

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 10/H1 - LINGUA, LETTERATURA E CULTURA FRANCESE

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/03 - LETTERATURA FRANCESE

L'ÉMERGENCE DU SOUPÇON. GENRES ET MODES DE L'ENQUÊTE VERS LA
LECTURE DU ROMAN POLICIER (FRANCE, ITALIE, ROYAUME-UNI)

Presentata da: Michele Morselli

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Anna Soncini

Esame finale anno 2021

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|---|
| INTRODUCTION. LES ANNÉES 1907-1902..... | I |
|---|---|

Première partie. Le soupçon. Anatomie d'un effet de lecture

| | |
|--|----|
| I. POUR UNE DÉFINITION EXPERIENTIELLE DU GENRE NARRATIF..... | 3 |
| 1. L'empathie narrative comme degré naturel de la généricité..... | 8 |
| 2. Empathie narrative et modélisation générique..... | 14 |
| 3. Du modèle sémantique à la pragmatique textuelle..... | 17 |
| 4. Transformations génériques | 20 |
| II. LE ROMAN POLICIER ET L'EXPERIENCE DU SOUPÇON | 23 |
| 1. Le discours critique : remonter du « jeu » policier au soupçon..... | 23 |
| 2. Normes et règles du soupçon : entre restrictions et horizons d'attente..... | 35 |
| 2.1. Soupçonner comme et avec le détective | 37 |
| 2.2. S'attendre à l'indice | 41 |
| 2.3. Les suspects et le coupable | 44 |
| 2.4. Un monde narratif (moins que) référentiel | 47 |
| 3. La lecture et l'écriture du soupçon..... | 49 |
| 3.1. Les silences du détective et des suspects | 49 |
| 3.2. Une écriture exacte et une lecture errante | 53 |
| 3.3. Un système de personnages figés dans un espace mesurable | 60 |
| III. L'ÉMERCENGE DU SOUPÇON..... | 67 |
| 1. L'histoire du roman policier comme système intertextuel..... | 69 |
| 2. Un nouveau principe de catégorisation : le rapport avec le lecteur | 79 |
| 3. D'un système de références à une histoire du soupçon..... | 90 |

***Deuxième partie. Certitude, hésitation, soupçon.
Formes et pratiques transgénériques dans l'écriture de l'enquête***

| | |
|---|-----|
| IV. L'ENQUÊTE COMME UNITÉ ROMANESQUE..... | 113 |
| 1. Vers la pertinence narrative de l'enquête..... | 117 |
| 2. La mise en intrigue de l'enquête entre presse et roman..... | 122 |
| 3. L'intrigue policière sur la scène mélodramatique..... | 135 |
| V. L'ENQUÊTE ROMANESQUE OU LE RÉCIT FRAGMENTÉ..... | 161 |
| 1. L'enquête comme récit infra-textuel..... | 161 |
| 2. Le détective, d'auteur à lecteur du texte..... | 184 |
| VI. PRATIQUES DISCURSIVES ET EFFET DE L'ENQUÊTE | 201 |
| 1. L'écriture mémorielle et la rhétorique de la certitude..... | 203 |
| 2. L'hésitation et l'effet de mystère..... | 218 |
| 2.1. <i>The Woman in White</i> entre chronique judiciaire et causes célèbres..... | 218 |
| 2.2. Du fait divers à l'écriture du mystère : Gaboriau et Conan Doyle..... | 228 |
| 2.3. Un narrateur qui dévoile trop : le cas des <i>Ladri di cadaveri</i> par Piccini..... | 248 |
| 2.4. Représenter l'hésitation sur la scène..... | 255 |
| 3. Le soupçon et la sensorialité..... | 263 |
| 3.1. Gaston Leroux, entre romancier et reporter judiciaire..... | 264 |
| 3.2. Engager le spectateur dans le soupçon sur scène..... | 272 |
| VII. RESTRICTIONS FORMELLES ET SEMANTIQUES DU SOUPÇON..... | 289 |
| 1. Le temps : le présent figé de l'enquête..... | 291 |
| 2. L'espace : des mystères urbains à l'espace restreint du crime..... | 299 |
| 3. Le meurtrier est parmi nous : le système des personnages..... | 321 |
| 4. Expérimenter l'indice sur la scène..... | 329 |

*Troisième partie. Attentes et répétitions.
Types et scénarios dans la lecture de l'enquête*

| | |
|--|-----|
| VIII. LE SCÉNARIO DU FAUX COUPABLE COMME MOTEUR DU SOUPÇON..... | 355 |
| IX. TYPOLOGIES DU SUSPECT..... | 377 |
| 1. Une longue barbe noire : le traître mélodramatique..... | 379 |
| 2. L'étranger, proche et lointain..... | 388 |
| 3. L'empoisonneuse et l'empoisonneur..... | 402 |
| X. FAIRE CONFIANCE AU DETECTIVE, UN HÉROS INFALLIBLE..... | 413 |
| 1. Un détective infallible pour un narrateur faillible..... | 417 |
| 2. Le détective et les autres enquêteurs..... | 428 |
| 3. Le détective et le criminel : une relation ambiguë..... | 435 |
| 4. Le déguisement : d'un stratagème du détective à une fonction du coupable..... | 446 |
| CONCLUSIONS. ANTI-HISTOIRES DU ROMAN POLICIER..... | 459 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 463 |
| REMERCIEMENTS..... | 487 |

Introduction

Les années 1907-1912

Dobbiamo dire che il cuore dell'uomo abbia davvero bisogno di poesia, se la cerca e la trova perfino tra gli orrori del delitto, fra i gemiti delle vittime, fra il sangue che gronda, fra le gesta dei ladri e degli assassini, tra le acute, perseveranti indagini, e fra il cigolio delle catene !

Giulio Piccini, *Il processo Bartelloni*¹

Lorsque l'on s'interroge sur les origines d'un genre narratif, la dénomination générique nécessite autant d'attention que les formes et les thèmes définissant la catégorie littéraire elle-même. Puisqu'une nouvelle dénomination signale un écart avec les pratiques littéraires qui la précèdent — voire même leur inadéquation face à une pratique d'écriture jusque-là inédite —, les modalités et les temps selon lesquels le nouveau terme générique se manifeste par rapport à ses prédécesseurs peuvent se démontrer tout à fait significatives pour une étude sur le genre narratif lui-même.

Dans cette perspective, le roman policier nous offre un cadre d'étude particulièrement problématique, d'abord pour la difficulté d'établir des limites géographiques, voire des spécificités, pour chaque manifestation "nationale" du genre. Depuis ses toutes premières représentations, l'enquête romanesque s'insère dans le sillon des pratiques de la réécriture, du plagiat, de la traduction non-autorisée : déjà en 1828, deux volumes apocryphes des *Mémoires de Vidocq* circulaient à Londres et à New York, alors que la publication de l'œuvre, en France, ne sera achevée qu'en 1830. L'auteur lui-même se plaint d'un « forban qui [...] trafiquant un

¹ GIULIO PICCINI, *Il processo Bartelloni. Quarta edizione riveduta e corretta dall'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 194 ; « On avoue que le cœur humain nécessite vraiment de poésie, puisqu'il la cherche et la trouve même parmi les horreurs du délit, les gémissements des victimes, le sang qui coule, parmi les exploits des voleurs et des assassins, dans les enquêtes astucieuses et persévérantes, parmi les grincements des chaînes! », notre traduction.

exemplaire soustrait frauduleusement, vendait [s]es *Mémoires* à Londres, et [...] ils revenaient bientôt à Paris, où ils étaient donnés comme des traductions² ».

L'influence d'Edgar Poe sur les littératures criminelles qui suivront laisse une trace profonde des deux côtés de l'océan Atlantique, au point que Dumas publiera, sur les pages du journal napolitain *L'Indipendente*, une réécriture des *Murders in the Rue Morgue*, intitulée *L'Assassinio di Rue Saint-Roch*³.

De même, Agatha Christie, inaugurant la tradition typiquement anglo-américaine du *whodunit*, ne pourra s'empêcher de souligner le rôle central du *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux parmi ses modèles⁴, à sa fois un avide lecteur d'Arthur Conan Doyle et d'Edgar Poe⁵.

Si la tentation de définir des spécificités nationales pour les littératures criminelles paraît, au moins entre le XIX^e et le XX^e siècle, une question essentiellement problématique, d'autre part on remarque somme toute une certaine synchronie dans les premières attestations du terme « roman policier » et de ses contreparties, comme le *detective novel* et le *romanzo poliziesco*.

Dans les trois cas, la nouvelle dénomination générique est liée au tournant du siècle : les termes jusque-là utilisés pour s'adresser à la galaxie des littératures criminelles — comme le « roman judiciaire » en France, et ensuite calqué en Italie sous la formule de « *romanzo giudiziario* », ou les « *detective stories* » du monde anglophone — cèdent la place à une autre définition, marquant une sorte d'écart, effectif ou perçu, par rapport à des modèles pourtant encore présents dans le système littéraire de l'époque⁶.

Or, l'application d'une nouvelle étiquette générique constitue une transition *a fortiori* ample et partagée, un phénomène de sociologie littéraire sur large échelle qui nous intéresse plus que la recherche ciblée des toutes premières attestations du terme : pour marquer l'écart entre une dénomination générique plus récente et le contexte littéraire dont elle est issue, une recherche quantitative, marquant l'assomption du terme dans le discours publique, nous paraît plus significative que l'acte de la première occurrence du terme lui-même.

Dans cette perspective, à l'aide du logiciel « Retronews », nous avons investigué les occurrences du terme « roman policier » entre 1865 et 1920 dans les quotidiens numérisés par la Bibliothèque Nationale de France. Bien évidemment, les deux dates désignées comme *terminus ante* et *post quem* ne sont pas aléatoires : la première se réfère à la publication de l'*Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau, pour lequel Dentu va engendrer la définition de « roman judiciaire »⁷ ; le 1920 correspond à la première édition de la *Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie, l'un des textes inaugurant l'Âge d'Or du roman à énigme classique⁸.

² EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 5.

³ ALEXANDRE DUMAS, *L'Assassinio di Rue Saint-Roch* [1860], Milano, Baldini, Castoldi, Dalai, 2012.

⁴ AGATHA CHRISTIE, *An Autobiography*, London, Collins, 1977.

⁵ ALFU (pseudonyme), *Gaston Leroux. Parcours d'un œuvre*, Amiens, Encrages, 1996.

⁶ Cf. JACQUES DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, 1992 ; MAURIZIO PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano. 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006 ; JULIAN SYMONS, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel. Third Revised Edition* [1972], New York, Mysterious Press, 1992.

⁷ ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985 ;

⁸ MARTIN EDWARDS, *The Golden Age of Murder. The Mystery of the Writers Who Invented the Detective Story*, London, HarperCollins, 2015.

Conformément au discours critique sur le roman policier, le terme est essentiellement absent des écritures journalistiques jusqu'au tournant du siècle. Pourtant, son imposition dans le discours public est loin de constituer un phénomène graduel ; tout au contraire : l'on remarque un pique de quatre-vingt-dix occurrences en 1907, alors qu'on en compte onze en 1906 et à peine trois l'année auparavant. À l'exception de deux piques mineurs en 1889 et en 1894 (vingt occurrences du terme dans les deux cas), il est impossible de parler de roman policier en France avant 1907, au moins en tant que terme indiquant un genre narratif spécifique⁹.

Comme on le souligne dans *Le Petit Marseillais*, « les histoires policières, calquées sur celles de notre excellent Gaboriau — le maître du genre — et de l'Américain Edgar Poe font fureur, en ce moment, chez nos voisins [en Angleterre], au point de nous revenir avec un regain de jeunesse¹⁰ ». Après avoir été considéré pendant longtemps comme « un genre un peu délaissé¹¹ » les journalistes littéraires ne peuvent que remarquer « le renouveau de faveur dont jouit le roman policier¹² », au point que l'on parle d'une véritable « renaissance qui s'annonce [et qui] mérite donc d'être encouragée¹³ ».

Certes, le « regain de jeunesse » des histoires policières encourage la répropositions de ses grands modèles : le chef-d'œuvre d'Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, est republié en feuilleton sur les pages de *L'Intransigeant* au cours de l'année 1907. Cependant, une nouvelle dénomination générique l'accompagne, épisode après épisode : il ne s'agit plus d'un « roman judiciaire », comme le voulait Dentu, mais d'un « Grand Roman Policier ».

Le cadre est ainsi paradoxal : d'une part, on parle d'un renouveau, voire même d'une renaissance, pour un genre narratif ; d'autre part, on utilise un nouveau terme pour s'adresser à l'ensemble des littératures criminelles, en marquant, *de facto*, l'inadéquation des anciennes dénomination génériques face aux nouvelles formes littéraires qui s'imposent comme leurs héritiers directs. Si l'on renomme les aventures de Lecoq selon le nouveau terme de « roman policier » cela n'est possible qu'à la lumière d'autres ouvrages, plus récentes, et capables de rendre percevable le « renouveau » du genre, l'écart qui le sépare de ses propres modèles.

D'ailleurs, l'année 1907 n'est pas seulement marquée par la redécouverte de l'œuvre d'Émile Gaboriau. Un ancien reporter du *Matin*, Gaston Leroux, vient de publier son deuxième roman sur les pages du *Journal Illustré* : paru en volume chez Lafitte l'année suivante, « *Le Mystère de la chambre jaune* [se confirme pour être l'un des] plus gros événements de librairie de l'an qui s'achève¹⁴ », avec l'adaptation des *Aventures de Lupin* pour la scène théâtrale.

Nombre d'articles promotionnels annoncent systématiquement sa parution sur *Le Gaulois*, le *Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *Le Figaro* (19 octobre 1907), sur *Le Temps* et *Le Petit Parisien* (20 octobre), et ensuite sur *La Dépêche* (24 octobre). Quelques mois après, le succès du roman est confirmé par la presse : dans les pages de *La Dépêche* on déclare qu'« avec un parrain aussi énergiquement doué que Gaston Leroux, Joseph Rouletabille deviendra, aux yeux de la

⁹ Les occurrences de 1889 et 1894 utilisent le terme « roman » de manière impropre par rapport à celui de forme narrative, pour définir, selon l'usage de l'époque, une série d'évènements invraisemblables et fortement dramatiques.

¹⁰ *Le Petit Marseillais*, 13 octobre 1907.

¹¹ MAURICE CABS, dans *Le Gil Blas*, 2 mars 1908.

¹² GASTON JOLLIVET, dans *La Tribune de l'Aube*, 2 novembre 1907.

¹³ *La Dépêche*, 31 mars 1908.

¹⁴ *Le Journal*, 24 décembre 1908.

génération présente, un héros dont le nom sera bientôt aussi populaire que le furent ceux de Vidocq et de Rocambole¹⁵ ». On ne manque d'ailleurs de s'interroger sur les raisons du « succès exceptionnel du *Mystère de la chambre jaune*. Pourquoi M. Gaston Leroux a-t-il conquis d'emblée une réputation égale à celle des maîtres du genre, une clientèle comparable à celle d'un Jules Mary ou d'un Pierre Decourcelle ? Comment son prestigieux héros, le reporter Joseph Rouletabille, rivalise-t-il déjà de popularité avec l'inoubliable *Arsène Lupin* de M. Maurice Leblanc, et avec le légendaire *Sherlock Holmes* ?¹⁶ », se demande-t-on sur les pages de *La Dépêche*.

Or, le succès de Leroux consolide, au lieu de résoudre, l'ambiguïté qui avait marqué, à peine un an auparavant, la réédition de *Monsieur Lecoq* dans *L'Intransigeant*. D'une part, son succès reconnaît l'appartenance de son auteur, voire même une place d'honneur, parmi les « maîtres du genre » des histoires policières : les aventures de Rouletabille s'insinuent dans le sillon tracé par les *Mémoires de Vidocq*, par les aventures du détective Lecoq et par *Sherlock Holmes* ; d'autre part, le texte lui-même contribue à l'imposition d'une nouvelle terminologie générique, au point que le texte adopte le nouveau terme de « roman policier » au pair de la réédition de *Monsieur Lecoq*. Sur les pages du *Matin*, le deuxième roman de Gaston Leroux est en fait présenté comme « un Grand Roman Policier pour la jeunesse¹⁷ ».

Ainsi, la *Chambre jaune* se caractérise par le fait d'être sur le seuil d'une nouvelle forme générique, sans cependant être capable de se dissocier de ses modèles proches et lointains. La terminologie récente que ce roman incarne — et qui se projette, rétrospectivement, sur les rééditions de Gaboriau —, marque à la fois un écart et une continuité avec les modèles du roman policier au cours du XIX^e siècle, une rupture et un héritage se prolongeant dans le nouveau siècle. On est conscient de l'originalité intrinsèque de l'ouvrage de Leroux au point qu'elle se fige d'un autre terme générique, et, d'autre part, les continuités avec le passé le plus récent sont trop strictes pour envisager un affranchissement définitif de ses modèles préalables.

Ainsi, la *Chambre jaune* incarne une nouveauté formelle qui n'est pas encore normalisée en institution, pour laquelle il n'existe pas encore une série de normes para-textuelles, un ensemble de règles ou, au sens plus large, une poétique définie. L'originalité du texte est encore, somme toute, subconsciente : assez évidente pour marquer la nécessité d'une nouvelle terminologie, mais pas assez pour investiguer les raisons de cette même nécessité de manière rationnelle.

En fait, la véritable nouveauté, dont la *Chambre jaune* n'est qu'un épiphénomène, ne laisse pas de traces verbales : elle réside moins dans la façon d'écrire que de lire l'enquête. En opposition radicale aux écritures policières du siècle précédent, au début du XX^e siècle on parle des romans policiers en tant qu'« histoires ténébreuses, où l'auteur pose d'insolubles problèmes devant la sagacité de ses lecteurs qui se passionnent au jeu, et, spectateurs du drame, s'acharnent avec les acteurs à la recherche de la vérité¹⁸ ». Le roman policier est à la fois un récit et un jeu : on lit dans l'attente de s'engager dans une compétition avec le détective fictionnel, dans l'effort de résoudre le mystère du crime avant que l'identité du coupable ne soit dévoilée au dernier chapitre.

¹⁵ *La Dépêche*, 31 mars 1908

¹⁶ *Le Figaro*, 3 mars 1908.

¹⁷ *Le Matin*, 10 décembre 1908.

¹⁸ *Le Figaro*, 21 juin 1907.

Cela constitue un véritable tournant pragmatique par rapport à la lecture littéraire proprement dite. Au lieu de suspendre son incrédulité face à la narration qu'on lui propose, le public de la *Chambre jaune* questionne la représentation pour en saisir une vérité autre, qui lui est cachée. Comme on les décrit dans *L'Écho de Paris*,

[c]es romans policiers sont sortes de jeux de patience, où les épisodes, comme de menus fragments bizarrement découpés, doivent, après recherches et tâtonnements, s'emboîter et s'unir finalement en un tout clair et compréhensif. Il faut donc que le point de départ et l'intrigue principale y soient suffisamment simples pour que l'auteur et les lecteurs eux-mêmes, dans le dédale de complications qui s'offrent en chemin, ne perdent pas tout à fait le fil conducteur.¹⁹

Il ne s'agit donc pas seulement d'intégrer le texte par les inférences du lecteur, comme on le ferait face à n'importe quel récit, mais de réorganiser une série de traces textuelles de sorte qu'ils puissent produire une narration *alternative* par rapport à l'enquête romanesque qu'on est en train de lire.

En d'autres termes, le nouveau public du roman policier lit dans l'attente qu'un signe lui dévoile « l'attentive révélation qui, peu à peu, lui est avarement ménagée au milieu d'événements inattendus et de pistes savamment entremêlées²⁰ ». La curiosité produite par le roman policier réside donc moins dans la représentation de l'enquête au sein du texte que dans les capacités du lecteur de saisir le bon indice menant à la révélation du coupable.

Après la publication en volume du roman de Leroux, les critiques littéraires parviennent même à suggérer dans quel passage du texte pourrait se situer le dévoilement du coupable : « La jeune héroïne vivra-t-elle assez pour nous révéler son secret et dans le dernier virage de la galerie du château, un tournant dangereux, verrons-nous enfin la face du criminel ? Je pense que c'est là un des meilleurs échantillons du roman de demain : l'essayer c'est l'adopter²¹ ». On s'efforce ainsi de saisir un bout de vérité parmi une série de détails anodins, placés au cours de la narration dans le seul but d'encourager le lecteur à la multiplication des prévisions, des scénarios alternatifs concernant l'identité du meurtrier. Pour ce faire, le lecteur est obligé de s'interroger activement sur le texte, en confrontant les témoignages à la recherche d'incohérences, en fouillant les descriptions des gestes et des réactions, et même à reconstituer le crime en s'appuyant sur des documents non-verbaux. Un chroniqueur du *Figaro* raconte comment « un éminent biologiste [...] lisait *le Mystère de la chambre jaune* et reconstituait, crayon en main, la scène également inexplicable de la galerie du Glandier »²² sur les plans de la scène du crime qui intègrent l'écriture de Leroux.

La lecture du roman policier s'encadre ainsi entre deux tendances opposées : d'une part, la possibilité effective pour le lecteur de parvenir à dévoiler le meurtrier par le déploiement un effort interprétatif autonome ; d'autre part, l'espoir que ce même dévoilement puisse nous surprendre, au cas où nous échouions dans l'identification du coupable. Dans un cas comme dans l'autre, qu'« il vous suffise de savoir que l'assassin est précisément le dernier personnage qu'il vous viendrait à l'idée de suspecter [...] quand vous arriverez à la scène finale de la Cour d'assises, toutes les combinaisons que vous aurez pu échafauder sur des apparences,

¹⁹ « La Semaine littéraire », dans *L'Écho de Paris*, 30 mars 1908.

²⁰ *La Dépêche*, 31 mars 1908.

²¹ *Le Mercure de France*, 1 avril 1908.

²² « La Vie littéraire », dans *Le Figaro*, 3 mars 1908.

s'écrouleront comme châteaux de cartes, pour laisser place à la vérité triomphante [...] il n'y a pas à en douter : c'est une formule nouvelle²³ ». Les chroniqueurs présentant *Le Mystère de la chambre jaune* aux passionnés d'histoires policières sont conscients de la nouveauté radicale du texte et des pratiques de lecture qu'il engage, au point que l'on parle d'un véritable « changement d'orientation dans la littérature de fiction²⁴ ».

D'autre part, cela n'implique pas que *La Chambre jaune* en elle-même soit le seul vecteur d'un changement si radical, affectant profondément les pratiques de lecture du texte fictionnel ; au contraire, le roman policier de Leroux constitue l'un de premiers contextes où le tournant pragmatique de la lecture de l'indice devient percevable, et stablement institutionnalisée en tant que pratique récurrente.

En analysant les occurrences du terme générique de « roman policier » par rapport aux citations de l'œuvre de Leroux dans les journaux de l'époque, on se rend compte que *Le Mystère de la chambre jaune* subit la même croissance verticale avec un ans de retard, en 1908 : comme la formule de « roman policier »registrait un pique en 1907, avec plus que quatre-vingt-dix occurrences, de même l'année suivante le roman de Leroux obtient un pique de plus que cent occurrences. On a donc l'impression que la lecture de la *Chambre jaune* au cours de l'année 1907 prépare, pour ainsi dire, la nécessité d'une autre dénomination générique, peu avant que l'originalité du roman laisse une trace écrite, percevable, au sein de sa réception critique dans les quotidiens.

D'autre part, on n'hésite pas à associer le nouvel ouvrage de Gaston Leroux aux « romans si intéressants de Gaboriau, qui fut le précurseur de Conan Doyle et qui restera sans doute notre maître²⁵ », tout en suggérant que, au début du XX^e siècle, le roman policier se lit et s'écrit de façon radicalement différente par rapport à ses précurseurs du XIX^e : « [m]alheureusement, l'auteur du *Crime d'Orcival* [Gaboriau] dénoue presque toujours d'une manière assez faible les fils qu'il a si bien enchevêtrés : un suicide, une mort subite, une disparition mystérieuse, mettent trop souvent fin, dans ses romans, à une situation inextricable et montrent l'impuissance de l'auteur à satisfaire complètement la curiosité qu'il avait éveillée²⁶ ». Autrement dit, les textes de Gaboriau ne suffisent pas à satisfaire la quête de l'indice que le lecteur s'attend à déployer sur un texte comme la *Chambre jaune* : le public des aventures de Lecoq est simplement mis à part des découvertes du détective, une fois qu'elles ont été avérées : comme au cœur d'un mélodrame, la révélation se charge d'une fonction dramatique, sans que l'indice puisse être inséré, de la part du lecteur, dans une reconstitution autonome du crime.

De même, dans les *Aventures de Sherlock Holmes* la curiosité du lecteur réside proprement dans le fait qu'on lit en absence des mêmes indices dont dispose le détective de Baker Street : on attend et on s'attend à ce que Sherlock Holmes intervienne pour clarifier un cadre mystérieux, opaque, par une révélation que le lecteur n'aurait jamais pu envisager en autonomie.

La dénomination générique de « roman policier » répondrait ainsi à l'établissement d'une pragmatique de lecture radicalement originelle par rapport aux modèles préalables d'écriture policière. Conan Doyle, Émile Gaboriau, Edgar Allan Poe n'écrivent pas dans la perspective

²³ MAURICE CABS, dans *Le Gil Blas*, 2 mars 1908.

²⁴ *La Dépêche*, 31 mars 1908.

²⁵ *Le Progrès de la Somme*, 15 octobre 1907.

²⁶ MAURICE CABS, dans *Le Gil Blas*, 2 mars 1908.

que le lecteur engage une compétition interprétative avec le détective fictionnel, dans le but de résoudre le mystère en autonomie. Quoique caractérisés tous par formes narratives et thèmes divergents, l'intérêt narratif de ces textes réside plutôt dans l'étonnement du public, en proposant une solution de l'énigme qui soit au même temps vérifiable mais assez subtile pour que le lecteur ne puisse pas l'anticiper.

Ainsi, avec le succès de la *Chambre jaune*, Gaston Leroux occupe instantanément une place d'honneur parmi les grands auteurs des littératures criminelles, tout en marquant — ou en étant le symptôme de — une rupture profonde et radicale avec la tradition du roman criminel qui le précède. Du point de vue strictement sociologique, on s'adresse souvent au roman policier comme à un genre consolatoire, où la sérialité de l'enquête répète inlassablement le rituel du rétablissement de la vérité, troublée par le crime²⁷. Cependant, le rapport entre le texte et le lecteur est loin d'être consolatoire chez Leroux : la mise en question de l'énonciation textuelle, l'effort de subvertir le récit pour en tirer une narration autre par le biais d'un signe révélateur, voire même la crise de l'autorité du narrateur sont plutôt les symptômes d'une crise épistémologique, d'une révolution relativiste qui fait du lecteur et de ses capacités d'inférence le nouveau centre gravitationnel du texte. En d'autres termes, le roman policier ne serait pas une panacée contre l'écroulement des grandes narratives qui marque le début du XX^e siècle, mais un phénomène tout à fait en ligne avec les autres manifestations de la société du soupçon : la crise des états-nations, la psychanalyse, les troubles sociaux liées à la conscience de classe naissante.

Certes, la lecture de l'indice est bien évidemment une pratique sociale, bientôt destinée à se consolider en tant que compétence générique figée du roman à énigme. D'autre part, lorsque l'on s'approche de la *Chambre jaune*, l'on se rend rapidement compte que cette même pratique, encore non-systématique, est programmée par des rapports synergiques entre les thèmes, les formes et les structures opérant au sein du texte. La réponse du lecteur — dans ce cas, son effort interprétatif — est donc, avant de devenir une pratique consolidée en horizon d'attente, une pratique qui s'enracine dans la forme du texte.

Or, nombre d'études ont été consacrées à la lecture de l'indice en tant que phénomène synchronique : Jacques Dubois a bien mis en exergue la nature non-linéaire d'un procédé qui, sur la base de la récurrence de l'indice, invite le lecteur à envisager des relations de continuité entre séquences isolées du texte²⁸ ; d'autre part, George Dove a dédié un ouvrage monographique à la nature des inférences que le lecteur exerce sur le texte policier, dans l'effort d'envisager une série de solutions alternatives à l'enquête menée au sein de la fiction²⁹.

Cependant, une réponse interprétative si complexe et, surtout, si subversive par rapport à la linéarité et à la crédulité de la lecture littéraire, ne peut que constituer un phénomène se stratifiant au fil des décennies et des générations littéraires, une potentialité qui se trouve de plus en plus actualisée au sein de la représentation de l'enquête, jusqu'à se structurer en tant que phénomène textuel cohérent et global. En opposition aux études qui nous précèdent, notre étude s'efforce ainsi de saisir la lecture de l'indice en tant que phénomène diachronique, dans son émergence au cours du XIX^e siècle.

²⁷ Cf., à titre d'exemple, UMBERTO ECO, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

²⁸ JACQUES DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, op. cit.

²⁹ GEORGE DOVE, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1997.

Dans cette perspective, le rapport entre Gaston Leroux et ses prédécesseurs devient d'autant plus mystérieux : non seulement la *Chambre jaune* se lit de manière radicalement différente par rapport aux textes que l'on indique comme ses sources, d'ailleurs les pratiques de rédaction entre un modèle et les autres sont tout à fait inconciliables.

Aucune continuité directe ne peut être envisagée au sein de la prétendue lignée dans laquelle s'insère l'œuvre de Gaston Leroux. Considérons les textes de Conan Doyle, d'Émile Gaboriau, de Poe et de Vidocq avant eux. On se trouve face à des genres différents : le récit, le roman-feuilleton, l'autobiographie ; à des thèmes différents : le drame judiciaire, les prouesses intellectuelles du détective *dandy*, les bas-fonds des classes dangereuses ; mais aussi, et surtout, à des pratiques discursives différentes : le narrateur omniscient ; la propension informative de l'autobiographie ; les chroniqueurs non fiables. Ainsi, on remarque une césure non seulement dans la façon de lire l'enquête avant et après le tournant du siècle, mais même entre les prétendus prédécesseurs du roman à énigme eux-mêmes.

Dans un tel état, il est impossible d'envisager aucun procédé transformationnel que ce soit au sein des littératures policières du XIX^e siècle, pouvant justifier l'émergence progressive d'un lecteur qui, au début du XX^e, soupçonne activement face au mystère que le roman lui présente. Pour retracer un principe de causalité il faudrait donc peut-être élargir l'histoire des modèles du roman policier en introduisant, dans leurs horizons de rédaction et de réception, d'autres pratiques génériques qui leur sont contemporaines.

Dans cette perspective, la lignée dans laquelle s'insérerait la *Chambre jaune* souffre d'un biais de perspective. Si l'on étend la recherche des références au roman de Leroux dans les quotidiens jusqu'aux années 1920, l'on se rend compte que celui du 1908 n'est qu'un premier pique d'occurrences. On en remarque un autre en 1912, tellement remarquable qu'il rendrait les cent références de 1908 un chiffre tout à fait ridicule. Quatre ans plus tard, le terme « Le Mystère de la chambre jaune » compte un pique de mille cent occurrences, contre la quarantaine de l'année précédente et la soixantaine de l'année suivante. En termes absolus, il s'agit d'une augmentation du 1000% par rapport à la publication en volume du roman. Une croissance similaire des occurrences peut être envisagée même pour ce qui concerne la formule générique de « roman policier » : en 1912, on enregistre un pique de deux cent cinquante occurrences, un index qui redimensionne radicalement les quatre-vingts occurrences de 1907. Encore une fois, une croissance inattendue des occurrences croise les destins d'une dénomination générique inédite et d'un ouvrage spécifique.

Pourtant, le terrain de rencontre, cette fois, n'est pas celui de la narration proprement dite : le 1912 représente l'année où *Le Mystère de la chambre jaune* est adapté pour la scène théâtrale. Cette donnée devrait encourager une réflexion sur la littérature *stricto sensu* et le contexte pluriel des pratiques discursives dans lequel elle s'insère. D'une part, la réception littéraire est indissociable d'autres formes discursives, dont la théâtralité et l'espace de la presse qui les accueille toutes les deux. De l'autre, on remarque un écart abyssal entre le romanesque et son adaptation pour la scène en termes d'écho médiatique : le succès de public et de critique, en termes de la capacité de produire discursivités para-textuelles, se mesure selon des mètres bien différents selon que l'on fasse référence à la littérature ou aux productions théâtrales.

Ainsi, il ne faut jamais oublier que les formes de la littérature se trouvent insérées dans un contexte pluri-générique, où les rapports dynamiques d'échange et de confrontation avec la narration proprement dite méritent d'être explorés avec plus de soin. La convergence entre le

succès d'une pièce et la croissance verticale d'une terminologie générique jusque-là inédite pourraient être corrélées, comme si le roman policier naissant prenait connaissance de son originalité intrinsèque seulement au prisme de son adaptation pour la scène, et au sens plus large, au prisme d'une dimension essentiellement transgénérique. D'ailleurs, parmi les formes qui permettent au lecteur de s'interroger autour de l'identité du coupable, il se trouvent bien de persistances empruntées formelles à l'écriture théâtrale, comme le recours à un système de personnages figé, déterminé par une liste en ouverture du texte.

L'adaptation du *Mystère de la chambre jaune* est loin de représenter un cas isolé de contamination entre les formes de l'enquête littéraire et d'autres pratiques génériques. On pourrait dire de même pour d'autres interférences génériques qui persistent sur le terrain du roman policier : on songe, par exemple, à la forme pseudo-biographique ou testimoniale qui, de Vidocq à Edgar Poe, de Conan Doyle à Leroux, jusqu'à Agatha Christie, façonne le roman policier du XIX^e au XX^e siècle ; ou encore, la présence para-textuelle ou thématique d'articles de journal ou de figures de reporter parmi les pages des romans judiciaires.

D'ailleurs, les rapports de persistance transgénérique ne se mesurent pas seulement en tant que formes sur la page, mais également comme compétences d'écriture des auteurs, ce qui permettrait toute contamination entre pratiques narratives différentes. Gaston Leroux fut à la fois reporter pour le *Matin*, réalisateur théâtral et romancier ; Conan Doyle soigna la mise en scène de ses propres œuvres ; Émile Gaboriau combinait son activité de journaliste à de longues recherches d'archive sur les mémoires policiers pour écrire ses romans, de même que Giulio Piccini, son épigone italien, également critique théâtral pour *La Nazione* de Florence.

L'histoire du roman policier — et de la lecture de l'indice qui déterminera l'identité du genre à partir du tournant du siècle — paraît indissociable de celle d'autres genres discursifs de l'enquête. Si les rapports entre les prétendus modèles de Gaston Leroux manquent de toute causalité directe, l'élargissement du terrain d'étude à d'autres pratiques génériques pourrait contribuer à envisager un principe subjacent à l'émergence du soupçon comme pratique de lecture fictionnelle.

Nous allons articuler notre recherche en trois macro-sections. La première, intitulée « Le soupçon. Anatomie d'un effet de lecture » se charge d'abord de systématiser une série de concepts empruntés aux théories génériques non-prescriptives du XX^e siècle, pour proposer une conception expérientielle du genre, préalable à toute réception institutionnalisant les catégories narratives en répertoires de thèmes et de formes *ex post* (chapitre I). Cela reflète une nécessité strictement liée à la nature de notre recherche : comme nous allons opérer dans un cadre où le concept de « roman policier » n'est pas encore opératoire, nous nécessitons d'abord d'un principe capable de hiérarchiser de manière univoque les structures, les formes et les thèmes qui concourent à définir l'effet de lecture du roman policier, de sorte à retracer leur parcours d'agrégation et de systématisation au sein de son architecte.

Ensuite (chapitre II), nous allons suggérer que la conception « ludique » du roman policier, qui en définit la réception et les écritures normatives, est indissociable d'un effet empathique que le lecteur établit avec le détective fictionnel, le soupçon, et qui en détermine l'engagement interprétatif à résoudre l'énigme en autonomie. Ainsi, on peut relire les prétendues règles du « fair play » du roman policier en tant qu'horizons d'attentes à confirmer pour que le lectorat puisse déployer la même réponse de soupçon face au texte de façon récurrente. Nous allons

d'ailleurs considérer que celles-ci correspondent à des pratiques rédactionnelles précises, dont l'expulsion de l'activité interprétative du détective du discours fictionnel, le recours à une écriture fondée sur la stricte sensorialité et la présence d'un système de personnages figé parmi lesquels se cache le coupable.

Finalement (chapitre III), il sera question d'envisager — en opposition radicale avec l'état de l'art — le développement de l'effet du soupçon en tant que phénomène diachronique. Si les histoires du roman policier isolent une série de modèles du *detective novel* moderne au cours du XIX^e siècle, le canon des sources du roman policier ne correspond cependant qu'à un système de citations intertextuelles. Les rapports liant l'œuvre de Vidocq à celle de Poe, de Gaboriau, de Conan Doyle et, de là, à celle de Leroux produiraient ainsi un intertexte mais non un architexte du roman policier. D'autre part, puisque les formes du soupçon dans les romans à énigme moderne suggèrent une provenance d'ordre transgénérique, nous allons étendre le corpus des modèles du roman policier aux adaptations théâtrales, aux écritures mémorielles et aux sources journalistiques limitrophes à la rédaction ou à la réception de ces mêmes modèles.

Au cours de la deuxième macro-séquence du texte, « Certitude, hésitation, soupçon. Formes et pratiques transgénériques dans l'écriture de l'enquête », nous allons envisager l'influence d'autres genres du discours sur le moulage du roman policier et de l'effet de soupçon qui lui est propre, de sa structure majeure à ses micro-procédés formels.

D'abord (chapitre IV), nous allons envisager la structuration de l'enquête en unité narrative au prisme des genres du discours : d'abord micro-séquence au sein du cadre majeur de l'autobiographie policière, il est seulement au prisme de la presse judiciaire que le scénario narratif de l'enquête se sérialise et, d'autre part, se fige en *nuclei* qui en déterminent la structuration en intrigue. Par ailleurs, à travers l'adaptation théâtrale l'enquête oriente sa pertinence à la seule découverte de l'identité du coupable, en expulsant toute intrigue de nature sentimentale ou dramatique.

Si l'enquête acquiert son unité narrative au prisme d'autres genres du discours, d'autre part sa nature de « récit fragmentaire » — capable d'intégrer en infratexte d'autres formes discursives en tant qu'indices à soumettre au détective — en fait un cadre privilégié pour l'élaboration d'un modèle, voire même une préfiguration, du lecteur de l'indice (chapitre V). En juxtaposant la preuve textuelle au discours interprétatif du détective, les mémoires policiers apprennent au lecteur la falsifiabilité de l'épreuve documentaire ; la limitation progressive du discours du détective au sein du roman policier fait cependant de sorte que l'effort indiciaire glisse d'un procédé d'écriture à une compétence de lecture, comme suggère d'ailleurs l'imposition du détective lecteur (Sherlock Holmes) sur le modèle du détective écrivain (Lecoq).

D'autre part, ces modifications d'ordre macro-structurel sont indissociables de transformations d'ordre formel de niveau inférieur (chapitre VI). Si le mémoire policier se remarque par une rhétorique de la certitude empêchant toute autonomisation du soupçon de la part du lecteur, il est seulement au prisme de la presse que le roman policier intègre progressivement une discursivité hypothétique de l'hésitation, fondé d'ailleurs sur une focalisation essentiellement externe au détective : expulsé du discours narratif, l'effort interprétatif visant à la solution du crime, devient de plus en plus une compétence du lecteur. Il faudra pourtant attendre l'époque des adaptations théâtrales et l'innovation du reportage pour que le discours policier intègre une écriture fondée sur la stricte sensorialité : seulement ainsi

le lecteur et le détective disposent des mêmes données sans pourtant que l'activité interprétative de l'un n'empêche l'autonomie de l'autre.

En dernier lieu, nous allons envisager les restrictions qui déterminent l'autonomie interprétative du lecteur par rapport à d'autres genres discursifs de l'enquête (chapitre VII) : seulement en intégrant le temps naturel du reportage ou de la représentation théâtrale, on remarque une progressive perte de valeur de la prolepse dans l'économie du discours policier, de sorte à ne plus dévoiler aucune information concernant l'identité du coupable avant son dévoilement dans le chapitre final du texte. D'ailleurs, nous allons prendre en considération le rapport entre les plans cartographiques du reportage journalistique et la définition d'un espace mesurable dans lequel le lecteur puisse exercer sa quête herméneutique, outre que le rapport entre les listes des personnages calqués des écritures théâtrales et l'attente que le coupable se trouve parmi les personnages déjà soumis au soupçon du lecteur.

Si les formes du roman policier permettent potentiellement l'engagement du lecteur dans une quête interprétative autonome, ce sont les attentes liées aux types et aux scénarios figés du roman policier qui en constituent le principe déclencheur. Dans la troisième macro-séquence de notre étude, intitulé « Attentes et répétitions. Types et scénarios dans la lecture du roman policier », nous allons ainsi envisager le rôle que les horizons d'attente thématiques jouent au sein de l'émergence du soupçon. D'abord, nous allons considérer la progressive prévisibilité de l'innocence du "faux coupable" comme le véritable propulseur de l'effet de soupçon au sein du lecteur (chapitre VIII) : type de plus en plus incapable de produire un intérêt narratif autonome, le scénario du "faux coupable" se réduirait finalement à une cataracte à partir de laquelle le lecteur structure son contre-discours interprétatif, en s'attendant déjà à l'acquiescement du suspect principal. Ensuite, nous allons d'ailleurs considérer que les déroutements de l'activité interprétative du lecteur s'orientent selon des horizons de culpabilité figés — dont, à titre d'exemple, l'empoisonneuse, l'étranger et le « traître mélodramatique » (chapitre IX) : leur enchevêtrement et leur multiplication progressive au sein des univers fictionnels du roman policier est d'ailleurs un signe que l'activité interprétative autonome du lecteur devient un horizon de plus en plus central dans la rédaction des enquêtes romanesques. L'attribution multiple et opaque du signe révélateur témoignerait ainsi d'un lecteur visant à l'identification entre un ou plusieurs personnages (les suspects, des personnages associables à un type de coupable potentiel) et une fonction (le rôle narratif du coupable). Pour déclencher la quête interprétative du lecteur, il faut d'ailleurs qu'il ou elle développe une sorte de confiance vis-à-vis de l'infailibilité du détective (chapitre X) : seulement ainsi le lecteur peut assumer les indications, pourtant rares et ambiguës, de l'enquêteur comme exactes *a priori*. Cet horizon d'attente se définit, d'une part, en opposition à la faillibilité systématique du témoin-chroniqueur et des autres détectives de l'univers fictionnel ; d'autre part, il présuppose un statut aléthique *a priori* positif de l'enquêteur, en détachent cette figure littéraire de l'*ethos* criminel qui l'entoure depuis ses premières représentations. L'expulsion de l'horizon criminel de la figure du détective est d'ailleurs indissociable de l'évolution du thème du déguisement, dont la ré-fonctionnalisation progressive au sein de l'enquête constitue un véritable contre-essai pour l'émergence du soupçon : un stratagème de l'enquêteur pour émerveiller son public devient petit à petit une fonction opaque du criminel, que le lecteur s'efforce d'attribuer à l'un des suspects du roman.

Au carrefour entre la deuxième et la troisième partie de cet ouvrage, nous allons considérer l'émergence du soupçon comme une parabole de l'écriture à la lecture du mystère, de la représentation à l'inférence du discours interprétatif, de la transparence à l'opacité des fonctions des personnages peuplant les univers fictionnels du roman policier.

Le soupçon

Anatomie d'un effet de lecture

Chapitre I

Pour une définition expérientielle du genre narratif

En opposition à Blanchot, qui dénonçait tout absence d'intermédiaire « entre l'œuvre particulière et singulière, et la littérature entière, genre ultime¹ » dans la littérature du XX^e siècle, Todorov répondait en reformulant ainsi la question : l'inadéquation des certaines genres historiques ne correspondrait pas à l'inefficience du "genre" en tant que catégorie aprioristique pour définir et connaître le domaine de la littérature. Au contraire, « [i]l est dans la nature même du langage de se mouvoir dans l'abstraction et dans le "générique". L'individuel n'existe pas dans le langage, et notre formulation de la spécificité d'un texte devient automatiquement la description d'un genre² ». Todorov remarque d'ailleurs que, lorsque Blanchot déclare l'épuisement de tout genre littéraire face à dimension omnivore du roman, il ne peut pas s'empêcher de recourir lui-même à des catégories génériques comme le "journal intime", la "lettre" ou l'"autobiographie" : la propension à la catégorisation en genres demeurerait pour ainsi dire naturelle, voire indispensable, pour la définition de tout phénomène linguistique, y compris la littérature. Si les catégories normatives adoptées tout au long de la modernité paraissent incapables de refléter les tournures les plus récentes de l'écriture, c'est bien le signe que l'on nécessite de définir d'autres catégories génériques. Cela pose cependant une question : face à au manque d'opérativité des anciennes catégories génériques, faut-il simplement définir de nouveau genres, ou on devrait plutôt reconsidérer les catégories elles-mêmes sur lesquelles se fonde la généricité ?

Au cours du XX^e siècle, l'effondrement des théories normatives ouvre au foisonnement de modèles génériques qui, pour identifier les principes de catégorisation du discours narratif,

¹ TZVETAN TODOROV, « L'Origine des genres », dans *Id.*, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44.

² TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

s'appuient cependant sur des modèles épistémologiques autres. Elles se distinguent, selon David Fishelov, en quatre branches majeures³ : sous l'empreinte biologiste et darwiniste de Brunetière⁴, les travaux de Jay Gould⁵ et de Franco Moretti⁶ envisagent les genres littéraires comme des espèces naturelles, dont les thèmes et les formes évoluent au fil de l'histoire littéraire, sous des pressions de nature différente. Inspirées par la théorie analytique de la *family resemblance*, d'autres, comme Morris Weitz⁷, ont mis en exergue le statut arbitraire et conventionnel de la dimension générique, en démontrant que les regroupements des textes diffèrent radicalement selon le critère choisi pour les rassembler. Sur le fil d'un élan sociologique, l'œuvre de Warren et Wellek⁸, de Jonathan Culler⁹ et de Frederic Jameson¹⁰ ont mis l'accent sur la dimension institutionnelle et culturelle des genres, en tant que conventions de communautés de lecteurs et d'écrivains partageant les mêmes codes sociaux. Encouragés par les travaux de linguistique de Searle¹¹, Pratt¹² et Todorov¹³ considèrent par contre les genres un système fondé sur les actes du langage. L'élément permettant de discriminer entre un ensemble littéraire et l'autre résiderait dans l'effet envisagé par le texte, en tant que méta-message dans le processus de communication entre auteur et lecteur : c'est le but communicatif, et donc l'aspect purement pragmatique du texte, qui différencie ou ressemble les catégories de la textualité.

Ainsi, les théories littéraires du XX^e siècle envisagent plusieurs modèles alternatifs face au manque d'opérativité du système normatif des genres, reposant sur des méthodologies issues des disciplines les plus disparates : la philosophie du langage, la biologie, les sciences sociales, la linguistique. Le foisonnement des modèles (ou des anti-modèles) suggère d'une part que le concept de généricité peut être abordé de manière radicalement différente selon la perspective à travers laquelle on se propose de l'analyser. D'autre part, la compétitivité entre des modèles divergents compromet la validité universelle et aprioristique de chacun. Au fur et à mesure que les prismes sous lesquels observer la généricité se multiplient, la singularité du concept de genre devient, de manière inverse, de plus en plus insaisissable.

³ Cf. DAVID FISHELOV, *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993.

⁴ Cf. FERDINAND BRUNETIÈRE, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure*, Paris, Hachette, 1890.

⁵ Cf. STEPHEN JAY GOULD, *An Urchin in the Storm. Essays about Books and Ideas*, New York, W.W. Norton, 1987.

⁶ Cf. FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005.

⁷ Cf. MORRIS WEITZ, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Cleveland, The World Publishing Company, 1966.

⁸ RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1949.

⁹ JONATHAN CULLER, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.

¹⁰ FREDERIC JAMESON, *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

¹¹ JOHN ROGERS SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

¹² MARY LOUISE PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

¹³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit. ; Id., Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971; *Id., Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Bien que chaque perspective s'impose, dans les limites de son exposition, comme hégémonique par rapport aux autres, aucun aspect de la généricité ne peut être choisi comme prioritaire à détriment des autres, sans nous condamner à une lecture partielle du phénomène.

Dans cette perspective, nous encourageons plus une coopération qu'une compétition entre les différentes théories génériques du XX^e siècle. Les aspects de la généricité que chaque branche méthodologique privilège nous paraissent indissociables les uns des autres, comme étant partie d'un seul cercle herméneutique. Certes, on peut envisager les genres comme des répertoires de thèmes et des formes évoluant au fil du temps ; néanmoins, c'est bien la récurrence de ces mêmes formes et thèmes qui concourt à reproduire le même acte du discours d'un texte à l'autre. L'acte du discours, et les formes qui le programment, sont d'ailleurs figés en institutions sociales, de sorte à établir un système de compétences, fondées sur la ressemblance, que l'on transmet par l'apprentissage.

Dans l'effort d'établir une théorie unifiée du genre, Jean-Marie Schaeffer a bien mis en exergue à quel point la généricité affecte tous les niveaux de la communication littéraire¹⁴ : en tant qu'institution, le genre constitue un horizon rédactionnel pour l'auteur mais également un horizon de lecture pour son public, en orientant la pertinence de sa fruition. Il s'identifie d'ailleurs par un acte du discours qui en définit la pragmatique de lecture, de sorte que l'on peut distinguer le merveilleux d'un récit fantastique des images poétiques d'un sonnet. Sa dimension macro-structurale peut se figer en formule reconnaissable, ainsi que ses thèmes ; ses procédés formels peuvent le distinguer d'autres genres : dans le cas opposant le merveilleux narratif de la métaphore poétique, ce serait par exemple la forme du vers permettant d'appliquer deux pragmatiques de lecture différentes. Ainsi, la généricité pourrait affecter ainsi bien l'émetteur que le récepteur du message littéraire, sa pragmatique de fruition et ses composantes sémantiques, outre que les procédés formels déployés par le texte. L'identification de la catégorie générique résiderait dans l'un ou plusieurs niveaux de la communication littéraire.

D'autre part, l'analyse de Schaeffer manque d'une « dominante¹⁵ » générique, un principe univoque qui détermine et hiérarchise l'activation de certains niveaux de la communication textuelle par rapport à d'autres.

Le cas du roman policier nous paraît particulièrement révélateur, puisque la généricité en façonne l'intégralité du système littéraire. Le roman policier est bien évidemment un texte dont la structure narrative coïncide avec une enquête ; son univers sémantique s'identifie par la présence de figures et de thèmes récurrents, dont un détective et un meurtrier, outre que la quête de l'indice ; il se caractérise d'ailleurs par une pragmatique de lecture de l'indice, invitant le lecteur à résoudre en autonomie le mystère qu'on lui présente. D'autre part, si l'on devait tracer une histoire du roman policier, les limites chronologiques varieraient sensiblement selon que l'on choisisse l'un ou l'autre principe comme « déterminant générique » du roman policier.

Si l'on considère le roman policier comme indissociable de la présence d'un détective, l'étude du genre sera liée à la fondation des organes de police moderne, et donc ne pourra pas dépasser le début du XIX^e siècle pour la France et l'Italie ou moitié du XVIII^e siècle pour l'Angleterre.

¹⁴ JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce que c'est qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁵ Cf. ROMAN JAKOBSON, « La Dominante », dans *Id.*, *Questions de poétique*, édition établie par TZVETAN TODOROV, Paris, Seuil, 1973.

Inversement, si l'on considère le polar comme expression de la méthode indiciariaire, il faudra inclure dans le terrain de recherche des textes qui remontent bien dans les siècles, comme la célèbre séquence indiciariaire dans le *Candide* de Voltaire, ou encore les récits de Sérendip, traduits du persan par Cristoforo Armeno au XVI^e siècle.

Par ailleurs, si l'on considère le roman policier comme une narration où l'intrigue coïncide de manière intégrale avec une enquête, il faut attendre la conclusion du XIX^e siècle pour parler de roman policier avant la lettre : même pas l'exorde de Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet* (1887), raconte intégralement des investigations menées par le détective de Baker Street.

Ainsi, l'histoire du genre varie sensiblement selon ce que l'on identifie comme le dénominateur commun du genre. La nôtre constitue bien une provocation qui, conformément aux théories de Morris Weitz, se fonde sur la souplesse du concept de « family resemblance » : selon la caractéristique que l'on choisit comme pertinente à l'identification d'une continuité entre un groupe préétabli d'éléments, les ensembles ainsi obtenus seront systématiquement différents.

Or, si le roman policier est le résultat simultané d'une généricité qui se manifeste à plusieurs niveaux de son discours, il faudrait définir un principe capable d'en synthétiser et d'unifier l'action. Rien n'empêche d'ailleurs que, quoi que la généricité laisse son empreinte à plusieurs niveaux de la textualité, ce principe-même soit d'ordre extratextuel : d'ailleurs, comme le suggère Todorov, « les genres sont des classes, le littéraire est le textuel¹⁶ ».

Selon Borges,

Penser, c'est généraliser et les archétypes platoniciens nous sont non seulement utiles mais indispensables pour pouvoir affirmer quoi que ce soit. Dans ce cas, pourquoi ne pas affirmer qu'il y a des genres littéraires ? J'ajouterais volontiers ici une remarque personnelle : les genres littéraires dépendent sans doute moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit. Le fait esthétique requiert la conjonction du lecteur et du texte, et n'existe qu'au moment où elle s'accomplit.¹⁷

Borges résout l'opposition entre le manque d'opérativité des genres historiques et le concept de « genre » en tant que principe universel de catégorisation en considérant la généricité comme un phénomène éminemment pragmatique, lié à la lecture du texte.

Seulement la lecture, en tant qu'expérience que l'on tire du texte, peut rendre simultanément opératoires tous les niveaux de la textualité pour les résumer en un acte du discours cohérent. Comme le suggère Jean-Louis Dufays, sa nature est essentiellement combinatoire : la lecture est à la fois un procédé imaginaire, capable d'immerger le lecteur dans le monde sémantique du texte, mais également un processus de reconnaissance formelle, de codification et d'identification des structures textuelles. Dans cette perspective, on parle du « dédoublement comme [du] régime ordinaire de la lecture fictionnelle¹⁸ ». Il s'agit d'un procédé qui est à la fois *bottom-up* et *top-down* : le cadrage qui dirige la sélection des données pertinentes (dans notre cas, l'identification générique) peut être à tout moment confirmé ou infirmé par une

¹⁶ T. TODOROV, « L'Origine des genres », *op. cit.*, p. 47-48.

¹⁷ JORGE LUIS BORGES, « Le Conte policier », in Uri Eisenzweig (sous la direction de), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, p. 290.

¹⁸ JEAN-LOUIS DUFAYS, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire* [1994], deuxième édition, Berne, Peter Lang, 2010, p. 180.

nouvelle information au cours de la lecture. L'ordre figé des macro-séquences narratives, ainsi que la récurrence de thèmes et des procédés formels ne concourent qu'à déterminer un seul acte du discours, qui résume l'expérience du lecteur face au texte.

Face à la multiplication des théories génériques, l'opération de Borges ne se limite pas à accorder une nouvelle opérativité au genre, en introduisant un acteur — le récepteur du texte —, là où la forme toute seule échoue dans le rôle de dénominateur générique. Au contraire, on redéfinit *ex novo* les catégories sur lesquelles se fonde la généricité elle-même : le genre ne serait pas un principe prescriptif définissant le texte *ex post*, mais une catégorie naturelle de la cognition qui opère au cours de la réception du texte, un système pragmatique d'attentes qui oriente la fruition du texte et qui peut être, selon les cas, confirmé ou infirmé au cours de la lecture. Là où la dimension prescriptive du genre ne fait que saisir « le résultat mort » [de la généricité] », une conception expérientielle du genre envisage la nature « vivante », opératoire dans les procédés de rédaction et de réception du texte : « il faut apprendre à présenter les genres comme des principes de production dynamiques¹⁹ ».

La généricité serait ainsi d'abord une catégorie de l'expérience du lecteur et, seulement de manière indirecte, un ensemble de normes prescriptives dépendant de cette même expérience. Contrairement à ce que déclare Todorov, une conception expérientielle du genre ne risquerait pas « de ne jamais saisir le véritable système de la poésie²⁰ ». Au contraire, reconduire la généricité à son degré naturel nous permet à la fois d'établir un principe universel de la généricité (le genre comme expérience naturelle du texte) et, d'autre part, d'en envisager l'évolution diachronique sans ne plus retomber dans l'impasse soulignée par Blanchot : un écart d'opérativité entre les catégories normatives des genres modernes face à la production littéraire contemporaine. Les formes et les thèmes, ainsi que les définitions génériques, évoluent dans le temps en raison et en rapport consubstantiel avec la fonction pragmatique que l'on accorde à un certain genre.

Certes, la dimension pragmatique du texte — à travers l'expérience de la lecture — paraît la seule capable de rendre compte de la complexité de la généricité, en résumant l'ensemble de ses composantes formelles, thématiques et structurelles dans un seul acte du discours. Cependant, cela ne nous indique qu'une perspective pour aborder la question de la généricité, sans rien expliciter de la manière dont elle se manifeste effectivement au cours de l'expérience de lecture. Au cours du chapitre, nous allons suggérer comment, parmi la fragmentation des théories génériques post-normatives, un fil rouge nous permet de remonter à l'expérience générique dans son état le plus naturel et le plus immédiat : la récurrence d'un rapport émotif et cognitif spécifique entre le lecteur et le héros fictionnel. L'expérience de la généricité résiderait, avant tout cadrage institutionnalisant, dans la répétition et dans l'identification d'une même réaction emphatique du lecteur vis-à-vis du héros romanesque, programmé simultanément par la dimension formelle et sémantique du texte. Ce même rapport, en se développant sous la forme d'opposition entre le temps de la lecture et celui de la narration, détermine également la schématisation de l'expérience textuelle en scénario figé, dont les macro-propositions peuvent être résumées en un acte du discours cohérent à l'ensemble du texte. En relisant les théories génériques todoroviennes à la lumière des développements les

¹⁹ TZVETAN TODOROV, « L'Origine des genres », *op. cit.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*

plus récents en narratologie cognitive, nous allons ainsi suggérer que le rapport empathique entre le lecteur et le personnage constitue la clé de voute affectant la généricité à tout niveaux de la communication littéraire. Cela nous permettra d'envisager un modèle générique que nous allons déployer, au cours de cet ouvrage, pour explorer la genèse du roman policier au prisme de l'effet générique programmée par son expérience de lecture : le soupçon.

1. L'empathie narrative comme degré naturel de la généricité

Dans *Introduction à l'architexte*, Genette souligne comment la crise de la généricité qui se développe au cours du XX^e siècle serait en réalité l'épiphénomène d'une équivoque interprétatif remontant à la modernité : la réception normative et formelle des théories génériques de Platon et d'Aristote, plus proches, selon Genette, de la catégorisation linguistique des genres du discours. Plus précisément, les catégories de lyrique, épique et tragique constitueraient moins des ensembles de traits formels et thématiques que des modes du discours, se différenciant par la nature de l'énonciation : l'énonciation « directe » de la tragédie, confiée intégralement aux personnages, s'opposerait à l'énonciation « indirecte » du je lyrique et à l'énonciation « mixte » de l'épopée. Dans cette perspective, les théories génériques de romantiques comme Schlegel, Schelling et Goethe, n'auraient ainsi aucune fin "destructrice" en soi par rapport à la conception normative des genres à l'époque moderne ; elles se proposeraient plutôt de rétablir une continuité avec la nature linguistique des catégorisations proposées au cours de l'époque classique, tout en mettant en exergue à quel point la superposition entre les catégories de « forme » et de « mode » biaise la notion de genre²¹.

En paraphrasant le Schlegel du *Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst* (1801-1804), Genette déclare qu'« il existe une *forme* épique, une *forme* lyrique, une *forme* dramatique [...]. [La forme épique] est subjective-objective. La forme *lyrique* est seulement *subjective*, la forme *dramatique* est seulement *objective*²²». Dans les catégories proposées par Schlegel, la forme textuelle s'identifie à la dimension énonciative du texte, le mode du discours se définissant comme dénominateur de la catégorie littéraire. Certes, il s'agit d'une superposition inappropriée, puisque « les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relève de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui de la *pragmatique*²³ ». D'autre part, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer un écart entre les concepts platoniciens d'énonciation « directe » et « indirecte » et la dichotomie de « subjectif » et « objectif » proposée par Schlegel. Si l'une n'envisage que le discours en tant que lui-même, l'autre présuppose la présence ou l'absence d'un énonciateur : le discours se catégoriserait ainsi à partir de la nature de l'émetteur du message, dont la forme ne serait qu'une conséquence directe des modalités communicatives. Le brouillage entre forme et mode du discours se révèle ainsi fertile : en envisageant le "je lyrique" comme une forme de subjectivité, le concept de genre s'apprête à évader de la stricte textualité pour envisager la sphère des sujets qui se trouvent aux pôles extrêmes de l'acte littéraire.

²¹ GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, dans *Id.* (sous la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, italique dans le texte, p. 112.

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ *Ibid.*, p. 142, italique dans le texte.

Le cadre se complique ultérieurement lorsqu'on envisage la théorie générique que Hölderlin confie à ses fragments de philosophie esthétique : « Le poème lyrique, idéal dans son apparence », écrit-il « est naïf par son signifié. Il est la métaphore d'un sentiment. Le poème épique, naïf dans son apparence, est héroïque par signifié. Il est la métaphore d'hautes aspirations. Le poème tragique, héroïque dans son apparence, est idéal par signifié. Il est la métaphore d'une intuition intellectuelle²⁴ ». Si d'un côté la dichotomie entre la « subjectivité » et l'« objectivité » chez Schlegel suggérait la présence ou l'absence, au moins en abyme, d'un énonciateur du message littéraire, les concepts d'« apparence » et de « signifié » chez Hölderlin présupposent en revanche un récepteur du texte : sans nous attarder sur la souplesse terminologique de « naïf », « idéal » et « héroïque », la superposition du genre à celui du mode invite à l'élargissement des acteurs concourant au procédé de catégorisation générique. L'identification du genre ne présuppose pas seulement que l'auteur du texte configure la discursivité selon un mode ou l'autre, mais demande également un récepteur, voire un lecteur, capable d'inférer le « signifié » du texte à partir des caractéristiques modales et formelles (« apparence ») du discours. En paraphrasant Hölderlin, la genericité résiderait ainsi dans la récurrence du même signifié se véhiculant par la même forme, identifiés par le récepteur du message. Si le concept d'« apparence » — pour souple qu'il puisse paraître — est encore associable à l'ensemble de procédés formels qui déterminent le texte, celui de « signifié » mérite d'être exploré avec plus d'attention, d'autant plus si en relation avec ce que Hölderlin définit la « métaphore » du texte. Le discours narratif — au sens large, en tant qu'enchaînement d'images ou d'actions — articule en narration un sentiment : la « naïveté » du poème lyrique résiderait dans le fait qu'il constitue la métaphore d'un sentiment ; de même, le signifié « héroïque » de l'épopée résiderait dans la métaphore d'hautes aspirations et l'idéalité de la tragédie résiderait dans sa capacité de métaphoriser une série d'intuitions intellectuelles. Comprendre le signifié d'un genre impliquerait ainsi de reconnaître les procédés émotifs et cognitifs sous-jacents au texte, communiqués aux lecteurs selon une série de procédés formels récurrents : par exemple, il n'y a pas de tragédie sans l'expérience angoissante d'un conflit insurmontable — le véritable produit de l'« intuition intellectuelle » de l'auteur — raconté sur la scène en absence de toute médiation discursive.

Les intuitions de Hölderlin paraissent d'ailleurs trouver un terrain fertile chez les néo-aristotéliens américains qui, comme Robert Scholes, s'efforcent de récupérer et de réinterpréter le concept de « mode de la fiction » à détriment de celui de « genre normatif », selon la sémantique des mondes fictionnels :

Ces modes sont [...] fondés sur les trois rapports qui peuvent exister entre un monde fictionnel, quel qu'il soit, et le monde de l'expérience. Un monde fictionnel peut être meilleur que le monde de l'expérience, pire que lui, ou son égal. Ces mondes fictionnels impliquent des attitudes que nous avons apprises à nommer romantiques, satiriques et réalistes. La fiction peut nous livrer le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance, ou le monde mimétique de l'histoire.²⁵

²⁴ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Scritti di estetica*, édition établie par R. RUSCHI, Milano, SE, 1987, dans FERDINANDO PAPPALARDO, *Teorie dei generi letterari*, Milano, Graphis, 2009, p. 83, notre traduction ; « Il poema lirico, ideale nell'apparenza, è ingenuo nel suo significato. È la metafora perdurante di un sentimento. Il poema epico, ingenuo nell'apparenza, è eroico nel suo significato. È la metafora di grandi aspirazioni. Il poema tragico, eroico nell'apparenza, è ideale nel suo significato. È la metafora di una intuizione intellettuale ».

²⁵ ROBERT SCHOLES, « Les modes de la fiction », dans G. GENETTE., *Théories des genres*, op. cit., p. 81.

Les modes de la fiction se définiraient ainsi moins par la coprésence d'une série de procédés formels que par le rapport qu'ils entretiennent avec leur référent, le monde sensible de l'expérience : les genres narratifs se réduiraient ainsi à des « attitudes » déterminées par le degré de variation, ou mieux de connotation, que le monde fictionnel établit avec le monde réel. Tout en se dédiant à la définition des modes narratifs, Scholes ne peut pas s'empêcher d'établir un rapport entre le genre narratif (la satire, la romance, l'histoire) et une rapport émotif spécifique que chacun s'engage à produire au sein de son lecteur : le monde de la satire est « déchu », aussi bien que celui de la romance est « héroïque » ; cependant, ces réactions résident moins dans la dimension textuelle proprement dite, que dans la perception du récepteur : la déception, voire même l'amertume, de la satire concerne moins la forme et les thèmes du texte que la réponse émotive du lecteur face au texte lui-même.

D'ailleurs, les notions de « déception » ou d'« héroïsme », lorsque appliquées à l'intégralité du monde fictionnel, nous paraissent faiblement opératoires : puisque les *fictional worlds* se peuplent d'ensemble de personnages souvent en conflit les uns avec les autres, il nous paraît excessivement réducteur d'identifier l'intégralité du monde narratif à une seule réponse émotive : alors que certains personnages peuvent éveiller l'indignation du lecteur, d'autres peuvent en susciter la pitié, ou l'admiration. Par ailleurs, les personnages des mondes fictionnels n'ont pas tous le même poids dans la connotation du monde qu'ils habitent : une narration focalisée sur un seul personnage, ou s'appuyant sur un seul narrateur homodiégétique, aura forcément dans ce dernier un catalyseur privilégié des réponses émotives et cognitives qu'il envisage susciter au sein de son lecteur. Autrement dit, les mondes fictionnels sont des systèmes *a fortiori* hiérarchisés, selon la perspective des acteurs qu'ils choisissent pour raconter ces mondes eux-mêmes.

Dans cette perspective, Northrop Frye suggère qu'il est proprement à partir du rapport entre le héros en particulier et le lecteur que l'on articule chaque catégorie générique : le mythe se définit par la supériorité (par nature) du protagoniste sur le lecteur et sur les lois naturelles. Dans la légende et dans le conte des fées, le héros est supérieur (par degré) au lecteur et aux lois naturelles. Le genre haut-mimétique implique une supériorité du héros vis-à-vis du lecteur mais non face aux lois naturelles ; par contre, le bas-mimétique se définit par l'égalité des conditions entre le lecteur, le protagoniste et les lois naturelle ; en dernier lieu, le genre de l'ironie implique l'infériorité du personnage vis-à-vis du lecteur²⁶.

Or, définir le « héros » en tant qu'une fonction du récit nous paraît une question d'ordre narratologique qui, pour sa complexité, dépasse les limites de cet ouvrage : on pourrait identifier le protagoniste de la narration comme le ou les personnages dont la quête s'identifie avec la structure narrative majeure articulant le récit. Frye a cependant le mérite de suggérer que l'exploration du *fictional world* est une relation hiérarchisée, s'appuyant sur un catalyseur privilégié et défini par l'économie du texte : il s'agit d'un rapport spécifique que le lecteur établit vis-à-vis d'un ou plusieurs personnages, élus à sondes dont l'expérience dans le monde fictionnel définit irrémédiablement celle du lecteur.

D'autre part, le modèle proposé par Frye se configure seulement en termes aléthiques, la confrontation entre le lecteur et le personnage se déterminant sur les axes du possible et de l'impossible, du vrai, du faux et du nécessaire. On n'envisage pas la possibilité que la relation

²⁶ Cf. NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

puisse s'étendre à une série de réactions émotives et ou cognitives nuançant les macro-catégories que Frye définit uniquement comme « haut » et « bas-mimétique » : d'ailleurs, si la légende, l'épopée, le mythe et la légende constituent des catégories génériques opératoires dans le système littéraire, on ne pourrait pas dire de même pour les deux autres, deux termes-valises qui ne reflètent aucun cadre générique effectivement perçu. Le roman réaliste pourrait bien évidemment faire partie de cette catégorie ; mais vaudrait-il de même pour le roman d'aventure ou le roman policier ? Et que dire de la science-fiction, ou encore de la *fantasy* ?

Il est justement à partir d'*Anatomy of Criticism* que Jauss propose une étude des niveaux d'identification du public au héros narratif²⁷ : le rapport entre ces deux pôles de la communication littéraire peut, selon Jauss, s'articuler de manière qualitativement différente, selon que l'on engage une relation associative, admirative, sympathique, cathartique ou ironique avec le personnage. Jauss suggère que le rapport du lecteur au héros est essentiellement complexe. Puisque l'identification se déroule au sein de l'expérience esthétique du texte, elle ne se résout jamais dans une identification totale. S'identifier à l'héros n'implique pas simplement de calquer ce qu'il éprouve ; la distanciation de l'écriture engage aussi bien une réaction émotive que cognitive face à l'héros littéraire : l'expérience émotive du drame du héros tragique ne nous empêche pas d'évaluer, du point de vue strictement rationnel, la complexité du dilemme face auquel il se trouve. Même du point de vue strictement émotionnel, l'identification n'est jamais totale : comme le sentiment de pitié, qui réside proprement dans l'identification de la souffrance autrui, de même l'admiration que l'on peut ressentir face à un certain personnage présuppose justement un écart entre ce que le public éprouve et l'expérience émotive propre du personnage.

Quoi que la généricité ne définit pas sa thèse de manière systématique, Jauss ne peut s'empêcher de s'appuyer sur des catégories génériques particulières pour modéliser les rapports d'identification qu'il définit ; la relation entre le « genre » et la réponse émotive et cognitive du lecteur n'est peut-être pas exclusive, mais tout de même significative pour définir certaines catégories génériques, comme le rapport entre l'identification sympathique et les *exempla* chrétiens, ou encore l'identification cathartique et la tragédie.

Dans cette perspective, les études de Todorov sur la littérature fantastique s'inséraient au carrefour entre le concept d'identification émotive et cognitive de Jauss et le rapport entre genre, personnage et lecteur défini par Frye, en exploitant la porosité — voire même la fécondité — réciproque. La thèse d'*Introduction à la littérature fantastique* peut se résumer dans ses toutes premières lignes : « L'hésitation du lecteur est donnée comme la première condition du fantastique. Mais est-ce que le lecteur s'identifie à un personnage particulier, comme dans *Le Diable Amoureux* et dans le *Manuscrit* ? Autrement dit, est-il nécessaire que l'hésitation soit représentée à l'intérieur de l'œuvre ? La plupart des ouvrages qui remplissent la première condition satisfont également la seconde²⁸ ». L'identité du genre fantastique résiderait ainsi dans la récurrence d'une réaction émotive et cognitive d'identification entre le lecteur et le héros : l'hésitation. Le lecteur est d'ailleurs invité à une expérience immersive dans

²⁷ Cf. HANS ROBERT JAUSS, « Levels of Identification of Hero and Audience », dans *New Literary History*, vol. 5, n° 2, 1974, p. 283-317. L'article, traduit en anglais par BENJAMIN et HELGA BENNETT, résume l'intervention de Jauss au sixième colloque du groupe *Poetik und Hermeneutik*, intitulé « Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung », en septembre 1972.

²⁸ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 36.

le monde fictionnel, qui présuppose le refus de toute lecture allégorisante ou métaphorique : pour que l'hésitation du lecteur puisse correspondre à celle du personnage, il faut que l'univers fictionnel dans lequel se déroule l'action soit accepté dans son statut sémantique primaire.

Cependant, le concept d'hésitation chez Todorov paraît moins proche d'un produit de l'expérience de lecture que le résultat d'une série de procédés formels et structurels : celle-ci « ne doit pas être prise pour un jeu psychologique individuel : c'est un mécanisme intérieur au texte, une inscription structurale. Évidemment, rien n'empêche le lecteur réel de garder toutes ses distances par rapport à l'univers du livre²⁹ ». Todorov amortit sa propre thèse, en reléguant l'hésitation à une série de procédés formels qu'il identifie au sein du texte, comme la modalisation du discours et la focalisation interne au personnage qui hésite. Le lecteur individuel, et les procédés interprétatifs qu'il engage face au texte, demeurent exclus de l'analyse du genre.

D'autre part, il n'est pas seulement possible mais nécessaire d'envisager le rôle du lecteur dans la réception — voire même l'identification — du genre, puisque la littéraire est proprement un ensemble de textes de textes perçus et rassemblés en groupes ou en familles par des communautés de lecteurs effectifs. Puisque le concept de « genre » fait partie des compétences partagées par les membres de toute communauté d'auteurs et de lecteurs, il est impossible d'exclure le phénomène de la réception effective du texte des procédés d'identification de ces mêmes catégories génériques.

Le texte est, comme le suggère David Herman, une « structure intentionnelle³⁰ » : il est écrit dans l'intention de produire, à travers une série de procédés formels et thématiques, un certain effet au sein du lecteur réel. Cela n'implique pas que le texte se lise toujours de la même manière, indépendamment de l'individualité du lecteur, de son degré d'instruction, de la culture ou de l'époque à laquelle il appartient ; d'autre part, cela n'empêche que les *preference rules*, les choix de pertinence qui déterminent la rédaction du texte, ne peuvent orienter de manière somme toute univoque l'expérience de lecture du texte. Dans cette perspective, Teun van Dijk a mis en exergue comment, dans un cadre culturel et historique isotopique, l'interprétation des phénomènes psycholinguistiques qui déterminent la forme du texte soit essentiellement univoque à la communauté de lecteurs envisagées, de sorte que l'individualité du lecteur réel soit, à un certain degré, négligeable au sein des phénomènes de réception textuelle³¹. Cela ne concerne pas, bien évidemment, les nuances interprétatives les plus subtiles, distinguant un lecteur spécialisé d'un lecteur naïf, mais demeure valable pour l'effet général du texte en tant qu'expérience effective, dans le cas de Todorov, de l'hésitation.

Lorsque l'on identifie un ensemble cohérent de procédés formels programmant l'hésitation du lecteur, il faut considérer ces derniers comme effectivement opératoire dans la détermination d'un effet générique au sein du lecteur réel. Nous proposons ainsi une interprétation essentiellement expérientielle du genre, fondée sur l'identification entre une catégorie textuelle et la récurrence d'un effet de lecture. Cela nous permet d'envisager le phénomène de la

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁰ Cf. DAVID HERMAN, « Narrative Theory and the Intentional Stance », dans *Partial Answers*, vol. 6, n° 2, 2008, p. 233-260.

³¹ Cf. TEUN VAN DIJK, « Le Texte: structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte », dans A. KIBEDI VARDA (sous la direction de), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p. 77.

généricité dans sa nature essentiellement intuitive, qui en fait une catégorie opératoire dans la communication même quand on n'est pas des spécialistes de la littérature.

De manière préalable à toute compétence dérivée et à toute connaissance institutionnalisée, le degré naturel de la généricité résiderait dans le rappel d'une expérience récurrente en rapport immédiat avec le texte. La conscience du genre résiderait d'abord moins dans la capacité de répertorier toutes ses composantes formelles ou thématiques, que dans l'évocation d'un effet général, correspondant à l'expérience émotive et cognitive récurrente véhiculée par l'ensemble de ses composantes. Le genre en tant que lui-même constituerait donc moins une catégorie de textes proprement dits qu'une catégorie de son expérience, que le lecteur éprouve, mémorise et ensuite reconnaît au cours d'autres lectures.

Certes, Todorov remarque que tous les récits fantastiques n'impliquent pas forcément l'hésitation du personnage — contrairement à l'hésitation du lecteur, condition *sine qua non* pour définir l'identité du genre. Ci-faisant, il implique que la réponse émotive et cognitive du lecteur face au personnage ne nécessite pas de se résoudre dans l'identification totale. Les études en empathie narrative qui, en s'enracinant dans les thèses sur l'identification de Jauss, ont marqué la dernière décennie confirment la nature essentiellement complexe du rapport empathique³² : la réponse du lecteur n'est pas un moulage de celle du personnage, mais une expérience où l'identification émotionnelle se superpose à la prise de distance intellectuelle offerte par le cadre spécifique du contexte esthétique. Dans le cas spécifique du fantastique, l'hésitation du personnage n'est pas une condition nécessaire à celle du lecteur puisque « seul ce qui dans le texte est donné au nom de l'auteur échappe à l'épreuve de vérité ; la parole des personnages [d'autant plus lorsqu'il se présentent en tant que narrateurs homodiégétiques] peut être vraie ou fausse, comme dans le discours quotidien³³ ». Ci-disant, Todorov anticipe le concept de narratologie cognitive que Lisa Zunshine définit « méta-représentativité³⁴ » : les informations que le lecteur reçoit sont acceptés comme vraies, rejetés comme fausses ou encore soumise à hésitation selon la source dont elles proviennent, et le cadrage de métadonnées qu'elles impliquent. La dimension homodiégétique du narrateur, condition récurrente dans le récit fantastique, ne serait donc finalisée qu'à la consolidation de l'effet de lecture du genre : que le narrateur hésite effectivement ou pas, l'on est libre de mettre en question son récit proprement à cause du statut homodiégétique de sa narration. En tant que personnage, le narrateur fantastique est ainsi *a priori* passible de fautes, d'interprétations erronées, de malentendus : la représentation de l'hésitation dans le texte n'est donc qu'une condition secondaire pour programmer le même effet au sein du lecteur, là où la dimension formelle du remplit préalablement cette fonction. Au contraire, c'est bien le rôle d'un certain trait formel dans la définition de l'effet général du texte qui en détermine la pertinence au sein du genre.

Que l'on hésite avec le personnage ou à propos du personnage, l'effet de lecture du récit fantastique se mesure toujours par rapport au monde fictionnel dans lequel se déroule l'action.

³² Cf. CRISTINA BRONZINO, « Neuronarratologia ed empatia », dans STEFANO CALABRESE (sous la direction de), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo, 2009, p. 205-224. SUZANNE KEEN, *Empathy and the Novel*, New York and Oxford, Oxford University Press, 2007. AMY COPLAN, « Empathetic engagement with narrative fictions », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, n° 2, 2004, p. 141-151. JAMES HAROLD, « Empathy with fictions », dans *The British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n° 1, 2000, p. 340-355.

³³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 88.

³⁴ Cf. LISA ZUNSHINE, *Why We Read Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

Si une série de procédés formels déterminent l'hésitation du lecteur, d'autre part celle-ci ne peut pas se passer de la dimension immersive de la lecture ; au contraire, l'hésitation du lecteur se mesure spécifiquement par rapport à la dimension sémantique du texte littéraire.

Cela ne fait que mettre en exergue encore à quel point l'expérience générique du texte soit double : d'une part, l'effet de lecture est fondé sur la reconnaissance et le déploiement de principes formels, programmant, de manière strictement linguistique, la réponse du lecteur face au texte ; d'autre part, il s'agit également d'une expérience immersive, par laquelle on est appelé à vérifier les déclarations du narrateur par rapport à la nature intrinsèque du monde fictionnel. Ainsi, le concept de genre ne se réduit pas à l'expérience de la forme linguistique, mais également et surtout à l'expérience du monde de la narration, que l'on explore à travers le regard du personnage avec lequel on établit un rapport de nature empathique.

2. Empathie narrative et modélisation générique

Nous avons jusque-là envisagé l'expérience de l'effet textuel comme une condition entre reconnaissance formelle et la langue et expérience immersive au sein du monde fictionnel. Cependant, nous n'avons encore considéré que la réponse empathique du lecteur au texte est un procédé dynamique, se déployant selon une diachronie double : par rapport au temps de la lecture ainsi bien qu'au temps du récit. Du point de vue synchronique, l'expérience de l'effet générique est bien programmée par le texte, ainsi bien pour sa nature formelle que sémantique ; de manière réciproque, elle en oriente la compréhension et la sélection des macro-séquences au fil de la lecture : autrement dit, le rapport empathique avec le personnage constitue le principe à partir duquel on définit le modèle macro-structurel pertinent à un genre narratif déterminé.

Déjà Todorov suggérait que le principe empathique pouvait imprimer sa marque à un niveau ultérieur par rapport à la seule séquence narrative, en s'imposant comme principe organisateur du modèle macro-structurel du texte : « si l'œuvre littéraire forme une véritable structure, il faut que nous trouvions, à tous les niveaux, des conséquences de cette perception ambiguë du lecteur par quoi se caractérise le fantastique³⁵ ». Cela repose d'ailleurs sur la certitude que, « [en] connaissant la structure de l'œuvre littéraire, on devrait pouvoir, à partir de la connaissance d'un seul trait, reconstruire tous les autres³⁶ » : en particulier, si le principe du genre réside dans l'hésitation du lecteur, les tournants de l'intrigue fantastique se structurent en raison de la confirmation ou de l'infirmité de l'hésitation elle-même ; en d'autres termes, l'effet de lecture déterminerait constituerait le principe rédactionnel sur lequel se fonde la définition de la structure narrative du texte.

Cette intuition, à peine ébauchée dans *Introduction à la littérature fantastique*, a été systématisée — par rapport aux sous-genres du *detective novel* — dans l'article « Typologie du roman policier³⁷ ». Todorov considère les cas du roman à énigme classique, du roman noir et du roman à suspense, ou *thriller* : on observe que les trois sous-genres reposent, du point de vue strictement sémantique, sur la même matière : un assassinat, un meurtrier et une enquête menée par un détective. D'autre part, les trois sous-genres se caractérisent par un effet

³⁵ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷ Cf. T. TODOROV, « Typologie du roman policier », dans *Id.*, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

générique radicalement différent : le roman à énigme suscite la curiosité du lecteur ; le roman noir — aussi bien que sa contrepartie américaine, le *hard boiled* — se caractériserait par la coprésence de curiosité et de suspens, alors que le thriller serait finalisé uniquement à consolider le suspens.

La différence entre les trois sous-genres résiderait uniquement dans la manière d'organiser la matière criminelle. Le roman à énigme attise la curiosité du lecteur puisqu'il s'organise autour d'un « double récit rétrospectif » : comme l'on ignore l'identité du meurtrier, et que l'intrigue démarre après l'accomplissement du crime, tout intérêt du lecteur s'oriente vers l'éclaircissement de l'évènement précédant la narration. L'avancement de l'action ne se justifie qu'en relation à un évènement passé et exclu de la représentation. Au contraire, la structure du roman noir produirait une réponse ambiguë au sein du lecteur, au carrefour entre le curiosité pour l'éclaircissement de l'évènement mystérieux et la suspens engendrée par les dangers que le détective est appelé à affronter : la progression du temps narratif ne se justifie plus uniquement en faveur d'un mystère précédent au point de départ de l'intrigue ; elle se focalise également sur le dénouement de complications nouvelles, des situation de péril pour la sécurité du détective lui-même. En dernier lieu, le *thriller* organise sa structure narrative en faveur exclusif du suspens. De manière radicalement opposée au roman à énigme, le crime n'a encore été accompli : tout suspens réside proprement dans le danger imminent pour la victime désignée ; le but de l'enquête serait alors de déjouer le crime, en dissolvant l'inquiétude que, tout au long de la lecture, l'on éprouve à l'égard de la cible potentielle du crime.

Certes, modifier l'organisation narrative de la matière produit un écart d'informations entre le texte et le lecteur qui diffère dans les trois sous-genres du roman policier. Dans le roman à énigme, le lecteur ignore l'identité du coupable. Sa curiosité ne serait qu'une réponse immédiate à l'omission majeure sur laquelle repose l'essence du *whodunit* : l'exclusion du crime de la représentation. D'autre part, le roman noir conjugue l'ignorance du crime majeur à la conscience de crimes mineurs, des pièges ou des embuscades visant à entraver le détective au cours de l'enquête ; en dernier lieu, le suspens du thriller repose uniquement sur la conscience qu'un crime s'organise aux dommages d'une victime désignée.

D'autre part, Todorov n'explique jamais que l'écart cognitif à la base de chaque effet de lecture repose sur un rapport émotif et cognitif particulier entre ceci et l'un des personnages du système narratif. En d'autres termes, le partage ou l'omission d'information s'enracine systématiquement dans une réponse empathique précise du lecteur : lorsque l'on ignore l'identité du meurtrier, l'on ignore comme et avec le détective du roman à énigme ; de même, on craint pour le sort de la victime du *thriller* puisqu'on connaît plus qu'elle. Ainsi, l'effet de lecture — en tant que système conjuguant la cognition à l'émotion — serait de nature essentiellement relationnelle. Elle implique *a fortiori* que le lecteur interagisse avec un sujet fictionnel dont assumer l'ignorance ou sur lequel projeter son surplus d'information : l'écart ou le déficit d'information assume une charge émotionnelle, en se transformant en suspens ou en curiosité, seulement lorsqu'elle dispose d'une contrepartie avec laquelle établir un rapport empathique.

Ainsi, le rapport entre effet et structure narrative pourrait intégrer la thèse d'*Introduction à la littérature fantastique*, en offrant un modèle diachronique du rapport empathique au fil de la lecture. D'autre part, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer une faille dans le système todorovien. Le concept de structure textuelle est incontestablement opératoire lors de

la rédaction d'un ouvrage. « [L]es contraintes pragmatiques de l'énonciation dirigent en effet la sélection des événements racontables³⁸ » : pour préserver la curiosité du lecteur, l'auteur ne peut pas dévoiler l'identité du coupable dans les toutes premières pages d'un roman à énigme, peine la remise en cause de la catégorie générique du texte. D'autre part, l'on se demande si ce même concept de structure narrative soit également pour le lecteur pour deux raisons. D'abord, la conscience de la structure textuelle n'est qu'un phénomène *ex post* par rapport à la fruition du texte : au cours de la lecture, le public ne peut qu'anticiper quels événements vont déterminer les tournants narratifs qui vont caractériser la structure majeure du texte. Ensuite, la structure narrative n'est pas une institution manifeste au sein du texte : de la perspective du lecteur, elle constitue plutôt une entité d'ordre psychologique, que l'on peut inférer une fois que l'expérience du texte est achevée. En d'autres termes, « la séquence textuelle n'existe pas en soi, qu'elle n'a d'existence que dans la mesure où elle est perçue par une conscience³⁹ ».

Ainsi, la thèse de « Typologie du roman policier » reposerait sur un brouillage de catégories : Todorov envisage la réception des sous-genres du roman policier tout en s'appuyant sur un paradigme qui n'est solide que dans la perspective de la rédaction textuelle. Il faudrait ainsi refuser toute proposition pour laquelle c'est la structure textuelle — à travers le remaniement de l'organisation de sa matière narrative — qui détermine un certain effet textuel. La perspective proposée par Todorov nécessite d'être renversée, en subvertissant les rapports de cause et d'effet entre structure narrative et rapport empathique vis-à-vis du personnage fictionnel : la modélisation des séquences narratives se détermine à partir de l'effet empathique programmé par les procédés formels du texte, et non *vice versa*.

Il faudrait ainsi considérer la structure textuelle moins comme une condition préexistante à la réception du texte, qu'une projection mémorielle du lecteur dont la pertinence est orientée par le rapport empathique établi avec le personnage dès les premières séquences de la narration. En d'autres termes, l'on considère pertinents à la macrostructure du récit seulement les séquences qui ont un rapport direct avec le rapport empathique entre le lecteur et le personnage. Le cas du roman à énigme est particulièrement explicatif : comme le suggère Todorov lui-même, la structure majeure de la narration se définit par la découverte du crime, par l'écoute des témoignages et la recherche d'indices, jusqu'au dévoilement du suspect.

Si la découverte du crime établit un rapport empathique entre lecteur et détective fondé sur la curiosité, d'autre part les séquences majeures de l'intrigue se définissent seulement par rapport à leur capacité de satisfaire cet intérêt : la découverte de l'indice s'ouvre à la possibilité d'orienter le soupçon du lecteur, en lui permettant d'envisager une solution possible au mystère qui lui est proposé.

Sur le fil d'expériences émotives et cognitives assimilables, le modèle macro-structurel appartenant à un certain genre s'universalise en scénario figé. De lecture en lecture, la séquence textuelle majeure se modélise en un horizon d'attente stable, et donc applicable à l'ensemble de textes qui se caractérisent par le même rapport empathique entre le lecteur et le personnage : dans ce cas, la curiosité du roman à énigme. En d'autres termes, des textes invoquant le même effet de lecture produisent, au sein de leurs lecteurs, de modèles mémoriels superposables les uns aux autres, et par conséquent identifiables en tant que *topoi* récurrents.

³⁸ RAPHAËL BARONI, « Le Rôle des scripts dans le récit », dans *Poétique*, vol. 129, n° 1, 2006, p. 106.

³⁹ RAPHAËL BARONI, « Compétence des lecteurs et schèmes séquentiels », dans *Littérature*, vol. 137, n° 1, 2005, p. 123.

Ainsi, lorsque on définit le genre narratif par rapport à une structure narrative récurrente, cela arrive toujours en raison d'un rapport empathique qui impose une même pertinence à des textes différents. Cela n'implique pas que la modélisation des macrostructures sémantiques du texte soit une manière inefficace de définir la généricité, mais réaffirme que cela arrive seulement un raison d'une expérience immédiate et naturelle avec le texte, résumable dans le rapport empathique que le lecteur établit vis-à-vis du ou des personnages du monde fictionnel. Notre but n'est que d'organiser la conception du genre en hiérarchisant sa réception à partir d'une fruition essentiellement expérientielle et non-normative de cette catégorie cognitive.

3. Du modèle sémantique à la pragmatique textuelle

La modélisation de l'expérience textuelle que nous avons envisagée jusque-là est de nature essentiellement sémantique, et donc liée à la dimension immersive — voire imaginative — de la lecture : la nature formulaire du genre réside proprement dans la succession de séquences associables les unes aux autres par leur fonction dans l'économie du système narratif, selon le rapport empathique que les procédés formels du discours programment au sein du lecteur.

Certes, la modélisation des séquences sémantiques est indissolublement liée à l'identification de leur fonction syntactique dans l'économie du texte. Van Dijk distinguait ainsi entre « superstructures syntactiques » et « macrostructures sémantiques » dans la modélisation de la matière textuelle pour une raison de clarté, tout en reconnaissant la dépendance réciproque des deux structures subjacentes à la modélisation textuelle : « [u]n tel schéma [superstructurel] ne joue pas seulement un rôle dans le contenu global du texte mais en définit en même temps le type⁴⁰ ».

Dans cette perspective, les travaux de Jean-Michel Adam et d'André Avias sur le concept de « typologie textuelle⁴¹ » ont d'ailleurs suggéré que « les contraintes génériques agissent prioritairement sur les plans des textes (partie du plan plus ou moins obligatoires) et sur les rangs linguistiques inférieurs⁴² », conformément à la capacité des procédés formels de programmer une réponse déterminée au sein du lecteur. Cependant, cela n'empêche que « la textualisation de ces unités linguistiques dans des plans de textes est le résultat d'une contrainte communicative de plus haut niveau⁴³ ».

Une modélisation sémantique et syntactique du texte, quoi qu'ouvrant la voie à la définition de la typologie textuelle, est cependant loin d'épuiser les couches de l'expérience de lecture : selon Van Dijk, « tout comme il avait été nécessaire d'introduire des macrostructures pour l'interprétation du contenu global du texte, il est nécessaire ici d'introduire des macrostructures pragmatiques afin de pouvoir parler de la fonction globale d'un texte. [...] [C]es macro-actes

⁴⁰ T. VAN DIJK, *Le Texte*, op. cit., p. 77.

⁴¹ Cf. ANDRÉ AVIAS, *Composition textuelle. Du plan de texte à la macro-proposition*, Paris, L'Harmattan, 2014 ; JEAN-MICHEL ADAM, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999 ; *Id.*, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.

⁴² JEAN-MICHEL ADAM, « Macro-propositions, séquence et plans de texte : discussion des propositions d'André Avias », dans *Semen*, vol. 36, n° 1, 2013, <<https://journals.openedition.org/semen/9703>>. [dernière consultation : 27/10/2020]

⁴³ *Ibid.*

de langage sont dérivés de séquences d'actes au moyen de macro-règles, comme nous l'avons vu auparavant pour le contenu du texte⁴⁴ ».

Selon Van Dijk, la réception textuelle se définirait ainsi à partir de trois structures majeures qui, bien que répondant à des fonctions différentes, seraient indissociables les unes des autres et soumises aux mêmes procédures de simplification.

Réduire le texte à une schématisation d'ordre syntactique et sémantique impliquerait également d'inférer, en procédant par simplification des propositions d'ordre inférieur à celles d'ordre majeur, à en inférer l'acte de lecture sous-jacent à l'intégralité du texte.

En particulier, les opérations de simplification appliquées par le lecteur se réduiraient à trois sous-ensembles : la « suppression », la « généralisation » et la « construction ». La modélisation textuelle, soit-elle d'ordre sémantique ou pragmatique, implique la suppression des toutes les propositions qui ne sont pas nécessaires à la compréhension des propositions suivantes ; on généralise une séquence par une proposition qui implique toutes les autres appartenant à la même séquence ; on substitue une séquence par une proposition qui renvoie à l'acte du discours impliquée par toutes les propositions de la séquence.

En remontant par simplification de niveau en niveau de modélisation, le lecteur pourrait ainsi inférer l'acte du discours sous-jacent à la structure textuelle.

Certes, la thèse identifiant le concept de « genre » avec celui de catégories énonciatives remonte à l'époque de l'École de Prague : dans *Le Problème des genres du discours*, Bakhtine proposait une distinction entre les « genres simples » du discours, dont la fonction pragmatique est univoque, et les « genres complexes », en tant que résultat combinatoire de plusieurs genres simples⁴⁵. La littérature au sens large appartenant à l'ensemble des genres complexes, l'innovation au sein des catégories littéraires résiderait dans la capacité de combiner de manière constamment inattendue les genres simples, en produisant des nouvelles catégories de genres littéraires. Quoi qu'extrêmement prolifique, l'intuition de Bakhtin vise cependant moins à catégoriser le littéraire qu'à mettre en exergue les potentialités illimitées de l'écriture fictionnelle ; elle n'a, d'autre part, aucune prétention d'exhaustivité : aucun modèle n'explique de manière systématique comment se déroule la combinaison et la structuration des genres simples en genres complexes.

En renversant le propos de Bakhtine, dont le souci est essentiellement historico-évolutif, Todorov adapte le concept de « genre comme acte du discours » à la genèse des catégories génériques en tant que phénomène psycholinguistique : dans « L'Origine des genres », on propose que tout genre se définirait par un acte de parole qui, par des procédés de transformation et d'amplification, se structurerait en discours⁴⁶. En s'appuyant sur un texte de la tradition poétique sénégalaise, Todorov esquisse d'ailleurs cinq procédés modèles décrivant la structuration de l'acte du discours en texte littéraire : l'enchâssement de l'acte verbal dans celui de raconter ; la multiplication et l'inversion des rôles narratifs ; la structuration de l'acte verbal par le rajout de détails sémantiques ; la répétition et la variation de la même séquence narrative.

Certes, pour sa simplicité et sa brièveté, le texte *lubas* choisi par Todorov constitue un laboratoire privilégié pour envisager une théorie des genres littéraires comme actes du discours,

⁴⁴ T. VAN DIJK, *Le Texte*, op. cit., p. 83.

⁴⁵ Cf. MIKHAÏL BAKHTINE, « Le Problème des genres du discours », dans *Id.*, *Esthétique de la création littéraire* [*Eстетika slovesnozo tvorčestva*, trad. ALFREDA ACOUTURIER, 1979], Paris, Gallimard, 1984.

⁴⁶ Cf. T. TODOROV, « L'Origine des genres », op. cit.

qui pourrait cependant s'adapter également à la complexité et à l'étendue du roman. On s'interroge pourtant sur l'effective opérativité des modèles d'amplification ainsi identifiées : est-ce que la rédaction du texte envisage réellement l'amplification d'un acte du discours ou, de manière conforme avec les théories de Van Dijk, il serait plus fertile de considérer la réception du texte comme un procédé de réduction à l'acte du discours ? Dans un cas comme dans l'autre, l'on définit non seulement l'identité de la catégorie générique avec la récurrence d'une fonction pragmatique mais on concorde également sur la dimension combinatoire de ce procédé. La seule différence réside dans le fait que, si d'un côté rien n'impose que la rédaction textuelle soit *a fortiori* un acte d'amplification, certes la lecture est bien un processus fondé sur la compréhension et la réduction des séquences textuelles en unités sémantiques et pragmatiques progressivement plus simples.

L'inversion de perspective au sein de la théorie générique de Todorov est d'autant plus nécessaire lorsqu'il envisage l'acte du discours qui, par amplification, soutiendrait la rédaction du récit fantastique : « l'acte de parole [...] est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire sa formule ainsi : 'je' (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe d'attitude (tel que 'croire', 'penser' etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude [...] + proposition subordonnée décrivant un événement surnaturel⁴⁷ ». L'acte du discours orientant l'écriture du récit fantastique serait essentiellement superposable à l'effet de lecture qui définit le genre ; le « je » que Todorov utilise identifier synthétiquement la pragmatique du texte fantastique serait pourtant plus facilement attribuable au lecteur qu'à l'écrivain du texte, en tant que le résultat d'une simplification qui, de macro-séquence en macro-séquence, remonte de l'expérience textuelle à l'acte pragmatique qui la résume.

Comme l'acte du discours coïnciderait avec l'effet programmé par le texte tout au long de l'expérience de lecture, on pourrait accuser cette exposition de circularité herméneutique, les conclusions du discours nous reconduisant aux prémisses initiales. Cependant, la circularité de la démonstration n'est qu'une apparence liée à la nature linéaire de l'exposition : les trois niveaux du texte que nous avons pris en considération — le *close reading* des procédés formels, la modélisation des séquences narratives et l'inférence de l'acte du discours général du texte — sont cependant élaborés simultanément, et de manière indiscernable, au cours de la lecture, en tant que processus à la fois « bottom-up » et « top-down ».

Ci-dans, notre but était de suggérer que l'expérience du texte, en tant que récurrence d'un effet de lecture, constitue une catégorisation générique naturelle affectant tous les niveaux du discours et en synthétisant de manière cohérente les rapports entre les uns et les autres. Le rapport empathique entre lecteur et personnage constituerait ainsi le degré zéro de la généricité, préalable à toute formalisation et pourtant capable d'en justifier le principe : seulement à partir d'une expérience de lecture récurrente entre textes différents, l'on peut catégoriser formes, structures et pratiques génériques comme significatives pour une certaine catégorie textuelle. Que l'on considère le genre comme ensemble de procédés formels, typologie textuelle ou encore un acte du discours, la relation empathique établie avec le texte constitue le phénomène déclencheur hiérarchisant toute modélisation générique *ex post* : elle seule constitue le rapport le plus immédiat et direct avec la textualité, condition nécessaire et préalable à toute institutionnalisation des catégories génériques.

⁴⁷ T. TODOROV, « L'Origine des genres », *op. cit.*, p. 58.

4. Transformations génériques

À présent, on pourrait bien s'interroger autour des avantages impliqués par la systématisation d'un degré naturel de la généricité. Les réserves seraient d'autant plus légitimes puisque, si la conception expérientielle du genre hiérarchise les manifestations du « genre » à tous les niveaux de la communication littéraire, de même les marqueurs formels, structurels ou pragmatiques de généricité ne soient pas moins pertinents à identifier, d'une manière ou d'une autre, le genre. Par ailleurs, la définition d'un degré naturel de la généricité demeure essentiellement une simulation, une modélisation qui nécessite de présumer un espace aseptique où aucune information dérivée sur les thèmes et les formes n'oriente préalablement l'expérience du genre.

D'autre part, nous n'avons considéré la dimension expérientielle du genre que dans une perspective essentiellement synchronique. Si les bénéfices d'une conception naturelle de la généricité sont insaisissables en dehors de la variable temporelle, au contraire son application s'oriente plutôt à saisir la généricité en diachronie, surtout là où le genre à venir n'est pas encore identifiable en tant qu'institution marquée.

Comme cet ouvrage est dédié aux transformations menant à la consolidation du roman policier en tant que catégorie générique stable, on se situe notre domaine de recherche dans un contexte, chronologique et géographique, où aucune conception prescriptive de "roman policier" ne peut virtuellement orienter notre investigation.

On insiste en particulier sur l'adverbe "virtuellement" : les ouvrages dédiés à l'histoire — voire même à la préhistoire — du roman policier font légion : l'identification du roman policier comme genre est indissociable d'un discours mythopoïétique qui, depuis les premières attestations du genre, vise à retracer ses modèles en remontant dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle, en définissant un canon qui se transmet, encore aujourd'hui d'essai en essai littéraire. Notre recherche ne se situe donc pas dans le vide d'un espace inexploré, mais en relation constante avec un état de l'art solide, dont on se propose de rediscuter les principes fondateurs.

Comme nous allons voir, l'histoire du roman policier ne coïncide à part entière ni avec celle de la représentation de la quête de l'indice, ni avec celle des détectives dans la fiction romanesque, ni néanmoins avec le livre-jeu de la détection. Ni l'histoire de ses formes, ni celle de sa structure ou de sa pragmatique de lecture suffisent, et cependant sont tous les trois nécessaires, pour définir le *detective novel*, puisqu'elles dépendent directement d'une expérience de lecture précise définissant l'identité du genre : le soupçon que le texte policier programme au sein du lecteur. Envisager de manière arbitraire un trait comme dominant par rapport aux autres impliquerait par contre de condamner toute étude au déterminisme historique propre d'une représentation idiosyncratique.

Au contraire, toute histoire d'un genre ne peut s'empêcher de respecter le principe essentiellement expérientiel qui détermine la toute première réception d'un genre en tant que nouvelle catégorie du Littéraire. En d'autres termes, il n'y a pas de « roman policier » jusqu'à ce qu'on ne devienne capable de percevoir un écart expérientiel, systématique et général, entre la lecture des romans à énigmes modernes et leurs prétendus prédécesseurs. Ainsi, le *detective novel* serait moins une "invention" qu'une "découverte" de la génération littéraire qui, entre les

années 1920 et 1930, s'empessa à systématiser le nouveau genre en un système de normes cohérentes, après avoir perçu que le « roman policier » produisait une catégorie expérientielle qui, pour le lecteur de l'époque, était jusque-là inédite.

D'autre part, la perception de l'écart générique est le résultat combinatoire de procédés qui s'étalent sur l'intégralité de l'économie du texte, et dont la convergence définit une structure à paliers qui s'étale sur la longue durée. Pour synthétiser le développement du roman policier en tant que phénomène qui envisage tous les niveaux de la communication littéraire, nous nécessitons donc d'un dénominateur commun — l'expérientialité du genre — qui soit capable d'en résumer l'évolution des formes, des thèmes et des pratiques dans un ensemble cohérent, en hiérarchisant leurs fonctions individuelles dans la perspective d'un nouveau fonctionnement organique du texte.

Ainsi, seule l'expérience du soupçon constitue une sorte de boussole, permettant de nous orienter dans l'horizon, autrement dépourvu de reliefs, des transformations littéraires : bien que fragmentées sur la longue durée de l'histoire littéraire, les dispositifs pertinents à programmer la quête de l'indice, menée en autonomie par le lecteur, constituent une constellation de rapports significatifs, qui tracent la prise de conscience progressive d'une nouvelle manière d'expérimenter le texte. Notre investigation ne résidera donc pas dans la recherche de précurseurs tout court de l'effet de lecture du roman policier, mais de la progressive systématisation de tous les éléments qui — pour leur nature structurelle, formelle ou thématique — *concourent* à déterminer l'expérience de lecture du roman à énigme.

Des modèles d'évolution générique comme ceux de Genette⁴⁸ ou de Fowler⁴⁹ ont le mérite de systématiser l'ensemble de procédés qui déterminent la transformation d'un genre en un autre. Fowler en particulier, après avoir inventorié un répertoire de transformations génériques, identifie aussi un modèle général de l'évolution des formes littéraires divisés en trois phases : une première phase d'innovation formelle, thématique ou modale est suivie par un deuxième moment où l'innovation éclate dans les systèmes les plus disparates ; ensuite, le procédé d'expérimentation s'achève par une période de récupération et de systématisation des innovations dans un ensemble cohérent, consolidant le genre en institution.

Tout en étant extrêmement détaillés, les modèles de Genette et de Fowler ne restituent que ce que Todorov définissait « le résultat mort » de l'évolution générique : un système tout à fait descriptif envisage comment les genres dialoguent entre eux, sans pourtant s'efforcer d'esquisser la causalité sous-jacente à la transformation elle-même.

Au contraire, une conception expérientielle de la généricité envisage *a fortiori* en raison de quel principe un outil formel ou thématique, déjà voué à un effet de lecture spécifique, se trouve emprunté ou modifié dans un autre système narratif. La transformation n'est pas une fin en soi, mais se finalise à la consolidation, de plus en plus consciente, d'une expérience littéraire différente par rapport aux modèles.

Dans *Problèmes des genres du discours*, Bahktine suggérait que l'évolution des genres littéraires se fonde sur la contamination d'une catégorie littéraire par rapport aux genres qui lui sont « limitrophes ». Il n'y aurait donc pas aucune progression « verticale » des genres qui

⁴⁸ Cf. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁴⁹ Cf. ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

n'implique d'abord une contamination "horizontale" entre pratiques synchroniques, appartenant au même système.

Or, la notion de contiguïté est relative, et impose que l'on définisse un principe unificateur et, de là, un centre et une périphérie pour le système. Cependant, elle est profondément fertile si l'on envisage l'expérience du genre comme le résultat combinatoire de formes, structures et thèmes affectant tous les niveaux de la communication littéraire.

Si l'on considère l'enquête comme un dénominateur commun entre genres du discours, l'on se rend compte que les pratiques discursives pour narrativiser cette même expérience sont disparates. Le roman policier, le reportage et le fait divers, l'autobiographie, le théâtre et le cinéma peuvent assumer le même scénario narratif, en s'appuyant cependant sur des formes, des structures, des pratiques, même des systèmes sémiotiques différents : par conséquent, l'expérience de réception sera, elle aussi, spécifique pour chaque catégorie.

Si un genre de l'enquête cible engage une expérience de fruition particulièrement efficace, le genre source peut s'efforcer de reproduire le même effet général en modifiant sa propre forme ou structure : ainsi, toute innovation formelle ne serait pas une fin en soi, la réponse à un besoin d'innovation tout court, mais se finaliserait à emprunter ce que l'on identifie, pour une raison ou une autre, comme pertinent ou efficace dans un autre genre du discours. L'influence du théâtral pourrait, à titre d'exemple, encourager l'écrivain vers une écriture fondée sur la stricte sensorialité de l'expérience d'enquête, dans l'effort de calquer l'expérience éprouvée en tant que spectateur théâtral.

Vice versa, l'emprunt de pratiques, formes et structures d'un genre source au sein d'un genre cible peuvent concourir à élargir l'écart d'effet entre une expérience générique et l'autre : à titre d'exemple, l'écriture autobiographique, fondée sur un pacte de confiance entre l'auteur et le lecteur, peut se transformer en indice — et donc document falsifiable, à soumettre à la quête du détective — lorsque insérée dans le cadre majeur de l'écriture romanesque.

Ces deux cas, diamétralement opposés l'un par rapport à l'autre, n'ont aucune prétention de décrire exhaustivement les relations entre genres du discours. Ils se proposent par contre de mettre en exergue la nature essentiellement compositionnelle et scalaire de l'expérience générique. Le rapport à d'autres pratiques du discours détermine l'équilibre entre innovation et conservation au sein d'une certaine catégorie générique, en suggérant la contamination ou l'établissement de nouveaux horizons d'attentes au sein du genre cible. Si l'introduction de formes d'un genre source engage la modification de l'effet du genre, inversement le calque de l'effet d'un genre source invite la modification des formes au sein du genre cible.

L'invention générique serait ainsi le résultat de catégories moins littéraires que psychologiques, fondée sur l'expérience directe que l'auteur tire de ses modèles en tant que récepteur. Au cours du deuxième et du troisième chapitre de cette section, nous allons appliquer la conception expérientielle du genre au genre policier : nous allons d'abord nous interroger sur la possibilité de définir ce genre par un effet expérientiel qui lui soit propre ; ensuite, nous allons appliquer la dimension essentiellement combinatoire de l'expérience générique — à la fois formelle, structurelle et thématique — comme dénominateur pour esquisser un portrait en devenir de ce même effet textuel.

Chapitre II

Le roman policier et l'expérience du soupçon

1. Le discours critique : remonter du « jeu » policier au soupçon

Dans la section précédente, on s'est efforcé de définir un principe hiérarchisant la généricité en tant que phénomène complexe : dès les procédures micro et macro-formelles, à la sémantique et à la pragmatique textuelle, on peut synthétiser la catégorie cognitive de la généricité en tant que l'expérience récurrente d'un rapport empathique entre le lecteur et un ou plusieurs personnages du texte. On se demande cependant si le cadre théorique ainsi développé soit effectivement applicable au roman policier, en déclenchant une relation tout à fait particulière et récurrente entre le lecteur et l'un ou plusieurs des personnages qui habitent ses mondes fictionnels.

Les études sur le roman policier insistent sur la nature formulaire du genre. John Cawelti a mis en exergue comme l'enquête romanesque se fonderait sur un scénario narratif figé, dont les macro-séquences sont familières aux lecteurs les plus fidèles¹ : après la découverte du meurtre, on se livre à l'interrogation des témoins et à l'identification progressive des indices, menant au dévoilement de l'identité du coupable. De même, une série de personnages à la fonction récurrente définissent les mondes fictionnels du roman policier : un détective conduit une enquête, fidèlement transcrite par son collaborateur et chroniqueur, sur une série de suspects, parmi lesquels se cache le coupable à dévoiler.

Cependant, une telle taxonomie des composantes sémantiques et formelles du roman policier n'est possible que de manière rétroactive, suite à la recension d'un corpus préalablement

¹ Cf. JOHN CAWELTI, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

étiqueté sous l'indication de « roman policier ». Inversement, on se demande s'il ne soit possible de définir, de manière synthétique, la lecture du roman policier par un effet de lecture se fondant un rapport empathique récurrent, qui puisse définir l'expérience du genre de manière immédiate, avant toute autre précognition de la catégorie elle-même. En d'autres termes, nous nous interrogeons sur l'existence d'un degré naturel du roman policier, capable d'en catégoriser l'expérience préalablement à tout discours critique.

L'identité générique du roman policier a été longuement mise en relation avec sa nature ludique : la lecture de l'enquête romanesque ne se limite pas à un phénomène de réception littéraire, mais engagerait le lecteur dans un véritable jeu de détection, où l'on est censé identifier l'identité du meurtrier avant son dévoilement au dernier chapitre. Le *detective novel* « n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais un problème [...]. Il jette en tas des éléments d'un puzzle (cette comparaison consacrée revient constamment sur les lèvres des détectives) et les assemble comme ils l'exigent. Il forme une figure complète et simple de ces fragments incompréhensibles et partiels² ».

Dans les écritures para-textuelles du roman policier, la représentation du lecteur engagé dans une compétition avec l'auteur policier par le biais du détective constitue un véritable *topos*. Il suffit de faire référence à la célèbre formule adoptée par John Dickson Carr pour définir le roman policier en occasion du vingt-deuxième anniversaire du *Ellery Queen Magazine*, « the grandest game in the world » : le genre s'identifie à un jeu où, d'un côté, l'auteur défie le lecteur à résoudre le mystère avant l'avatar fictionnel du détective ; de l'autre, le lecteur défie l'auteur à le détourner, en sauvegardant l'effet de surprise lié à la révélation du vrai coupable.

Il est ainsi dans la perspective d'un jeu d'anticipation que l'on fouille les descriptions à la recherche d'un détail révélateur, l'on croise les témoignages des suspects et l'on observe les réactions des personnages en espérant que cela puisse dévoiler leur mobile potentiel.

On serait donc tenté de dire que l'on lit à la recherche d'indices parce que l'on conçoit le roman policier comme un jeu : comme le lectorat s'attend à être dupé par l'auteur, on lirait à la recherche signes pouvant subvertir ses propres anticipations les plus prévisibles. Cela risque pourtant d'amener à des graves erreurs de perspective historique, surtout si — comme dans notre cas — on envisage cerner le développement du l'engagement du lecteur en termes diachroniques : il ne faut jamais oublier que la perception du roman policier en tant que jeu est un phénomène lié à la réception du genre ; l'identification du roman policier avec un jeu de la détection ne serait qu'un phénomène dérivé de l'expérience textuelle, mais qui ne coïncide pas forcément avec celle-ci ni, néanmoins, avec l'horizon de rédaction des premiers ouvrages ensuite identifiés comme des « romans policiers ». Si l'on perçoit le *detective novel* comme un jeu, on le fait en raison d'un effet de lecture spécifique préalable à toute prétendue fonction ludique du texte. Autrement, on établirait alors un rapport de causalité inversée où l'invention du « jeu » policier précède et explique une réponse spécifique du lecteur face au texte, comme si l'histoire littéraire du roman à énigme n'était que la réalisation mécanique d'une poétique qui l'anticipe.

Nous nous proposons ainsi de relire certaines parmi les plus célèbres théories du roman policier pour dirimer la conception ludique du roman policier de son effective effet de lecture,

² ROGER CAILLOIS, *Puissances du roman*, dans *Id.*, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 194.

dans l'effort d'identifier un rapport empathique pouvant définir de manière immédiate un degré naturel de la généralité policière.

L'identification de cet effet est d'autant plus nécessaire puisque le côté ludique échoue de manière (quasiment) systématique, en frustrant tout espoir du lecteur de résoudre en autonomie le mystère qu'on lui présente. Considérer l'effet de lecture du roman policier comme la mise en acte d'un jeu impliquerait ainsi qu'il amène *a fortiori* à la solution de l'énigme ; cependant, on peut parler de « jeu » seulement si ses dynamiques ludiques fonctionnent.

Dans cette perspective, Uri Eisenzweig suggère que l'identité du roman policier résiderait moins dans un genre effectivement opératoire que dans un vœu, systématiquement frustré, de son propre paratexte. Pour le lecteur, il serait impossible de résoudre le mystère puisque « expliquer l'impossible équivaut bien à prouver qu'il ne s'agit pas vraiment d'une impossibilité, ou bien à produire une explication qui est elle-même impossible. [...] [L]a contradiction est insurmontable : s'il y a mystère, il ne peut être "éclairci" ; s'il est élucidé, c'est qu'il n'existait pas vraiment³ ». En suggérant qu'« il n'y a finalement effet [de lecture] que paratextuel⁴ », Eisenzweig considère que l'effet de lecture du polar réside dans le fait que le lecteur s'attend à résoudre en autonomie le mystère qu'on lui propose ; mais comme les romans policiers ne se résolvent que très rarement, le roman policier existerait moins en tant que genre à proprement parler que dans les attentes systématiquement déçues de son lectorat. Le polar se caractériserait ainsi par un écart insurmontable entre un paratexte normatif qui détermine les règles du jeu et des romans qui, dans la plupart des cas, seraient impossibles à résoudre selon ces mêmes règles.

D'autre part, l'impossibilité du polar réside moins dans sa dimension narrative que dans sa fonction ludique. Le fait que le roman policier échoue comme jeu n'implique pas qu'il échoue aussi comme genre textuel, en se catégorisant du point de vue expérientiel par une réponse récurrente du lecteur. Parvenir effectivement à la solution du mystère de manière autonome ne concerne que les phases finales de l'expérience de lecture, alors que l'effort du lecteur visant à éclaircir le mystère se prolonge tout au long du texte. Il nous intéresse donc moins le respect effectif du *fair play* de la part des auteurs que les formes et les pratiques programmant une quête de l'indice au sein du lecteur.

Deux autres aspects de la théorie de Eisenzweig, particulièrement vulnérables, nécessitent d'ailleurs d'être mis en exergue. D'abord, on considère l'effet de lecture du roman policier comme un élément stable en diachronie, alors que rien ne le certifie. En opposition aux analyses présentés dans *Le Récit impossible*, *Les Murders in the Rue Morgue* d'Edgar Poe (1841) et *Who Killed Roger Ackroyd ?* d'Agatha Christie (1936) ne peuvent pas être associés de la même manière au paratexte de normes censées garantir que l'énigme proposée par le roman est résoluble.

Au contraire, les deux ont un positionnement radicalement différent face à l'époque où, au cours des années 1920, l'on détermine les normes *fair play* au sein du roman policier. Le récit de Poe précède les premiers paratextes normatifs du roman policier de plus que quatre-vingts ans : bien que des indices méta-textuels peuvent orienter le public à anticiper la nature inhumaine du meurtrier, le récit ne se lit aucunement dans la perspective de se laisser résoudre

³ URI EISENZWEIG, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

par son lecteur sur l'appui de données textuelles — d'indices, donc — qu'on lui propose. Au contraire, le roman de Christie suit d'une quinzaine d'années le foisonnement d'écritures normatives autour du *detective novel*. Dans un contexte où l'excès de prescription rend les romans à énigme classiques facilement prévisibles et donc peu satisfaisants, Christie étonne son lecteur justement par la capacité de proposer une solution formellement respectueuse des normes mais qui subvertit toute attente générique.

Au-delà des particularités des *Muders* ou de *Roger Ackroyd*, il est absolument impossible de considérer le principe du *fair play*, et de là la conception du roman policier en tant que jeu, comme s'il s'agissait d'un principe achronique. La poétique ludique du roman policier est au contraire un phénomène tout à fait historique, dont l'efficacité ne peut être mesurée efficacement ni *ante hoc* ni néanmoins *post hoc*. Eisenzweig n'a donc aucune raison d'envisager la prétendue impossibilité du roman policier comme une impasse éternelle, qui marque les enquêtes fictionnelles dès ses premières tentatives jusqu'à la maturité la plus complète du genre.

Par ailleurs, toute analyse d'Eisenzweig se limite strictement au *distant reading* : en aucun lieu son ouvrage ne prend directement en compte les réactions du lecteur face aux procédés micro-formels qui en déterminent la réception. Les rares considérations sur la lecture proche du roman policier, en tant que phénomène de réception, se limitent à des constatations d'ordre général, où l'argumentation manque de tout appui sur le textuel : « le lecteur n'ira que rarement vérifier des détails comme, par exemple, les horaires ferroviaires, ce qui rend évidemment douteuse la réalité de la "déduction" au cours de la lecture [...]. [M]ême si le problème ("puzzle") est au centre du roman policier, il n'en constitue pas l'essentiel⁵ ».

Même en laissant de côté le manque de toute preuve à son appui, plusieurs passages de l'argumentation d'Eisenzweig mériteraient d'être élucidés. D'abord, on considère le prétendu effet de lecture du roman policier en tant qu'une forme de déduction, comme si le lecteur était censé déployer les mêmes outils logiques du détective romanesque. Non seulement celle du roman policier est une « illusion logique⁶ », où la déduction sert plutôt les mécanismes de la narration que d'une prétendue dimension référentielle ; de plus, l'on affiche une condition d'isotopie entre les pratiques de lecture du roman policier et le monde de la représentation qui me paraît fort douteuse. Lire le roman policier ne signifie pas strictement d'enquêter de manière stricte : aucun lecteur n'est censé disposer du même génie ou des connaissances en champ criminel que Poirot. La lecture de l'indice ne coïncide pas, ni pour les modalités et ni pour les outils d'enquête, avec l'investigation du détective romanesque. D'autre part, cela n'empêche pas que la représentation de la méthode indicielle et la lecture n'aient un point de convergence, nous permettant d'éclaircir la nature propre de l'expérience générique du roman policier.

Dans « The Detective and the Reader », Peter Hühn avance l'hypothèse que l'activité d'investigation du détective romanesque ne serait qu'une figure de l'acte de lecture : de même que lors qu'on se trouve face au texte littéraire, l'enquête demande de « selecting and grouping signifiers and assigning various signifieds to them. And these operations are guided by hypothesis about what might have happened, that is, by trying out various frames of reference, which could confer temporal and causal coherence and meaning in the heterogeneous and

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ Cf. DENIS MELLIER, « L'Illusion logique du roman policier », dans COLAS DUFLO (sous la direction de), *Philosophies du roman policier*, Fontenay-St. Cloud, Feuillet de l'E.N.S., 1995, p. 77-100.

contradictory conglomerate of facts confronting the detective⁷ ». Même si les natures des procédés diffèrent, le lecteur s'appuie sur les données du texte, en le ressemblant dans un système cohérent, de sorte à avancer des hypothèses autour du développement de la narration, exactement comme le détective.

En continuité avec Hühn, Denis Mellier insiste sur l'affinité rapprochant la détection à l'acte de lecture : « détecter, interpréter, c'est en fait lire, et l'activité du détective se trouve donc indexée sur le paradigme sémiotique de la lecture et de l'interprétation. Son objet — le monde, le crime, l'énigme — métaphorise le déchiffrement du signe, du texte, du livre⁸ ». Le roman policier serait ainsi une forme littéraire qui fait de la lecture (des signes) son objet privilégié de représentation ; cependant, cela ne clarifie point si la lecture du roman policier se définit par un effet particulier et récurrent, ni de quelle nature ce dernier pourrait être. Si l'enquête romanesque est une figure de l'acte de lecture, il reste cependant à vérifier si cette relation est réciproque, la lecture du roman policier étant associable à une quête de l'indice.

Parmi les rares travaux dédiés à la lecture du récit policier, les articles de Richard Saint-Gelais ont le mérite de mettre en exergue les dynamiques d'anticipation et d'inférence déployés par le public des *detective novels*⁹. D'autre part, ces textes n'ont aucune prétention de systématisme, s'attardant sur les limites problématiques du phénomène ou circonscrivant l'analyse à un seul cas d'étude. Il nous paraît donc difficile d'envisager les cas particuliers de la lecture policière, si son statut est loin d'occuper une place dans le débat académique. Avant d'en cerner les particularités, il faut d'abord s'interroger s'il existe un effet de lecture déterminant une praxis propre au roman policier et sur quelles bases elle s'appuie.

À l'exclusion de la longue section qui Dubois y dédie dans son *Le Roman policier ou la Modernité*, seulement l'étude de George Dove, *The Reader and the Detective Novel*, consacre une exposition systématique et approfondie à la lecture des romans policiers. Pour Dove, « true, detective fiction shares many of the themes common to all popular fiction, but it has a unique structure in which [...] the reader is directly involved, and which can not be adequately described without taking the reader into consideration. [...] [T]he reader cannot be excluded from the definition of the tale of detection¹⁰ ». Le roman policier définirait son identité à partir de la manière dont on le lit, selon une spécialisation herméneutique qui s'établit en un horizon d'attente figé.

En appliquant la théorie de la réception d'Iser au roman policier, Dove identifie l'effet programmé par le genre dans l'effort systématique, de la part du lecteur, d'en combler les réticences par anticipation. L'identité de la lecture du roman policier résiderait ainsi dans la nature et la disposition de zones de *negativity* de son discours. Le lecteur policier lirait dans le besoin de résoudre le mystère puisque le roman programme une série de blancs visant à attiser sa curiosité autour de l'identification du coupable.

Le raisonnement de Dove effleure pourtant l'idiosyncrasie. Le propulseur de la quête de l'indice dans laquelle le lecteur se trouve engagé se définirait moins par les formes et les thèmes

⁷ PETER HÜHN, « The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, 1987, pp. 451-466, p. 455.

⁸ DENIS MELLIER, « L'Illusion logique du roman policier », *op. cit.*, p. 82.

⁹ Cf. RICHARD SAINT-GELAIS, « Rudiments de lecture policière », *Revue Belge de philologie et histoire*, vol. 77, n° 3, 1997, pp. 789-804 ; *Id.*, « "Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire" : lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier », dans *Tangence*, vol. 36, « La lecture littéraire », 1992, p. 63-72.

¹⁰ GEORGE DOVE, *The Reader and the Detective Fiction*, Bowling Green, Bowling Green UP, 1997, p. 1.

du texte que par une série récurrente d'absences calibrées et répétées. Certes les lacunes informatives du système proaïrétique orientent la curiosité du lecteur, en déterminant le code herméneutique du texte¹¹; d'autre part, cela n'implique pas que seulement les blancs textuels définissent la réponse du lecteur, en reléguant la forme au rôle ancillaire de matière inerte, un répertoire de thèmes tout à fait interchangeables sur lesquels le lecteur peut exercer son élan interprétatif.

D'ailleurs, l'œuvre de Dove ne se soucie aucunement d'envisager les spécificités formelles du roman policier, ni du rôle qu'elles pourraient jouer dans l'établissement de son effet de lecture. La théorie de la réception d'Iser s'intègre à la philosophie des jeux proposée de Gadamer, sans que le texte ne soit jamais identifié comme un dispositif rhétorique. Dove offre ainsi une remarquable taxonomie des dynamiques de curiosité liées aux réticences structurelles du roman policier à détriment de la nature discursive du roman policier, comme système cohérent de formes visant à produire un effet spécifique et récurrent.

Par ailleurs, l'identité de la lecture du roman policier résiderait dans un écart purement quantitatif par rapport à d'autres genres narratifs : l'*intensification* de l'activité herméneutique dans la lecture de l'indice ne correspond à aucune variation qualitative de la réponse du lecteur face à l'enquête romanesque.

En paraphrasant Borges, Colas Duflo envisage plutôt le lecteur policier comme « un lecteur du soupçon, c'est à dire un lecteur qui ne reçoive pas le texte dans une pure passivité, [...] mais qui l'accepte comme une donnée à interpréter sans cesse, à surveiller¹² ». En opposition à l'analyse de Dove, Duflo définit le roman policier à partir de la qualité de l'expérience du lecteur face au texte : si le lecteur n'expérimente pas du soupçon face au mystère qu'on lui propose, il n'y a pas de roman policier.

Le roman policier se définirait ainsi par une certaine pragmatique de lecture — l'invitation à confronter les indices et les témoignages des suspects — dont la source réside cependant dans une posture émotive et cognitive bien précise. Proprement puisqu'il soupçonne, le lecteur policier se méfie des résultats de l'enquête fictionnelle, en produisant des scénarios herméneutiques alternatifs à son énonciation, dans l'effort d'anticiper le dévoilement du coupable. Plus précisément, le lecteur policier serait « un lecteur qui soupçonne, qui interprète, qui fait des hypothèses, c'est-à-dire qui, dans les marges mêmes de l'histoire qui lui est donnée à lire, se raconte d'autres récits [...]. Le lecteur invente en permanence l'histoire absente, raconte ce qui justement ne lui est pas raconté¹³ ». Certes les hypothèses — voire même les récits interprétatifs — que propose le lecteur se structurent autour d'un système d'absences ; cependant, elles ne peuvent le faire qu'en raison d'un système de dispositifs formels, programmant le soupçon du lecteur en tant que réponse émotive et cognitive face à l'enquête romanesque.

Le même propos se retrouve, déjà quelques décennies plus tôt, chez Symons : « [the reader] expects to find a situation in which a crime has been committed, and in which there is doubt about the means, the motive and the criminal [...]. The most important thing about the

¹¹ Cf. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

¹² COLAS DUFLO, « Le Livre-jeu des facultés », dans *Id.* (sous la direction de), *Philosophies du roman policier*, *op. cit.*, p. 127.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

[detective] story will always be the puzzle that is set to the reader¹⁴ ». Quoi qu'il ne parle pas expressément de soupçon en tant qu'une réponse récurrente du lecteur, selon Symons l'identité du roman policier résiderait, encore une fois, dans la quête de l'indice que le texte engage avec son lecteur. On insiste d'ailleurs sur la nature dialogique de cette pratique : si le lecteur soupçonne, il est bien à partir d'une forme spécifique d'organiser (« set to ») la narration du crime, en suggérant un rapport d'interdépendance entre la réponse interprétative les formes narratives qui caractérisent le roman policier.

De manière encore plus explicite, Howard Haycraft suggère, aux auteurs de polars, « [to] give the reader cause to *suspect* everyone, including the culprit¹⁵ ». Dans le même sillon que Duflo, Haycraft insiste sur la présence d'un lecteur qui soupçonne comme dénominateur commun du genre. Par ailleurs, lire le roman policier n'est pas seulement question de soupçonner, mais de le faire dans une perspective bien précise : il ne suffit pas d'hésiter à propos du développement de l'enquête ; l'effort interprétatif du lecteur vise spécifiquement à l'attribution d'un rôle narratif, celui du coupable, à l'un des personnages du roman.

En s'approchant de l'Âge d'Or du roman à énigme, les propos sur le lecteur policier se font de plus en plus détaillés. *Histoire et technique du roman policier* (1937) de François Fosca constitue l'un des premiers essais académiques sur les écritures policières, dont la définition mérite une analyse approfondie :

Le roman policier est un récit où est fournie l'explication d'un ensemble de faits mystérieux. Cette explication est divulguée au lecteur par des révélations fragmentaires et successives [qui] s'alternent avec des pseudo-révélation, destinées à suspendre le moment où se fera l'explication définitive. À cause de ces révélations fragmentaires et successives, on pourrait résumer la conduite du récit en une formule pseudo-mathématique : $X' + X'' + X''' + X'''' \dots + X$. L'art du roman policier consiste à empêcher que le lecteur ne résolve pas X , qui représente la révélation finale, avant d'avoir passé par les révélations fragmentaires qui représente la série de X .¹⁶

Quoique Fosca parle d'un texte qui dévoile au lecteur l'explication d'un fait mystérieux, en reléguant le public du roman policier à une dimension purement passive, il tombe en contradiction lorsqu'il envisage le fait d'« empêcher que le lecteur ne résolve pas X ». Face à un texte qui nous empêche de parvenir à la solution du mystère, il y a forcément un lecteur déterminé à résoudre le crime de manière autonome.

Ainsi, Fosca avoue implicitement l'existence d'un lecteur qui, à travers une série d'informations fragmentaires, produit un réseau de signification dépassant le texte, et qu'il envisage d'utiliser pour identifier le coupable de manière autonome. En effet, le principe déterminant ce qui distingue une véritable révélation d'une pseudo-révélation, réside exclusivement dans l'effort interprétatif du lecteur : l'indétermination de la pertinence des indices ne trouverait que des solutions provisoires dans l'engagement interprétatif connotant la lecture du roman policier. Il y a du « roman policier » seulement lorsque le lecteur est libre d'inférer les informations que le texte lui cache pour les évaluer et, successivement, de les insérer dans une reconstitution du crime alternative par rapport à celle qui est esquissée dans le

¹⁴ JULIAN SYMONS, *The Detective Story in Great Britain*, London, The British Council, 1962, p. 7.

¹⁵ HOWARD HAYCRAFT, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York and London, Appleton-Century Company, p. 250, italique ajouté.

¹⁶ FRANÇOIS FOSCA, *Histoire et technique du roman policier*. Paris, Nouvelle Revue Critique, p. 124.

récit. L'art du roman policier résiderait donc moins dans le dévoilement progressif du mystère que dans l'habileté de détourner son public, en s'attendant à un lecteur voué à la solution du mystère ; en d'autres termes, un lecteur qui soupçonne.

Par ailleurs, Fosca n'hésite pas à identifier une relation de réciprocité entre l'effet de lecture envisagé par le roman policier et sa macrostructure formelle, le soupçon étant indissociable de la manière d'organiser la matière narrative de l'enquête :

Pour mieux égarer leurs lecteurs, les auteurs utilisent assez fréquemment de l'intrigue suivante. Les premières constatations incriminent fortement un personnage A ; mais à mesure que l'enquête se développe, il paraît impossible que A soit le coupable, et des indices plus accablants aiguillent les recherches du côté B, puis surtout du côté C, contre lequel les preuves s'accumulent. A nous semble donc hors de cause ; mais au dernier moment, brusque revirement. Une preuve massive nous révèle qu'en fin de compte, A est bien le vrai coupable.¹⁷

Lorsqu'on résume la formule narrative d'un genre, l'on est censé identifier les séquences définissant la structure profonde du texte, les épisodes qui — autrement dit — déterminent l'agencement des séquences majeures au sein du récit. Cependant, la modélisation du roman policier proposée par Fosca repose moins sur une série de situations narratives que sur le rapport que celles-ci établissent avec le lecteur. Le roman policier est un récit où « tenus dans une ignorance relative, nous sommes incités à chercher, nous aussi, à devenir nous-mêmes, dans la mesure de nos moyens, des policiers : de lecteurs passifs, nous devenons des collaborateurs actifs, ce qui augmente notre intérêt pour le livre¹⁸ » : ainsi, c'est la réaction du lecteur face aux événements romanesques, son soupçon, qui détermine leur pertinence, voire même leur fonction, au sein de la structure narrative.

L'attribution des preuves contre l'un ou l'autre des personnages est moins une question liée strictement à la matière du texte qu'à l'effort interprétatif du lecteur. Ainsi, la nature formulaire du roman policier résiderait moins dans sa structure formelle, que dans la manière dont elle programme la réponse du lecteur, au point que l'on ne peut plus distinguer la frontière entre l'activité interprétative du public et la dimension sémantique sur laquelle elle s'exerce.

D'ailleurs, l'engagement du lecteur dans la solution du crime ne constitue pas un paradigme dérivé de la réception académique du roman policier. Il s'agit par contre d'un horizon de rédaction bien opératoire au sein d'écrivains comme Austin Freeman, un effet explicitement recherché par la prose et normé par la réflexion paratextuelle. L'auteur du *Red Thumb Mark* envisage le roman policier comme un jeu d'attributions : « The problem having been stated, the data for its solution are presented inconspicuously and in a sequence purposely dislocated so as to conceal their connection ; and the reader's task is to collect data, to rearrange them in their logical sequence and ascertain their relations, when the solution should at once become obvious¹⁹ ». Le soupçon du lecteur n'est donc pas seulement une réponse générale au texte, mais il se concrétise en procédé qui se prolonge *dans* le texte tout au long de la lecture. Il encourage la production de scénarios alternatifs à l'enquête romanesque, s'appuyant sur une série de données textuelles éparpillées, qu'il faut rassembler dans un récit cohérent du crime.

¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹ AUSTIN FREEMAN, *The Art of the Detective Story* [1924], dans H. HAYCRAFT (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 7-17, p. 14.

Le lecteur est donc invité à sélectionner et à organiser des éléments, dont la pertinence pour résoudre le mystère est tout à fait incertaine. On lit ainsi dans un contexte d'hésitation généralisée, où tout élément pourrait potentiellement nous conduire à l'identification du coupable. Plusieurs réseaux de signification possibles se superposent les uns aux autres : la linéarité du texte se désintègre face à la discontinuité d'éléments récurrents qui se font écho d'un chapitre à l'autre. Les descriptions se transforment en de potentiels réceptacles d'indices ; des incongruences dans les témoignages pourraient orienter le soupçon sur un personnage ou l'autre ; les gestes et les réactions des personnages pendant les interrogatoires pourraient dévoiler les véritables intentions des suspects.

D'un côté, le soupçon concerne l'intégralité du texte, en subvertissant une lecture à la fois linéaire et, pour ainsi dire, passive du texte : lire dans la perspective du soupçon implique de produire des systèmes de signification qui poussent (ou devraient pousser) le lecteur à revenir sur ses pas, à confronter les séquences, à croiser les témoignages et les données pour contredire ou percer les apparences trompeuses de l'enquête romanesque. Plus généralement, le soupçon implique la crise du rapport de fiabilité du lecteur au texte, la « suspension de l'incrédulité » qui serait à la base de toute fruition du texte fictionnel. Lire à travers le prisme du soupçon implique de compromettre la fiction en tant que jeu de *make-believe*, où l'on ne fait que reproduire ce que l'on nous demande d'imaginer. L'énonciation narrative elle-même est ainsi inlassablement questionné par le lecteur, dans l'horizon d'attente qu'elle cache un secret à dévoiler.

De discours critique en discours critique, nous sommes remontés de la contemporanéité à l'époque de la toute première institutionnalisation du roman policier en tant que genre par ses propres auteurs les plus éminents. De ce parcours à rebours, il émerge une question d'une importance cruciale : la conception du roman policier en tant que « jeu » n'est que la conséquence indirecte d'une expérience particulière de lecture que le genre programme au sein de son lecteur. Le lecteur du roman policier est d'abord un lecteur qui soupçonne et, seulement de manière accessoire, un joueur : l'identité du genre résiderait ainsi moins dans sa prétendue dimension ludique que dans la récurrence de l'expérience du soupçon au sein des textes. Tout en considérant, comme Eisenzweig, le roman policier comme un jeu impossible, cela n'empêche pourtant qu'il soit un genre littéraire radicalement possible : son identité ne réside pas dans l'effective possibilité de résoudre le « jeu » qu'on propose au lecteur, mais dans sa capacité d'inviter, plus simplement, le lecteur à s'engager dans la quête de l'indice. Peu importe que l'on puisse effectivement résoudre l'énigme — évaluation, d'ailleurs, qui ne peut être faite qu'*a posteriori* par rapport à l'expérience du texte ; tout au long de la lecture le public du roman policier expérimente un effet de soupçon vis-à-vis du crime représenté, l'invitant à s'engager personnellement dans l'enquête romanesque. Autrement dit, il ne s'agit pas d'assumer passivement la curiosité face au mystère, en attendant le dévoilement de l'identité du coupable par le détective romanesque, mais de présupposer de pouvoir s'engager activement dans l'éclaircissement de l'énigme. La différence entre la curiosité — effet qui peut être appliqué à plusieurs genres narratifs — et le soupçon typique du roman policier réside proprement dans la dimension active de ce dernier.

Parmi le *mare magnum* des manuels d'écriture policière que l'on publie au cours des deux premières décennies du XX^e siècle²⁰, l'un des plus célèbres demeure *The Technique of the Mystery Story* de la romancière Carolyn Wells.

Certes, le précis de Wells a peu d'éléments en commun avec un manuel d'écriture contemporain, vulgarisant les principes de la narratologie classique pour fournir un exergue synthétique des techniques d'écriture. *The Technique of the Mystery Story* est plutôt associable à un répertoire de thèmes et de considérations d'ordre général sur la représentation de l'enquête, sur le rôle de l'indice, sur le personnage du détective et sur la nature du mystère.

Cependant, la sélection des aspects concernés par l'étude de Wells se structure autour d'un seul principe, qui mérite d'ailleurs d'être exploré dans le détail. Wells définit le roman policier comme « all stories where the problem is invented and solved by the author and set forth in such a way as to give an astute reader opportunities for guessing or reasoning out the answer²¹ ». La dimension sémantique du roman policier — comme la présence d'un investigateur ou d'un meurtre — est reléguée à l'arrière-plan, par rapport à la relation qui lierait l'auteur et le lecteur du roman policier, visant à solution du mystère en autonomie de la part de ce dernier. Plus précisément, « the skilled author devises every circumstance of his tale with the one intent, to what the reader's desire to arrive at the author's solution simultaneously with, if not ahead of the author's detective²² ». On spécifie ainsi que le soupçon n'est pas un effet de lecture générale, vaguement évoqué par le texte ; au contraire, il s'articule autour d'un vecteur privilégié, voire un véritable catalyseur : le détective romanesque. Tout en se prétendant un jeu, la compétition entre le lecteur et l'auteur policier assume progressivement les contours d'un rapport établi entre le lecteur du roman policier et l'un des personnages de son monde fictionnel. En d'autres termes, le défi extratextuel nécessite, pour se mettre en place, d'une contrepartie fictionnelle : par substitution, le rapport à l'auteur policière se traduit, dans les limites unissant le système textuel à son récepteur, les contours d'une compétition directe avec le détective.

Par conséquent, non seulement la nature ludique du roman policier se traduit, en termes expérientiels, par un effet spécifique lié au genre policier ; d'autant plus, cet effet assume les contours d'une relation empathique entre le lecteur et le personnage fictionnel : lire le roman n'impliquerait pas seulement de lire comme si l'on était un détective, mais de lire comme si l'on était *le* détective romanesque. Si le jeu policier devient une compétition avec un personnage, pour parvenir à la solution de l'énigme il faut que le lecteur soit capable de reproduire les procédés déductifs du détective de manière autonome, de sorte à anticiper la révélation du coupable au dernier chapitre. Soupçonner impliquerait d'ailleurs d'adopter la perspective de l'investigateur romanesque sur l'enquête, en assumant son même positionnement face au crime : d'une part, l'absence d'information sur l'identité du coupable, sur le mobile et sur les modalités du délit ; d'autre part, le déploiement du même effort interprétatif visant à la solution du mystère.

Avant de considérer l'effet du roman policier comme un rapport émotif et cognitif entre le lecteur et le détective romanesque, il faut s'attarder sur les nuances de la définition de Wells. En fait, l'autrice ne mentionne jamais le *soupçon* du lecteur à proprement parler : dans *The*

²⁰ Cf. MARTIN EDWARDS, *The Golden Age of Murder*, London, HarperCollins, 2015.

²¹ CAROLYNE WELLS, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield, The Home Correspondance School, 1913, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 93.

Technique of the Mystery Story, le concept de roman policier est solidement ancré à sa prétendue dimension ludique. D'autant plus, c'est proprement pour le besoin d'apprendre à l'écrivain les techniques garantissant le déroulement loyal de la compétition que Wells s'engage dans la rédaction d'un manuel.

D'ailleurs, *The Technique of the Mystery Story* n'est que l'un de tous premiers textes qui se proposent de prescrire une série de normes visant à garantir le « fair play » dans la compétition entre le lecteur et le détective policier : le « Decalogue » de Ronald Knox, le serment du *Detection Club* ou encore les « Twenty rules for writing detective stories » de Willard Huntington Wright, alias S. S. Van Dine, constituent les paratextes normatifs les plus célèbres de l'Âge d'Or du roman à énigme.

D'autre part, les prétendues « règles » du roman policier ont un statut assez ambigu : comme les paratextes adoptent systématiquement une perspective rédactionnelle, l'effort normatif vis-à-vis du roman policier réside moins dans l'identification des règles du jeu de la détection proprement dites, que dans la définition de métarègles liées à la composition du jeu lui-même. Autrement dit, les normes du roman policier ne s'adressent pas à normaliser le rapport entre l'auteur et le lecteur ; au contraire, elles apprennent à l'auteur comment produire un jeu respectant les attentes de son lectorat.

Cela ne fait que compromettre ultérieurement la conception purement ludique du roman policier : la quête de l'indice n'a pas besoin d'être apprise de la part du lecteur ; au contraire, elle est naturellement assumée de la part du lecteur, comme décodification de l'ensemble formel et structurel du texte. Par contre, puisque le soupçon du lecteur est un effet programmé par les formes et par les thèmes du roman policier, ce qui nécessite d'être institutionnalisé est par contre l'ensemble des normes nécessaires à produire une telle réponse de soupçon au sein du lecteur, de sorte à garantir un effet récurrent et systématique à l'ensemble des romans à énigme.

Ainsi, une conception expérientielle du genre subvertit l'élan normatif sous-jacent à la genèse du roman policier. La tendance prescriptive caractérisant les textes de Van Dine et de Knox constituerait moins le garant du « fair play » du jeu policier que de la programmation d'une réponse de soupçon au sein du lecteur, de sorte qu'il engage une quête de l'indice autonome par rapport à celle qui est racontée par le texte.

Dans la prochaine section du chapitre, nous allons ainsi considérer les paratextes normatifs du roman policier comme des répertoires d'outils à utiliser pour programmer formellement une réaction de soupçon au sein du lecteur. D'autre part, l'activité normative est toujours et nécessairement une activité *ex post* par rapport à l'expérience du phénomène littéraire : par conséquent, il faut considérer les normes du roman policier également comme des attentes déjà établie au sein du lectorat, que le texte prescriptif se limite à systématiser de manière synergétique, de sorte qu'elles reproduisent à nouveau, le plus univoquement possible, une expérience déjà éprouvée par les lecteurs policiers à venir.

Avant d'analyser quelles attentes — et par conséquent, quelles formes — sont nécessaire à produire un effet de soupçon au sein du lecteur, il serait peut-être utile de nous attarder sur le concept de « lecteur ».

Bien évidemment, notre lecteur ne constitue pas une entité individuelle définie : les genres sont, bien évidemment, des catégories collectives, affectant la communication entre individus indépendamment de leur degré de compétence générique. Notre lecteur ne correspond pas au

lecteur sublime impliqué au sein de l'œuvre d'Edgar Poe, et envisagé par Éric Lysøe²³ ; d'autre part, il ne sera non plus un lecteur en tant que phénomène statistique, issu du croisement de questionnaires, comme l'envisagent Peter Dixon et Maris Bortolussi²⁴.

Dans l'effort d'être aussi prudent qu'efficace, on préfère considérer notre lecteur comme une entité essentiellement théorique, en tant que la réponse programmée par une combinaison de micro- et macro-choix formels, selon les modalités qualitatives et quantitatives de dévoilement de l'information par le texte. Notre lecteur constitue ainsi un phénomène potentiel, dont la multiplicité des réponses réelles s'insère dans un *éventail* de possibilités : notre recherche vise à cerner les limites eux-mêmes des réactions programmées par le texte, pour comprendre ce qu'il est effectivement possible de répondre à un texte et ce qui ne l'est pas. Autrement dit, nous allons nous interroger moins sur le soupçon effectif du lecteur que sur la possibilité du soupçon de la part du lecteur, en vérifiant que le texte fournisse tous les éléments nécessaires à garantir cet effet.

D'autre part, cela n'empêche que notre lecteur soit également connoté de manière historique. Si la différence entre compétences interprétatives individuelles est négligeable lorsqu'on considère des phénomènes psycholinguistiques partagées par une communauté synchronique de lecteurs individuels, d'autre part les compétences génériques varient en diachronie : en s'approchant d'un roman à énigme classique, un lecteur du XXI^e siècle dispose d'une série de para-compétences génériques, issues à titre d'exemple de l'instruction scolaire, qui orientent sa quête de l'indice sans que les formes du texte la programment de manière effectivement opératoire. Les compétences de lecture du roman policier constituent déjà un d'horizon d'attente, condamnant la fonction programmatrice de la forme à l'obsolescence.

Au contraire, notre étude simule un lecteur qui, en absence de toute compétence générique préalable du roman policier, s'appuie justement sur l'opérativité de la forme pour saisir l'originalité de l'effet de lecture et systématiser ses composantes de sorte à en déterminer la récurrence. Cela impose par conséquent un *terminem ante quem* à notre modèle de lecteur, coïncidant avec l'établissement du roman policier en tant qu'institution générique reconnue, au cours de l'Âge d'Or du roman policier. Au carrefour entre un lecteur théorique et un lecteur historique, nous nous proposons de saisir un portrait du lecteur de l'indice en devenir, avant que son effort interprétatif devienne un *modus operandi* figé complètement en horizon d'attentes.

Certes, la systématisation du roman policier en normes prescriptives constitue un événement collectif mais tout de même circonscrit dans le temps. Pourtant, l'émergence du soupçon nous conduira bien à rebours dans le XIX^e siècle, en fragmentant les innovations liées à l'émergence du soupçon entre plusieurs cadres et plusieurs générations littéraires. Puisque l'innovation majeure du soupçon réside dans la dé- et la ré-fonctionnalisation de plusieurs outils structurels et formels mineurs, il faudra multiplier le modèle d'un lecteur théorique mais historiquement connoté en adaptant ses compétences, son concept d'innovation et de conservation selon le cadre historique dans lequel il s'insère.

²³ Cf. ÉRIC LYSØE, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

²⁴ Cf. MARISA BORTOLUSSI et PETER DIXON, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, New Haven, Cambridge University Press, 2002.

2. Normes et règles du soupçon : entre restrictions et horizons d'attente

L'extrait de l'article de Freeman ne constitue que l'un des nombreux exemples d'écritures paratextuelles du roman policier signé par ses propres auteurs. En 1941, *The Art of the Mystery Story* d'Howard Haycraft constitue le premier, et l'un des recueils les plus complets de textes programmatiques concernant le roman à énigme, en rassemblant les réflexions d'auteurs comme G. K. Chesterton, John Dickison Carr, Willard Huntington Wright, Dorothy Sayers, Stanley Gardner et Ronald Knox.

L'anthologie de Haycraft recueille les contributions de tous les auteurs les plus influents de l'Âge d'Or, cependant sous des formes scripturales bien différentes les unes par rapport aux autres : des articles de quotidien ou de revue spécialisée, des préfaces à des recueils anthologiques ou des avant-propos à ses propres romans, voire même le serment du *Detection Club*²⁵. Bien qu'en affichant des fonctions apparemment divergentes, ces textes se développent tous à partir d'une seule, même nécessité : faire le point sur le roman policier, en le définissant par le biais d'un dénominateur générique commun.

Cette nécessité ne se résout pas dans une dimension purement descriptive ; au contraire, elle se caractérise par un penchant ouvertement normatif : écrire à propos du roman policier n'implique pas une simple taxonomie du genre à partir de ses manifestations ; au contraire, on se propose de réglementer l'écriture du roman policier, de sorte à établir les frontières, formelles et thématiques, au-delà desquelles l'identité du genre n'est plus garantie.

D'autre part, la prolifération des écritures normatives du roman policier détermine également une certaine divergence dans les principes définissant les spécificités du genre. Aucun manifeste n'impose, de manière hégémonique, une poétique univoque du *detective novel*. Le discours normatif sur le roman policier constitue plutôt une mosaïque où toute contribution s'intègre aux autres : ainsi, seulement la confrontation des paratextes du roman policier nous permettrait d'en saisir les récurrences, de sorte à en définir les convergences comme les principes effectivement opératoires dans la rédaction et dans la réception du roman policier. Le croisement des sources restituerait ainsi un témoignage collectif de ce que l'on perçoit comme les dénominateurs communs de la généricité du roman policier, au-delà des divergences poétiques superficielles qui distinguent un paratexte de l'autre.

Si l'on considère les textes normatifs de Willard Huntington Wright *alias* S. S. Van Dine, de Ronald Knox et le serment du *Detection Club*, l'on se rend compte que les trois se proposent moins de définir l'identité du genre que d'en garantir l'intégrité du *jeu* d'investigation : ainsi, le genre se définirait moins par une série de procédés formels et thématiques que par sa dimension ludique.

Les textes de Wright et de Knox se remarquent par une véritable rhétorique de la loyauté et de la tricherie, en s'imposant comme les garants de l'énigme proposé au lecteur de la part de l'auteur. La deuxième des règles de Van Dine impose que « no willful tricks or deceptions must be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective

²⁵ Association réunissant les écrivains anglo-saxons de roman à énigme. Il s'agit de la première institution du roman policier. Les nouveaux invités étaient censés prêter serment en se conformant à une série de normes d'écriture du roman policier. Pourtant, la série de restrictions est considérablement plus souple et moins détaillée que celles proposés par Van Dine ou Knox.

himself²⁶ »; selon la quatrième, faire coïncider le meurtrier avec la figure du détective est considéré comme du « bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses²⁷ ». Multiplier le nombre des détectives est comparé à « making the reader run a race with a relay team²⁸ ». Chez Knox, faire référence à des pouvoirs surnaturels serait comme « winning a race on the river by the use of concealed motor-engine²⁹ ». Ainsi, les paratextes garantiraient que l'expérience ludique du roman policier se déroule dans une perspective bien précise : l'effective possibilité, de la part du lecteur, de résoudre le mystère présenté par le roman, en d'identifiant le meurtrier de manière autonome avant que le détective romanesque ne dévoile son identité.

Il faut souligner que les normes identifiées par les paratextes du roman policier ne constituent pas les « règles » du jeu de la détection proprement dit, mais imposent des restrictions à l'auteur pour que la quête de l'indice puisse se dérouler de manière opératoire. En d'autres termes, elles affectent l'écriture du roman policier pour garantir le respect d'un horizon d'attente préalablement défini, mais elles n'indiquent pas sur quels principes — formels et thématiques — repose la nature ludique du roman policier. Comme le suggère Saint-Gelais, « ces codes de déontologie scripturale instituent en fait [...] un contrat de lecture : le lecteur qui en a pris connaissance, directement ou indirectement, sait à quoi s'attendre dans un roman policier, quitte à faire grief à l'auteur s'il estime qu'il a transgressé telle ou telle règle³⁰ » ; cependant, les spécificités littéraires qui feraient du roman policier un jeu de l'indice demeurent exclues de sa dimension programmatique.

Que le mystère soit effectivement soluble ou moins, il n'y a pas de jeu de détection sans une littérature qui soit capable d'engager son lecteur à résoudre le mystère de manière autonome, en stimulant une réaction de soupçon chez le public. Ainsi, l'identité générique du roman policier résiderait moins dans la propension conservatrice des normes du « fair play » que dans les formes et les thèmes qui invitent le lecteur à soupçonner face à l'énigme qui lui est proposé.

Que l'effort interprétatif se déploie sur le texte de manière efficace ou moins, les normes du roman policier se chargent d'abord de reproduire une écriture permettant à son lecteur de soupçonner. Déjà François Fosca suggérerait qu'elles « n'ont pas été élaborées par des théoriciens érudits, ne se réclament pas d'Aristote, mais sont nées graduellement du consensus de milliers de lecteurs³¹ ». Ainsi, la propension normative sous-jacente au roman à énigme classique ne constituerait que la conséquence d'une expérience de lecture récurrente, préalable et implicite, se fondant déjà sur l'engagement du lecteur à résoudre en autonomie le mystère que le texte lui propose. Comme le souligne Van Dine lui-même : « for the writing of the detective stories there are very definite laws — unwritten, perhaps, but non the less [*sic*] binding ; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them³² ». Les règles du roman policier sont « unwritten » puisqu'elles font référence à un effet de lecture préalable

²⁶ WILLARD HUNTINGTON WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules for Writing Detective Stories » [1928], dans H. HAYCRAFT (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 189-193, p. 189.

²⁷ *Ibid.*, p. 190.

²⁸ *Ibid.*, p. 191.

²⁹ RONALD KNOX, « A Detective Story Decalogue » [1929], dans H. HAYCRAFT (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 194-196, p. 194.

³⁰ R. SAINT-GELAIS, « “Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire” », *op. cit.*, p. 65.

³¹ F. FOSCA, *Histoire et technique du roman policier*, *op. cit.*, p. 125.

³² S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 189.

aux paratextes normatifs du roman à énigme classique, et que les auteurs policiers de l'Âge d'Or ont déjà expérimenté en tant que lecteurs.

La fonction novatrice de normes ne serait que celle d'organiser de manière cohérente une série de suggestions éparées, en exploitant au degré maximale l'effet de soupçon pour en garantir que le lecteur pourrait parvenir, de manière potentielle, à la solution du mystère. L'effort normalisateur des paratextes est donc d'abord un acte rétrospectif : les règles sont fondées « partly on the practice of all the great writers of detective stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience³³ ».

Dans cette perspective, nous proposons de repenser les normes d'écriture du roman policier, en rompant avec la tradition essentialiste d'Eisenzweig : non des normes d'un contrat dont vérifier le respect effectif, mais des indices de l'effet de lecture sur lequel elles se fondent, et qu'elles se proposent de systématiser : le soupçon du lecteur. Les règles du roman policier nous apprennent moins à propos du roman policier en tant que jeu, que de l'engagement programmé par le texte au sein du lecteur, sans lequel toute propension à résoudre l'énigme en autonomie serait impossible. Par l'étude des règles du roman policier, on comprendra rapidement que, contrairement à la prétendue dimension ludique du roman policier, la quête de l'indice ne constitue pas simplement une compétition binaire, mutuellement exclusive, entre l'auteur et son lecteur. Au contraire, l'expérience de lecture roman policier repose sur une réponse empathique du lecteur face au mystère, dont le détective constitue la contrepartie fictionnelle.

2.1. Soupçonner comme et avec le détective

Dans l'ensemble de normes que Van Dine propose pour l'écriture d'un roman policier, le lecteur occupe une place d'honneur : dix règles sur vingt y font référence, en s'efforçant de normaliser le rapport entre le texte et son public. En d'autres termes, on écrit des règles du roman policier non pour apprendre aux lecteurs une nouvelle manière de lire l'enquête romanesque, mais pour figer — en tant qu'horizon de rédaction stable — comment garantir que le texte reproduise toujours la même réponse au sein du lecteur : un effort visant à résoudre le mystère en autonomie. Il s'agit moins de proposer une pratique de lecture de l'indice de manière prescriptive que de rassembler et de systématiser une série d'innovations formelles éparpillées, en exploitant leur coopération au degré maximale d'opérativité.

Le principe général définissant l'ensemble des normes est envisageable à partir de la déclaration ouvrant le texte de Van Dine : « The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery³⁴ ». Apparemment, la première règle du roman policier ne paraît imposer que le principe du *fair play* : il n'y aurait pas de roman policier sans la possibilité, de la part du lecteur, de parvenir à la solution du mystère, en *anticipant* le dévoilement de la vérité qui achève la narration de l'enquête. Lire un polar impliquerait alors d'envisager une compétition dédoublée : la rivalité hors-textuelle entre l'auteur et le lecteur se résoudrait dans le texte en tant que compétition entre le lecteur et le détective romanesque.

Cependant, il nous paraît douteux de réduire le rapport entre ces deux derniers acteurs par une simple rivalité. D'une part, on essaie d'anticiper l'identité du coupable en compétition avec

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

le détective ; de l'autre, ce sont les indices recueillis par le détective qui nous permettent de structurer un discours interprétatif autonome sur le crime. Le rapport entre le lecteur policier et son détective romanesque est ambigu : ce dernier n'est pas seulement l'adversaire du lecteur policier mais il en est également l'*avatar* dans le monde fictionnel, puisque c'est à partir de l'expérience fictionnelle de l'enquêteur que le lecteur sélectionne et structure les indices dans un système de signification plus ample et plus complexe, réputé capable de l'amener à la vérité. La conception du roman policier en tant que compétition montre une première fissure : on lit à la fois en opposition et à travers le détective, en compétition et, simultanément, en coopération avec lui. L'enquêteur romanesque n'est pas seulement un adversaire dont anticiper les révélations, mais également un sujet fictionnel avec lequel il faut, au moins partiellement, s'identifier.

Par ailleurs, d'autres paratextes normatifs s'associent avec la proposition de Van Dine. De même, le « Décalogue » de Ronald Knox suggère que le détective « *must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader [...]. The skill of the detective author consists in being able to produce his clues and flourish the defiantly in our faces : 'There !' he says, 'what do you make of that ?'*³⁵ ». Ainsi, lire le roman policier ne signifierait pas mettre en œuvre les instructions d'un jeu de *make-believe*, en imaginant passivement ce que le texte nous demande de voir. Selon Ronald Knox, l'« inspection » du lecteur serait à la base de l'expérience du roman policier. Cela implique un horizon d'attente tout particulier vis-à-vis du texte : dans le roman policier, la vérité n'est jamais suffisante en elle-même à l'éclaircissement du mystère narratif. L'écriture cache une vérité autre que le lecteur est censé dénouer en autonomie, avant le détective. Et pourtant, c'est ce dernier qui sélectionne et qui présente les indices au lecteur, en en faisant un partenaire essentiel pour le public policier.

Dans la même perspective, la première partie du serment du *Detective Club* demande à ses nouveaux candidats « *never to conceal a vital clue from the reader*³⁶ ». L'activité interprétative du lecteur se fonde sur les mêmes éléments que celle du détective : comme l'investigateur, le lecteur devrait parvenir à la vérité derrière le meurtre en s'appuyant sur les mêmes indices sémantiques peuplant le monde fictionnel de la scène du crime. En isolant certains éléments dont le lecteur connaît l'existence à travers l'expérience du détective, on devrait être capable d'identifier le coupable parmi l'ensemble des personnages qui nous sont présentés. Pour ce faire, il faut que le lecteur partage avec le détective toutes ses connaissances, dans un contexte d'isotopie épistémique complète. Ainsi, le roman-jeu du policier n'oppose pas deux fronts radicalement distincts : c'est plutôt une forme textuelle dont il est possible d'exalter la dimension ludique, mais qui nécessite *a fortiori* d'un principe d'identification des connaissances, où l'on partage avec l'enquêteur toutes les informations dont il dispose.

Par ailleurs, il n'est pas seulement nécessaire de connaître tout ce que le détective connaît mais également d'ignorer tout ce que le détective ignore. Lorsqu'on *prétend* d'imposer des règles équitables au jeu de la détection dedans et dehors le texte, cela implique que le lecteur et l'enquêteur partagent également la même réaction de curiosité face au crime qui leur est proposé. En d'autres termes, le lecteur du roman policier soupçonne exactement comme sa contrepartie fictionnelle parce qu'il lui aussi ignore l'identité du meurtrier, en partageant avec lui

³⁵ R. KNOX, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 196, italique dans le texte.

³⁶ COLL., « The Detection Club Oath » [1928], dans H. HAYCRAFT (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 197-199, p. 198.

le même blanc herméneutique. La pertinence textuelle et celle interne au monde fictionnel se déterminent à partir d'un dénominateur commun : l'engagement à identifier du coupable.

Dans *Murder for Pleasure*, Haycraft parvient même à suggérer que « under all circumstances, a single principal sleuth is advisable, else the reader's essential identification of him-self with the pursuer is likely to falter³⁷ ». Puisqu'il concerne aussi bien ce que l'on connaît que ce que l'on ignore, le procédé d'identification entre le lecteur et un détective ne peut qu'être exclusif. Certes, comme nous allons voir par la suite, le héros du roman policier est rarement le seul détective de son monde fictionnel : chaque Sherlock Holmes a son Lestrade, chaque Poirot son Summerhaye. Cependant, et plus précisément, on ne peut qu'avoir un seul « co-deductor³⁸ » avec lequel le lecteur est appelé à s'identifier, pour reprendre une expression de Van Dine.

Dans le préfixe « co- » se cache pourtant toute l'ambiguïté du rapport entre les deux : on déduit avec le détective, en tant que sonde dont le lecteur se sert pour explorer le monde fictionnel de l'enquête ; d'autre part, cette identification n'est que partielle : elle se fonde sur le même blanc herméneutique, que l'on est cependant censé combler en autonomie. Ainsi, celle du lecteur avec le détective constitue moins une superposition à part entière du processus de l'investigation que d'une identification des fonctions, à partir des mêmes données : lire le roman policier ne signifie pas reproduire le discours interprétatif du détective, en le suivant pas à pas ; il s'agit plutôt de « matching [the reader's] wits with a rationalistic detective³⁹ ».

Les textes normatifs du roman policier proposent d'aller à la rencontre d'un lecteur envisageant produire une interprétation autonome du mystère. En d'autres termes, il faut s'identifier avec le détective en termes de *fonction*, pour mener une activité d'enquête parallèle à la sienne : « The detective novel must have a detective in it ; and a detective is not a detective unless he detects⁴⁰ ». Il n'est donc pas nécessaire que le détective soit sémantiquement un policier, mais qu'il enquête, en sélectionnant une série de données pour qu'elles soient offertes à l'activité autonome du lecteur, peu importe qu'il s'agisse d'un reporter comme Rouletabille ou une vieille dame de campagne comme Miss Marple.

Ainsi, la représentation de l'enquête ne devrait constituer qu'un tremplin pour l'autonomisation du lecteur face à la solution du mystère : aussi bien le lecteur que le détective est appelé à « state a problem, analyze it and bring it to a successful conclusion⁴¹ » : des deux côtés de la page, on est censé trouver la même réponse face au même mystère.

Il est impossible d'avoir les mêmes chances de résoudre le mystère si le lecteur doit se limiter à suivre pas à pas les déductions de l'enquêteur. L'expérience du roman policier résiderait donc moins dans l'assomption des réflexions du détective que dans la production de ses propres, à partir des indices identifiés dans le texte ; dans cette perspective, la fonction du détective serait simplement celle de « gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter⁴² » pour le lecteur.

Ainsi, le soupçon de lecteur ne constitue pas le moulage mimique et spéculaire de l'activité interprétative du détective, à partir d'une focalisation interne à l'enquêteur. L'identification du

³⁷ HOWARD HAYCRAFT, *Murder for Pleasure*, *op. cit.*, p. 230.

³⁸ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 190.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 192.

⁴² *Ibid.*, p. 190.

lecteur au détective n'envisage pas le partage du point de vue narratif : « nothing is more irritating than the story seen now through the detective's eyes, now through the observation of one or more of the characters, and again from the 'omnipotent' angle⁴³ ». Le soupçon du lecteur n'implique pas forcément de partager la focalisation du détective ; au contraire, seulement en raison d'un discours interprétatif absent, le lecteur peut se laisser engager de première main dans la solution autonome du crime.

D'autant plus, l'enquête fictionnelle est souvent confiée à un narrateur-témoin, observant le *sleuth* dans son activité de détection sans que le lectorat soit mis au courant de ses déductions. Les exemples sont légion : Rouletabille a son Sainclair ; Poirot son Hastings ; Nero Wolfe son Archie Goodwin ; le docteur Thorndyke son Christopher Jervis.

Le soupçon du lecteur est donc un phénomène est autant autonome que possible de celui du détective. L'identification se détermine à partir d'un blanc partagé, d'un mystère commun, mais elle s'arrête là : le lecteur assume la fonction de co-raisonneur, en étant que partenaire indépendant de sa contrepartie fictionnelle.

La fonction du détective — à la fois partenaire et concurrent dans l'identification du coupable — se traduit par un double vide interprétatif face auquel on pose le lecteur : d'une part, on partage le mystère du crime avec le détective ; d'autre part, on est également gardé dans l'ignorance de ses déductions : seulement en absence des interprétations du détective le lecteur est encouragé à en combler ses réticences de manière autonome.

Les normes d'écriture du roman policier se fondent ainsi sur l'attente que le lecteur désire soupçonner de manière indépendante. En d'autres termes, il n'y a pas de roman policier sans un lecteur qui soupçonne, en s'efforçant d'identifier le coupable avant que le détective ne le dévoile. Cela nous permet enfin d'envisager un effet de lecture tout à fait propre au roman policier : l'expérience du soupçon du lecteur, son effort autonome visant à dévoiler la vérité derrière le mystère du crime.

Les prémisses théoriques élaborées dans le premier chapitre trouvent un cadre d'application : ce qui identifie le roman policier serait ainsi la récurrence d'une même réponse empathique entre le public et l'un des personnages fictionnels qui peuplent le monde fictionnel de l'enquête, notamment le détective.

D'autre part, comme le rapport avec le détective s'insère dans le sillon d'une complicité ambiguë, tachée de compétition, la réponse du lecteur n'est pas plus linéaire. On insiste particulièrement sur la complexité du rapport que l'on établit entre le lecteur et le personnage fictionnel. Il s'agit à la fois d'une réponse émotive, fondée sur la curiosité, et d'un effort de nature cognitive, visant à comprendre la nature du crime.

Comme le suggère Raphael Baroni⁴⁴, nombre de textes qui ne sont pas "policiers" définissent leur pertinence narrative à partir de la curiosité du lecteur ; il y a pourtant une différence radicale entre le simple désir de connaître et l'horizon d'attente de pouvoir résoudre le mystère de manière autonome. L'unicité du soupçon réside proprement dans cette nuance : non seulement l'on suscite le besoin émotif du lecteur de connaître le passé ; on lit dans la prétention que ce même passé soit connaissable par le déploiement d'un effort interprétatif autonome du lecteur, sur la base des données qui sont dévoilées au cours de la narration.

⁴³ H. HAYCRAFT, *Murder for Pleasure*, op. cit., p. 234.

⁴⁴ Cf. RAPHAËL BARONI, *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Dans cette perspective, Van Dine parle proprement de la « reader's trouble and expenditure of energy⁴⁵ » : la lecture du roman policier se caractérise par la volonté de dévoiler le mystère, en engageant les énergies du public à percer l'opacité du texte. Lire le roman policier implique d'envoyer « the reader on a deliberate wild-goose chase⁴⁶ ». Celle du lecteur est une véritable quête de la vérité, que Van Dine présente en tant que *chasse*. L'espoir de résoudre le mystère exclue *a priori* de deviner tout simplement l'identité du coupable, en attribuant son rôle de manière certaine : la quête s'appuie par contre sur des données textuelles bien définies, dont la valeur exclue toute forme de probabilisme. Lorsque le lecteur part à la chasse de son gibier, il s'attend donc à ce que sa réponse interprétative se fonde sur une série de traces — voire même d'indices — à partir desquels identifier de manière certaine le coupable.

2.2. S'attendre à l'indice

Le roman policier se définit à partir d'un rapport empathique tout à fait particulier entre lecteur et détective fictionnel. Les normes à la base de l'écriture du polar se structurent sur un seul principe : pour qu'il y ait du roman policier, il faut que le lecteur éprouve une réaction de soupçon associable à celle du détective. En calquant l'effort interprétatif de l'enquêteur romanesque, le lecteur policier hésite dans l'attribution du rôle du coupable. Il ne s'agit pas pourtant d'« hésitation » au sens todorovien, entre deux pôles comme pourraient l'être l'étrange et le merveilleux⁴⁷ : au contraire, le lecteur policier s'attend à attribuer spécifiquement le rôle du coupable à l'un des personnages concernés par l'enquête.

Par ailleurs, contrairement au lecteur fantastique, le lecteur policier n'attend pas que le texte lui dévoile de manière passive la vérité concernant l'enquête fictionnelle. D'après la plume de ses plus célèbres auteurs, le lecteur de roman à énigme se lance dans une quête de la vérité tout à fait autonome par rapport à celle de son enquêteur fictionnel.

Comme l'investigation du détective romanesque, la quête du lecteur policier aussi devrait se structurer à partir d'une série de données textuelles irréfutables : une piste d'indices capables d'indiquer le rôle du coupable aussi bien de la perspective du détective que de celle du lecteur. Lire le soupçon impliquerait donc lire dans l'attente que le texte cache une série d'indices capables, si interprétés de manière correcte, de mener à l'individuation du meurtrier.

La quinzième des normes de Van Dine est extrêmement claire sur ce point :

The truth of the problem must at all times be apparent — provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation of the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face — that all the clues really pointed to the culprit, and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying.⁴⁸

Le lecteur policier s'attend ainsi à ce qu'une série d'éléments dispersés dans le monde fictionnel du texte puissent concourir à la production d'un réseau de signifié capable d'anticiper le

⁴⁵ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 190.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cf. TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁸ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 190.

dévoilement de l'identité du meurtrier. Pour que cela soit possible, il faut cependant que « all clues must be plainly stated and described⁴⁹ ».

Cependant, les éléments composant le monde fictionnel du texte nécessitent d'assumer la fonction d'indices, en ressortant de l'arrière-plan narratif. Le détective se charge ainsi d'une fonction spécifique, celle de « gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter ; and if the detective does not reach his conclusions through an analysis of those clues, he has no more solved his problem than the schoolboy who gets his answer out of the back of the arithmetic⁵⁰ ». L'enquêteur romanesque aurait donc la fonction de sélectionner les éléments potentiellement significatifs pour la solution de l'énigme, en les séparant des données superflues à l'éclaircissement du mystère. Ainsi, l'enquêteur ne ferait que présenter une série d'indices au lecteur, en lui demandant, si possible, de les insérer dans un récit cohérent du crime.

Ronald Knox assume cependant une position radicalement opposée ; nous nous y attardons puisqu'il s'agit de l'une de rares divergences sensibles entre les textes normatifs du roman policier. Knox déclare que « [t]he detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader⁵¹ ». Comme Van Dine, il identifie la présence d'un cadre isotopique de connaissance déterminant le rapport entre le lecteur et son détective romanesque. Pourtant, au contraire de son collègue, il suggère que « the skill of the detective author consists in being able to produce his clues and flourish them defiantly in our faces : 'There ! he says, 'what do you make of that ?' and we make nothing »⁵². Selon Knox, le détective ne doit pas se charger de sélectionner les indices pour les présenter au soupçon du lecteur ; il s'agit par contre de parsemer « flourish » les indices dans l'ensemble textuelle sans que le lecteur ne soit pas forcément conscient de leur pertinence ou, au contraire, de leur manque d'opérativité dans la solution du mystère. Knox envisage donc un roman policier où tout élément pourrait potentiellement mener à la révélation de l'identité du coupable.

Il s'agit d'une conception radicale du soupçon du lecteur, le détective abdiquant à son rôle de "sélectionneur" d'indices significatifs pour que le lecteur soit systématiquement dérouté par un déterminisme potentiellement universel. Cependant, cela ne modifie pas le rapport de fond entre lecteur et détective, faisant de ce dernier la sonde que l'autre explore le monde fictionnel de l'enquête, pour y déployer son activité de soupçon. D'autre part, cette divergence nous apprend que le soupçon ne constitue pas un phénomène de réception dont les lectures sont univoques ; il s'agit plutôt d'un éventail de possibilités textuelles et de réponses de lecture, dont la nature peut varier selon l'auteur et le lecteur réel.

Dans les deux cas, un élément demeure pourtant constant : pour que le lecteur puisse soupçonner en liberté, il est nécessaire que le détective n'insère pas l'indice dans un cadre interprétatif majeur, en explicitant son attribution ou sa fonction. La raison nous paraît évidente : plus le détective fictionnel explicite les rapports entre les traces et le système des personnages sur lequel s'exerce le soupçon du lecteur, moins le lecteur est autonome dans la production de scénarios interprétatifs.

Seulement en conclusion du texte on s'attend à ce que le récit du détective illustre de manière

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ R. KNOX, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 196.

⁵² *Ibid.*

complète ses démarches herméneutiques, en éclaircissant la fonction et l'attribution de chaque élément employé dans la solution du mystère : « every detail of [the detective's] thought-process, not merely the main outline of it, should be conscientiously audited when the explanation comes along at the end⁵³ ».

D'autre part, le travail d'attribution du détective, tout silencieux qu'il soit, doit se dérouler dans les limites de la seule analyse de ces mêmes indices : en produisant *a fortiori* un écart de connaissances entre le lecteur et l'enquêteur, la nature casuale des intuitions — et le rôle des accidents au sens large dans les procédés de la découverte — doit être aussi limitée que possible : « [n]o accident must never help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right. [...] [H]e must not be allowed, for example, to look for the lost will in the works of the grandfather clock because an unaccountable instinct tells him that is the right place to search. He must look there because he realizes that that is where he would have hidden it himself if he had been in the criminal's place⁵⁴ ». En d'autres termes, on s'attend à ce que les raisons expliquant la solution du mystère soient présentes dans le texte, de sorte qu'elles soient aussi accessibles au lecteur qu'au détective romanesque.

Une autre différence marque le rapport de Van Dine et de Knox à l'indice. Selon Knox, le lecteur ne s'attend pas effectivement à ce qu'un seul indice lui puisse effectivement dévoiler la vérité : « 'There ! he [the author] says, 'what do you make of that [clue] ?' and we make nothing⁵⁵ ». Un indice est plus une source de mystère qu'une voie pour accéder à sa solution, une occasion pour dérouter le lecteur, en lui suggérant une piste aussi alternative que fautive sur laquelle déployer son effort interprétatif. Au contraire, Van Dine déclare que « the clever reader does often thus solve the problem⁵⁶ » : quoi que rien n'assure qu'il aille résoudre effectivement le mystère, le lecteur de Van Dine s'attend à avoir la possibilité de parvenir à la vérité par le biais de l'indice. Cependant, cette divergence n'est que superficielle : dans un cas comme dans l'autre, on remarque l'opérativité de la fonction de l'indice dans la réponse interprétative du lecteur. Que l'indice en tant que lui-même puisse effectivement jouer un rôle dans la solution du mystère ou moins, cela n'empêche que le lecteur policier envisage la présence de détails narratifs comme un outil sur lequel établir une série d'anticipations autour de l'identité du meurtrier.

D'ailleurs, la conception de l'indice comme élément « déroutant » n'exclue pas *a priori* l'indice comme élément révélateur ; au contraire, les deux fonctions peuvent — et, on ajouterait — doivent coexister dans la lecture du même texte en tant que garants de la multiplication des interprétations autour du crime. La présence de vrais indices ne peut que se définir à partir des indices faux : un système narratif n'ayant que des indices utiles à l'éclaircissement du mystère ne permettrait qu'une seule interprétation de l'affaire. L'incertitude de la fonctionnalité de chaque trace ne constitue pas un obstacle à l'activité du soupçon, mais une incitation.

En opposition, Richard Saint-Gelais suggère comment *seule* la deuxième lecture du roman policier puisse permettre d'envisager un réseau de signification entre les éléments pris en compte par l'enquête : « tout se passe comme si le relecteur imaginait un lecteur parfaitement imaginaire (un lecteur, en tout cas, qu'il n'a pas été) et pour qui tous ces passages auraient

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 195-196, italique dans le texte.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁶ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

fonctionné comme des indices ... En fait, ces “indices” n’apparaissent comme tels qu’au moment où le lecteur n’a justement plus besoin d’indices⁵⁷ ». La « fausse première lecture » du roman policier serait une sorte d’hallucination *ex post*, se manifestant seulement lorsque le mystère a déjà été dévoilé ; au cours de la première lecture du roman policier, il serait impossible de produire des liaisons entre d’éléments textuels distincts, dans l’effort d’en tirer une interprétation univoque et autonome du crime.

Qu’il soit effectivement possible de tracer une série de relations “indiciares” entre des éléments éparpillés dans le texte ou moins, cela n’empêche que l’on lit le roman policier proprement dans cet horizon d’attente, qui demeure opératoire au sein de la réception du genre, sinon dans sa rédaction. Les accusations d’“unfairness” contre les romans d’Agatha Christie en constituent la preuve la plus solide : justement parce qu’on dénonce l’impossibilité d’identifier le meurtrier dans *The Murder on the Orient Express* en s’appuyant sur des indices textuels, on implique également l’opérativité du paradigme de l’indice au sein de la réception du texte. Juste parce que l’élan interprétatif du lecteur demeure frustré, cela n’empêche pas qu’il soit opératif comme horizon dans la réception du texte ; au contraire.

Jusque-là, nous nous sommes efforcés de définir l’ensemble des indices comme les objets de la quête du lecteur. Cependant, ceux-ci constituent moins un objet du désir en soi qu’un lien entre l’acte mystérieux du crime et l’identité du meurtrier. Dans les paratextes normatifs du roman policier, l’indice ne constitue donc qu’un lien, un élément permettant d’établir un rapport d’identification entre une fonction — celle du “meurtrier” — et l’un des membres du système des personnages.

2.3. Les suspects et le coupable

L’attente de l’indice correspond à l’attente d’établir un système d’attributions autrement opaque dans le texte, permettant au lecteur d’identifier le coupable du meurtre. Comme la nature du signe — ou du prétendu tel — est essentiellement relationnelle, il est impossible d’envisager les potentialités de l’indice sans prendre en compte aussi les attentes concernant la fonction du coupable.

Van Dine insiste d’abord sur le fait que « [t]he culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story — that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest⁵⁸ ». Si l’indice invite à une attribution d’un signe à un personnage pour clarifier la fonction de ce dernier dans le récit absent du crime, il est nécessaire que le personnage ait été préalablement soumis à l’attention du lecteur pour que ceci suscite le soupçon du lecteur.

Plus précisément, on s’attend à ce que le coupable se trouve parmi le système des personnages qui sont présentés au lecteur pour que l’on puisse s’efforcer de lui attribuer les indices isolés par l’enquête ; la quête de l’indice est une forme d’« intérêt », qui se déplace de suspect en suspect, en suggérant toujours des anticipations nouvelles et divergentes, mais qui nécessite de se limiter strictement au personnages qui — au début de l’enquête — font déjà explicitement partie du monde fictionnel du texte. Dans le cas contraire, si l’on s’attendait à

⁵⁷ R. SAINT-GELAIS, « “Je le quittai sans qu’il eût achevé de la lire” », *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

l'apparition constante de nouveaux personnages, tout effort interprétatif de la part du lecteur serait irrémédiablement compromis : pour ingénieuses que les attributions proposées par le lecteur puissent être, l'auteur pourrait toujours nous surprendre par de nouveaux suspects, dont les rapports à l'indice sont plus exacts. Tout en avouant la difficulté de formaliser cette dernière question, pourtant centrale dans la programmation du soupçon, Knox souligne que :

*The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow. The mysterious stranger who turns up from nowhere in particular, from a ship has often as not, whose existence the reader has no means of suspecting from the outset, spoils the play altogether. The second half of the rule is more difficult to state precisely, especially in view of some remarkable performances by Mrs. Christie. It would be more exact to say that the author must not imply an attitude of mystification in the character who turns out to be the criminal.*⁵⁹

Pour consolider la validité potentielle des rapports circonstanciels envisagés par le lecteur, il est nécessaire que l'auteur limite son pouvoir — virtuellement illimité — d'élargir le monde fictionnel de l'enquête, en identifiant avec le rôle du coupable un personnage qui ne peut pas être présenté, et donc soumis à l'analyse du public. On s'attend ainsi à ce que l'auteur abdique partiellement à son pouvoir poétique pour que l'action attributive du lecteur se déroule dans un système figé de suspects. Comme le rôle du coupable n'est attribué qu'en conclusion du texte, ceci correspond moins à un personnage *stricto sensu* qu'à une fonction, voire même une potentialité, qui parcourt le texte en entier, en s'attribuant tantôt à l'un tantôt à l'autre des personnages. Pour que le lecteur puisse effectivement soupçonner, il est donc nécessaire que l'attribution de l'indice soit douteuse, constamment ambiguë : l'indice — en tant que signe individuel — n'est tel que lorsqu'il évoque une attribution plurielle, ouvrant à la multiplication des reconstitutions au lieu d'en confirmer une seule. Comme un indice est attribuable à plusieurs personnages, il est plutôt la superposition de plusieurs indices — et du système des suspects que chacun évoque — qui pourrait conduire le lecteur à anticiper le dévoilement de l'identité du coupable, comme si le nom du meurtrier résultait de la superposition de plusieurs diagrammes d'Euler-Venn.

Lorsque Ronald Knox déclare que « *[n]o Chinaman must figure in the story*⁶⁰ », ce n'est pas en raison d'une rupture avec l'orientalisme voire même le racisme qui connote les romans criminels au tournant du siècle, marqués par des personnages ethniquement connotés comme le célèbre *archvillain* Fu-Manchu ; tout au contraire, Ronald Knox invite les auteurs policiers à exclure les « Chinamen » de leurs enquêtes fictionnelles faute de leur culpabilité prévisible : « if you are turning over the pages of a book and come across some mention of 'the silt-like eyes of Chin Loo', you had best put it down at once ; it is bad⁶¹ ». Cette norme ne fait que mettre en exergue l'attente que l'indice sera capable de produire des rapports tenus, toujours ouverts à la pluralisation de l'attribution, et donc à l'hésitation : toute attribution évidente puisque stéréotypée correspondrait par contre à la frustration de l'effort interprétatif du lecteur.

Lorsque l'indice dévoile, il faut qu'il soit capable de produire une relation inattendue. Non seulement le signe suggère la vérité, mais il le fait en éclaircissant une vérité qui démentit les

⁵⁹ R. KNOX, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 194, italique dans le texte.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 195, italique dans le texte.

⁶¹ *Ibid.*

apparences, en surprenant le lecteur même lorsqu'il découvre l'identité du meurtrier en autonomie : « [t]he culprit must be a decidedly worth-while person, one that wouldn't ordinarily come under suspicion⁶² ». Ainsi, « a professional criminal must never be shouldered with the guilt of a crime in a detective story [...]. A really fascinating crime is one committed by a pillar of church, or a spinster noted for her charities⁶³ ». Le rapport entre l'indice et le coupable ne réussit que lorsqu'il est inattendu : cela n'est pas seulement lié à la capacité romanesque d'étonner le lecteur ; l'identification d'un rapport inédit implique également l'engagement direct du lecteur dans son établissement, son désir de suivre soigneusement les traces laissés par le meurtrier même lorsqu'elles le conduisent dans le terrain de l'improbable.

D'autre part, cela n'exclue pas que l'attribution d'un indice soit potentiellement possible, résultant d'informations dont le lecteur dispose effectivement : « *Twin brothers, and doubles generally, must not appear unless we have duly prepared for them. [...] [N]o criminal should be credited with exceptional powers of disguise unless we have had fait warning that he or she was accustomed to making up for the stage*⁶⁴ ». Encore une fois, le soin de l'auteur est moins lié aux composantes thématiques du roman policier proprement dites qu'à la réussite du soupçon du lecteur. La présence de jumeaux ou de déguisements exceptionnels est acceptable seulement dans la mesure où le lecteur en est au courant et donc capable, à partir de ces mêmes données, de nuancer l'attribution de l'indice à l'un ou l'autre de personnages. Savoir qu'un personnage est un maître du déguisement ou encore qu'il a un jumeau peut constituer une manière d'identifier le coupable si l'on dispose de l'information ; dans le cas contraire, cela ne ferait que compromettre tout engagement interprétatif. Cette attente constitue un corollaire lié au fait que le coupable se trouve parmi les suspects présentés au lecteur : si l'auteur limite l'étendue de son monde fictionnel, il est également appelé à déterminer les caractéristiques de ses personnages pour qu'elles puissent être pertinentes à l'identification du meurtrier. Il est proprement à travers les attributs de chaque suspect que l'on définit leur rapport avec l'indice : le signe leur appartient puisqu'il s'identifie à un aspect ou l'autre du personnage. Si le rapport entre l'indice et le suspect est opaque, cela n'implique pas qu'il soit absent, et par conséquent envisageable.

Ce disant, nous n'avons aucune prétention d'épuiser le potentiel de l'indice au sein du roman policier, mais seulement d'envisager les horizons d'attentes principaux du lecteur policier vis-à-vis de son attribution aux suspects : il suffit de penser que même les indices les plus flagrantes récupèrent un halo d'ambiguïté face aux attentes extratextuelles envisageant l'intention de l'auteur de surprendre constamment son lecteur, en subvertissant même les cadres qui paraissent, au moins superficiellement, les plus prévisibles.

Pour l'instant, nous nous limitons à considérer que l'engagement attributif attisé par l'indice se déroule entre deux pôles opposés : d'une part, la conscience que le coupable se trouve dans l'ensemble figé des personnages présentés par l'enquête ; d'autre part, l'attente pour laquelle le rôle du coupable ne s'identifie qu'à un seul personnage parmi ceux-ci : « There must be but one culprit, no matters how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation

⁶² W. H. WRIGHT alias S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

⁶³ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁴ R. KNOX, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 196, italique dans le texte.

of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature⁶⁵ ». Aussi bien Van Dine que le serment du *Detection Club* demandent aux auteurs de limiter « the use of Gangs, Conspiracies⁶⁶ », en décourageant le recours à « [s]ecret societies, camorras, mafias, *et. al.*, have no place in a detective story [...]. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance ; but it is going to far to grant him a secret society to fall back on⁶⁷ ». Il ne s'agit pas seulement d'abandonner un cliché à peu dire usagée des littératures criminelles du XIX^e siècle qui, à partir des romans feuilletons de Joe Petrosino en lutte contre la *Black Hand*, remonte jusqu'aux *Mystère de Paris* d'Eugène Sue.

Au contraire, cela répond à une nécessité strictement liée à garantir le soupçon du lecteur. L'attente de la complicité implique que les scénarios de culpabilité ne sont pas forcément en compétition les uns avec les autres ; il n'y aurait donc aucune raison de nous efforcer pour que l'un s'impose sur ses concurrents. Peine la compromission de l'hésitation, le rapport entre l'indice et le suspect doit nécessairement exclusif : le soupçon sur un personnage s'appuie *a fortiori* sur l'attente que tous les autres sont innocents ; autrement, tout effort pour qu'une piste triomphe sur les autres perdrait sa raison d'être.

Par ailleurs, la présence de rapports inavoués entre personnages ouvre la voie à une série de solutions narratives virtuellement illimitées mais impondérables pour le lecteur. Encore une fois, la satisfaction des attentes liées à l'activité interprétative du lecteur répose sur une limitation de l'étendue du monde narratif de la part de l'auteur policier : la présence de sociétés « secrètes » empêcherait, justement pour la dimension occulte à partir de laquelle elles se définissent, d'envisager une solution du crime qui soit à la fois opaque mais présente au sein du texte, fragmenté en indices mais néanmoins percevable. Par conséquent, on s'attend à ce que la fonction du meurtrier s'identifie à un seul personnage puisque cela le soustrait à une dimension nécessairement insaisissable du monde fictionnel de l'enquête.

2.4. Un monde narratif (moins que) référentiel

L'attente pour laquelle le meurtrier se trouve parmi les personnages présentés au lecteur, et qu'aucun trait du personnage permettant de lui attribuer un indice ne constituent pas les seules limitations à la représentation de l'enquête. Définir l'identité du coupable implique également une autre compétence : le fait que le lecteur soit capable de concevoir la solution du mystère.

La question est moins anodine qu'elle ne le paraît : en effet, rien n'empêche que la sémantique littéraire produise des mondes non strictement adhérents aux lois naturelles, l'éventail du merveilleux imposant des variations plus ou moins sensibles par rapport au cadre de référence⁶⁸. Puisqu'une ouverture au merveilleux rendrait potentiellement illimité le nombre de solutions possibles à l'énigme proposé, Van Dine suggère que « [t]he problem of the crime must be solved by strictly natural means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija boards, mind-reading, spiritualistic séances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete

⁶⁵ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

⁶⁶ COLL., « The Detection Club Oath », *op. cit.*, p. 198.

⁶⁷ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

⁶⁸ Cf. THOMAS PAVEL, *Fictional Worlds*, London and Cambridge, Harvard University Press, 1986 ; LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated ab initio⁶⁹ ». L'épuration de tout élément ouvertement merveilleux ne répond pas à une nécessité thématique, mais s'impose comme un horizon d'attente nécessaire à satisfaire, voire même à permettre, l'effort interprétatif du lecteur. Sans la conviction d'envisager un monde textuel tout à fait isotopique par rapport au monde naturel, toute tentative d'anticiper la solution du mystère serait vaine : comme le gradient de variation des mondes fictionnels par rapport au référent ne connaît pas de limites, les expédients dont disposerait l'auteur pour structurer l'énigme seraient illimités et, par conséquent, potentiellement inconcevables de la part du lecteur.

Van Dine met l'accent sur la dimension « rationnelle » du monde narratif pour justifier l'expulsion de méthodes ou d'outils qui ne sont pas strictement naturels. D'autre part, le « merveilleux scientifique » est néanmoins exclu des horizons d'attentes du roman policier, même s'il réponde sur des fondements pseudo-rationnels : « pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the "roman policier". Once an author soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction⁷⁰ ». Le soin du roman policier résiderait donc moins sur la recherche de mondes strictement rationnels que sur la recherche d'un cadre de référence partagé entre son auteur et son lecteur : peu importe si le merveilleux s'appuie sur des principes pseudo-rationnels ou moins, pour que le lecteur puisse s'efforcer de résoudre le mystère qu'on lui présente, il faut qu'il ait conscience de faire référence à un système dont il maîtrise les normes principales.

Plus précisément, Knox décourage le recours à tout « *supernatural or preternatural agencies*⁷¹ ». Le préfixe « preter » suggère à quel point les domaines du « naturel » ou « rationnel » peuvent afficher un statut instable, qui varie selon les compétences de chaque lecteur. D'ailleurs, le recours à des domaines spécifiques du savoir comme la physique ou la biologie peuvent constituer un répertoire de stratagèmes et d'éléments aussi imprévisibles que les merveilleux le plus imaginatif, ce qui empêcherait tout lecteur non spécialisé de participer activement à la solution du mystère.

Non seulement le merveilleux mais l'étrange aussi, pour utiliser encore une catégorie todorovienne, nécessite d'être expulsé des horizons d'attente du lecteur policier. Les passages ou les chambres secrètes dont Knox limiterait la présence à un ou une par récit peuvent mener effectivement à la solution de l'énigme seulement si leur présence est concevable, voire même imaginable, de la part du lecteur : « a secret passage should not be brought in at all unless the action takes place in the kind of house where such devices might be expected. When I introduced one myself, I was careful to point out beforehand that the house had belonged to Catholics in penal times⁷² ». Là où l'étrange pénètre dans la fiction, il faut donc que sa présence fasse partie d'un répertoire de connaissances partagées par l'auteur et le lecteur, justement parce que l'on s'attend à ce que ce dernier s'efforcera de résoudre le mystère qu'on lui propose de manière autonome.

Plus généralement, pour que l'on puisse anticiper l'identité du coupable, le monde du roman policier nécessite d'être moins que « rationnel », moins que « naturel » ; il devrait plutôt

⁶⁹ W. H. WRIGHT *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 191.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ R. KNOX, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 194, italique dans le texte.

⁷² *Ibid.*, p. 195.

réfléchir « the reader's everyday experience⁷³ » pour qu'il fasse référence au même système de compétences et de connaissances dont dispose le lecteur. Certes, cela paraît contredire le principe sous-jacent au soupçon du lecteur : comment pourrait-on attiser la curiosité du lecteur, en l'engageant à résoudre le mystère en autonomie, si l'on s'appuie seulement sur la prétendue banalité du monde qui l'entoure ? Et bien, l'ambiguïté du roman policier se situe essentiellement dans le sillon entre un bagage de connaissances tout à fait banal et la solution d'un mystère qui, pour susciter l'intérêt du lecteur, nécessite tout de même d'être apparemment irrésoluble.

Le concept de « quotidien » est d'ailleurs radicalement problématique : la conception de ce qui est « quotidien », de même que les limites séparant le monde du merveilleux du monde naturel, varie bien évidemment selon le temps et la géographie et se réduit, en dernière analyse, à la perception individuelle de chaque lecteur.

D'autre part, on ne peut que remarquer l'arrière-pensée que cache cette proposition : dans le concept pourtant poreux du « quotidien », il se cache l'ambition d'étendre autant que possible l'effort interprétatif au plus large nombre de lecteurs individuels. Non seulement l'expulsion du merveilleux, mais également de toute compétence extratextuelle spécifique est orientée à consolider toute participation active du lecteur dans la solution du mystère, de sorte à consolider un répertoire de normes et de croyances assez souple mais néanmoins partagé par une communauté de lecteurs qui soupçonnent.

3. La lecture et l'écriture du soupçon

Dans la section précédente, nous avons envisagé comment les paratextes normatifs du roman policier s'orientent vers un horizon d'attente bien précis : l'engagement du lecteur à résoudre l'énigme en autonomie. Le soupçon du lecteur envisagé par les auteurs policiers de l'Âge d'Or n'est pourtant pas un paradigme purement théorique : à l'élaboration des poétiques de la lecture de l'indice, il correspond également un système de formes et de pratiques textuelles visant à la programmation effective du soupçon au sein du lecteur.

3.1. Les silences du détective et des suspects

Dans *Histoire et technique du roman policier*, Fosca décrit comme il suit son expérience de lecteur policier : « je ne suis plus un simple lecteur : j'entre dans la peau des personnages et, tour à tour, je deviens criminel en fuite et policier en chasse. Par quels moyens saurais-je me soustraire à ceux qui me poursuivent ? Par quels moyens parviendrais-je à identifier et à capturer le coupable ?⁷⁴ ». Certes, prévoir la solution du mystère implique l'effort de s'identifier avec le criminel, pour en envisager le mobile et les modalités potentielles du crime ; cependant, l'identification avec le criminel est au moins indissociable de celle avec le détective : nous avons déjà souligné à quel point la lecture de l'indice se fonde, au moins théoriquement, sur un rapport empathique et cognitif entre le lecteur et le détective. Lire un roman policier implique de partager avec l'enquêteur fictionnel non seulement le sentiment de mystère autour du crime

⁷³ W. H. WRIGHT alias S. S. VAN DINE, « Twenty Rules », *op. cit.*, p. 192.

⁷⁴ F. FOSCA, *Histoire et technique du roman policier*, *op. cit.*, p. 30.

que l'on présente, mais également l'effort visant à sa solution : « [le détective] aborde les choses d'une position qui rappelle celle du lecteur : il découvre, reconnaît, tente de comprendre les éléments d'une histoire qui lui est extérieure⁷⁵ ». Le soupçon du lecteur ne serait donc qu'un réflexe de celui de l'investigateur. D'autre part, le récit policier ne se fonde pas seulement sur un contrat de coopération interprétative ; sa dimension ludique impose également une sorte de compétition interprétative entre le lecteur et le détective. Cela implique *a fortiori* que l'engagement herméneutique du lecteur et du détective romanesque se déroulent sur deux axes essentiellement parallèles : l'enquêteur est à la fois un partenaire du lecteur, puisqu'il isole les indices qui sont soumis à son attention, et un compétiteur que l'on s'efforce d'anticiper dans l'identification du coupable.

Pour préserver l'ambivalence du détective nécessaire à l'autonomisation indiciaire du lecteur, il faut que l'enquêteur soit systématiquement opaque vis-à-vis de son public : comme le suggère Dorothy Sayers, « [t]he reader must be given every clue but he must not be told, surely, all the detective's deductions, lest he should see the solution too far ahead⁷⁶ ». Être au courant de l'activité interprétative du détective constitue ainsi peut-être l'obstacle principale vis-à-vis de l'autonomisation du soupçon du lecteur. Il est à cause de l'absence de tout discours herméneutique au sein de la fiction que le public du roman policier s'efforce de combler le blanc interprétatif représenté par le crime. Ainsi, « [d]ans le roman-problème, le détective n'a pas de vie propre, d'« intérieur »⁷⁷ », puisqu'il est proprement le lecteur qui est appelé à combler ce manque par son propre effort interprétatif.

Lorsque Poirot enquête sur la scène du crime de la *Mysterious Affair at Styles*, Hastings remarque comment « [the detective] made a very careful examination of the drawers of the washstand. Crossing the room to the left-hand window, a round stain, hardly visible on the dark brown carpet, seemed to interest him particularly [...]. His next proceeding was to take out a little notebook. We have found in this room, he said, writing busily, six points of interest. Shall I enumerate them, or will you ?⁷⁸ ». La nature homodiégétique de la narration condamne l'activité interprétative du détective à l'opacité : Hastings ne peut que faire des hypothèses à propos des intuitions de Poirot, en observant qu'un détail la tache sur le tapis « seemed to interest him particularly ». D'autre part, l'enquêteur se limite à énumérer les éléments qui, dans la scène du crime, peuvent constituer une source d'intérêt, sans pourtant expliciter de quelle manière ces détails pourraient s'organiser dans un récit cohérent du crime. La véritable source de curiosité du roman policier paraît ainsi être moins le crime en tant que lui-même que les réticences du détective autour de l'affaire : le lecteur serait ainsi encouragé à résoudre tout seul le mystère proprement parce que l'enquêteur fictionnel le seul qui pourrait démêler le mystère du meurtre est systématiquement réticent à propos de ses propres soupçons. D'autre part, cette même réponse du lecteur ne serait possible si les omissions du détective n'étaient que partielles : les réserves de Poirot concernent seulement la manière dont les détails de la scène du crime pourraient se structurer en une narration cohérente ; cependant, il n'hésite pas à fournir

⁷⁵ JACQUES DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 121.

⁷⁶ DOROTHY SAYERS, « The Omnibus of Crime », dans *Id.* (sous la direction de), *The Omnibus of Crime*, New York, Garden City Publishing Company, 1929. p. 33.

⁷⁷ THOMAS NARCEJAC, *Une Machine à lire*, Paris, Denoël, 1975, p. 194.

⁷⁸ AGATHA CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles* [The Bodley Head, 1921], The 100th Anniversary Edition, London, HarperCollins, 2020, p. 47.

au lecteur tous les outils interprétatifs dont il dispose lui-même : l'élan herméneutique du lecteur réside proprement dans cette ambiguïté, entre une narration à la fois intégrale mais opaque.

Il faut d'ailleurs souligner que la nature insaisissable du discours interprétatif du détective ne dépend pas *a fortiori* d'un narrateur homodiégétique. Des escamotages formels différents peuvent servir la recherche du même effet de lecture ; d'ailleurs, même en présence d'un narrateur hétérodiégétique, les réticences autour des hypothèses du détective ne sont pas moins systématiques. Dans *L'Assassin habite au 21*, on informe le lecteur que « sans doute, avant d'accepter l'offre de Collins, [Mr Crabtree] entrevoyait-il depuis longtemps la solution du problème ... Il n'en reste pas moins que les observations auxquelles il se livra pendant le jeu [du bridge] devaient transformer ses soupçons en aveuglante certitude⁷⁹ » : le lecteur est complètement à l'obscur des intuitions de Mr Crabtree, et pourtant il est informé que la séquence à laquelle il va assister par la suite contient un élément qui permettra au détective amateur de transformer ses soupçons en certitudes. Il ne reste au public que s'efforcer d'assumer le même rôle de l'enquêteur, en essayant de reproduire de manière autonome l'épiphanie interprétative que le texte nous annonce sans pourtant la représenter.

Dans ce cas, la dimension rhétorique, voire quasiment conative, du texte joue un rôle central dans la stimulation du soupçon du lecteur. Cela n'empêche que les blancs interprétatifs des enquêteurs encouragent le lecteur à résoudre en autonomie le mystère même de manière moins explicite. Lors des interrogatoires des suspects, le lecteur ne peut qu'inférer les hypothèses des enquêteurs qu'à partir de leurs réactions physiques, en déduisant leur confiance ou incrédulité par rapport aux témoignages qu'ils écoutent, comme « Mordaunt regardait attentivement son interlocuteur⁸⁰ » ou encore « Strickland fonce le sourcil⁸¹ ». L'identification du lecteur au détective en tant que fonction se mesure sur le fil d'une identification manquée au détective en tant que personnage : la quête de l'indice menée par le lecteur se concrétise ainsi dans l'inférence des hypothèses de l'enquêteur, insaisissables sinon dans leurs manifestations comportementales et sensibles. Avant d'envisager les intentions des suspects, c'est bien l'investigateur le premier personnage sur lequel se focalise l'engagement herméneutique du lecteur : le germe initial de sa quête de l'indice réside proprement dans la tentative de comprendre ce que le détective considère pertinent à la solution du mystère. Cet effort peut d'ailleurs assumer la forme d'une interrogation explicite : dans *Il sette bello* de Varaldo, c'est bien l'un des narrateurs homodiégétiques qui se charge des questions qui constitueraient, dans la plupart des cas, un domaine exclusif de l'herméneutique du texte : « Che cosa gli passò per la mente [du commissaire Bonichi] ? Lo immaginai. Forse pensava che Michele Abadia lo aveva cercato ... A proposito, perché il Bonichi non aveva fatto cenno al prigioniero della visita alla sora Lalla ? Troppa fiducia nuttivo per il modesto e ingegnoso commissario per credere ad una dimenticanza. Doveva avere un piano preciso⁸² ». À la place du lecteur, le narrateur déclare

⁷⁹ STANISLAS-ANDRÉ STEEMAN, *L'Assassin habite au 21* [Librairie des Champs-Élysées, 1939], Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 161.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

⁸² ALESSANDRO VARALDO, *Il sette bello* [1931], Milano, Mondadori, « Gialli Italiani Mondadori », 1977, p. 102 ; « Qu'est-ce qu'il lui passait par la tête [du commissaire Bonichi] ? Je l'imaginai. Peut-être pensait-il que Michele Abadia l'avait cherché ... Au fait, pourquoi Bonichi n'avait-il pas mentionné au prisonnier la visite à la sora Lalla ? Je faisais trop de confiance à ce commissaire ingénieux et modeste pour croire qu'il l'avait oubliée.

ouvertement d'« imaginer », et donc d'inférer, les intentions du détective ; il suggère également une mystérieuse contradiction dans son comportement, sans cependant expliciter, lui non plus, ses prévisions concernant le dévoilement du mystère. Même si le narrateur interprète, ou encourage, de manière rhétorique l'effort interprétatif du lecteur, la liberté herméneutique de ce dernier n'est que partiellement compromise : les déductions du détective demeurent quand même opaques, et donc confiées à l'engagement interprétatif du public.

Par ailleurs, la médiation du narrateur est souvent bien moins incisive que chez Varaldo. Dans *Il fatto di via delle Argonne*, l'effort de résoudre l'énigme est délégué intégralement au lecteur : « [il commissario Richard] ritornò nella saletta da pranzo, passò la sua mano sul tavolo, odorò il legno, si inginocchiò per terra, raccolse qualche crosta di pane che mise sotto i denti per giudicare della loro freschezza e finalmente come soddisfatto di quello che aveva constatato, riprese le sue scarpe e sempre a piedi scalzi uscì⁸³ ». Chez d'Errico, le narrateur nous communique simplement que le commissaire est « satisfait de ce qu'il a constaté », sans pourtant expliciter sur quelles intuitions se fonde sa satisfaction. Ce procédé ne se propose pas seulement d'attiser la curiosité du lecteur vis-à-vis du dévoilement du mystère. Comme il dispose des mêmes données et des mêmes informations que le détective, la réponse du lecteur ne se limite pas à la simple prévision : au contraire, ce dernier est dans la position de définir une anticipation en organisant de manière cohérente un ensemble d'éléments textuels préalablement isolés par l'enquêteur, de sorte à combler le vide herméneutique laissé par les réticences du détective.

On remarque la même tendance dans le *Banchiere assassinato* d'Augusto de Angelis :

Fu in quell'istante che l'orologio a pendolo, dal caminetto, prese la parola. E batté le ore una dopo l'altra lentamente. De Vincenzi a quel suono sussultò. Fissava l'orologio con occhi accesi, come davanti ad una rivelazione. Muoveva le labbra silenziosamente, per contare i colpi [...]. L'orologio batté undici colpi. Poi tacque. De Vincenzi, con un gesto conclusivo, come se facesse la somma e mettesse il punto ad una frase, trasse l'orologio e guardò : Sono le dieci, disse [...]. Il commissario apparve di colpo come liberato da un peso, che gli avesse impedito fino allora i movimenti. Si mosse con disinvoltura nuova. Tutto in lui era adesso semplice, spontaneo, naturale.⁸⁴

Le lecteur n'est absolument au courant des hypothèses du détective : il ne peut qu'inférer la satisfaction du commissaire (« [il] paraissait libéré d'un fardeau ») face à la découverte qu'il y a un décalage dans l'heure indiquée par la pendule. La solution du meurtre résiderait donc, de ce que l'on peut déduire des réactions du détective, dans une question temporelle ; il n'est cependant qu'au lecteur de remonter dans les pages du roman pour vérifier la récurrence de

Il devait avoir un plan précis [n. t.] ».

⁸³ EZIO D'ERRICO, *Il fatto di via delle Argonne*, Milano, Mondadori, « Gialli », 1937, p. 147 ; « [Le commissaire Richard] retourna dans le salon, il passa sa main sur la table, flaira le bois, s'agenouilla par terre, recueillit quelques croûtes de pain qu'il mit sous les dents pour en juger la fraîcheur et finalement, comme s'il était satisfait de ce qu'il avait constaté, reprit ses chaussures et, toujours pieds-nus, il sortit [n. t.] ».

⁸⁴ AUGUSTO DE ANGELIS, *Il banchiere assassinato* [1935], Palermo, Sellerio, 2009, p. 129-130 ; « Ce fut à ce moment-là que la pendule, de la cheminée, prit la parole. Elle sonna les heures lentement, l'une après l'autre. De Vincenzi sursauta au bruit. Il fixait la pendule, comme face à une révélation. Il bougeait les lèvres en silence, pour compter les coups [...]. La pendule sonna onze heures. Puis elle se tut. Avec un geste décisif, comme s'il tirait les sommes et il mettait le point à une phrase, il sortit sa montre et la regarda : — Il est dix heures, dit-il [...]. Le commissaire parut aussitôt comme s'il s'était libéré d'un fardeau, qui lui avait empêché jusque-là de bouger. Il marcha avec une désinvolture nouvelle. En lui, tout était simple, spontanée, naturel », notre traduction.

l'élément « temporalité » dans les témoignages des suspects, en confrontant les déclarations à la recherche d'une contradiction pouvant dévoiler l'identité du meurtrier. Ainsi, seulement à partir d'un acte opaque de l'enquêteur, le lecteur est stimulé, en absence de toute hypothèse explicite, à combler en autonomie les réticences du détective.

Comme le suggère ce dernier exemple, l'effet de soupçon ne se réduit pas uniquement à une écriture de l'opacité : pour que le lecteur puisse s'engager dans la résolution du mystère que le texte lui propose, les réticences autour du discours interprétatif de l'investigateur nécessitent d'être intégrées par la dimension sensorielle de la représentation : là où les déductions de Poirot ou du commissaire De Angelis sont exclues de l'écriture, voici que les gestes et les réactions des investigateurs comblent de manière partielle leur absence. D'autre part, la sensorialité n'offre pas seulement l'occasion d'interpréter les intuitions du détective, et donc de déclencher l'effort interprétatif autonome du lecteur ; elle représente également un champ d'application pour la quête du lecteur : l'univers sensible, mais dépourvu de toute connotation interprétative, où les suspects et les indices s'offrent au soupçon du public.

3.2. Une écriture exacte et une lecture errante

Comme le suggère déjà la figure de l'investigateur, le roman à énigme se connoterait en tant qu'écriture de la sphère sensorielle. Si les gestes et les réactions de l'enquêteur constituent l'élément propulseur de l'autonomie interprétative du lecteur, cependant celle-ci s'oriente et se mesure par rapport à la dimension sensorielle des suspects : d'une part, l'opacité du détective constitue la condition *sine qua non* pour engager le lecteur à résoudre le mystère ; d'autre part, il est nécessaire que la psychologie des suspects soit également impénétrable pour que le lecteur en fasse l'objet de son soupçon, peine la compromission du crime en tant que mystère : il faut donc que les personnages du roman policier se prêtent tantôt au regard du détective qu'à celui du lecteur, sans pour autant dévoiler rien à propos de leurs véritables intentions. L'écriture de la sensorialité concerne ainsi aussi bien le héros de la quête policière que ses objets potentiels selon une tendance univoque du roman policier, qui connote son écriture de manière transversale, aussi bien dans la production anglaise que française et italienne.

Interrogé par le commissaire Richard, « lo studente ebbe una contrazione alle mandibole come chi stringa i denti per non scattare, poi disse con calma : Non posso dirvi l'uso che ho fatto di quelle ore⁸⁵ [mentre il crimine veniva compiuto] ». L'écart entre le calme de la réponse du jeune homme et la violence à peine voilé de sa réaction initiale invitent le lecteur à mettre en doute la valeur des déclarations de Marcel, sans pourtant l'expliciter : le lecteur pourrait ainsi soupçonner, seulement à partir d'une narration purement sensorielle, que le jeune soit impliqué de quelque manière dans le crime de la rue des Argonnes. De même, face aux questions de Richard, Julie « si sforzò di esibire un pallido sorriso, ma tremava visibilmente in tutta la persona, e parve tranquillizzarsi un poco solo quando echeggiò una scampanellata che doveva esserle familiare⁸⁶ ». De la même manière, on suggère que la réponse de la gouvernante « fu

⁸⁵ E. D'ERRICO, *Il fatto di via delle Argonne*, op. cit., p. 61 ; « l'étudiant resserra ses mâchoires, comme lorsqu'on serre les dents pour ne pas éclater, puis il dit, plus calmement : — Je ne peux pas vous dire ce que j'ai fait pendant ces heures-là », notre traduction.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32 ; « [Julie] s'efforça d'exhiber un sourire timide, mais elle tremblait visiblement dans toute sa figure, et elle parut se calmer un peu seulement lorsqu'elle entendit un coup de sonnette qui devait lui être

pronunziata con un tono fermo e tranquillo insieme, ma c'erano quegli occhietti, quei piccoli occhi di bestiola furba che incrociavano con quelli del commissario, e pareva dicessero : — Io non mi muovo dalla mia guardia, attacca tu se riesci a trovarmi un fianco scoperto⁸⁷ ». Certes, ce dernier extrait dénote en assumant la focalisation du détective plus qu'il ne connote, en s'appuyant sur une discursivité exclusivement sensorielle ; d'autre part, l'on ne peut que remarquer qu'une continuité d'intention avec les extraits préalables : lorsque l'on offre les personnages au soupçon du lecteur, l'écriture se charge de mettre en exergue toute dissonance entre leurs déclarations et leur dimension physique : le lecteur ne partage avec le détective que la sphère sensorielle de son expérience vis-à-vis des suspects, en connotant seulement dans des rares occasions ces données par une nuance interprétative, tout de même superficielle.

Même là où le roman policier assume les contours d'une écriture strictement documentaire, la sphère de la sensorialité concerne toujours l'expérience du détective. Considérons par exemple *The Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie, ou *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. Les deux textes se présentent comme la chronique d'une enquête, rédigée par un témoin et collaborateur du détective : Hastings dans un cas ; Sainclair dans l'autre. On s'attendrait donc à une focalisation narrative limitée, pour ses traits constitutifs, à la seule expérience du chroniqueur ; de même, on remarque une certaine convergence entre ce qui est perçu par le narrateur et par le détective. Non seulement Hasting prend systématiquement soin de communiquer au lecteur ce que Poirot observe sur la scène du crime, mais il prend le soin d'explicitement que son regard celui du narrateur coïncide avec celui du détective : « I instinctively followed the direction of [Poirot's] eyes⁸⁸ ». De même, Sainclair déclare : « je suivis [le] regard [de Roulatebille], et je m'aperçus que celui-ci était uniquement dirigé vers les mains gantées du professeur de la Sorbonne⁸⁹ ». Si l'activité interprétative du détective est complètement opaque, aussi bien pour le narrateur que le détective, son expérience sensorielle des suspects et de la scène du crime dénote la prose policière en profondeur, au point que Poirot déclare : « [t]he doors were bolted our eyes have told us that yet the presence of the candle grease on the floor [...] prove[s] that during the night someone entered the room⁹⁰ ». Lorsqu'il discute avec Hastings, Poirot parle de « leurs yeux » comme s'il s'agissait d'une seule entité : il n'y a aucune fracture entre les informations que le narrateur communique au lecteur et ce que l'enquêteur percevait, même si ce dernier ne recouvre que le rôle d'un personnage.

Si le rapport entre le détective et le lecteur se résout, du point de vue émotif et cognitif, par une identification partielle, le partage de la sphère sensorielle est par contre total. De la même manière, dans *Il banchiere assassinato*, au cours de l'interrogatoire mené par le commissaire De Vincenzi, l'écriture détaille les réactions du jeune Remigio : « È stato ucciso un uomo. Il banchiere Garlini. Lo conosceva ? No, davvero ! rispose, ma il commissario sentì che la voce aveva avuto un piccolo fremito, una esitazione⁹¹ ». Si le narrateur ne nous donne aucune

familier », notre traduction.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35 ; « fut prononcée avec un ton en même temps ferme et tranquille, mais ces petits yeux d'animal rusé, qui croisaient ceux du commissaire, paraissaient dire : Je vais rester en garde; attaque-moi, si tu parviens à trouver un point faible », notre traduction.

⁸⁸ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁹ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 66.

⁹⁰ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, *op. cit.*, p. 92, italique dans le texte.

⁹¹ A. DE ANGELIS, *Il banchiere assassinato*, *op. cit.*, p. 75 ; « On a tué un homme. Le banquier Garlini. Vous le connaissiez ? Non, pas vraiment ! répondit-il, mais le commissaire perçut un petit frémissement dans sa voix,

information sur la manière d'interpréter la réaction de Remigio, d'autre part il ne peut s'empêcher de remarquer l'hésitation au fond de sa voix. En outre, De Vincenzi demande au comte Marchionni : « Lei rimase nel palco con le signore ? Sì ... Naturalmente ... De Vincenzi notò che, per la prima volta da quando dava le sue risposte, Marchionni aveva manifestato un leggero imbarazzo⁹² ». Dans les deux cas, les réactions des personnages, en contraste avec la nature de leurs réponses, invitent le lecteur à la méfiance ; d'autre part, cela n'implique pas que cette même méfiance soit toujours motivée : ni les mensonges de Remigio ni de Marchionni n'ont un rapport direct avec le crime. Dépourvue de tout rapport avec son activité interprétative, la sphère sensorielle du détective est loin de constituer pour le lecteur une source d'inférence *a fortiori* correctes ; au contraire, elle constitue un propulseur du soupçon proprement parce qu'elle invite le public du roman policier au déroutement, à la multiplication des hypothèses, d'interprétations mutuellement exclusives et conflictuelles. On considère ici la fonctionnalité de la sphère sensorielle non comme un médium pour parvenir à l'éclaircissement du mystère, mais comme un biais pour garantir au moins le soupçon du lecteur, pour inefficace qu'il puisse être. Par ailleurs, il n'y a aucune différence sensible entre les réactions des deux suspects et celle de Macchi, le véritable meurtrier : « Il cameriere diede un passo addietro. Il terrore che si era dipinto sul suo volto doveva essere sincero, pensò De Vincenzi, oppure quell'uomo era un delinquente indurito, un attore consumato⁹³ ». Il faut que l'on se demande comment pourrait-on distinguer une suggestion utile pour résoudre le mystère d'une autre qui, au contraire, n'aurait aucun autre but sinon celui de dérouter le lecteur. Quoiqu'aucun extrait en tant que lui-même ne soit pas différent de l'autre, leur valeur ne peut que se mesurer par rapport à d'autres indices isolés explicitement par le détective ou encore inférés à partir de ses réactions au cours des investigations. Dans le cas spécifique du *Banchiere*, la solution de l'énigme réside dans la confrontation de la réaction de Macchi à son emploi du temps, par rapport à la découverte que la pendule avance d'une heure.

On peut en tirer deux suggestions qui méritent d'être mieux développées : d'une part, la sphère sensorielle de l'enquête ne se limite pas à la figure des suspects, mais s'élargit à l'ensemble spatial de l'enquête ; d'autre part, l'indice a une valeur purement relationnelle : non seulement l'indice établit une relation entre le crime et l'un des personnages du système, en en faisant un suspect ; l'indice assume une dimension relationnelle en raison d'autres indices. Si un signe suscite le soupçon du lecteur, en l'invitant à s'interroger à tour de rôle sur tous les personnages du système, le dévoilement du coupable ne peut qu'affleurer par le croisement de plusieurs indices. Ces deux aspects sont directement corrélés, et indissociables l'un de l'autre dans la programmation du soupçon au sein du lecteur : d'une part, la dimension sensorielle de l'écriture policière invite à l'attribution multiple de l'indice ; d'autre part, le croisement des résultats dans l'attribution de chaque indice pourrait amener le lecteur à identifier le coupable avant le dévoilement du détective.

Lorsque Hastings déclare de suivre « instinctivement la direction des yeux de Poirot », il

une sorte d'hésitation », notre traduction.

⁹² *Ibid.*, p. 100 ; « Elle était restée dans la loge avec les autres dames ? Oui ... Naturellement ... De Vincenzi remarqua que, pour la première fois depuis qu'on avait commencé l'interrogatoire, Marchionni avait manifesté une sorte de malaise », notre traduction.

⁹³ *Ibid.*, p. 113 ; « le valet fit un pas en arrière ; la terreur qu'il montrait sur son visage devait être sincère, songea De Vincenzi, ou bien cet homme-là était un criminel endurci, un acteur invétéré », notre traduction.

avoue cependant que même en communiquant au public tout ce qu'il perçoit sur la scène du crime « [he] could see nothing unusual⁹⁴ ». Comme le lecteur a accès à la dimension sensorielle mais non à la dimension interprétative du détective, l'écriture policière se déclare comme une narration complète et exacte, sans pourtant garantir *a fortiori* la pertinence de tous les détails envisagés par l'écriture. Le lecteur est ainsi conscient que tout élément narratif pourrait, de manière purement virtuelle, lui permettre d'éclaircir le mystère, sans pourtant en être certain. Le soupçon du lecteur réside proprement dans cette incertitude systématique : le fait qu'un détail soit pris en compte par l'écriture n'est par garant de sa pertinence au sein de l'intrigue ; sa valeur réside plutôt dans la capacité de dérouter le lecteur, en lui suggérant des solutions divergentes et mutuellement exclusives.

La nature ambiguë, à la fois exacte et pourtant non connotée, de la narration est invoquée explicitement par la rhétorique textuelle, au point que l'appel à l'exactitude narrative constitue un véritable topos du roman policier. Au moment d'inaugurer son récit, le premier des cinq narrateurs du *Sette bello* déclare : « [p]otrò scriverne con pazienza, con meticolosa memoria tutto lo svolgimento [di questa misteriosa vicenda], districarne tutte le fila, notare tutte le minuzie, che hanno avuto una così grande importanza nella inverosimile storia che voglio narrare ? Mi proverò⁹⁵ ». La recherche de l'exactitude des détails, il soutient Giovanni, n'est pas une fin en soi : le narrateur nous apprend explicitement que les minuties apparemment les plus anodines notées par son écriture constitueront également les éléments qui vont conduire au dévoilement de la vérité, sans pourtant indiquer lesquels. Par les propriétés réflexives du discours fictionnel, on apprend au lecteur que le soin d'exactitude du discours policier répond à une fonction interprétative : même les précisions les plus superflues pourraient permettre d'interpréter correctement les intuitions du détective et, de là, l'anticiper dans le dévoilement du meurtrier. De même, Hastings déclare que, au cours de sa narration, « [he] was hardly as clear as [he] could wish. [He] repeated [him]self several times, and occasionally had to go back to some detail that [he] had forgotten⁹⁶ ». Sainclair aussi annonce, à plusieurs reprises, qu'il va décrire l'étrange phénomène du château du Glandier de sorte que « vous [les lecteurs] allez [le] connaître dans tous ses détails⁹⁷ » ; d'ailleurs, il n'hésite point « à fournir au lecteur tous ces détails rétrospectifs [...] pour qu'en franchissant le seuil de la "Cambre jaune", il fût aussi documenté que moi⁹⁸ ». Comme il le déclare Sainclair lui-même, le but de l'écriture policière est celui de produire un cadre d'isotopie informative entre le lecteur et le détective, calquant le cadre initial de l'enquêteur face au mystère du crime : si le narrateur affiche ouvertement la nature exacte de son écriture, aucun détail n'ayant été négligé, cela condamne cependant le public du roman policier à une lecture de l'indétermination, une errance où toute tentative de rétablir la pertinence du récit correspond à un nouveau scénario interprétatif. Seul l'indice, par la fonction attributive qu'on lui confie, constitue à la fois la source et le but ultime d'une lecture où le public lui-même est constamment à la recherche d'un signifié nomade : sa présence,

⁹⁴ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 32.

⁹⁵ A. VARALDO, *Il sette bello*, op. cit., p. 11 ; « Pourrai-je décrire patiemment, en m'appuyant de manière méticuleuse sur mes souvenirs, le déroulement entier [de cette affaire], en en démêlant les ficelles, remarquer même les détails les plus anodins, qui ont eu une si grande importance dans l'in vraisemblable histoire que je me propose de raconter ? Je vais essayer [n. t.] ».

⁹⁶ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 39-40.

⁹⁷ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 202.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

qu'elle recouvre effectivement une fonction dans la lecture ou qu'elle constitue un horizon d'attente frustré, est le seul témoin d'une lecture de l'errance, dans un monde fictionnel qui demande constamment au lecteur de lui attribuer à nouveau du sens.

Nous avons anticipé que l'indice est doublement relationnel : d'abord parce qu'il suggère une relation potentielle entre un personnage et le rôle du coupable ; ensuite parce que chaque indice demande à la confrontation avec les autres pour que sa valeur soit avérée, peine de n'avoir que la fonction de dérouter systématiquement le lecteur.

Au croisement entre ces deux formes de relation, l'indice devient tel seulement au prisme de la répétition : en revenant sur la scène dans des cadres différents, un indice nous invite à la production de scénarios multiples et alternatifs ; d'autre part, la réitération d'un suspect en relation à plusieurs indices consolide les attentes du lecteur vis-à-vis de sa culpabilité. Seulement la répétition invite à la confrontation, à la mise en doute, et plus généralement, à l'évaluation de hypothèses différentes.

Pour la rigueur et la clarté de l'exécution, *Le Mystère de la chambre jaune* nous offre un exemple particulièrement brillant de comment l'indice, seulement par un procédé d'attribution réitéré, est capable d'inviter le lecteur à la production de scénarios interprétatifs divergents. Ce disant, nous n'avons aucune prétention d'identifier un modèle universel, mais d'esquisser les démarches générales d'un procédé de rédaction et de réception qui, selon l'économie de chaque ouvrage, peut être décliné selon un éventail de possibilité essentiellement illimité.

Sur la scène du crime du Glandier, on a laissé « les marques ensanglantées d'une large main d'homme sur les murs et sur la porte⁹⁹ ». Le lecteur infère ainsi que le meurtrier peut être identifié par une blessure à la main : il n'a donc aucune difficulté à établir que, lorsque Rouletabille insiste pour serrer la main de Robert Darzac, il le fait pour comprendre si ce dernier est blessé ou moins. Finalement, on découvre que Robert n'a aucune blessure, ce qui épuise sa fonction de suspect. D'autre part, Rouletabille nous apprend que la blessure peut être dissimulée ou cachée de quelque manière : c'est pour cela qu'il insiste afin que Robert enlève ses gants pour lui serrer la main : « Monsieur, j'ai vécu quelques années en Russie, d'où j'ai rapporté cet usage de ne jamais serrer la main à quiconque ne se dégage pas¹⁰⁰ ». Si le rapport entre la main ensanglantée et Robert était tout à fait linéaire, ce rappel n'aurait que la fonction d'étendre le soupçon du lecteur à tous les personnages qui, d'une manière ou d'une autre, cachent leurs mains aux yeux du détective et, indirectement, à ceux du lecteur. L'inspecteur Larsan aussi, comme le remarque Rouletabille, serre constamment sa main autour de sa nouvelle canne : « il a l'air d'y tenir beaucoup ... il ne la quitte pas ... On dirait qu'il a peur qu'elle ne soit tombée dans des mains étrangères¹⁰¹ ». Cependant, il est au lecteur d'inférer que Larsan serre constamment sa main autour de sa canne pour cacher la blessure que M^{lle} Stangerson lui a procuré lors de l'agression.

Un indice se prête ainsi à une attribution multiple, en stimulant la production de plusieurs scénarios de culpabilité. D'autre part, la main ensanglantée n'est pas le seul signe qui, par sa récurrence, invite le lecteur à soupçonner les habitants du Glandier. On est au courant du fait que l'assassin a commis le crime pour un mobile passionnel : cela pourrait concentrer les soupçons aussi bien sur Robert, le fiancé de Mathilde, mais également l'Homme vert, que l'on

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 175.

connaît par être un séducteur, mais également Arthur Rance, le collègue américain qui avoue avoir été amoureux d'elle. La répétition d'un élément sémantique — dans ce cas « amant, séducteur » — attribuable à plusieurs personnages invite à la production de scénarios alternatifs les uns par rapports aux autres, dont les suggestions sont confirmées par d'autres détails collatéraux : par exemple, Rance quitte le château avant l'agression de M^{lle} Stangerson ; on le croit rentré en Amérique pour découvrir ensuite qu'il a décidé de rester.

Chaque indice produit un scénario de culpabilité alternatif, mais ce n'est que la confrontation entre indices différents qui peut permettre de confronter la solidité de chaque soupçon préalablement stimulé. Dans le *Mystère de la chambre jaune*, cette fonction est exercée par l'épisode de la « galerie inexplicable », où Rouletabille, Stangerson, le père Jacques et Larsan se retrouvent vis-à-vis avec l'assassin : en nous présentant intégralement les notes de Rouletabille sur les événements de cette nuit-là, Sainclair nous permet d'inférer que Larsan est le seul qui n'est jamais représenté simultanément à l'assassin : la fonction du coupable ne peut que coïncider avec ce personnage. Ainsi, un indice encourage le lecteur à soupçonner un certain personnage, là où un deuxième pourrait permettre de confirmer ces mêmes soupçons.

Il faut spécifier que cela ne constitue pas une norme universelle : nous avons souligné à plusieurs reprises comment la capacité du roman policier de produire du soupçon au sein de son lecteur nous intéresse plus que la possibilité effective de résoudre ses mystères. Dans *The Mysterious Affair at Styles*, la strychnine, l'arme du crime, est attribuable à plusieurs personnages : Cynthia, une infirmière ; le docteur Bauerstein, un expert de poisons ; et Alfred Inglethorp que, selon le témoignage du pharmacien, aurait acheté de la strychnine juste avant le crime. D'autre part, il manque, dans le roman d'exorde de Christie, un événement capital qui permette au lecteur de vérifier ses propres soupçons, en identifiant de manière certaine le meurtrier : la découverte de la culpabilité d'Alfred, de connivence avec Mrs. Howard, ne s'offre jamais au lecteur par l'interprétation autonome d'un détail opaque. Tout de même, *Styles* demeure un texte qui, par la coprésence de toutes les caractéristiques formelles ci-dessus indiquées, invite le lecteur au soupçon et peut, par conséquent, être considéré à plein titre comme l'un des premiers *whodunit* proprement dits du XX^e siècle.

De même dans *L'Assassin habite au 21* de Steeman : avant d'être tué, M. Julie laisse un message incomplet sur un but de papier, que l'on interprète comme « il b... ». On infère que, avec son dernier souffle, ait laissé une indication autour de l'identité de l'assassin ; mais malheureusement, parmi les suspects on retrouve un personnage qui bégaye, un qui brode et un troisième qui boite. Peu importe que l'on essaie de mettre en exergue, après avoir dévoilé le mystère, à quel point ce procédé soit invraisemblable : « Voyons ... *Il b* ..., dans l'esprit des policiers, désignait une manie du meurtrier. Soit ! Mais, je vous le demande, M. Julie n'aurait-il pas plutôt écrit pour désigner Andreyew : *le R...* (*le Russe*) et pour désigner Hyde : *le D ... (le Docteur)* ?¹⁰² ». La seule récurrence potentielle de la lettre “b” invite, dans l'univers exacte mais non connoté du roman policier, à postuler la significativité de ce détail pour en faire un indice : l'attribution multiple de cet élément invite à la multiplication des possibilités interprétatives et donc au soupçon.

Nous avons déjà anticipé comment, dans *Il banchiere assassinato*, un indice sensible permettrait d'identifier le coupable : comme la pendule chez Aurigi indique une heure d'avance,

¹⁰² A. STEEMAN, *L'Assassin habite au 21*, op. cit., p. 181, italique dans le texte.

le seul pouvant falsifier son propre emploi du temps ne serait que le valet Macchi. Cependant, jusqu'au dévoilement de ce détail de la part du commissaire De Vincenzi, les deux suspects principaux auraient pu commettre tous les deux le crime proprement à cause de la perception faussée qu'ils ont de leur emploi du temps : Giannetto déclare d'être rentré chez lui après minuit trente puisque l'acte de l'*Aida* s'est terminé « alle undici ... undici e mezzo, più tardi forse¹⁰³ », même si personne ne l'a vu rentrer puisqu'à onze heures on ferme les portes du bâtiment ; de même, la comtesse Marchionni se trouvait dans l'appart entre onze heures trente et une heure. Ainsi, on soupçonne de Gianni et de la comtesse proprement parce que la pendule indique la mauvaise heure : le détail qui permet d'identifier le coupable est également, en première instance, celui qui permet au lecteur d'inférer plusieurs scénarios du crime. Ce cas spécifique ne fait que mettre en exergue comment l'indice soit d'abord le résultat de la quête autonome du lecteur et, seulement de manière indirecte, voire même occasionnelle, le biais permettant à ce dernier de parvenir à la solution du mystère. La possibilité de résoudre effectivement l'énigme n'est qu'une potentialité restreinte à la conclusion d'un texte qui, de toute manière, se définit préalablement par l'engagement herméneutique du lecteur. Le roman policier se définirait plutôt par sa capacité de stimuler la recherche d'indices au sein du texte que par l'opérativité du lecteur dans la solution du mystère.

Certes, De Angelis suggérait déjà que le fonctionnement de pendule pourrait constituer un élément pertinent pour la résolution de l'énigme, en invitant le lecteur à se douter de l'emploi du temps de chaque personnage :

È venuto il giudice ? Sì, alle sette. Voleva parlarle : gli ho detto che lei aveva vegliato fino alle quattro ... Perché lei, dottore, è uscito da questa casa alle quattro e non alle cinque [...]. Che significa ? Che cosa vuoi dire ? L'altro gli rispose abbassando la voce a sua volta. Voglio dire che quell'orologio lì, e indicò la pendola sul caminetto, va un'ora avanti. De Vincenzi trasse l'orologio dalla tasca, guardò la pendola e trasalì. Ma non disse nulla e rimise l'orologio in tasca. Non ha importanza !¹⁰⁴

D'autre part, que le lecteur soit capable d'interpréter de manière correcte les réactions physiques du détective (« [De Vincenzi] sursauta. Mais il se tut et remit la montre dans sa poche : Laisse tomber ! ») ou moins, cela ne compromet pas son engagement interprétatif : s'il infère que seulement Macchi pouvait altérer la pendule, ses soupçons vont s'orienter sur lui ; autrement, il ne fera qu'anticiper la culpabilité de Gianni ou de la comtesse. D'une manière ou d'une autre, le lecteur est quand même confronté à une écriture de la sensibilité, dépourvue de tout discours interprétatif, qui programme quand même sa volonté d'anticiper le dévoilement du mystère. Comme la possibilité de résoudre réellement l'énigme constitue un aléa pour le lecteur et une finesse pour l'auteur, l'identité du genre réside alors dans les pratiques formelles qui, en

¹⁰³ A. DE ANGELIS, *Il banchiere assassinato*, op. cit., p. 19 ; « à onze heures ... onze heures trente, peut-être plus tard », notre traduction.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 80 ; « Vous avez vu le procureur ? Oui, à sept heures. Il voulait vous parler. Je lui ai dit que vous êtes resté debout jusqu'à quatre heures du matin. Parce que vous, monsieur, vous êtes sorti de cette maison à quatre heures du matin, et non à cinq heures [...]. Qu'est-ce que vous voulez dire ? L'autre lui répondit en baissant la voix à sa fois : Je veux dire que cette pendule-là, dit-il en indiquant la pendule sur la cheminée, avance d'une heure. De Vincenzi sorti sa montre de la poche, la regarda et sursauta. Mais il se tut et remit sa montre dans la poche. Ce n'est pas grave ! », notre traduction.

constituant un système cohérent et voué à un effet spécifique, produisent une réponse récurrente au sein du lecteur : le soupçon.

3.3. Un système de personnages figés dans un espace mesurable

Selon Thomas Narcejac, « si le roman policier devient un jeu pur, l'intrigue doit être conçue de telle manière que le lecteur soit mis hors d'état de deviner. [...] [I]l faut d'abord pousser plus loin la complication ; et multiplier les personnages. Les romans policiers ne tarderont pas à être précédés d'une sorte de générique, présentant une longue liste d'acteurs¹⁰⁵ ». Ainsi, les listes des personnages qui, selon l'édition, ouvrent les romans policiers de S.S. Van Dine ou d'Ellery Queen répondraient à une nécessité d'ordre face à la complication croissante du roman à énigme : un nombre majeur de personnages correspond à un nombre majeur de pistes d'investigation, d'attributions d'indices et, plus généralement, de scénarios interprétatifs. Il est donc utile, pour le lecteur, de disposer d'une liste à laquelle revenir lorsqu'il se trouve face à un personnage dont il ne rappelle pas les rapports avec les autres.

D'autre part, nous avons suggéré dans la section précédente que le soupçon repose également sur l'attente pour laquelle le coupable se trouve parmi les personnages étant présentés au lecteur au début de l'enquête. Non seulement il est nécessaire que les coupables potentiels soient représentés pour que le lecteur puisse exercer sa quête de l'indice sur eux ; de plus, tout élan interprétatif serait inutile si l'on s'attendait à un système ouvert, où le coupable pourrait entre bien un personnage n'ayant jamais paru sur la scène avant son dévoilement.

Dans cette perspective, la liste des personnages ouvrant les romans policiers assumerait une autre fonction, bien plus profonde et structurelle que celle de simple point de repère face à la complication du texte. Le paratexte serait un garant de la nature figée du système des personnages du *detective novel* ; une manière pour établir les frontières du monde fictionnel, en explicitant tous les acteurs qu'y prendront part, y compris celui qui, au cours de la dernière scène du roman, sera identifié en tant que le coupable. Le paratexte ne serait ainsi que la manifestation formelle d'une attente bien précise : la liste constituerait une sorte de contrat, en délimitant de manière rigoureuse sur quel éventail de suspects va fluctuer l'identification du meurtrier, en garantissant au même temps sa présence au sein du système figé.

Certes, la liste est *a fortiori* opaque : pour préserver le sentiment de mystère, elle ne dévoile aucun détail concernant le rapport des personnages au crime ; elle se limite à rappeler quelques détails, souvent de nature relationnelle, pour identifier le personnage et son positionnement par rapport aux autres suspects :

Personaggi principali : HERCULE POIROT, investigatore ; HASTINGS, amico di Poirot ; JOHN CAVENDISH, amico di Hastings ; MARY CAVENDISH, moglie di John ; LAWRENCE CAVENDISH, fratello di John ; EMILY INGLETHORP, matrigna di John e Lawrence ; ALFRED INGLETHORP, marito di Emily ; CYNTHIA MURDOCH, ospite degli Inglethorp ; EVELYN HOWARD, governante ; DORCAS, cameriera ; ANNIE, seconda cameriera ; WILKINS medico curante della signora Inglethorp ; BAUESRTEIN, amico di famiglia ; WELLS, legale della famiglia ; ALBERT MACE, farmacista ; SIGNORA RAIKES moglie del fattore ; JAPP e SUMMERHAYE, funzionari di

¹⁰⁵ T. NARCEJAC, *Une Machine à lire*, op. cit., p. 96.

Scotland Yard.¹⁰⁶

Cependant, elle annonce — préalablement à la lecture du texte — l'ensemble intégral des acteurs qui vont prendre part à l'investigation, même ceux qui, comme Mrs. Raikes, ne vont jouer aucun rôle actif dans l'intrigue. La présence de ce personnage en particulier est plutôt révélatrice autour de la véritable fonction de la liste : quoi que Mrs. Raikes n'apparaît jamais sur la scène de *Styles*, elle fait quand même partie des scénarios interprétatifs envisagés par le lecteur, en tant que maîtresse de John d'abord et d'Alfred ensuite. Ainsi, la liste ne représente pas (seulement) un outil pour compenser la complexité du système narratif policier, mais surtout un accessoire para-textuelle pour définir les frontières du soupçon du lecteur : puisque Mrs. Raikes est moins un personnage qu'une fonction de l'interprétation du lecteur, la fonction de la liste est moins orientée à l'ordre de l'écriture qu'à celui de la lecture de l'indice. Sa fonction n'est pas celle de rappeler l'existence d'un personnage quasiment extratextuel, mais de valider son engagement dans l'activité interprétative du lecteur : sa présence dans la liste des personnages consolide dans le lecteur le fait que, quoi que presque absente du texte, Mrs. Raikes aurait pu jouer effectivement un rôle dans le crime.

Par ailleurs, le fait d'avoir cité une édition tardive et étrangère de *Styles* n'est pas aléatoire : la présence d'une liste de personnages n'est pas strictement liée à l'édition originale de l'ouvrage ; elle peut être introduite en réédition ou en traduction pour consolider, au niveau du paratexte, l'effort que l'on identifie, déjà au sein du texte, de circonscrire l'ensemble des personnages sur lequel le lecteur peut exercer son activité interprétative. En d'autres termes, la liste des personnages ne ferait qu'explicitement un système du soupçon que déjà la narration limite déjà selon les caractéristiques de ses propres mondes fictionnels : par exemple, tous les personnages cités dans la liste de l'édition Mondadori de *Styles* résident tous dans le manoir homonyme ou dans ses alentours.

Même sans recourir au paratexte, le roman policier cerne le nombre des personnages sur lesquels le lecteur dirige son soupçon, tout en garantissant la présence du meurtrier parmi eux : dans le cas de *l'Assassin habite au 21*, le meurtrier, s'échappant de la police, disparaît dans le bâtiment en rendant évident que son identité correspond à celle de l'un des onze résidents de la maison. L'univers fictionnel de l'enquête se renferme ainsi immédiatement sur lui-même, en définissant par conséquent les suspects à un ensemble délimité, dont les frontières sont nettes.

Contrairement au Strickland de Steeman, dans le *Sette bello* de Varaldo l'inspecteur Bonichi opère dans un univers fictionnel essentiellement ouvert ; pour définir une liste de suspects explicites, il n'hésite donc à rédiger lui-même une liste des personnages concernés par l'enquête :

Un vecchio astuto dell'era umbertina mi aveva insegnato a procedere con metodo. Mettere tutto sulla carta : da una parte i fatti, dall'altra le conseguenze [...]. Tentato omicidio di via Virginia. Attori occasionali : 1. Prof. Dr. Giovanni Révere 2. Maggiore Cav. Biondo Biondi 3. Pittore Prof. Giacomo Serra 4. Studentessa Sig.na Maud Terzi 5. Lalla Buroni. Attori reali : 6. Sig.na Marcella Terzi 7. Vecchia ignota Attori causali : 8. Conte Siro Lampugnani 9. Principessa di Capodimonte 10. Gina, cameriera 11. Michele Abadia 12. Vecchio ignoto.¹⁰⁷

¹⁰⁶ AGATHA CHRISTIE, *Poirot a Styles Court* [1920], Milano, Mondadori, « I Classici del Giallo », 1974.

¹⁰⁷ A. VARALDO, *Il sette bello*, op. cit., p. 118-119 ; « Un vieux détective rusé de l'époque du roi Umberto m'apprit à procéder avec méthode. Il faut tout mettre sur papier : d'un côté les faits ; d'un autre côté, les

Le commissaire est cependant obligé d'adopter une distinction : d'un côté les « acteurs occasionnels » et, d'un autre côté, les « acteurs réels ». Cette distinction, apparemment vague, ne fait cependant que calquer les frontières de l'activité interprétative du lecteur, c'est-à-dire la limite entre les personnages qui peuvent et qui ne peuvent pas faire l'objet du soupçon : les acteurs « occasionnels » sont également ceux que le lecteur exclue de sa quête de l'indice, puisqu'ils sont également les quatre narrateurs polyphoniques du texte : on est conscient *a priori* de leur innocence. De même, les acteurs réels constituent les victimes du crime. Inversement, les autres acteurs sont « causaux » puisqu'ils sont effectivement ceux sur lesquels s'exerce l'activité interprétative du lecteur ; il faut leur attribuer une causalité pouvant clarifier le mystère du crime. Contrairement aux quatre narrateurs homodiégétiques, nous n'avons pas accès à leur psychologie ; leur rôle dans le mystère du *Sette bello* est vraisemblable mais encore complètement à éclaircir.

Ainsi, un paratexte affichant l'ensemble des personnages qui paraîtront dans le récit n'est pas le seul outil dont les auteurs policiers se servent pour consolider l'attente que le meurtrier sera présenté au lectorat avant son dévoilement, de sorte qu'on puisse le soumettre à notre engagement herméneutique autonome. Comme le suggère *Il sette bello*, cette fonction peut être aussi bien remplie par la diégèse : D'Errico par exemple fournit à ses lecteurs une véritable liste des suspects rédigée par le commissaire Bonichi lui-même.

Les romans de Steeman, de Christie et de Leroux suggèrent cependant que, plus fréquemment, la définition d'un système figé de suspects est indissociablement liée à la limitation de l'espace dans lequel le détective exerce son enquête. Sans prendre en compte pour l'instant le sous-genre des meurtres dans la « chambre close », dont la *Chambre jaune* représente l'un des premières et des plus célèbres exemples, le système des personnages qui fait l'objet du soupçon du lecteur est figé puisque l'investigation se déroule dans un lieu isolé, difficilement accessible : l'on s'attend donc que, lorsque les investigations procèdent, le meurtrier se trouve encore là, parmi une petite foule d'insoupçonnables. La thématique du manoir, du cottage ou du château desservirait ainsi une fonction purement pragmatique au sein du roman à énigme, en consolidant les attentes nécessaires à ce que le lecteur s'engage à résoudre le mystère qui lui est proposé.

Par ailleurs, la représentation « restreinte » de l'espace dans le roman à énigme ne se limite pas à confirmer, de manière plus ou moins avouée, que le meurtrier se trouve systématiquement parmi les personnages qui sont présentés au lecteur ; limiter l'espace où se déroule l'enquête du détective romanesque contribue également à consolider l'isotopie informative qui définit le rapport entre l'enquêteur et le lecteur. Ainsi, les romans à énigme se remarquent par le recours à une pratique paratextuelle à peu dire inusuelle dans la plupart des autres genres narratifs : la présence de plans détaillés de la chambre et ou de la maison où se déroulent les investigations du détective. Il s'agit d'ailleurs d'un véritable topos du *whodunit*, dont on remarque la présence dans les ouvrages les plus représentatifs de l'Âge d'Or du roman policier : *The Benson Murder*

conséquences [...]. Tentative de meurtre en rue Virginia. Acteurs occasionnels : 1. Pr. Dr. Giovanni Révere 2. Majeur Chevalier Biondo Biondi 3. Peintre Pr. Giacomo Serra 4. Étudiante M^{lle} Maude Terzi 5. Lalla Buroni. Acteurs réels : 6. M^{lle} Marcella Terzi 7. Vieille dame inconnue. Acteurs causaux : 8. Comte Ciro Lampugnani 9. Princesse de Capodimonte 10. Gina, serveuse 11. Michele Abadia 12. Vieux monsieur inconnu », notre traduction.

Case de S.S. Van Dine offre au lecteur trois plans de l'appartement où s'accomplit le crime homonyme ; on en compte deux dans *The Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie, dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Leroux et dans *La Double mort de Frédéric Belot* de Claude Aveline, seulement pour citer quelques ouvrages à titre d'exemple¹⁰⁸.

L'image s'intègre au texte, en offrant au lecteur une représentation graphique de la scène du crime pour soin de clarté : en complétant le texte, le plan se chargerait d'explicitier toute lacune ou toute ambiguïté potentielle du discours. La nécessité de préciser les opacités de la représentation linguistique par l'image constitue d'ailleurs un topos rhétorique du roman policier : « cette exposition [du récit du crime] », déclare le détective et narrateur de la *Double mort*, « lui parut soudain si compliquée, qu'il demeura coi. Je fis, pour lui venir en aide, un plan dans le genre de celui-ci¹⁰⁹ ». Et encore, quelques pages après, on présente un nouveau plan de l'appartement de Belot : « Revenons au plan que j'ai griffonné tout à l'heure. Nous allons le situer "dans l'espace", pour que vous puissiez mieux suivre mes recherches, et mes résultats¹¹⁰ ». Dans *La Double mort*, la représentation cartographique de la scène du crime devrait permettre d'expliquer, avec plus de clarté, les hypothèses proposées par le détective. Cela implique cependant que les interprétations, même celles du détective le plus compétent, soient *a priori* opaques, sinon proprement faillibles : la fonction de la carte n'est donc pas seulement celle d'intégrer le discours narratif, mais de l'expliquer, de le combler, voire même de le corriger ; le dévoilement de la vérité "muette" dans la carte est délégué à part entière à l'herméneutique du lecteur, qui est ainsi invité à mettre à l'épreuve les déductions du détective pour en tirer, le cas échéant, un modèle alternatif du récit du crime.

Si la représentation du vol ou du meurtre est *a fortiori* opaque, l'espace cartographié offre au lecteur un cadre où exercer librement son soupçon de manière autonome, sans qu'aucune forme discursive puisse biaiser son activité interprétative. Dans *Styles*, Hastings déclare qu'il va insérer une carte du premier étage du manoir « [t]o make this part of the story clear¹¹¹ » ; d'autre part, la carte décrit sans expliquer, en demandant au lecteur de juger la dynamique de l'épisode présenté de manière essentiellement autonome. Pour que le lecteur puisse produire des hypothèses interprétatives valides de ce qui est présenté, Hastings s'empresse d'ailleurs de fournir des informations complémentaires au document : « The servants' rooms are reached through the door B. They have no communication with the right wing, where the Inglethorps' rooms were situated¹¹² ». Moins qu'intégrer le discours, la représentation cartographique de l'espace invite le lecteur à la confrontation entre l'image et le discours, pour que les incohérences de ce dernier puissent orienter à l'identification du coupable.

Comme le déclare Sainclair, le plan du laboratoire du professeur Stangerson de la *Chambre jaune* « a été tracé par Rouletabille lui-même. [...] [I]l n'y manquait pas une ligne, pas une indication susceptible d'aider à la solution du problème qui se posait alors devant la justice. Avec la légende et le plan, les lecteurs en sauront tout autant pour arriver à la vérité qu'en savait

¹⁰⁸ Le phénomène est d'ailleurs si répandu que la Bibliothèque des Littératures Policières de Paris dispose, en copie unique, d'un *Atlas des plans de romans policiers*. Cf. FRANÇOIS GUÉRIF, PAUL GAYOT, RICHARD GORRERI, JACQUES BAUDOU, FRANÇOISE DARDENNE, RAYMOND FLEURY *et alii*, *Atlas des plans de romans policiers*, *Enigmatika*, III, date de publication inconnue.

¹⁰⁹ CLAUDE AVELINE, *La Double mort de Frédéric Belot*, Paris, Grasset, 1932, p. 55.

¹¹⁰ C. AVELINE, *La Double mort de Frédéric Belot*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹¹ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹² *Ibid.*

Rouletabille quand il a pénétré dans le pavillon pour la première fois¹¹³ ». D'une part, le narrateur explicite que le plan a la fonction de produire un cadre d'isotopie informative entre le lecteur et le détective : avec le plan, le premier pourra en savoir « autant [...] qu'en savait Rouletabille » pour découvrir le mystère ; de l'autre, la présence du plan cartographique répond aux nécessités d'une écriture aussi exacte (« il n'y manquait pas une ligne ») que non connotée. La vérité sous-jacente à la représentation cartographique n'est véhiculée par aucune indication linguistique explicite ; elle nécessite par contre l'engagement interprétatif autonome du lecteur pour qu'elle puisse dévoiler un élément potentiellement pertinent à l'éclaircissement du mystère. Partager le regard du détective sur la scène du crime, au moment d'entreprendre son enquête implique non seulement de connaître toutes les données dont ce dernier dispose, mais d'en partager aussi le sentiment de mystère face à un cadre opaque, dont les rapports causaux sont loin d'être évidents.

La carte se propose de « bien faire comprendre l'économie des lieux [...] [au] lecteur »¹¹⁴, en s'offrant « [f]or [his] convenance¹¹⁵ ». Comme sa présence présuppose de rédimmer la nature opaque, voire même fallacieuse, de l'écriture, le plan cartographique de la scène du meurtre invite à la confrontation constante avec le texte : seulement sa représentation exacte mais non-connoté du monde fictionnel pourrait faire émerger les contradictions révélatrices au sein de la fiction. Dans la *Chambre jaune*, seulement la confrontation entre la carte et le compte rendu de la nuit de la “galerie incroyable” permet au lecteur de comprendre que seul le détective Larsan n'apparaît jamais simultanément à l'assassin, en l'identifiant ainsi en tant que coupable.

Ainsi, le plan de la scène du crime synthétise en soi tous les traits saillants qui définissent l'écriture policière par rapport à l'effet du soupçon : un système sémiotique exact mais opaque, dont la prétendue exactitude invite à la confrontation avec les autres sources textuelles, outre qu'un outil retreignant par la délimitation d'un espace figée l'ensemble des suspects à un ensemble précis. Par ailleurs, la cartographie répond à une dernière attente, également nécessaire à autonomiser la réponse interprétative du lectorat : elle concourt à négocier, entre l'auteur et le lecteur policier, un espace du crime aussi vraisemblable que partagée. En garantissant que le plan correspond à l'effective spatialité de la scène, le narrateur exclut la présence de passages secrets et de cachettes qui multiplierait de manière potentiellement illimité les solutions du meurtre. Certes, ceci ne satisfait pas de manière intégrale l'attente d'un réalisme du “quotidien” que nous nous sommes efforcés de définir dans la section précédente. Cependant, le plan de la scène du meurtre répond, au moins partiellement, à la même nécessité d'avoir un imaginaire partagé entre le lecteur et l'auteur policier, en établissant une ligne de démarcation (pour poreuse qu'elle puisse être) entre ce qui est possible et ce qui est impossible d'inférer au sein du monde fictionnel. De plus, on serait tenté de dire que la dimension cartographique constitue la seule trace textuellement tangible de la propension au vraisemblable policier, alors que toute autre hypothèse généralisée de “vraisemblable” s'effondrerait face à l'irréductibilité culturelle et idéologique de chaque lecteur individuel.

Jusque-là, nous avons considéré le soupçon comme un effet de lecture univoque du roman policier, commun aux littératures de langue italienne, française et anglaise ; les textes choisis

¹¹³ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 71-72.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹¹⁵ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 44.

sont cependant contemporains les uns par rapport aux autres, ayant été publiés pour la vaste majorité entre les limites chronologiques de l'Âge d'Or du roman policier. Il en ressort ainsi une anatomie linguistiquement transversale, mais quand même synchronique, du soupçon en tant qu'effet de lecture du *detective novel* ; comme nous allons voir dans le chapitre suivant, il est d'ailleurs peu profitable d'envisager des modèles particuliers de roman policier pour chaque système littéraire national, au début du XX^e siècle. La circulation et la traduction des textes font du roman policier un phénomène éminemment transnational : il suffit de penser que, en 1937, *Il Sette bello* de Varaldo fut le premier roman policier italien publié dans « I Gialli Mondadori », série fondée cependant en 1929 ; de même, *The Mysterious Affair at Styles*, l'un des textes inauguraux du *whodunit* anglais, identifie son modèle principal dans *Le Mystère de la chambre jaune*, définit par Steeman comme « l'œuvre maîtresse du romancier français Gaston Leroux, dont les auteurs de *detective-novels* n'ont cessé de s'inspirer plus ou moins depuis vingt ans¹¹⁶ ». S'il est difficile de situer le soupçon dans la géographie littéraire, il est d'autant plus de le situer dans l'évolution diachronique des formes et des pratiques littéraires : face à une réception académique qui envisage la lecture de l'indice comme un phénomène accompli et circonscrit aux décennies de l'Âge d'Or du roman policier, nous allons nous efforcer de saisir son émergence en diachronie. Nous nous proposons ainsi d'explorer les causes profondes qui font du soupçon une réponse textuelle radicalement subversive par rapport aux pratiques de la lecture littéraire : la quête de l'indice invite le lecteur moins à une coopération qu'à une compétition interprétative avec le texte, dans l'effort d'en tirer en autonomie une vérité qui lui serait autrement inaccessible. Nous allons voir que le développement essentiellement transnational de la *detective story* et l'émergence de l'effet de lecture qui la définit son indissociablement lié l'un à l'autre : le roman policier, comme expression de la quête de l'indice menée par le lecteur, se situe tout au long du XIX^e siècle au carrefour non seulement des traditions nationales, mais également à la contamination des genres du discours les plus disparates.

¹¹⁶ A. STEEMAN, *L'Assassin habite au 21*, op. cit., p. 156, italique dans le texte.

Chapitre III

L'émergence du soupçon

Jusque-là, nous nous sommes occupés de l'effet du soupçon par rapport à un corpus chronologiquement isotopique. Cependant, l'Âge d'Or du roman policier ne correspond pas seulement à une époque, mais aussi à un lieu bien défini : la poétique du *fair play* est bien une spécialité du roman policier anglophone. Dorothy Sayers, Ronald Knox, Rex Stout, Ellery Queen : peu importe de quel côté de l'océan Atlantique l'on se trouve, ces auteurs s'engagent tous dans la production de textes partageant le même système de formes et de thèmes, envisageant la même fonction : l'engagement du lecteur à résoudre lui-même le mystère romanesque.

D'autre part, l'effet de soupçon n'est pas un phénomène se bornant aux frontières nationales du Royaume-Uni ou des États-Unis : sa poétique dépasse bien les prétendues boîtes à fermeture hermétique des littératures nationales. *L'Assassin habite au 21* de Steeman témoigne que les formes et les thèmes du roman à énigme peuvent être adoptés intégralement et avec succès même au-delà des frontières du monde anglo-saxons.

Par ailleurs, l'engagement du lecteur à résoudre l'énigme n'est pas un mécanisme à deux ressorts, soit se produisant à son degré maximum de fonctionnalité, soit en demeurant lettre morte. Il s'agit plutôt d'un processus combinatoire auquel contribuent simultanément plusieurs innovations formelles, une tendance qui se manifeste selon la présence ou l'absence de certains traits formels.

Ainsi, il serait peut-être profitable de considérer la lecture du soupçon en tant qu'un éventail de possibilités à des degrés variables, dont le potentiel peut être exploité avec plus ou moins d'intensité. Cependant, vu la complexité des formes nécessaires à susciter une telle réponse au sein du lecteur, rien n'empêche que l'on puisse adhérer *partiellement* aux potentialités systématisées de manière si efficace par le roman à énigme anglo-saxon. On peut activer seulement certains éléments concourant à l'engagement du lecteur, tout en en laissant de côté

d'autres : l'effet de soupçon produit par le texte sera peut-être moins cohérent mais néanmoins reconnaissable.

Considérons *La Double mort de Frédéric Belot* de Claude Aveline : comme dans un *whodunit*, la dimension expérientielle de l'espace joue un rôle fondamental pour que le lecteur puisse envisager des reconstitutions alternatives et divergentes de la scène du crime. Cependant, le texte n'invite pas strictement à hésiter dans l'attribution du rôle du coupable parmi un ensemble figé de suspects. Toute la curiosité programmée par le texte concerne seulement l'identité de Frédéric Belot : est-ce que l'homme ayant survécu à l'agression est vraiment Belot, ou s'agit-il de son assassin ? Au contraire, *Il Banchiere assassinato* d'Augusto de Angeli invite le lecteur à hésiter dans l'attribution de la culpabilité, sans que l'on opère dans un système de suspects explicitement figé.

D'un point de vue strictement synchronique, on a l'impression de se trouver face à des adhésions partielles à un modèle pourtant figé et importé de l'étranger : au moment de la fondation de la collection « I Gialli » par Arnaldo Mondadori, Varaldo est le seul italien qui figure dans les premières dix issues. Cependant, la prétendue année zéro du roman policier italien est précédée non seulement par nombre d'autres collections, préalables à celle de Mondadori¹, mais d'autant plus par un siècle d'échanges, de traductions, de calques et de plagiat garantissant une circulation sans frontières des littératures criminelles en Italie.

On serait étonnés, en feuilletant le catalogue *Le Figure del delitto* de Renzo Cremante², par la réceptivité du marché éditorial italien face aux enquêtes romanesques provenant de l'étranger. Des romans criminels comme *Il mio cadavere* de Francesco Mastriani ou *Il cappello del prete* d'Emilio de Marchi suggèrent à quel point l'influence de l'œuvre d'Edgar Poe sur les littératures populaires italiennes a été profonde : dans les deux cas, on se trouve face à de récits de violence et vengeance, où toute la pertinence narrative se focalise sur la psychologie du coupable, comme dans le célèbre récit *The Tell-Tale Heart*. De même, l'œuvre policière de Giulio Piccini, alias Jarro, serait impensable en excluant la dérivation, quoi que lointaine, du modèle des mystères de Sue et l'influence du roman judiciaire français des années 1870-80, dont notamment Émile Gaboriau et Fortuné du Boisgobey. Encore au début du XX^e siècle, l'influence du *sensation novel* sur l'œuvre d'auteurs comme Farina³ et Serao demeure un horizon incontournable, les insérant dans le panorama international des littératures d'enquête.

Seulement depuis quelques années, une nouvelle génération de chercheurs en littérature italienne⁴ se charge de ré-contextualiser le roman populaire italien au sein d'une perspective comparatiste, la seule capable d'envisager l'activité de circulation fébrile des littératures populaires à l'époque.

¹ Pour un aperçu des auteurs policiers italiens du XIX^e siècle, cf. MAURIZIO PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano. 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006.

² Cf. RENZO CREMANTE (sous la direction de), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini ad oggi*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989.

³ Cf. SALVATORE FARINA, « Introduzione » dans *Id.*, *Il segerto del nevaio* [1909], Roma, Vecchiarelli, 1996.

⁴ Cf., à titre d'exemple, ALESSIO BERRÉ, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015. FRANCESCA FACCHI, « Entre enquête et "mystère". La représentation de Florence dans les "romans judiciaires" de Jarro », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 34, n° 1, p. 53-73 ; *Id.*, « Le molteplici facce della polizia : Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », dans *Altre modernità*, vol. 15, n° 1, p. 6-34.

La perspective change radicalement si l'on envisage le rapport de la littérature policière française au modèle dominant du roman à énigme anglais : qu'elles soient écrites de l'un côté ou de l'autre de la Manche, les histoires littéraires du roman policier ne peuvent pas envisager le développement du genre sans exclure une littérature ou l'autre, au point que l'on pourrait parler d'une véritable interdépendance des deux contextes nationaux.

Les *Mémoires de Vidocq* furent traduites dès leur parution en volume au Royaume-Uni⁵, ainsi que, presque quatre-vingts ans après, *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. Wilkie Collins s'inspire de la forme et des thèmes issus des *Causes célèbres* de Méjean pour l'écrire *The Woman in White* ; le modèle de *Barnaby Rudge* de Dickens constitue l'une des sources principales pour le premier volume des *Habits noirs* de Paul Féval ; la lecture de *Monsieur Lecoq* offre à Arthur Conan Doyle le modèle macro-structurel sur lequel mouler son *A Study in Scarlet*, alors que les dettes de Leblanc à l'égard de ceci dans la création d'Arsène Lupin se poussent jusqu'à pasticher le détective de Baker Street. Ainsi, du *whodunit* anglo-saxon des années 1920-30, on est progressivement remontés dans un XIX^e siècle où les systèmes nationaux des littératures d'enquête paraissent bien flous.

Cela impose deux réflexions. D'abord, si l'effet de soupçon est exploité à son degré maximal par le modèle du roman à énigme anglais, cela n'implique pas qu'un emploi partiel de son potentiel équivaut à un prêt de l'étranger, à une mauvaise interprétation d'un modèle que l'on absorbe de manière passive et partielle. On imagine plutôt les littératures policières comme un poly-système solidaire⁶, où toutes les innovations ne sont pas activées de la même manière dans chaque nœud du réseau. Quoique le roman à énigme anglais se fige dans une formule qui exploite toutes les ressources formelles et pragmatiques visant à engager le lecteur à résoudre lui-même l'énigme, rien ne nous certifie que ces mêmes soient produites seulement dans le cadre anglais, et ensuite assumées par les contextes périphériques système.

Par ailleurs, si les systèmes de règles canonisant les formes du roman policier peuvent être interprétées en tant que normalisation d'une série d'expériences de lecture, rien ne nous certifie que ces mêmes lectures soient strictement anglaises ni contemporaines à la rédaction des premiers romans à énigme proprement dits. En d'autres termes, je doute que les *Twenty rules* de Van Dine ou le *Decalogue* de Knox ne soient que la *summa* d'une série d'innovations de la stricte contemporanéité, issues exclusivement du contexte de rédaction anglais.

Il nous paraît bien plus fertile d'envisager la lecture du soupçon comme un processus longue durée, nous forçant à remonter à rebours dans les lignées de dérivation des formes et des pratiques de la représentation policière, de manière transversale par rapport aux systèmes des littératures nationales.

1. L'histoire du roman policier comme système intertextuel

Malheureusement, les paratextes de Van Dine ou de Knox ne font aucune référence aux sources par rapport auxquelles ils définissent les principes prescriptifs du roman policier. Leurs

⁵ Cf. RÉGIS MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique* [1929], Paris, Les Belles Lettres, 2011.

⁶ Cf. ITMAR EVEN-ZOHAR, « Polysystem Theory », dans *Poetics Today*, vol. 1, n° 1-2, 1979, p. 287- 310.

systèmes se limitent à l'interdiction d'une série de naïvetés, perçues dans une série de lectures aussi vastes qu'anonymes, qui entraveraient le principe potentiel du soupçon.

Cependant, pour établir ce qu'il ne faut pas faire à fin d'obtenir un certain effet, deux préconditions sont nécessaires : d'un côté, avoir pressenti bien évidemment les limites d'une littérature qui ne correspond pas à ce même potentiel ; de l'autre, il faut bien que ce même potentiel ait été perçu en tant que système de *variations* occasionnelles par rapport à d'autres modèles préalables.

Dans les deux cas, la lecture du soupçon s'impose en tant que phénomène historique, se développant de manière diachronique au sein des littératures policières du XIX^e siècle : quoique Van Dine et Knox essaient de placer cette pragmatique de lecture en dehors du temps, nous ne pouvons pas nous soustraire d'envisager une genèse naturelle de la lecture de l'indice, en tant que macro-phénomène se développant au sein des modèles du roman policier.

L'émergence de la lecture du soupçon ne serait ainsi qu'une série d'ajustements continuels, le résultat d'un travail de polissage entre les formes et les pratiques de lecture préalables au roman à énigme, aboutissant à une série d'innovations normalisés par un travail de canonisation et d'assemblage : l'Âge d'Or du roman à énigme⁷.

Dans l'introduction à l'anthologie *Omnibus of crime*⁸, Dorothy Sayers se dédie non seulement à une taxonomie des écritures policières contemporaines, de ses techniques et de ses formes, mais également à un aperçu historique de la détection romanesque. Son texte révèle bien comment le *whodunit*, et les compétences de lecture qui l'identifient, constituent l'aboutissement d'un parcours s'étalant tout au long du siècle précédent. Sayers identifie Poe comme le double précurseur du roman policier : d'abord, en tant que père de la figure littéraire du détective, en lui dédiant un chapitre entier (« Edgar Allan Poe : The Evolution of the Detective ») ; mais également de l'intrigue de détection (« Edgar Allan Poe : The Evolution of the Plot »). On reconnaît également l'influence d'Arthur Conan Doyle : la parution de Sherlock Holmes signe, pour Sayers, un « pre- » et un « post-Doyle period », en étalant son influence jusqu'à ce qu'elle définit le « modern fair-play method », c'est-à-dire le roman à énigme classique. Pour l'instant, le discours proprement dit de Sayers nous intéresse moins que les catégories qu'elle utilise pour scander l'histoire du roman policier : l'écrivaine perçoit deux points de rupture dans la représentation de l'enquête qu'elle identifie avec deux auteurs (Poe, Conan Doyle), et qu'elle sépare de l'époque contemporaine où elle écrit.

⁷ Ci-disant, nous n'avons aucune intention de définir le *whodunit* comme l'aboutissement ultime du genre policier. Tout au contraire, l'épuisement de la formule du roman à énigme constitue l'élan pour le développement de nouvelles formes policières. Considérons par exemple le développement du roman *hard boiled* par l'œuvre d'Hammett et Chandler. Leur réflexion théorique se place dans l'intention avouée de dépasser les formes du roman à énigme : tout en persistant un rapport d'empathie face au mystère qui lie le lecteur au détective, on peut dire que la découverte autonome du coupable ait perdu toute *relevance* narrative. Un dénominateur commun et expérientiel persiste avec les ancêtres du *whodunit*, tout en renouvelant la réponse du lecteur face à l'inconnu qu'il partage avec le détective. On sait bien que le suspense pour le sort du détective s'alterne bien avec la curiosité de découvrir l'identité du coupable, en ouvrant ainsi à la voie aux thrillers des années 50 (cf. TZVETAN TODOROV, « Typologie du roman policier », dans *Id.*, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971). Il ne s'agit pourtant pas d'une nouveauté intégrale : plusieurs articles ont suggéré une dépendance directe du *hard boiled* des modèles du roman de mystères et, de manière indirecte, avec la chanson des gestes. Les transformations génériques seraient ainsi un perpétuel travail de réélaboration non-linéaire, un mouvement progressif et régressif à la fois.

⁸ Cf. DOROTHY SAYERS, « The Omnibus of Crime », dans *Id.* (sous la direction de), *The Omnibus of Crime*, New York, Garden City Publishing Company, 1929.

Même en remontant en arrière de quinze ans, avant la normalisation du roman à énigme moderne, les points de référence pour l'histoire polar demeurent les mêmes. Déjà en 1913, Carolyn Wells nuance le cadre présenté par Sayers en y insérant un autre auteur, Émile Gaboriau : « ever since Gaboriau created his Lecoq, the *transcendent detective* has been in favor ; and Conan Doyle's famous gentleman analyst has given him a fresh lease of life, and reanimated the stage by reverting to the method of Poe⁹ ». Wells fait également référence à une figure antérieure à celle de Dupin : « Before Poe's or Gaboriau's stories, appeared the *Memoirs of Vidocq* [...]. His memoirs are old-fashioned, dull and uninteresting, but they show glimmerings of the kind of reasoning that later marked the Fiction Detective¹⁰ ». Selon Wells, le raisonnement de Vidocq — en tant que pratique discursive, outre que répertoire de thèmes — constituerait une sorte de matière brute réemployée dans les mécanismes, radicalement novateurs du roman policier.

Cela n'implique pas un refus des modèles de Sayers : Wells dédie une section entière à « Poe's Detective » (p. 94-95) ; ensuite, elle travaille sur les oppositions entre « The Detectives of Poe, Doyle, and Gaboriau » (p. 101-106) ; finalement, on rédige encore deux sections envisageant séparément « Sherlock Holmes' Method » (p. 113-119) et « Lecoq's Method » (120).

Les narrations historiques de Wells et Sayers définissant seulement trois moments de rupture au sein des littératures policières : de Vidocq à Poe, de Poe à Gaboriau, de Gaboriau à Conan Doyle, et de celui-ci à la stricte contemporanéité. Un siècle d'échanges et de transformations dont la complexité serait incalculable se trouve réduit à trois, voire quatre modèles majeurs, appartenant à deux pôles linguistiques et culturels.

Certes, ni Wells ni Sayers ne sont pas des historiennes de la littérature *stricto sensu*. D'ailleurs, on se doute bien que les littératures criminelles pussent attiser la curiosité des historiens de la littérature de l'époque, à cause de la stigmatisation paralittéraire pesant encore sur le roman d'enquête. Lorsque Carolyn Wells écrit, il faut attendre encore sept ans pour que Régis Messac aborde la rédaction de sa célèbre thèse doctorale, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique* (1929), première monographie dédiée aux sources du roman policier.

Les deux écrivaines se présentent simplement en tant qu'autrices, s'efforçant d'attribuer une profondeur historique au genre dont elles sont parmi les représentantes les plus éminentes par acclamation du public. Le texte de Wells constitue moins un travail de recherche qu'un véritable manuel d'écriture ; celui de Sayers ne fait que fournir l'encadrement historique à une sélection de contes de détection à travers le XIX^e siècle. Cependant, qu'il s'agisse d'apprendre comment écrire un roman à énigme, ou d'en tracer une petite histoire, les deux définissent des tournants du genre qui coïncident, ou qui s'intègrent, réciproquement.

On se propose d'explorer le choix de ces modèles catégoriaux, en nous interrogeant sur les raisons de leur surgissement et sur leur nature. Comprendre comment s'opère la sélection des sources du roman à énigme par ses propres auteurs peut nous aider à envisager la perception du polar par ses contemporains. Ainsi, on se demande d'abord pourquoi ces auteurs ont été sélectionnés comme représentants du genre parmi les milliers qui, seulement entre France et

⁹ CAROLYN WELLS, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield, The Home Correspondance School, 1913, p. 45, italique dans le texte.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

Angleterre, dédièrent leur œuvre à la représentation de l'enquête. Quel est, en d'autres termes, le principe de catégorisation qui permet de définir, de modèle en modèle, une histoire des tournants formels du polar, menant aux formes modernes du roman à énigme et, par la suite, à celui du *hard boiled* et du roman à suspense ?

Dans l'effort de définir un principe catégorisant, on pourrait d'abord faire valoir la thèse de la fortune — du succès commercial, bien plus que critique — des ouvrages sélectionnés par Wells et Sayers. Certes, la célébrité d'auteurs comme Poe, Gaboriau et Conan Doyle doit jouer un rôle capital dans la réception des écrivains anglais.

La fortune de chacun mériterait d'être analysée en profondeur, mais cela dépasserait bien évidemment les limites et les outils méthodologiques de notre recherche. D'autre part, il est hors de question que les *Mémoires de Vidocq*, les récits de Poe et les romans de Gaboriau, aussi bien que la production policière de Conan Doyle eurent, dans leurs propres pays comme à l'étranger, une diffusion rapide et à énorme succès.

Régis Messac raconte que les *Mémoires de Vidocq* furent immédiatement traduits en anglais, en circulant à Londres et à New York bien avant la sortie du troisième et du quatrième volume en français : la première traduction anglaise non-autorisée daterait de 1830¹¹. De même, l'énorme fortune d'Edgar Poe en France anticipe même les célèbres traductions de Charles Baudelaire¹². Par ailleurs, l'œuvre policière de Gaboriau est immédiatement publiée en volume par l'éditeur Vizetelly de Londres : *The Lerouge Case*, *Lecoq : The Detective*, *The Mystery of Orcival*, le *Dossier 113*. Tous les ouvrages les plus célèbres du romancier français figurent dans le catalogue de l'éditeur aussi bien en volume que dans des rééditions recueillant plusieurs titres dans un seul tome. De plus, depuis leur première parution en 1895, les *Aventures de Sherlock Holmes* comptent au moins une édition Hachette par ans jusqu'aux années 1910. Tous les textes que Sayers et Wells identifient comme représentatifs de l'histoire du roman policier au XIX^e siècle se marquent également par un succès littéraire considérable.

D'autre part, une analyse strictement sociologique du canon policier pourrait ne pas satisfaire les prémisses de notre recherche pour deux raisons. D'abord, la simple fortune d'un auteur nous paraît incapable de justifier la présence d'un auteur parmi le canon de Wells et de Sayers : autrement, comment expliquer l'absence de Ponson du Terrail, l'un des écrivains les plus riches et les plus influents de sa génération ?

Ensuite, ce qui est d'autant plus important, Wells et Sayers ne sont pas des lectrices directes des auteurs concernés par leur analyse : elles n'assistent pas à l'affirmation de leurs modèles, un succès de publication après l'autre. Carolyn Wells naît en 1869, plus de vingt ans après la parution des contes policiers de Poe ; elle ne dépasse pas la vingtaine à la sortie d'*A Study in Scarlet*. De même, Dorothy Sayers naît en 1893, au moment où le détective de Baker Street connaît son apogée après la publication des *Aventures de Sherlock Holmes*. Leur définition d'une histoire du roman policier constitue une expérience radicalement indirecte, dont le principe médiateur demeure d'autant plus obscur puisqu'en dehors d'un discours académique systématique. La question nous paraît bien d'autre nature, et d'autant plus nécessaire puisque ce même principe affectera la réception académique du roman policier à venir, en lui transmettant les biais hérités du discours auctorial.

¹¹ Cf. RÉGIS MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit.

¹² Cf. LÉON LEMONNIER, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928.

Les travaux les plus récents sur les origines du roman policier, dont les ouvrages d'Elsa Lavergne¹³ ou de Leroy Panek¹⁴, se remarquent systématiquement par un penchant pour la récupération et la découverte du « great unread » des littératures criminelles du XIX^e siècle, sans pourtant définir un principe de pertinence spécifique pour les corpus extra-canoniques que l'on analyse.

La Naissance du roman policier de Lavergne se dédie à l'exploration du roman d'enquête français du Second Empire jusqu'à la première guerre mondiale. L'ouvrage nous offre une fresque, dont la complétude est à peu dire étonnante, sur nombre d'auteurs quasiment oubliés par le discours critique contemporain, comme Jules Larmina, Eugène Chavette et Fortuné du Boisgobey. En privilégiant une perspective sociocritique, Lavergne s'attarde sur les axes majeurs de la ville et des classes dangereuses, la représentation de la violence et l'influence de la spécialisation progressive des genres du roman-feuilleton. Dans une perspective assimilable, Leroy Panek contextualise l'œuvre d'Arthur Conan Doyle dans un « Great Unread » où la figure du détective est bien loin d'occuper un rôle marginal : à travers le prisme de l'histoire culturelle du journalisme, Panek nous conduit ainsi à la redécouverte d'innombrables séries d'aventures policières marginalisées par la réception critique pendant plus d'un siècle.

Pourtant, les opérations archéologiques de Lavergne et Panek ne proposent aucun modèle de redéfinition entre ce qui est pertinent à l'histoire du roman policier et ce qui ne l'est pas. Aucun de deux ouvrages ne nous permet d'identifier un nouveau principe qualitatif hiérarchisant les rapports entre les textes qui animent la vastitude de leurs *corpora*. Au contraire, la redécouverte des périphéries du canon policier n'est animée que par l'oubli auquel ces textes ont été longtemps condamnés. Ainsi, l'élargissement du corpus ne permet de clarifier le discours de Wells et Sayers, en dévoilant quel élément oriente leur choix à détriment d'autres sources romanesques.

Aucun de deux textes n'envisage de mettre en discussion l'influence des auteurs-clés identifiés par les écrivaines, ni d'éclaircir le rôle de leur fortune dans un contexte littéraire plus ample. Chez Panek, il s'agit moins de déterminer les rapports de dépendance entre Conan Doyle et son contexte de rédaction, que de faire une taxonomie des écritures d'enquête le précédant chronologiquement. De même, Lavergne évoque des dizaines d'auteurs sans pourtant rendre compte de l'influence que les formes de l'un ou de l'autre ont eu sur les auteurs de la génération suivante, comme Maurice Leblanc, auteur des récits d'*Arsène Lupin*, ou encore le couple Souvestre et Allain, créateurs de *Fantomas*.

Au contraire, dans *La Belle époque du roman policier français*, Jean-Colin se garde bien de faire une histoire des origines d'un genre romanesque. On préfère explorer les constantes, formelles et thématiques, d'un genre, le « proto-policier » que l'on identifie à la proximité immédiate du roman à énigme, sans qu'il puisse encore se définir en tant que tel.

Une des tendances que Colin envisage au sein du proto-policier concerne l'intertextualité systématique du genre, qu'il définit comme « un lien explicitement établi dans la fiction, par une mention textuelle, entre un événement extérieur à ladite fiction [...] et le récit considéré, ou

¹³ Cf. ELSA LAVERGNE, *La Naissance du roman policier français: du Second Empire à la Première Guerre Mondiale*, Paris, Garnier, 2009.

¹⁴ Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes : How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, MacFarland, 2011.

entre un récit [...] et ce même récit¹⁵ ». Colin explique cette pratique comme « une volonté patente de retrouvailles entre le narrateur (confondu ici, ou presque, avec l'auteur) et le lecteur. On ne peut rêver de lien intertextuel plus fort, si ce n'est par l'inclusion de la seconde œuvre dans la première sous un même titre et avec une numérotation par tome¹⁶ ». Certainement, le roman policier archaïque, selon les limites géochronologiques envisagées par Colin, de la Belle Époque à la Grande Guerre, fait des citations une véritable constante : les enquêtes préalables de Fantômas ou d'Arsène Lupin sont citées à plusieurs reprises dans les suivantes, pour une question purement narratologique : la préservation de l'étonnement du lecteur. Puisque chaque conclusion d'énigme ne peut se répéter, peine la déception du lecteur, Souvestre ou Leblanc acceptent le défi en structurant les dénouements précédents comme des horizons à subvertir constamment.

D'autre part, on se doute que l'intertextualité constitue une spécificité propre exclusivement les limites géo-historiques proposés par Colin. Considérons par exemple *The Sign of the Four* (1891), deuxième roman dédié aux aventures de Sherlock Holmes. Dans les toutes premières pages, le détective et son chroniqueur, le docteur Watson, discutent à propos de l'aventure qu'ils viennent de vivre : « I was never so struck by anything in my life. I even embodied it in a small brochure with the somewhat fantastic title of *A Study in Scarlet*¹⁷ ». Dans l'univers fictionnel du *Sign of the Four*, il existe un petit livret tel que celui que le lecteur réel vient d'achever, c'est-à-dire la première énigme romanesque signée par Conan Doyle.

Certes, la référence méta-narrative permet de familiariser le lecteur avec les aventures précédentes du détective, en le fidélisant à un personnage dont, entretemps, on publie ses aventures dans les journaux : *The Adventures of Sherlock Holmes*, le premier recueil de récits, sera publié en volume à peine l'année suivantes.

Cependant, le jeu intertextuel suggère une autre fonction que Colin n'envisage pas. La mise en abyme d'*A Study in Scarlet* dans *The Sign of the Four* permet également de réfléchir sur les défauts de l'ouvrage pour les exclure du nouvel ouvrage, en définissant de plus en plus une sorte de poétique policière. À l'enthousiasme littéraire de Watson, Holmes réplique comme s'il était le plus sévère des académiciens :

Honestly, I cannot congratulate you upon it [the novel]. Detection is, or ought to be, an exact science, and should be treated in the same cold and unemotional manner. You have attempted to tinge it with romanticism, which produces much the same effect as if you worked a love-story or an elopement into the fifth proposition of Euclid [...]. Some facts should be suppressed, or at least a just sense of proportion should be observed in treating them. The only point in the case which deserved mention was the curious analytical reasoning from effects to causes by which I succeeded in unravelling it.¹⁸

Holmes se révèle ainsi un lecteur à peu dire virulent, alors que dans *A Study in Scarlet*, Watson remarquait que ses compétences littéraires étaient tout à fait nulles.

À première vue, les critiques acharnées qu'il adresse à l'ouvrage du médecin pourraient paraître de nature exclusivement thématique, ou — à la limite — stylistique : il faut exclure

¹⁵ JEAN-PAUL COLIN, *La Belle Époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Sign of the Four* [Lippincott's, 1890], London, HarperCollins, 2015, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*

tout romanticisme dans la représentation de la détection. Cependant, si l'on considère la structure d'*A Study in Scarlet*, les propos du détective se chargent d'une valeur également formelle : le premier roman de Conan Doyle se constitue en fait de deux sections, dont seulement la première est dédiée à l'enquête de Sherlock Holmes. Par contre, la deuxième nous ramène en arrière de vingt ans, pour nous raconter le drame qui précède le crime, la malheureuse histoire d'amour et de vengeance de Lucy Ferrier et de Jefferson Hope. Ainsi, le propos de Sherlock Holmes n'envisage pas une restriction du champ thématique dans le récit d'enquête, mais plutôt une réflexion narratologique sur sa mise en forme romanesque de l'enquête. Le thème sentimental peut bien être présent dans une histoire de détection ; il faut pourtant que celle-ci trouve son unité du point de vue structurel, en éliminant toute section qui soit exclusivement sentimentale. Cela est d'autant plus évident puisque le romanticisme est loin d'être expulsé du *Sign of the Four* : le roman s'achève en fait sur les noces de Watson avec l'une des héroïnes du roman. Ce qui disparaît, au contraire, c'est la nature *double* du texte, qui retrouve son unité narrative exclusivement autour de l'enquête. La citation infra-textuelle constitue donc une occasion pour réélaborer la poétique de l'auteur par rapport à ses ouvrages préalables.

Cependant, cette pratique assume une valeur complètement nouvelle lorsqu'on s'aperçoit qu'elle ne se limite pas à la stricte sérialisation des aventures du même détective. La réflexion méta-textuelle s'étend bien à des modèles autres, en explicitant des rapports de continuités entre des ouvrages lointains du point de vue spatial ou temporel.

Dans *A Study in Scarlet*, il est à travers des textes romanesques que Watson s'engage dans une conversation sur la profession de détective, lorsqu'il découvre la véritable profession de Sherlock Holmes :

— You remind me of *Edgar Allan Poe's Dupin*. I had no idea that such individuals did exist outside of stories. 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. — *Have you read Gaboriau's works? I asked. Does Lecoq come up to your idea of a detective?* Sherlock Holmes sniffed sardonically. Lecoq was a miserable bungler, he said, in an angry voice; he had only one thing to recommend him, and that was his energy. That book made me positively ill. The question was how to identify an unknown prisoner. *I could have done it in twenty-four hours. Lecoq took six months or so.* It might be made a textbook for detective to teach them what to avoid.¹⁹

Dans ce cadre, la référence intertextuelle modifie radicalement sa fonction par rapport à celle envisagée par Colin : il n'est pas question de familiariser le lecteur avec les aventures préalables du détective, mais avec un *type* de littérature. On hésite encore à utiliser le terme de « genre » au sens strict, puisque le texte de Conan Doyle ne fait aucune allusion au genre du roman policier en tant que catégorie stable : au moment de sa première publication sur *Beeton's*, le texte n'affiche aucune dénomination générique précise. Le terme « détective » dans la

¹⁹ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, [Ward & Lock, 1887]. London, Penguin, 2014, p. 20-21, italique ajouté.

définition de *detective story* me paraît encore éminemment thématique : celles de Sherlock Holmes sont des « aventures », comme indiqué dans le titre du premier recueil de contes.

Un type de littérature — la *detective story* — se reflète et s'identifie d'abord à un type de personnage — le détective. La propension à l'intertextualité se propose ainsi d'établir un rapport entre chaque investigateur et ses précurseurs, plutôt que de toucher tout court à une catégorie littéraire dont les bornes sont encore trop indéfinies : d'un côté, le Dupin d'Edgar Poe ; de l'autre, Lecoq d'Émile Gaboriau. Holmes insiste considérablement sur le manque d'efficacité des techniques des deux investigateurs ; d'autre part, justement pour le rapport consubstantiel qui lie un type de personnage à un type de littérature, la discussion dépasse rapidement la simple figure du détective. La citation intertextuelle devient un biais pour discuter des formes narratives qui l'abritent la figure de l'investigateur : l'écart méthodologique séparant Sherlock Holmes de ses prédécesseurs offre l'occasion pour repenser la manière dont on raconte l'enquête romanesque, en discutant les procédés littéraires utilisés par Gaboriau et par Poe.

Lorsque Holmes reproche à Lecoq d'être particulièrement lent dans le développement de son enquête, on pourrait y voir plutôt une critique ouverte à la longueur des romans feuilletons de Gaboriau qu'à la méthode d'investigation de Lecoq elle-même. En fait, quoique le texte d'*A Study in Scarlet* conserve la structure bipartite des aventures de Lecoq, on ne peut pas dire que l'extension textuelle des deux textes soit comparable.

De la même manière, Holmes dénonce le fait que les *à propos* de Dupin imposent un récit procédant par éblouissements continuels du lecteur, ce qui se révélerait finalement un escamotage « showy and superficial ». Au contraire, *A Study in Scarlet* se propose de redéfinir l'effet de surprise en tant que source d'agencement causal : les révélations de Sherlock Holmes sont pertinentes à garantir l'unité narrative, en dévoilant les rapports de continuité autrement insaisissables entre les récits enchâssés composant le roman²⁰.

La citation devient ainsi à la fois une marque de continuité et de réélaboration, d'un héritage et d'une rupture avec le modèle. Tout comme dans *The Sign of the Four*, les premières pages du texte offrent une occasion pour envisager, dans l'espace de la méta-textualité, les innovations textuelles que l'on apporte par rapport à ses prédécesseurs littéraires, qu'il s'agisse de réfléchir sur l'extension ou l'effet de la prose.

La pratique d'explicitier les rapports d'intertextualité ne se limite pas aux aventures de Sherlock Holmes ; au contraire, le système de la citation des modèles remonte tout au long du XIX^e, ce qui nous permettrait d'esquisser une carte des rapports de dépendance marquant la préhistoire du roman à énigme.

Considérons le cycle de récits qu'Edgar Poe dédie à son célèbre détective amateur, le chevalier Dupin. Dans *The Murders in the Rue Morgue*, en discutant avec son anonyme chroniqueur, Dupin se lance sur une évaluation de l'ancien inspecteur de la Sûreté, Eugène-François Vidocq, auteur prétendu des *Mémoires de Vidocq* (1828-1832) : « 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

²⁰ Cf. Ch. V, section 2 du présent ouvrage.

doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole²¹ ». Encore une fois, dans les remarques de Dupin, la critique des méthodes d'investigation se noue de manière indissociable avec la critique des formes littéraires, d'autant plus que Vidocq est censé être aussi bien l'auteur que le personnage principal de ses propres récits d'enquête. Lorsqu'on reproche à Vidocq ses *errances*, c'est aussi bien en tant que détective qu'écrivain. D'une part, les *Mémoires* se marquent par des longues digressions d'ordre pseudo-sociologique sur les classes dangereuses des bas-fonds parisiens, leurs mœurs et leurs langages, qui fragmentent le récit d'enquête ; de l'autre, nombre de micro-investigations s'enchevêtrent dans le même chapitre, sans qu'aucune puisse prévaloir comme unité narrative autonome. Comme le déclare Dupin lui-même, la matière narrative (« *matter* ») de l'enquête manque de toute unité en tant ensemble cohérent (« as a whole »).

L'écart méthodologique qui séparerait les détectives fictionnels se surcharge d'un écart littéraire encore plus considérable entre les auteurs dans la manière de gérer le récit d'enquête en tant que forme narrative aboutie. Par rapport à son modèle, Poe ne ferait qu'extrapoler des enquêtes du chaos autobiographique de Vidocq pour en faire des narrations autonomes.

Tout comme l'œuvre de Poe, celle de Gaboriau aussi partage un rapport de dérivation, cependant plus indirect, avec les *Mémoires de Vidocq*, puisque médié par un autre texte, aujourd'hui largement ignoré par la critique : le premier volume des *Habits noirs* (1863-1875) de Paul Féval, auteur avec lequel Gaboriau était lié d'amitié et de collaboration professionnelle au journal *Le Jean Diable* (1862).

Quoi que Gaboriau ne fasse jamais référence à l'œuvre de Vidocq²², son célèbre inspecteur Lecoq partage son prénom avec le grand traître de la série des *Habits noirs*, qui par contre est associé directement, et plusieurs fois, au chef de la Sûreté parisienne : le nom « Lecoq » lui-même serait une distorsion de celui du célèbre mouchard.

Certes, la relation entre les Lecoq de Gaboriau et de Féval est à peu dire antiphrastique : d'une part, on trouve un héros qui lutte pour le triomphe de la justice ; d'autre part, un archicriminel. Cependant, n'oublions pas que l'identification du détective avec une figure positive est le résultat d'une parabole qui traverse toute la première moitié du XIX^e siècle. Songeons aux inspecteurs balzacien de *Ferragus* ou d'*Une Affaire mystérieuse* : avant de devenir une sorte d'héros populaire, le détective est d'abord le symbole de la connivence du pouvoir établi avec l'univers criminel et de la délation politique, la Sûreté s'imposant à la fois comme une institution protectrice et une menace pour les classes les plus humbles de la société postrévolutionnaire.

À cause du halo inquiétant qui l'entoure, Vidocq incarne bien l'ambivalence de la figure du détective dans une époque d'instabilité politique : aucune raison de s'étonner donc si son personnage constitue la source directe d'un *archvillain* aussi bien que du plus célèbre héros des littératures populaires françaises du XIX^e siècle. L'un et l'autre actualisent deux potentialités polarisées au sein du même personnage. Qu'ils se chargent d'une connotation plus ou moins positive, les deux Lecoq partagent tous les mêmes caractéristiques d'excellents détectives avec Vidocq : une connaissance approfondie de la criminalité, l'aptitude au déguisement et à la

²¹ EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue* [1841], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, avec une introduction, notes et une bibliographie par STEPHEN PEITHMAN, New York, Doubleday & Co., 1981, p. 320.

²² Cependant, les références indirectes à la pratique générique du mémoire se multiplient dans l'œuvre de Gaboriau. Cf.Ch. V-IV du présent ouvrage.

poursuite des traces, des capacités remarquables de déduire en interprétant les gestes et les réactions des suspects. D'autant plus, même dans *Monsieur Lecoq* on fait référence explicite au fait que le jeune aurait bien pu appliquer ses capacités extraordinaires à une longue carrière criminelle.

Dans les *Habits noirs*, on fait d'abord référence au premier chef de la Sûreté parisienne en tant que personnage historique : « La justice n'eut pas tout ; la preuve, c'est qu'il en reste, sans compter ceux qui moururent dans leur lit, pleins de jours et d'honneur : mais il est certain que Vidocq et M. Allard, les fameux chefs de police, firent à cette époque de mémorables razzias²³ ». Ensuite, on déclare de manière plus explicite que le méphistophélique Lecoq n'est qu'un calque de Vidocq. En attendant Trois-Pattes, héros du roman et sorte de vengeur à la Jean Valjean, les membres des Habits noirs remarquent comment celui-là « tromperait M. Lecoq, qui est un Vidocq et demie !²⁴ ». De plus, lorsqu'on remet en scène, par une mise en abyme méta-textuelle, le crime dont on accuse indument Trois-Pattes, le personnage de Lecoq est défini comme un « Vidocq arrangé²⁵ ».

Contrairement aux relations liant l'œuvre de Vidocq à celle de Poe et de Conan Doyle, dans ce contexte il manque bien une définition explicite du rapport de dérivation entre un ouvrage et l'autre, outre qu'une réflexion explicite sur les formes de la narration d'enquête. Tout de même, l'écho phonique liant Lecoq à Vidocq s'impose comme un rappel constant de dépendance, de sorte que la référence plus ou moins indirecte aux *Mémoires* demeure un horizon d'attente constant pour les lecteurs de Gaboriau.

On commence à entrevoir le principe orientant Wells et Sayers dans la définition d'un canon du roman policier au XIX^e siècle : Vidocq, Poe, Gaboriau et Conan Doyle ne sont pas seulement des auteurs dont l'étonnante célébrité dépassa les limites de leurs frontières nationales ; ils sont surtout des auteurs qui se citent les uns les autres, en identifiant des modèles sur lesquels retravailler leurs propres enquêtes romanesques.

À une époque où le plagiat, l'emprunt et la circulation de traductions non-autorisées constituent des pratiques fréquentes au sein des littératures populaires²⁶, les rapports d'intertextualité explicite constituent, sinon une rareté absolue, au moins un outil privilégié pour s'orienter au sein du *mare magnum* du roman policier au XIX^e siècle. Le rapport liant chaque modèle à une source contribue d'ailleurs à développer un sens de continuité historique dans la représentation fictionnelle de l'enquête, en établissant les étapes d'un parcours qui procède par paliers générationnels.

On se demande cependant si la définition d'un canon par le biais de la citation intertextuelle puisse suffire à retracer une histoire du roman policier. Retracer une histoire du polar ne signifie pas seulement d'identifier un système d'échos entre modèles différents, mais d'envisager la causalité sous-jacente à la modification des formes, des thèmes et des pratiques convergeant dans un horizon de genericité partagé. Ensuite, Une déclaration explicite de dérivation peut fournir les deux extrêmes d'un processus de transformation qui reste pourtant insaisissable : les

²³ PAUL FÉVAL, *Les Habits noirs* [Hachette, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 239.

²⁴ *Ibid.*, p. 242.

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ Cf. LAËTITIA GONON, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012. MICHEL SCHNEIDER, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* [1985], Paris, Gallimard, 2011.

références intertextuelles ne nous permettent pas de connaître ni la nature ni la manière d'opérer des agents externes qui, en variant du contexte source au contexte cible, déterminent les transformations entre un modèle et sa source.

On n'a aucune prétention de nous aventurer dans la philosophie de l'histoire, quoique littéraire. D'autre part, il suffit de considérer les tables de matières des ouvrages de Wells et Sayers pour comprendre que, chacun auteur étant renfermé dans le chapitre qu'on lui consacre, toute perspective de développement historique se perd en faveur de taxonomies isolées. Poe, Gaboriau, Conan Doyle se juxtaposent sur la page sans qu'aucun discours interprétatif n'envisage les rapports de transformation qui les concernent chaque source et son modèle.

S'il n'y a jamais eu une tentation historicisante dans les travaux de Sayers et de Wells, ce projet échoue : leurs parcours se limitent plutôt à la sémantique littéraire, et plus précisément à une série d'analyses circonscrites portant sur la figure du détective. On s'attarde sur les spécificités du personnage et de ses méthodes d'investigation, à détriment des techniques narratives et des cadres génériques adoptés par leurs auteurs, cependant radicalement différentes les uns par rapport aux autres : l'autobiographie chez Vidocq, le récit pour Poe, le roman-feuilleton pour Gaboriau, le conte chez Conan Doyle.

Cela peut être considéré comme une incompréhension fondée sur la fonction métonymique du détective au sein de la citation intertextuelle. Au lieu d'envisager le détective en tant que figure du texte qui le contient, Wells et Sayers considèrent qu'il n'y a aucun principe évolutif au sein du roman policier en dehors de la méthodologie d'investigation qu'on y représente. L'histoire du roman policier se limiterait ainsi à celle des détectives romanesques, en confondant l'intérêt que les auteurs dédient à leurs modèles narratifs avec les détectives qui en sont protagonistes.

Cependant, la superposition du système intertextuel des citations à celui d'une prétendue histoire du genre va influencer radicalement la réception du roman policier tout au long du XX^e siècle, en se prolongeant bien au-delà des écrits de Wells et Sayers. Des nouveaux textes s'insèrent dans ce système de relations ambiguës selon de nouveaux principes de catégorisation, en brouillant ultérieurement le discours critique sur le roman policier.

2. Un nouveau principe de catégorisation : le rapport avec le lecteur

Considérons un texte trop proche de l'époque de rédaction de Wells pour qu'il puisse, d'aucune manière, être insérée à bon titre dans son histoire du roman policier : *le Mystère de la chambre jaune* (1907) de Gaston Leroux.

Avant de nous plonger dans l'affaire du Glandier, le témoin et chroniqueur Sainclair explicite que le mystère qu'il va raconter dépasse, pour son apparente impossibilité d'être dévoilé, même les prédécesseurs romanesques les plus célèbres : « C'est qu'en vérité, je ne sais pas que, dans le domaine de la réalité ou de l'imagination, même chez l'auteur du *double assassinat, rue morgue*, même dans les inventions des sous-Edgar Poe et des truculents Conan Doyle, on puisse retenir quelque chose de comparable, QUANT AU MYSTÈRE, "au naturel mystère de la Chambre Jaune"²⁷ ». La citation intertextuelle offre l'occasion à Leroux pour établir un rapport

²⁷ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 3, normes typographiques conservées.

de dérivation avec un modèle, *The Murders in the Rue Morgue* d'Edgar Poe, qu'il se propose de dépasser.

Il faut cependant que l'on s'interroge du « dépassement du modèle » qui se préfixe Leroux. Une deuxième citation, plus explicite, au texte d'Edgar Poe peut nous aider à éclaircir sur quelle dynamique repose le rapport entre la *Chambre jaune* et son modèle :

Dans le *Double Assassinat de la rue Morgue*, Edgar Poe n'a rien inventé de semblable. Le lieu du crime était assez fermé pour ne pas laisser échapper un homme, mais il y avait encore cette fenêtre par laquelle pouvait se glisser l'auteur des assassinats qui était un singe !... Mais ici, il ne saurait être question d'aucune ouverture d'aucune sorte.²⁸

Les rapports d'intertextualité que nous avons pris en compte jusque-là reposaient sur la réélaboration formelle du texte par rapport à son prédécesseur ou, encore, sur la redéfinition du rôle de l'enquêteur en tant que fonction narrative. La citation du modèle ne constituait qu'un outil pour réfléchir sur l'écart formel entre textes, en focalisant toute la pertinence du discours autour de l'enquête romanesque comme activité scripturale.

Au contraire, Leroux invertit les polarités de la citation intertextuelle en focalisant toute son attention sur l'enquête romanesque comme activité de lecture. Sainclair exploite ses antécédents fictionnels pour consolider de manière rhétorique qu'il est impossible de résoudre le mystère présenté au lecteur : la citation s'appuie ainsi sur un horizon d'attentes bien solide, en préfigurant que la lecture de la *Chambre jaune* sera plus captivante que celle de ces antécédents, à cause de la nature apparemment insoluble du mystère. Pour sauvegarder la curiosité de son public, l'auteur explicite sa connaissance des modèles du récit d'enquête, de sorte à exclure *a priori* les solutions déjà envisagées.

Le mystère de la chambre jaune s'épaissit au point que le reporter Rouletabille prend directement la parole pour noter tous les événements suspects se déroulant au château du Glandier. Les investigations du détective Larsan se concentrent sur un seul suspect, Robert Darzac, professeur en Sorbonne et fiancé de la victime. Convaincu de son innocence, Rouletabille blâme avec acharnement la méthode d'investigation de Larsan :

Je me trouve plus abject, plus bas dans l'échelle des intelligences que ces agents de la Sûreté imaginés par les romanciers modernes, agents qui ont acquis leur méthode dans la lecture des romans d'Edgar Poe ou de Conan Doyle. Ah ! Agents littéraires ... qui bâtissez des montagnes de stupidité avec un pas sur le sable, avec le dessin d'une main sur le mur ! À toi, Frédéric Larsan, à toi, l'agent littéraire !... Tu as trop lu Conan Doyle, mon vieux !... Sherlock Holmes te fera faire des bêtises, des bêtises de raisonnement plus énormes que celles qu'on lit dans les livres ... Elles te feront arrêter un innocent.²⁹

Apparemment, les critiques virulentes de Rouletabille répliquent celles que l'on retrouve chez Conan Doyle ou chez Edgar Poe, en utilisant la méthode indicielle du détective comme métonymie et métaphore pour faire une critique des formes narratives de l'enquête.

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 123-124.

Cependant, le discours de Rouletabille néglige encore l'enquête comme une forme d'écriture en faveur de la détection comme pratique de lecture : le principe de l'indice est moins un outil pour structurer le texte qu'une méthode qui s'apprend dans la lecture.

Ainsi, lorsqu'on parle d'indices matériels — le « pas sur le sable, [...] le dessin d'une main sur le mur » que l'on trouve chez Conan Doyle —, il serait peut-être plus fructueux de les envisager non pas dans leur dimension sémantique, mais plutôt dans leur rapport avec le lecteur pour comprendre exactement ce que Leroux reproche à son modèle et de quelle manière il se propose de le dépasser.

Franco Moretti a bien suggéré que la présence d'indices dans les récits d'Arthur Conan Doyle constitue l'élément nodal de leur célébrité³⁰. D'autre part, il suffit de lire quelques lignes de n'importe lequel récit des *Adventures of Sherlock Holmes*, pour se rendre compte que les indices chez Conan Doyle constituent simplement une source d'étonnement pour le lecteur : le discours interprétatif du détective, en apportant une nouvelle lumière sur les objets qui peuplent la scène du crime, se charge de surprendre son public. Ceci attend donc de manière passive que le mystère établi par la narration non fiable de Watson soit subverti par les révélations de Sherlock Holmes, sans qu'aucun engagement actif du lecteur ne soit prévu dans le processus herméneutique.

En opposition à Sherlock Holmes, Sainclair se penche sur les « “traces sensibles”, mais pour leur demander uniquement *d'entrer dans le cercle qu'avait dessiné ma raison*³¹ ». Cependant, comme le déclare Sainclair, *Le Mystère de la chambre jaune* est un roman où « les lecteurs en sauront tout autant, pour arriver à la vérité, qu'en savait Rouletabille³² ». Si l'on considère à quel point le rôle du public soit engagé par la question intertextuelle, les déclarations de Rouletabille dépassent la détection en tant que simple procédé de représentation : la *raison* à laquelle on fait référence n'est pas seulement celle du détective, mais également celle du lecteur. L'écart entre le roman de Gaston Leroux et son modèle se mesure moins par la manière d'écrire l'enquête que de la lire : si autrefois la méthode du détective était figure des choix formels de l'auteur, ici la raison du détective devient une figure de l'activité interprétative du lecteur, engagé activement à résoudre l'énigme. Pour éclaircir le mystère, ce dernier n'est pas censé s'appuyer sur les indices matériels que Larsan lui présente mais bien au contraire, seulement sur le croisement des événements racontés par Rouletabille.

Ainsi, l'intertextualité suggère que le rapport entre les pratiques de lecture contemporaines du roman policier a radicalement changé par rapport à ses sources. Les détectives cités par Leroux n'incarnent pas seulement un modèle textuel, mais surtout un modèle de lecture que le *Mystère de la chambre jaune* vise à dépasser en engageant le lecteur dans un mystère qu'il s'attend à résoudre en autonomie.

En faisant un bilan de sa carrière, Agatha Christie ne cache pas l'influence que l'œuvre de Gaston Leroux a eu sur sa production :

Nous venions de lire je ne sais plus très bien quelle histoire policière. Je crois [...] qu'il s'agissait du *Mystère de la chambre jaune*, qui venait de sortir sous la signature d'un nouvel auteur, Gaston Leroux, qui y campait un jeune et beau détective du nom de Rouletabille. C'était une énigme

³⁰ Cf. FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005.

³¹ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 249, italique dans le texte.

³² *Ibid.*, p. 72.

particulièrement déroutante, bien imaginée et bien travaillée, une de ces intrigues que d'aucuns qualifient de déloyale, alors que d'autres sont prêts à reconnaître qu'elle ne l'est pas vraiment : on *devrait* être capable de découvrir le petit indice qu'il y est habilement glissé.³³

Le jugement de valeur de Christie vis-à-vis de la *Chambre jaune* se concentre entièrement sur le rapport que le texte établit avec le lecteur. D'une part, on envisage le fait que le roman soit capable de dérouter son public, ce qui implique de manière indirecte un effort visant à résoudre en autonomie le mystère. Par ailleurs, on est conscient que cette opération se produit en compétition avec l'auteur, le roman étant écrit de sorte à biaiser la pratique interprétative du lecteur pour préserver l'effet de surprise au moment de la révélation finale.

D'autre part, Christie loue la nature *loyale* de l'énigme : le lecteur du *Mystère* pourrait bien résoudre l'affaire avant que le reporter Rouletabille dévoile le nom du coupable. Dans la masse d'éléments nous menant sur une fausse piste interprétative, la sélection d'un nombre restreint d'indices pourrait effectivement conduire à la véritable solution du mystère. On retrouve ici un écho du principe du *fair play* qui va déterminer l'autonomie générique du roman à énigme classique : bien avant les paratextes fondateurs du roman à énigme, *Le Mystère de la chambre jaune* demande à son lecteur de contredire l'énonciation romanesque, en stimulant sa recherche de détails pouvant suggérer une version alternative.

Agatha Christie opère un processus de reconnaissance rétrospective du genre, en identifiant précocement la fécondité des innovations de Leroux, avant qu'elles ne soient reconnues et canonisées dans l'ensemble de normes que nous avons présenté dans le deuxième chapitre. Ainsi, c'est la manière de lire la *Chambre jaune* qui détermine son assomption dans l'histoire du roman policier : tout en s'appuyant toujours sur le même système de citation intertextuelles, le texte de Leroux s'intègre pourtant dans le canon des littératures criminelles selon un principe radicalement nouveau.

En début du chapitre, je faisais référence au fait que la poétique du soupçon ne pouvait être qu'un phénomène complexe, de longue durée, dont l'ensemble de normes proposées par Van Dine et Knox ne constituaient que la normalisation de potentialités éparpillées. La lecture du soupçon est bien un phénomène qui plonge en profondeur dans l'intertexte du roman policier et qui se soustrait à une dimension exclusivement anglophone du roman à énigme.

Les auteurs de l'Âge d'or sont avant tout des lecteurs, ayant éprouvé — par un ensemble hétérogène d'expériences textuelles — les potentialités du *whodunit* avant que ses formes rédactionnelles ne soient cataloguées dans une série d'interdictions : en d'autres termes, « ces servitudes volontaires, destinées à donner au roman policier le sérieux des problèmes d'algèbre, furent peut-être au début inconsciemment acceptées³⁴ ». Avec la *Chambre jaune*, il est désormais évident que l'intertexte citationnel du roman policier exprime *in nuce* les compétences de lecture du roman à énigme qui seront formalisés dans les décennies suivantes³⁵.

³³ AGATHA CHRISTIE, *Une Autobiographie* [trad. JEAN-MICHEL ALAMAGNY], Paris, Librairie générale française, 2007, p. 248.

³⁴ ROGER CAILLOIS, *Le Roman policier*, in *Id.*, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 185.

³⁵ En ce disant, on n'affirme pas que la *Chambre jaune* soit le seul texte fondateur de l'Âge d'Or du roman à énigme : il serait absolument ridicule de circonscrire le développement d'une pragmatique de lecture à un texte spécifique. Ce phénomène dépasse considérablement, par son étendue, la fortune d'un seul ouvrage. Cela n'empêche que le texte soit particulièrement représentatif d'une série de procédés que l'on pourrait étendre au moins à d'autres auteurs qui lui sont contemporains.

L'identification d'un rapport de dépendance intertextuelle entre l'œuvre de Christie et des modèles antérieurs ne se limite pas au paratexte autobiographique. Dans l'une des dernières aventures de Poirot, *The Clocks* (1965), Colin, un lecteur passionné de romans policiers, nous offre l'occasion de parcourir à nouveau l'histoire du polar. Bien évidemment, le *Mystère de la chambre jaune* ne peut qu'occuper une place d'honneur. En prenant le texte de l'étagère, l'ancien policier belge ne peut qu'exclamer :

That — ah, that is really a *classic*! I approve of it from start to finish. Such a logical approach! There were criticisms of it, I remember, which said that it was unfair. But it is not unfair, my dear Colin. No, no. Very nearly so, perhaps, but not quite. There is the hair's breadth of difference. No. All through there is truth, concealed with a careful and cunning use of words. Everything should be clear at that supreme moment when the men meet at the angle of three corridors. He laid it down reverently. — Definitely a masterpiece, and, I gather, almost forgotten nowadays.³⁶

Conformément à l'autobiographie de Christie, la logique dont on fait l'éloge ici ne se réfère pas à la méthode du détective, mais aux dynamiques de lecture du roman. Poirot met en exergue que le mystère de la *Chambre jaune* peut être clarifié par le public de Leroux de manière tout à fait autonome, en s'appuyant seulement sur les indices que leur sont offerts par le texte.

Ce disant, on n'a aucune prétention d'affirmer que la *Chambre jaune* soit le seul texte fondateur de l'Âge d'Or du roman à énigme : il serait absolument myope de circonscrire le développement d'une pragmatique de lecture à un texte spécifique. Ce phénomène dépasse considérablement, par son étendue, la fortune d'un seul ouvrage. Cela n'empêche que le texte soit particulièrement représentatif d'une série de procédés que l'on pourrait à d'autres textes qui lui sont contemporains, et qui pourtant n'occupent pas le même rôle dans la réception du roman policier : *The Red Thumb Mark* d'Austin Freeman (1907), publié la même année que la *Chambre jaune* ; *The Clue* (1908) de Carolyn Wells ou *The Circular Staircase* de Mary Roberts Rinehart (1908).

Contrairement aux autres³⁷, le roman de Leroux s'insère délibérément *dans* l'histoire du roman policier en perpétuant un système d'échos intertextuels qui se propage à partir des *Mémoires de Vidocq*, jusqu'à Poe, Gaboriau et Conan Doyle : les prétendues histoires littéraires tracées par Wells et Sayers se prolongent dans la récupération, par Agatha Christie, du modèle de Leroux sur la base du même principe d'intertextualité.

Pourtant, cette continuité repose sur une fracture dans le principe de sélection du canon des littératures policières : Christie identifie un rapport de dérivation sur la base des modalités de lecture de la *Chambre jaune*, alors que Wells et Sayers fondaient leur modèle historique sur la représentation de la détection tout court, en tant que procédé d'écriture.

La pratique de citation des modèles demeure la même, mais varient les dénominateurs qui déterminent l'élection des textes, de la sémantique à la pragmatique de lecture de l'enquête. Leroux s'insère ainsi dans une filière historique dont les modalités de catégorisation ont changé.

³⁶ AGATHA CHRISTIE, *The Clocks* [1965], London, HarperCollins, 2015, p. 147.

³⁷ Parmi les autres trois textes cités, on remarque seulement une référence à Sherlock Holmes, contenue dans *The Clue*, où l'on réfléchit sur la nature sémiotique de l'indice : « "What do you expect to find ? I don't know, I'm sure. In the Sherlock Holmes stories it's usually cigar ashes or something like that" », CAROLYN WELLS, *The Clue*, New York, Lippincott, 1909, p. 260. Wells ne fait que se moquer des catégories des indices, mais la référence textuelle ne suggère par que la nature de l'indice — et également celle de la détection — aient changé par rapport aux modèles préalables.

Suite à sa consolidation en tant que genre établi, le discours sur le roman à énigme transmigre progressivement des préfaces des ouvrages au débat académique. Dans cette perspective, *Murder for Pleasure* d'Howard Haycraft constitue l'un des premiers ouvrages scientifiques visant à définir la spécificité du roman policier en tant que genre. Le roman Leroux ne peut qu'occuper une place d'honneur :

The Mystery of the Yellow Room is generally recognized, on the strength of its central puzzle, as one of the classic examples of the genre. For sheer plot manipulation and ratiocination — no simpler word will describe the quality of its Gallic logic — it has seldom been surpassed. It remains, after a generation of imitation the most brilliant of all 'locked room' novels [...]. Moreover, Leroux, unlike most of his compatriots, played religiously fair with his readers.³⁸

Conformément à Christie, Haycraft élogie la *manipulation* que le texte effectue sur le lecteur, en attribuant au roman de Leroux une pratique de lecture qui anticipe les modalités du roman à énigme classique. Tout de même, cela n'empêche pas Haycraft de parcourir à rebours l'histoire du roman sans envisager aucune solution de continuité entre la *Chambre jaune* et ses prédécesseurs. Tout en se focalisant principalement sur la méthode d'investigation dans la représentation, les formes du roman policier au XIX^e siècle se juxtaposent les unes aux autres, de Poe à Vidcoq, jusqu'à la naissance de Sherlock Holmes.

Ainsi, de même que chez Sayers et Wells, l'analyse diachronique du genre se limite à la taxonomie des différentes représentations de l'enquête dans les littératures criminelles. Aucun principe de causalité ne met en évidence les dynamiques transformatives entre modèles différentes. Ensuite, Haycraft n'envisage aucun hiatus entre les littératures policières du XIX^e siècle et le roman à énigme moderne, seulement puisque liées par des rapports de dépendance intertextuelle : le dénominateur de sélection des textes se déplace de manière idiosyncratique des formes aux les compétences de lecture du roman policier sans que cela n'évoque une réflexion autour d'un tournant pourtant si macroscopique.

Murder for Pleasure inaugure ainsi un double biais, hérité des premiers paratextes du roman policier et destiné à se propager dans les histoires littéraires du roman policier au cours du XX^e siècle. D'une part, la sélection des modèles représentatifs du genre se fonde sur l'illusion d'une continuité historique offerte par le système d'échos intertextuels, en excluant pourtant toute causalité dans la dépendance d'un texte aux autres. De l'autre, le tournant pragmatique qui intéresse le roman policier au début du XX^e siècle n'est pas perçu comme un tournant de son histoire, qui se développe sans solution de continuité de Vidcoq au *hard boiled*. Lorsqu'envisagée par le discours critique, la lecture de l'indice est considérée en tant que phénomène synchronique et instantané, rigoureusement circonscrite, par les dates de publications des paratextes de Van Dine et de Knox, à l'Âge d'Or du roman à énigme. Au lieu d'être considérées indissociables l'une de l'autre, les compétences de lecture du roman policier et son histoire se juxtaposent sans aucune intersection.

Dans son célèbre *Histoire et technique du roman policier*, Fosca décrit le genre, dans sa forme accomplie, comme

³⁸ HOWARD HAYCRAFT, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York et London, Appleton-Century Company, 1941, p. 104.

un récit où est fournie l'explication d'un ensemble de faits mystérieux. Cette explication est divulguée au lecteur par des révélations fragmentaires et successives ; et ces révélations véridiques alternent avec de pseudo révélations, destinées à suspendre le moment où se fera l'explication définitive. [...] [O]n pourrait résumer la conduite du récit en une formule pseudo-mathématique : $X' + X'' + X''' + X'''' \dots + X$. L'art du roman policier consiste à empêcher que le lecteur ne résolve pas X , qui représente la révélation finale, avant d'avoir passé par les révélations fragmentaires que représente la série des X .³⁹

Bien que l'on conçoive le roman policier comme indissociable de l'effort interprétatif du lecteur, les enjeux liés à la compétition entre lecteur et détective se retrouvent exclus des transformations historiques des précurseurs du polar moderne. La succession des auteurs fondateurs — comme Poe, Gaboriau et Conan Doyle — se juxtapose à la formule du roman à énigme qui se prétendrait, par contre, atemporelle. Cependant, les auteurs présentés par Fosca s'appuient sur des formes et des réactions bien différentes les unes des autres, et qui n'ont encore que peu à voir avec la forme et les pratiques accomplies du *whodunit*.

Le calque, dans l'histoire littéraire, des échos intertextuels fige la dimension historique du roman policier à une succession de détectives plutôt que de textes : une double tendance à isoler les échantillons de l'enquête romanesque au XIX^e les uns des autres, et à considérer la lecture policière comme phénomène synchronique, se diffuse comme formule récurrente au sein des histoires littéraires policières.

Depuis les ouvrages de Haycraft et Fosca, les histoires littéraires du roman policier paraissent se figer en un véritable genre à part, s'appuyant sur un système de clichés thématiques qui se répètent d'un texte à l'autre. En particulier, la pratique d'isoler les textes représentatifs de l'histoire du genre paraît se figer en véritable tradition, sans qu'aucune justification à la délimitation du corpus ne soit présentée.

Dans la première section de son étude sociologique, Roger Caillois qui s'efforce explicitement d'envisager « l'évolution » du genre au cours du XIX^e siècle. Cependant, il n'arrive pas à se détacher du cadrage d'une conception essentiellement thématique du roman policier, qui veut son noyau dans la représentation d'une enquête logique, conduite sur le fil de la déduction et de l'induction. Ainsi, Caillois ne peut ainsi envisager l'évolution du roman policier qu'en termes d'une logique croissante prenant le relais sur le divertissement romanesque : « le roman policier acquiert ainsi une sévérité toujours accrue. Le rôle du hasard diminue, celui de la logique augmente. Le détective fut d'abord celui qui savait observer, remonter de l'indice au criminel [...]. Mais bientôt, sur l'observation s'articule la déduction⁴⁰ ».

Bien que Caillois définisse une parabole, de l'inexactitude à l'exactitude, de l'excès romanesque à la rigueur logique, son étude ne parvient pas à s'affranchir de la dimension sémantique du texte, alors que le véritable tournant du roman policier au XX^e siècle réside dans la manière dont il demande à être lu. Analyser si la méthode de Sherlock Holmes est plus ou moins acceptable du point de vue logique ne nous dit rien à propos d'*A Study in Scarlet* en tant que phénomène, s'insérant dans un système de rapports de dépendance complexes et ramifiés.

Tout en dédiant une section entière à la dimension ludique du roman à énigme, Caillois n'envisage jamais du fait que l'émergence de cet élément pourrait bien constituer un des

³⁹ FRANÇOIS FOSCA, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1937, p. 124.

⁴⁰ R. CAILLOIS, *Le Roman policier*, op. cit., p. 187.

cofacteurs, sinon le véritable tournant, dans la définition d'une identité générique pour le roman policier. Son analyse ne fait référence qu'à des textes appartenant à l'Âge d'Or du roman policier, comme si aucune continuité avec l'intertexte précédant n'était envisageable. En séparant l'histoire de la représentation de l'enquête de ses nouvelles pratiques de lecture au début du XX^e siècle, deux facettes de l'évolution du roman policier restent ainsi réciproquement incomplètes.

Bloody Murder de Julian Symons s'efforce par contre de renverser la perspective : on est conscient de l'inefficacité des définitions qu'on donne du roman policier, puisqu'elles ne s'adaptent qu'à la forme que le *detective novel* assume au cours de son Âge d'Or. Symons considère le genre comme un phénomène à saisir de manière diachronique, son évolution s'étalant au moins tout au long du XIX^e siècle ; cependant, au lieu d'opter pour une analyse détaillée de ses évolutions historiques, Symons privilège les continuités.

La nécessité de trouver de nouveaux éléments classificatoires pour l'histoire du roman policier se résout dans l'*élargissement* de sa définition générique, jusqu'à faire du *whodunit* un cas particulier des littératures criminelles au sens large.

Dans l'effort de trouver un *ratio* à un corpus qui paraît s'élargir indéfiniment dans le passé, Symons ne fait que substituer un critère thématique à un autre : de l'enquête au crime, il ne s'agit que disposer la catégorisation sur un nouvel axe de la sémantique littéraire.

Cependant, la dimension thématique du texte ne suffit pas à définir les catégories génériques : on renonce à envisager les spécificités pragmatiques du roman à énigme dans une perspective historique, pour mettre en exergue ses continuités avec un domaine littéraire plus large. Dans *Bloody Murder*, la lecture de l'indice se réduit à un *aléa* de l'histoire littéraire, une divergence dans la représentation romanesque du crime ; au contraire, il nous paraît plutôt l'élément discriminant du genre, ce qui permet de le distinguer de toute autre forme de littérature criminelle : l'effort interprétatif du lecteur constitue un cas unique de spécialisation des compétences génériques, outre que la pratique sur laquelle le roman à énigme fonde la conscience de soi-même en tant que genre narratif.

Encore une fois, les modèles formels du roman policier au XIX^e — Vidocq, Poe, Conan Doyle — se juxtaposent sans pourtant que les rapports d'interdépendance entre les uns et les autres ne soient envisagés ; l'extension à la catégorie de crime littérature permet également l'intégration d'auteurs comme Godwin, Dickens et Collins.

D'autre part, Symons pressent une sorte de décalage gênant entre les différents modèles d'enquête romanesque au XIX^e siècle et les formes du *whodunit* accomplies au XX^e siècle. Tout en s'efforçant de combler cet écart, *Bloody Murder* tombe dans l'aporie : au lieu de considérer l'espace et le temps séparant la production criminelle de Gaboriau et Collins de celle de Conan Doyle comme un moment de réélaboration d'un modèle, on classe les années 1870 tout simplement comme un *interregnum* entre deux manières de d'écrire l'enquête fictionnelle.

Au lieu de s'interroger sur les raisons de cette latence d'innovation, et de recourir à un élargissement ultérieur du corpus pour trouver des indices contredisant cette tendance, le concept souple d'interregne permet de perpétuer la taxonomie des écritures de l'enquête sans envisager leur dynamisme.

Le chapitre paraît bien une sorte de capitulation face aux idiosyncrasies de l'histoire littéraire. Là où l'étude des formes du roman policier n'est plus fertile à envisager une tendance transformationnelle, Symons est obligé de recourir à d'autres outils interprétatifs, dont notamment la sociologie de la littérature :

One has a sense, in these twenty years of mostly indifferent work, of a literary form awaiting its proper medium. The form was there, the tale of detection with its apparatus of clues. The central character had arrived too, the aristocratic of workaday detective who operated by the naphtha glare of pure reason or the candle-light of common sense. In the last twenty years of the nineteenth century, through the development of printing techniques and the rise in the level of education, the perfect medium appeared: the popular periodical.⁴¹

Bien qu'on apprécie les approches intégrés et multidisciplinaires, on ne peut que prendre un certain recul face au déterminisme socio-historique qui voudrait le *detective novel* comme une « literary form awaiting for its proper medium ». En manque d'argumentation formelles cohérentes avec le reste de l'ouvrage, on s'appuie sur la sociologie de la littérature pour combler l'écart formel les modèles des années 1860 et ceux de 1880, tout en compromettant de même la tenue de la continuité historique.

De mêmes que Symons, Francis Lacassin est conscient des impasses liées à l'écriture d'une histoire des littératures policières. Dans son introduction à *Mythologies du roman policier*, il explicite que son intention n'est pas celle de retracer un parcours du genre : son travail se limite à « un simple point de vue, en aucun cas un bréviaire, pas même un guide, et encore moins une Histoire de ce genre littéraire. Un point de vue passionné, fatalement subjectif, étroit et fragmentaire⁴² ». Ce faisant, Lacassin assume les limites de ses prédécesseurs : les excursions diachroniques sur le roman policier dévoilent moins la véritable essence du genre que les apories liées à sa perception.

Tout de même, une chronologie des grands événements du roman policier suggère quand même quel principe de pertinence utilise Lacassin dans la sélection des sources composant le corpus de son ouvrage, élargi au *Zadig* de Voltaire, à *Une Ténébreuse affaire* de Balzac et aux *Mohicans de Paris* de Dumas. Sa conception du récit policier est encore profondément liée à la dimension sémantique de l'enquête, et en particulier à la représentation du raisonnement déductif. De la même manière, Reuter présente un premier chapitre s'intitulant « Aux origines du genre », qui trace une parabole du raisonnement déductif du roman feuilleton aux formes accomplies du roman à énigme⁴³. Avec Roger Caillois, on préfère cependant penser que le roman policier « n'est pas né de la demi-page de *Zadig* où l'on rencontre en effet quelques déductions dont ne rougirait pas Sherlock Holmes⁴⁴ » : le roman policier n'est pas seulement une question d'écrire (ou de décrire) l'enquête, mais surtout de la lire, en développant des compétences de lecture qui soient propres à au roman policier.

Le travail sur l'évolution du genre demeure au niveau de la constatation idiosyncratique, de la taxonomie des formes sans envisager aucun principe de causalité subjacent au genre, se prolongeant chez Vanoncini⁴⁵. Le jeu de la détection opposant lecteur et auteur se présente au public de Vanoncini complètement *ex abrupto* : « Le roman-problème, ou roman-jeu, domine la littérature policière de l'entre-deux guerres. Après son épanouissement en Angleterre, il se

⁴¹ JULIAN SYMONS, *Bloody Murder : from the Detective Story to the Crime Novel. Third Revised Edition* [1972], New York, Mysterious Press, 1992, p. 64.

⁴² FRANCIS LACASSIN, *Mythologie du roman policier. Nouvelle édition augmentée et mise à jour* [1974], Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 9.

⁴³ Cf. YVES REUTER, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, 1997.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁵ Cf. ANDRÉ VANONCINI, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

développe puissamment aux États-Unis et forme quelques ramifications en Belgique et en France⁴⁶ ». Au lieu de considérer les compétences de lecture du *whodunit* comme le climax d'une tendance univoque et supranational, Vanoncini présente le roman à énigme comme un produit figé, statique, que l'on se limite à exporter. Le roman policier moderne constitue une invention immédiate et spontanée, sans aucun rapport avec les pratiques textuelles qui le précèdent.

Dans le sillon tracé par Fosca, Marc Lits⁴⁷ juxtapose encore une fois l'histoire et la théorie du roman policier. Le dénominateur commun du roman policier ne peut pourtant s'appuyer que sur sa dimension thématique : les discours historique et théorique sur le roman policier demeurent aussi séparés qu'incomplets face à la complexité des transformations littéraires.

En opposition à la tendance générale, Stephen Knight propose, d'accord avec Leroy Panek, d'antidater le développement du roman à énigme à la parution du *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. « Panek regards the 'standard view' of the period as starting from the publication of E. C. Bentley's *Trent's Last Case*, that is 1913 [...], and it might well be wise to pursue this example further and embrace Leroux (in translation), Rinehart [*The Circular Staircase*] and Wells [*The Clue*] in the period by dating it from 1908⁴⁸ ». On a déjà pris en considération les textes de Rinehart et Wells, en suggérant qu'ils contiennent des éléments favorables au développement d'une réaction de soupçon, mais sans les déployer de manière cohérente ou systématique.

D'autre part, Knight identifie l'originalité de la *Chambre jaune* dans son « awareness of the reader as a potential presence in the fiction⁴⁹ ». En anticipant le tournant pragmatique du roman à énigme, le roman de Leroux s'imposerait comme épiphénomène d'une fracture par rapport aux écritures criminelles du XIX^e dont le pivot résiderait moins dans la manière d'écrire que de lire les enquêtes romanesques. Tout en reconnaissant le « hiatus » qui marque l'histoire du roman policier au tournant du siècle, Knight refuse de l'adopter comme prise à travers lequel lire le développement du genre : les ouvrages de Poe, Gaboriau et Conan Doyle — les seuls trois auteurs auquel on dédie un chapitre monographique — ne sont jamais envisagées dans un cadre de continuité transformative.

En opposition radicale avec les ouvrages qui l'ont précédé, *Le Roman policier* de Jacques Dubois est profondément concerné à la fois par la complexité de l'évolution des formes policières et par ce qu'il définit la « lecture du soupçon ». Pour la première fois, on considère que « le récit policier n'est pas un simple accident de l'histoire, qui tiendrait du jeu plutôt que de l'art. En appui d'un statut ambigu, il a réussi à durer et à s'imposer. Il a conquis une région toute particulière des pratiques d'écriture et de lecture⁵⁰ ». Non seulement le roman policier s'identifie par une série de compétences de lecture, mais son histoire, de ses formes et de ses thèmes, en est indissociable. La lecture du soupçon n'est pas un accident instantané du XX^e siècle, mais le résultat de transformations collectives, se stratifiant dans les coulisses de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷ Cf. MARC LITS, *Le Roman policier introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CEFAL, 1999.

⁴⁸ STEPHEN KNIGHT, *Crime Fiction since 1800-2000 : Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2004, p. 86.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁰ JACQUES DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 7.

l'histoire littéraire. Comme son émergence s'étendrait donc sur la longue durée, l'obsession pour la paternité du roman policier n'a aucune raison de subsister :

Qui est le véritable inventeur du genre ? E. Poe aux États-Unis vers 1840 ? É. Gaboriau en France ou W. Collins en Grande-Bretagne vers 1860 ? Conan Doyle, en Angleterre encore, vers 1880 ? Ou même Gaston Leroux et Maurice Leblanc au début du XX^e siècle ? Ces diverses hypothèses présupposent une génération spontanée de la forme nouvelle, aussi soudaine qu'éblouissante. On dira plus justement que la naissance du roman policier se présente comme une formation par paliers, s'étagant sur trois quarts du siècle en plusieurs temps forts et progressant vers une définition et une autonomie de plus en plus accusées.⁵¹

Et pourtant, la manière dont le roman à énigme parvient à s'imposer en tant que dispositif de formes et de compétences canonisées constitue encore « un phénomène historique étrange et fatal dont la portée demeure méconnue »⁵². Tout en envisageant la nécessité d'intégrer l'histoire des formes du roman policier à celle de ses pratiques de lecture, les hypothèses de Dubois, un *unicum* parmi les historiens du roman policier, se mesurent finalement avec l'aporie.

Les textes que la tradition critique nous indique comme les « temps forts » des littératures criminelles au XIX^e siècle ne suffisent pas assez de sources pour esquisser une histoire intégrée des formes et des pratiques de lecture du roman policier ; ainsi, après avoir esquissé une anatomie de la lecture du soupçon comme phénomène synchronique, Dubois préfère de recourir à la sociologie de la littérature pour envisager son émergence au fil des décennies précédant l'affirmation du *whodunit*. La modernité du soupçon ne serait ainsi que le résultat de transformations sociales au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

La thèse du *Roman policier ou La Modernité* représente bien évidemment une facette non négligeable dans la complexité des transformations littéraires ; cependant, le décalage méthodologique entre les deux sections de l'ouvrage, entre la théorie littéraire du soupçon et l'histoire du roman policier, nous empêche de percevoir l'émergence de cette compétence de lecture dans son devenir historique.

Le fait que le roman policier soit un produit inextricablement lié au concept général de modernité peut être extrêmement fascinant, mais cela n'aide point à éclaircir comment ses formes parviennent à programmer une manière de lire l'enquête romanesque tout à fait nouvelle. Si l'on considère que les pratiques de lecture sont indissociables des formes qui les programment, une histoire du soupçon pourrait être possible ; tout de même, nous nous mesurons encore avec les limites du corpus hérité des relations intertextuelles que l'on a jusque-là identifiées avec les tournants historiques du roman criminel au XIX^e siècle : pour relire les branches de recherche de Dubois de manière unitaire, il faudra donc établir une *ratio* nous permettant d'étendre ce corpus à un ensemble de relations significatives, capables d'esquisser un cadre où l'histoire des modèles du roman policier s'intègre, de manière indissociable, à celle de ses compétences de lecture. Seulement ainsi on sera capable de retracer une histoire du roman policier, capable d'insérer dans un cadre de dérivation causale les phénomènes majeurs de la constitution du genre.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵² *Ibid.*, p. 8.

3. D'un système de références à une histoire du soupçon

Avant de nous interroger sur la manière dont récupérer les recherches de Dubois dans une perspective intégrée d'histoire et de théorie littéraire, on voudrait nous attarder sur un dernier point. Jusque-là, on a suggéré que la réception rétrospective du polar au long du XX^e siècle s'articule sur une équivoque : l'identification du roman policier, dans ses premières réceptions critiques, avec la *représentation* d'un raisonnement logique.

Régis Messac identifiait le roman policier avec « [un] récit consacré avant tout à la découverte, méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux⁵³ ». Au de-là de certaines nuances discutables (la révélation « graduelle » du mystère nous paraît plutôt soudaine et surprenante), les catégories de Messac sont tout à fait cohérentes avec celles du discours critique de son époque : sa définition s'insère dans le sillon tracé par Wells et Sayers, le récit policier se déterminant par la dimension sémantique de l'investigation.

Ces catégories de classification auraient ensuite changé imperceptiblement de critères, le roman policier se définissant de plus en plus par la manière dont on *lit* l'enquête : ainsi, par le même biais de la citation intertextuelle, Leroux et les auteurs de l'Âge d'Or du roman policier se trouveraient en ligné directe avec les grands modèles des littératures criminelles du XIX^e, tout en étant séparés les uns des autres par un tournant pragmatique radical. L'histoire du roman policier se retrouverait ainsi radicalement dissociée de l'émergence du soupçon, considérée comme phénomène instantané et idiosyncratique.

Certes, les genres évoluent et, avec eux, ils évoluent également les moyens de les percevoir et de les classer au sein de l'histoire littéraire : le roman policier du XIX^e siècle se définit sur des paramètres qui ne sont plus valables pour le roman à énigme du XX^e.

Pendant, puisqu'un écart considérable sépare le discours scientifique sur le roman policier de premiers ouvrages que l'on attribue au genre, les catégories que l'on utilise pour définir le roman criminel du XIX^e siècle ne coïncident pas forcément avec leur horizon de rédaction.

Bien que les genres aient un statut souple, et que leur perception se modifie en diachronie, on se demande si de simples catégories sémantiques étaient, déjà à l'époque, suffisantes pour définir le roman policier. Dans notre cas spécifique, envisager une genericité policière se fondant seulement sur la représentation du raisonnement déductif peut nous emmener à des résultats à peu dire déroutants.

La première section de l'*opus magnum* de Messac se focalise sur la représentation du procédé déductif dans des récits qui n'ont aucun autre rapport avec le roman policier, comme le récit moral de Serendip, les contes bibliques, ou encore le *Zadig* de Voltaire.

Même en réduisant le corpus de Messac aux textes successifs au à la naissance des forces de polices et à l'établissement des procédés modernes d'enquête, son brouillage générique ne diminue point : *Le "Detective novel"* alterne l'analyse de romans philosophiques comme *Caleb Williams* de Godwin, des récits criminels comme *Wieland* de Brockden Brown, les contes fantastiques de *Blackwood*, et les romans d'aventures exotiques de Fenimore Cooper. L'ouvrage de Messac suggère que le statut sémantique de la méthode déductive-inductive ne garantit pas de se trouver face à un roman policier. Au contraire, la représentation de l'enquête s'étale sur

⁵³ RÉGIS MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit., p. 31.

d'autres genres narratifs caractérisant la littérature de l'époque, au point que l'essence ultime du roman policier en tant que lui-même demeure inaccessible. Messac lui-même ne peut se soustraire du caractère hétéroclite de sa recherche :

il faudra se référer au moment voulu, et dans la mesure de leur contribution, aux différents genres romanesques : roman picaresque, roman terrifiant, roman d'intrigue, roman dramatique ou mélodramatique, roman descriptif et citadin, qui ont tous plus ou moins contribué à la formation du roman détective. Mais il ne faudra cependant jamais perdre de vue que la pièce essentielle n'en est pas moins la partie logique, la série d'observations et de raisonnements qui aboutit à la *détection*.⁵⁴

Ainsi, l'effort de Messac réside moins dans la définition du roman policier tout court que dans l'énumération de l'enquête comme procédé représenté à travers des pratiques génériques disparates. D'ailleurs, aucun des textes de son corpus, qui ne dépasse pas les années 1880, n'affiche le statut générique de *detective novel*, même pas les romans de Conan Doyle⁵⁵.

Il faudrait se demander alors où réside effectivement l'identité du *detective novel* au XIX^e siècle. Pour paraphraser Symons⁵⁶, il s'agirait d'une potentialité narrative en attente de s'actualiser, l'enquête étant encore à la recherche de formes et de pratiques littéraires stables qui puissent la représenter.

On pourrait ainsi relire l'effort historicisant de Carolyn Wells et de Dorothy Sayers en tant que projection rétrospective du roman policier moderne sur son intertexte du XIX^e siècle, comme s'il avait été une entité générique tout à fait définie mais encore sujette à des transformations formelles. Ci-faisant, non seulement on commet une inexactitude historique impardonnable, mais surtout on perd le sens de la genèse des genres narratifs dans le devenir des formes littéraires. Le développement de nouvelles catégories du littéraire, ainsi bien que la réinterprétation de catégories anciennes, s'aplatit face à une histoire littéraire à tentation déterministe.

Le fait que le roman policier soit indissociable de la représentation de l'enquête paraît fort évident ; il s'agit cependant d'une condition nécessaire mais non suffisante pour définir l'identité du genre, à plus forte raison lorsque aucune forme paratextuelle nous démontre que la catégorie de « roman policier » était perçue comme opératoire lors de la rédaction de l'ouvrage. Le "*Detective novel*" a certainement le mérite de démontrer à quel point la représentation de l'enquête était omniprésente au cours du XIX^e siècle, en s'étalant sur les formes et les pratiques génériques les plus disparates. Pourtant, la taxonomie de l'enquête romanesque à laquelle se voue Messac demeure un procédé essentiellement horizontal, incapable d'envisager un déterminant générique qui puisse permettre de *hiérarchiser* ses résultats. Au lieu d'envisager une tendance catégorisant les transformations dans un système cohérent, cette recherche s'organise autour d'une aporie de fond :

Beaucoup de points restent encore obscurs [...]. Une des conclusions qui paraissent s'imposer, c'est que les forces en question [dans les transformations génériques] n'agissent pour ainsi dire jamais d'une façon régulière et continue, et que les résultats de leur action ne sont acquis une fois pour

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33, italique dans le texte.

⁵⁵ À sa première publication, le statut du texte paraît fort douteux : le numéro de Noël 1887 de *Beeton's* n'affiche aucune indication générique pour le texte de Conan Doyle.

⁵⁶ Cf. JULIAN SYMONS, *Bloody Murder*, *op. cit.*

toutes qu'après un très long temps, beaucoup d'à-coups et de tâtonnements. La même influence se manifeste très clairement à plusieurs reprises, et puis tout se passe comme si elle ne s'était jamais manifestée.⁵⁷

Certes l'évolution des genres est un procédé collectif et, dirais-je quasiment involontaire, manquant de toute planification coordonnée ; elle avance et recule selon que les innovations individuelles de chaque auteur, et la capacité de leurs successeurs d'exprimer des potentialités encore latentes dans l'œuvre de ceux qui les ont précédés.

D'autre part, les hésitations de Messac révèlent l'absence d'un dénominateur commun, capable de conférer sinon sens, univoque aux oscillations de l'histoire littéraire. Si le roman policier se caractérise seulement par la représentation de la détection, et que l'on trouve de la détection éparpillée dans les genres narratifs les plus disparates au XIX^e, il reste à éclaircir en quoi le *detective novel* se différencie de ses antécédents.

Messac opère dans l'inconscience que tout genre narratif, et discursif au sens plus large, se détermine non seulement par l'objet sémantique de sa représentation ; l'écart entre une catégorie générique et l'autre n'est percevable qu'à partir de l'effet de lecture qu'elles engagent au sein du lecteur, et des formes qui les programment.

Quoique dans un cadre d'isotopie sémantique, chaque genre du discours se charge d'une fonction différente, selon le positionnement qu'il occupe dans un système de genres du discours. Dans une tentative non-systématique de distinguer le roman policier du roman à sensation, Messac suggère qu'« en faisant un appel trop direct à des émotions brutales et élémentaires, il [l'auteur policier] paralyserait les facultés intellectuelles de son lecteur, dont le jeu habilement ménagé doit être la principale source de plaisir esthétique⁵⁸ ». Le roman policier ne se fonde donc pas uniquement sur la représentation de l'enquête, mais il se distingue de ses prédécesseurs à sensation par une pratique bien définie : une compétition entre l'auteur et le lecteur du texte visant à l'identification du coupable, par le déploiement d'un effort interprétatif autonome de la part de ce dernier. En d'autres termes, c'est le lecteur lui-même qui doit se faire détective, sa « faveur [étant] acquise d'emblée aux auteurs et aux œuvres qui lui procurent à l'état le plus pur ce que nous avons appelé *la détection*⁵⁹ ». Ainsi, le roman policier se distingue par d'autres formes de représentation de l'enquête par la capacité d'engager son public dans une quête de l'indice, en stimulant une réponse de soupçon au sein du lecteur.

Comme le déterminant générique du roman à énigme réside dans un effet de lecture spécifique, il est impossible de tracer toute histoire du roman policier au XIX^e siècle sans envisager l'émergence du soupçon comme catégorie prédominante de son développement.

Ci-disant, nous n'avons aucune intention d'affirmer aucune primauté au *fair play* des romans anglo-saxons sur toutes les autres formes policières qui se manifestent au cours des premières décennies du XX^e siècle. Comme nous l'avons suggéré, l'effet de lecture du *whodunit* ne constitue que la forme la plus aboutie d'un effet de lecture marquant l'Âge d'Or du roman policier dans plusieurs contextes nationaux. Comme le soupçon se programme par un système de formes et de procédures dont l'éventail ne doit pas forcément être assumé *in toto*, nous suggérons la catégorie de « soupçon » comme une boussole pour s'orienter au sein du *mare*

⁵⁷ R. MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit., p. 533-534.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*

magnum des représentations criminelles du XIX^e siècle, un principe évolutif pour définir la fécondité ou moins de certaines sources, de leurs formes et des pratiques qu'elles engagent avec leurs lecteurs, par rapport aux développements ultérieurs du roman policier.

D'autre part, l'engagement du lecteur à résoudre lui-même l'énigme est une innovation indissociable du XX^e siècle. Ainsi, une relecture du corpus historique du roman policier au prisme du soupçon nous impose une recherche avançant par des fragments et par des potentialités exprimées seulement de manière partielle.

Dans son *Omnibus of Crime*, Dorothy Sayers dédie à l'émergence du soupçon à peine quelques lignes : « For many years, the newness of the genre [policier] and the immense prestige of Holmes blinded reader's to these feast of legerdemain. Gradually, however, as the bedazzlement wore off, the public became more and more exacting. [...] [C]onnoisseurs have come, more and more, to call for a story which puts them on an equal footing with the detective himself, as regards all clues and discoveries⁶⁰ ». Sayers considère ce phénomène comme tout à fait graduel et naturel, un phénomène surgissant spontanément à la demande, de plus en plus exigeante, des lecteurs d'un récit exacte et à résoudre en autonomie, auquel ils pourraient participer de manière active. On ne se doute pas qu'un intérêt croissant pour les jeux ait pu favoriser, dans une perspective sociocritique, le développement de la perception du roman policier en tant que jeu : les opérations éditoriales autour d'*Edwin Drood* de Dickens⁶¹, *La Double vie de Théophraste Longuet* de Leroux⁶² et les différents concours littéraires aux années 1880 illustrés par Panek⁶³ en constituent un bon exemple.

D'autre part, une histoire littéraire du roman policier ne peut pas se réduire uniquement à une sociologie des jeux. L'émergence du soupçon réside moins dans le succès d'une formule auprès du grand public que dans le développement et la combinaison de formes subvertissant les pratiques de fruition du texte littéraire. En remontant en arrière dans les modèles du roman policier, on s'interroge sur la possibilité elle-même d'*envisager* une telle potentialité textuelle, bien avant qu'elle soit mise en acte.

Ce faisant, nous n'avons aucune nécessité de subvertir le corpus canonique de l'histoire policière. L'hypothèse d'une histoire littéraire qui avance par des temps forts et des temps faibles nous suggère que tous les textes d'une époque n'ayant pas la même influence sur les générations qui les suivent⁶⁴. Par conséquent, lorsqu'on s'interroge sur un genre narratif, la recherche quantitative ne peut que s'intégrer à la recherche qualitative, en concourant d'une part à éclaircir les ruptures ou les continuités d'ouvrages canoniques par rapport à un contexte littéraire désormais opaque ; d'autre part, à mettre en exergue l'influence de pratiques qui, courantes à l'époque, ont été cependant écartées de la réception actuelle d'une saison littéraire.

⁶⁰ DOROTHY SAYERS, *The Omnibus of Crime*, *op. cit.*, p. 32.

⁶¹ Le texte fut sujet à plusieurs réécritures, outre qu'à la source de nombreux paratextes essayant d'identifier le coupable quoi que le roman, interrompu par le décès de Dickens, ne compte que quelques chapitres de la première partie.

⁶² Avant de paraître en volume, le premier feuilleton de Leroux engageait toutes les semaines ses lecteurs dans la poursuite réelle d'un trésor dont la position, à Paris ou en province, pouvait être identifiée en lisant les épisodes du roman publiés dans *Le Matin*.

⁶³ Cf. L. PANEK, *Before Sherlock Holmes*, *op. cit.*.

⁶⁴ Cf. ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature*, New Haven, Cambridge U.P., 1982.

Sans oublier à quel point la réception des modèles du roman policier au début du XX^e siècle puisse être problématique, nous ne proposons pas de subvertir son corpus historique, mais d'établir de relations causales entre les modèles qu'elle nous offre, autrement atomisés.

Au lieu de fouiller les archives à la recherche d'un autre précurseur, jusque-là inédit, de la lecture du soupçon (comme si un seul fétiche pouvait subvertir les sorts de l'histoire littéraire du roman policier), il faudrait plutôt s'efforcer de charger la réception de l'enquête au XIX^e de la causalité dont elle manque. Nous nous proposons de nous insinuer dans les espaces blancs qui séparent la réception de Poe, de Gaboriau et Conan Doyle, pour comprendre de quelle manière les forces transformant l'ensemble de la littérature policière agissent sur ces modèles.

En d'autres termes, nous allons assumer l'intertexte des sources du roman policier pour en faire un architexte : notre but est de tirer une représentation cohérente du développement du roman policier en tant que stratification de compétences d'écriture et de lecture, à partir d'une série de modèles plus ou moins inavoués.

Ci-faisant, on se propose également de combler l'écart qui, dans les textes critiques, sépare la théorie de la lecture de l'indice du développement du roman policier, en joignant l'histoire littéraire du genre à l'émergence de l'effet qui détermine son identité.

Pour que l'on cesse de percevoir le soupçon comme un phénomène idiosyncratique et instantané, il faut bien que cet effet de lecture s'insère dans une perspective diachronique de développement diachronique ; d'autre part, pour que les taxonomies de l'enquête fictionnelle au XIX^e siècle assument un véritable *sens* de dérivation et de causalité historiques, on se propose d'envisager comment elles dialoguent avec l'émergence de la lecture du soupçon. Les deux pôles qui ont miné jusque-là la tenue du discours critique sur le roman policier se trouvent ici jointes dans un parcours où, pour paraphraser Jauss, la théorie de la littérature se met au service de son histoire.

On a précédemment suggéré comment deux principes se juxtaposent en tant que catégories de la réception du roman policier dans les histoires littéraires du genre, à travers la continuité des citations intertextuelles : d'une part, la représentation de la quête de l'indice ; d'autre part, à partir de l'œuvre de Leroux, la possibilité pour le lecteur de résoudre l'énigme et, par conséquent, un effort interprétatif autonome de sa part. Il en suit que les romans à énigmes s'insèrent en continuité avec des textes qui se lisent cependant de manière radicalement différente, en présentant un aperçu historique essentiellement incohérent.

Relire le corpus historique du roman policier implique de superposer les deux catégories susdites, en considérant la deuxième — l'effet de soupçon — comme un horizon d'écriture et de lecture surgissant dans la première — les modèles de représentation de l'enquête. Comme il n'y a pas de modification de pragmatique qui ne soit déterminée par les formes qui la programment, comprendre l'évolution de ces dernières implique d'envisager également dans quelle perspective générique celles-ci se lisent et s'écrivent.

Le Mystère de la chambre jaune programme de manière accomplie le soupçon du lecteur : d'abord, l'activité cognitive du détective est, selon les séquences, partiellement ou complètement exclue de la représentation textuelle, de sorte à ne pas compromettre l'autonomie du lecteur. Ensuite, l'écriture de Sainclair se connote en tant qu'écriture de la *sensorialité*, en présentant un compte rendu des faits détaillé mais dépourvu de toute dénotation : le lecteur est ainsi libre d'hésiter parmi le nombre d'objets et de gestes mystérieux qui lui sont présentés.

Par ailleurs, le crime se déroule dans un espace limité et mesurable, le lecteur pouvant vérifier la tenue de ses hypothèses grâce à un plan cartographique de la scène du crime. En dernier lieu, par une prolepse du narrateur, on lit dans la conscience que l'affaire a été résolue et que le coupable se trouve parmi le groupe des personnages gravitant autour du château du Glandier : dans l'identification du meurtrier, on est donc libre d'hésiter parmi tous les personnages qui nous sont présentés au cours de la narration.

Un écart formel considérable sépare ainsi la *Chambre jaune* des prétendus modèles du roman policier au XIX^e siècle. Sans aucune prétention d'exhaustivité, une recension rapide des sources pourrait mettre en exergue à quel point les formes et des pratiques de l'enquête fictionnelle varient dans l'espace de quelques décennies.

Tout d'abord, ni les *tales of ratiocination* de Poe ni les romans de Conan Doyle se lisent dans la perspective d'être résolus par le lecteur en s'appuyant sur les indices qui sont présentés à l'attention du détective : au contraire, les discours interprétatifs de Dupin et de Sherlock Holmes étonnent le lecteur par dévoilements successifs, en corrigeant la représentation non fiable que leurs témoins-chroniqueurs nous offrent de la scène du crime.

Dans cette perspective, les séquences initiales d'*A Study in Scarlet* et des *Murders in the Rue Morgue*, ne constituent pas seulement une occasion pour familiariser le lecteur avec les capacités extraordinaires du détective, mais également à lui fournir un schéma de lecture qui va se propager dans le texte entier.

Lorsque le chevalier Dupin étonne son chroniqueur anonyme en déduisant l'objet de ses rêveries, toute la curiosité du narrateur — mais également du lecteur dont il est figure — se tourne vers la méthode utilisée par le détective, comme le trahit son empressement : « “Tell me, for Heaven's sake, I exclaimed, the method — if method there is — by which you have been enabled to fathom my soul in this manner”. In fact I was even more startled than I would have been willing to express⁶⁵ ». La suite logique, ou plutôt paralogique, des pensées du détective le menant à la vérité fait l'objet de la curiosité du lecteur ; contrairement à Leroux, la pertinence narrative s'oriente moins à l'identification d'un coupable qu'aux révélations étonnantes du détective, dans l'attente spasmodique qu'il nous dévoile *comment* il est parvenu à la vérité.

De même, chez Conan Doyle l'indice constitue une vérité latente, exclue ou négligée par le discours narratif de Watson, que seulement le discours du détective peut mettre en exergue. Après qu'il a attribué une valeur inédite à un détail apparemment anodin de la scène du crime, on attend spasmodiquement de connaître *comment* Sherlock Holmes ait pu lui attribuer une telle valeur.

Dans la scène initiale d'*A Study in Scarlet*, Watson se présente au détective et ce dernier devine tout de suite que le docteur a été atteint par une balle au cours d'une opération militaire en Afghanistan : « “You have been to Afghanistan, I perceive”. “How on earth did you know that ?” “Never mind,” said he, chuckling to himself⁶⁶ ». La curiosité du lecteur ne s'oriente pas vers la vérification de la déclaration de Sherlock Holmes, qui est assumée *a fortiori* pour vraie, mais au dévoilement de sa méthode.

Le procédé se répète tout au cours du récit, en s'enchaînant aux rebondissements de l'intrigue. Un mystère est dévoilé seulement lorsqu'un autre vient de captiver l'attention du

⁶⁵ E. ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue*, dans *Id., The Annotated Tales, op. cit.*, p. 201.

⁶⁶ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet, op. cit.*, p. 7.

lecteur : Holmes explique comment il a compris que Watson avait été atteint par une balle en Afghanistan après avoir été envoyé sur la scène du meurtre des Lauriston Gardens.

Contrairement à la *Chambre jaune*, les récits de Poe et de Conan Doyle ne demandent pas à ce que l'on met en question leur énonciation par le recours à une quête autonome de l'indice ; plus simplement, ils imposent au lecteur un retardement dans le dévoilement du procédé à travers lequel on parvient à l'éclaircissement de la vérité, cette dernière demeurant une prérogative du discours du détective.

De plus, pour garantir la surprise du lecteur, les témoins-chroniqueurs du Chevalier Dupin et de Sherlock Holmes se gardent bien de déployer l'exactitude dont se charge l'écriture de Sainclair : tout au contraire, les narrateurs de Poe et de Conan Doyle se distinguent par une rhétorique de l'incompréhension, voire même de l'omission, justement pour que le détective puisse intégrer, par ses révélations surprenantes, la narration de l'enquête.

Par ailleurs, le système des personnages n'est pas limité *a priori* par aucune forme paratextuelle : si on ne lit pas dans la perspective d'identifier le coupable, c'est bien parce que rien ne certifie que le meurtrier se trouve parmi les personnages que l'enquête fictionnelle expose au lecteur. La narration demeure ouverte à l'introduction de nouveaux personnages jusqu'à sa conclusion, rendant ainsi impossible d'hésiter dans l'attribution du rôle du meurtrier dans un cercle restreint de figures. Dans *A Study in Scarlet* comme dans *The Murders in the Rue Morgue*, le coupable n'apparaît que lors de sa capture : ni Jefferson Hope ni le propriétaire de l'orang-outan ne s'offrent préalablement à l'hésitation du lecteur.

D'autre part, les deux textes ne diffèrent pas seulement par rapport à la pragmatique de lecture de la *Chambre jaune* ; d'innombrables différences formelles les distinguent l'un de l'autre : d'abord, l'étendue textuelle, limitée au récit court dans le cas de Poe, se développe jusqu'à l'enchevêtrement d'une intrigue romanesque dans *A Study in Scarlet*.

Ensuite, l'exorde de Sherlock Holmes se structure en deux sections distinctes comme les romans judiciaires d'Émile Gaboriau, le récit de l'enquête se juxtaposant au drame qui précède le meurtre. Seulement la première partie de la narration focalise sa pertinence autour du dévoilement des indices, alors que la deuxième met en scène le mélodrame des vicissitudes menant Jefferson Hope à accomplir le meurtre de Drebbler et de Stangerson. En d'autres termes, deux effets de lecture définissent *A Study in Scarlet*, la curiosité de la première section trouvant son contrechant de suspense, voire même de tragique, dans la deuxième.

Ce modèle narratif double se calque sur les romans judiciaires d'Émile Gaboriau, comme *Le Crime d'Orcival*, *Monsieur Lecoq* et *le Dossier 113* : dans les trois cas, la narration de l'enquête de Lecoq s'interrompt pour effectuer une longue prolepse sur les antécédents du crime, où l'on retrouve côte à côte — vingt ans plus jeunes — les meurtriers et les victimes, les témoins et les complices.

Cependant, les formes que Gaboriau adopte pour raconter les investigations de son célèbre enquêteur se différencient radicalement par rapport à son successeur écossais. L'inspecteur de la Sûreté parisienne n'envisage aucunement de surprendre son lecteur comme au sein des enquêtes menées par Sherlock Holmes : le lecteur ayant constamment accès à l'activité interprétative du détective, la pertinence narrative de l'enquête romanesque se structure effectivement autour du dévoilement progressif du mystère. Le discours narratif de Gaboriau n'envisage aucunement la stupéfaction de son lectorat : constamment au courant des déductions de l'investigateur, on assiste à l'éclaircissement de la vérité étape par étape, sans qu'aucun

renversement soudain ne soit envisagé par la narration. Les longues séquences déductives qui ouvrent le *Crime d'Orcival* ou *Monsieur Lecoq* démontrent bien que Gaboriau s'appuie sur des procédés radicalement opposés à ceux de ces successeurs : au lieu d'infirmer un horizon d'attente par un retournement étonnant, on sous-entend une hypothèse que l'on confirme, petit à petit, par une série de révélations mineurs.

Par ailleurs, si chez Poe et chez Conan Doyle l'identité du meurtrier demeure au moins un mystère, chez Gaboriau cette potentialité narrative n'est même pas envisagée par le texte : qu'il s'agisse de Noël dans *L'Affaire Lerouge*, de Raoul dans *Le Dossier 113* ou de Sairmeuse dans *Monsieur Lecoq*, le lecteur est toujours au courant de son identité bien avant que le détective ne la découvre. Dans les romans judiciaires de Gaboriau, l'enquête constitue moins un outil pour identifier le véritable meurtrier que pour blanchir le faux coupable des charges qu'on lui attribue à tort. La curiosité pour le dévoilement du coupable n'occupe qu'une fonction ancillaire par rapport au suspense pour le sort du jeune homme injustement accusé du crime ; l'enquête ne constitue ainsi qu'une lutte contre le temps pour sauver la vie d'un innocent, comme on peut le voir dans *L'Affaire Lerouge* ou *La Corde au cou*.

Même la fonction des séquences analeptiques qui rapproche le modèle de Gaboriau à Conan Doyle est radicalement différente dans les deux auteurs. Dans *A Study in Scarlet*, les rapports entre les deux séquences qui composent le texte sont aussi faibles qu'elles pourraient être lues de manière indépendante : à titre d'exemple, Hope est le seul personnage récurrent des deux récits, et à peine quelques lignes suffisent, au cours de son interrogatoire, pour résumer les péripéties racontées dans « The Country of the Saints ».

Au contraire, chez Gaboriau le récit du drame constitue l'occasion pour retrouver l'ensemble des personnages dans un contexte précédant le crime d'une génération entière. On nous offre ainsi l'occasion de relire le mystère présenté dans la première partie du texte à la lumière du deuxième : les détails du récit d'enquête qui restaient inexplicables face à la quête du détective trouvent dans le deuxième texte leur raison d'être. Dans *Le Crime d'Orcival*, l'enquête ne fait qu'élucider la culpabilité d'Hector dans le meurtre de sa femme ; seulement la longue analepse au centre du roman nous permet par contre de découvrir le mystère du roman. Hector a tué Berthe puisqu'elle, jalouse d'une nouvelle maîtresse d'Hector, menaçait de raconter le secret qu'ils partageaient : tombés amoureux, Hector et Berthe avaient empoisonné Sauvresy, l'ancien mari de la comtesse de Trémorrel, pour pouvoir se marier. Le récit analeptique du drame joue donc un rôle structurel dans l'économie du texte, en constituant un procédé narratif qui se lit à une attente bien différente par rapport à celle d'*A Study in Scarlet*.

Un écart considérable sépare ainsi les formes et les pratiques de l'enquête chez Poe, Gaboriau, Conan Doyle et Leroux, bien que les continuités thématiques entre les uns et les autres soient à peu près nombreuses : *A Study in Scarlet* s'ouvre sur un message écrit dans le sang, de même que *Le Petit vieux de Batignolles* d'Émile Gaboriau ; Jefferson Hope s'enfuit de la scène du crime en prétendant être un ivrogne, exactement comme Sairmeuse dans *Monsieur Lecoq* ; le meurtrier de Conan Doyle est attiré par un message chez le détective de même que dans *The Murders in the rue Morgue* ; Gaston Leroux emprunte le *topos* de la "chambre close" de Conan Doyle et calque le drame de Robert Darzac sur les faux coupables d'Émile Gaboriau ; les exemples font légion. Néanmoins, on se trouve face à quatre modèles d'enquête littéraire qui

s'écrivent et se lisent de manière radicalement différente, en orientant la pertinence de leur narration selon des principes variables, voire même opposés.

Si le roman policier est si profondément sujet à la réécriture et à l'emprunt, les spécificités marquant les étapes de l'émergence du soupçon ne doivent pas être d'ordre thématique. Comme l'engagement du lecteur à résoudre lui-même le mystère nécessite d'un certain nombre de procédés formels, notre recherche se focalisera dans le sillon qui sépare les formes du récit, des micro-procédés d'énonciations à la macrostructure du discours narratif, et leur pragmatique de lecture.

D'autre part, même ci-faisant, l'intertexte du roman policier au XIX^e siècle ne nous dévoilerait pas plus de ce que nos prédécesseurs ont si soigneusement identifié et inventorié. En limitant l'histoire du roman policier à ses manifestations romanesques, le discours critique visant à en éclaircir la causalité latente s'interrompt malheureusement à des constatations d'ordre extemporané. D'autre part, les sources du roman policier au XIX^e siècle contiennent, en abyme, de traces d'autres formes et d'autres pratiques discursives de l'enquête, qui nous suggèrent des parcours alternatifs à la dérivation linéaire d'un texte romanesque de l'autre.

Au niveau sémantique, nombre de personnages incarnent d'autres pratiques discursives au-delà de la fiction romanesque. Sous la fausse identité de Mai, le duc de Sairmeurse, emprisonné après le massacre de la Poivrière dans *Monsieur Lecoq*, se prétend saltimbanque et acteur de théâtre ; loin d'être officiellement un détective, Rouletabille exerce la profession de reporter dans le *Mystère de la chambre jaune* ; encore, grâce à sa connaissance encyclopédique du crime, Tiraclair dévoile à Lecoq tous les secrets que contiennent « les mémoires d'un célèbre inspecteur de la sûreté, d'un de ces hommes au flair subtil, déliés plus que la soie, souples autant que l'acier⁶⁷ ». Les personnages mentionnés incarnent tous des pratiques et des formes génériques de l'enquête bien spécifiques — le reportage, l'autobiographie et le jeu théâtral — qui font partie intégrante du système des genres du discours dans lequel s'insèrent les modèles du roman policier au XIX^e siècle. D'autant plus, le fait lui-même que ces pratiques soient intégrés par le discours fictionnel de l'enquête en suggère une quelque sorte d'interdépendance, voire même une opérativité de ces pratiques comme horizons d'attente, en établissant un espace de compénétration entre les uns et les autres.

La nature transgénérique du roman policier ne s'arrête point au niveau de la sémantique textuelle, mais s'étend à son infra-texte : des articles de journaux ouvrent les *Murders in the Rue Morgue*, le *Dossier 113* et le *Mystère de la Chambre jaune*. Des plans de la scène du crime, une pratique strictement liée à l'émergence du reportage dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, sont insérés dans *Monsieur Lecoq* aussi bien que dans la *Chambre jaune*, se démontrant d'ailleurs fondamentaux pour percer le mystère, au moins dans ce dernier cas. De la même manière, la longue séquence méta-théâtrale qui occupe le cœur des *Habits noirs* représente la clé pour la solution du mystère⁶⁸.

Si Lecoq résout le mystère de la *Poivrière*, c'est seulement grâce à la consultation des documents testimoniaux qui se trouvent dans les archives de la police, de même que Lucerto parvient à arrêter la comtesse Paola grâce aux souvenirs du vieux policier Bastiano dans *I ladri*

⁶⁷ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Masque, p. 262.

⁶⁸ Cf. PAUL FÉVAL, *Les Habits noirs* [Hachette, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987, deuxième partie, chapitres XVI, XVIII, XXI (« Orgie littéraire », « Le drame », « Le secret de la pièce »).

di cadaveri. Par ailleurs, les longues séquences où Rouletabille prend directement la parole dans la *Chambre jaune* évoquent la pratique anglaise du *detective notebook*, une forme de récit pseudo-testimonial où l'investigateur se fait narrateur de sa propre enquête.

De plus, des compétences génériques disparates s'identifient également au niveau de des auteurs du roman policier à venir : Gaston Leroux fut, comme Rouletabille, d'abord chroniqueur judiciaire à *L'Époque* et ensuite reporter au *Matin*, outre qu'homme de théâtre : avant de publier *Le Mystère de la chambre jaune*, son exorde sur la scène artistique se fait par la *Maison des juges*, un drame criminel où il prend vivement position contre la peine capitale⁶⁹.

Poe fut longtemps critique littéraire et journaliste dans plusieurs journaux américains, dont notamment *The Atlantic Monthly*. Gaboriau travailla comme journaliste judiciaire et ensuite mondain dans le *Jean Diable* de Paul Féval. Il fut, comme Poe et Piccini, un grand amateur des mémoires policiers, outre que l'un des rares possesseurs d'une copie de l'autobiographie de Canler, célèbre chef de la Sûreté parisienne, dont le texte fut retiré par la censure du Second Empire juste après sa publication en 1862⁷⁰.

Gaboriau vécu également sa brève carrière littéraire dans l'espoir de se pouvoir consacrer entièrement au théâtre : il ne pourra que participer, de manière extrêmement tangentielle, à l'adaptation en drame de la deuxième partie de *Monsieur Lecoq*, *L'Honneur du nom*⁷¹. Cela n'empêche que son œuvre judiciaire sera systématiquement adaptée au théâtre jusqu'au tournant du siècle, en Europe aussi bien qu'aux Amériques. La dimension trans-générique nous encourage ainsi à élargir, toujours en respectant une forme de dérivation directe et explicite, le corpus jusque-là envisagé : l'*Affaire Lerouge* sera adaptée en France par Hyppolite Hostein⁷² et en Italie par le couple d'auteurs de Maf & d'Avalan⁷³ ; on compte une version italienne⁷⁴ et une adaptation américaine⁷⁵ de la *Corde au cou*, outre que le succès mondial du *Signor Lecoq*, le drame que le célèbre *mattatore* Ermete Novelli tira du *Crime d'Orcival* : se prolongeant sur deux années entières, la tournée du *Signor Lecoq* mena Novelli sur les scènes italiennes et françaises, anglaises et états-uniennes, jusqu'à l'Amérique du Sud⁷⁶.

De même, l'œuvre de Conan Doyle s'adapte au théâtre pendant des décennies, dans l'Europe entière et non seulement : de nombreuses transpositions théâtrales de la *Speckled Band* sont

⁶⁹ Cf. GASTON LEROUX, *La Maison des juges. Pièces en trois actes*, Paris, Imprimerie de « L'Illustration », 1906.

⁷⁰ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

⁷¹ Cf. ALPHONSE PAGÈS et A. ALBERT, *L'Honneur du nom, drame en deux époques et dix tableaux tiré du roman Monsieur Lecoq par Émile Gaboriau, représenté pour la première fois sur le théâtre Beaumarchais le 5 novembre 1869*, Paris, Dentu, 1869.

⁷² HIPPOLYTE HOSTEIN, *L'Affaire Lerouge, drame en 5 actes et huit tableaux tiré du roman de M. Émile Gaboriau*, Paris, Dentu, 1872.

⁷³ MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge. Dramma in cinque atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Libreria Editrice, 1880.

⁷⁴ GIOVANNI SALVESTRI, *La corda al collo. Dramma in sei atti, tolto in parte dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Barbini, 1875.

⁷⁵ ETTIE HENDERSON, *Almost a Life*, [inédit], 1878.

⁷⁶ ERMETE NOVELLI et CAMILLO ANTONA-TRAVERSI, *Il signor Lecoq. Romanzo di Emilio Gaboriau ridotto in tre atti e un prologo per le scene italiane*, Milano, Galli, 1894.

représentées en Angleterre⁷⁷ et en France⁷⁸, sans compter le succès global du *Sherlock Holmes* de William Gillette⁷⁹.

D'ailleurs, les pratiques d'intertextualité explicite ne se limitent pas au théâtre : les faits divers publiés sur la *Gazette de Tribunaux* deviennent pour Canler des sources explicites pour détailler les mémoires de ses propres enquêtes ; de même, dans *The Mystery of Marie Rogét* Edgar Poe laisse que Dupin puisse exercer ses capacités extraordinaires d'investigateur sur les articles factuels racontant la disparition de Mary Rogers.

Ainsi, dans l'intertexte du roman policier une série de compétences, des formes et de pratiques transgénériques se croisent à tous les niveaux de la communication littéraire. D'autre part, même les pratiques formelles qui, au sein du roman à énigme, se chargent de programmer une réponse de soupçon de la part du lecteur trahissent la persistance d'interférences transgénériques.

De même que dans les mémoires policiers, le texte se présente souvent en tant que chronique testimoniale de l'investigation ; cependant, en opposition à ce genre du discours d'enquête, la narration romanesque n'est pas confiée au détective, en tant qu'auteur de son propre récit, mais à un rédacteur-témoin, auquel il est impossible d'accéder à l'activité interprétative de l'enquêteur. Cette pratique se prolonge tout au long du XIX^e siècle, de Poe à Conan Doyle, pour aborder dans le XX^e au sein de la *Chambre jaune* et y persister dans la production d'auteurs comme Agatha Christie et Rex Stout. Comme si l'on se trouvait dans le cadre du reportage⁸⁰, le narrateur adopte une perspective actantielle qui, bien que se fondant sur discursivité à l'exactitude documentaire rigoureuse, exclue de la narration tout anticipation à propos du dévoilement du mystère.

De même, on lit dans l'attente que le rôle du coupable soit associé à l'un des personnages qui ont déjà été présentés dans un système figé. Comme dans les éditons des textes théâtraux, le système des personnages est ainsi limité par une liste de personnages que l'on présente au début du texte. Encore, les plans des lieux du crime — l'un des *topoi* les plus fréquents du roman à énigme — évoquent à la fois la scène théâtrale, dont la disposition est, dans la plupart des cas, présentée dans la mise en page du texte du drame, ou encore la pratique du plan cartographique typique du reportage. Dans les deux cas, on se trouve face à un espace limité et mesurable, dont les possibilités de mouvement et d'accès sont limités seulement à certains personnages, selon certaines modalités.

De cette manière, on suggère la présence d'interdépendances multiples entre les formes du proto-roman policier au XIX^e siècle et la dimension la plus accomplie du roman à énigme moderne : la question de la transgénéricité. Le scénario narratif de l'enquête ne se limite point aux différents genres narratifs envisagés par Messac ; il se déplace bien également — et de

⁷⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Speckled Band. An Adventure of Sherlock Holmes* [1910], dans ARTHUR CONAN DOYLE et WILLIAM GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par JULIANNE TODD, Dundee, Thebes Publishing, 2015.

⁷⁸ PIERRE GAUTROT, *La Bande mouchetée, pièce en un acte en prose, tirée de la nouvelle The Speckled Band de Sir Conan Doyle*, Angers, Burdin, 1909.

⁷⁹ WILLIAM GILLETTE, *Sherlock Holmes. A Drama in Four Acts* [1900], dans A. CONAN DOYLE et W. GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, op. cit.

⁸⁰ Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

manière massive — dans d'autres genres du discours, en laissant des traces de son rapport avec eux-mêmes au sein du discours romanesque.

Au cours de ce travail de recherche, il nous intéresse d'envisager comment, à travers une série d'interférences génériques, les formes du roman policier parviennent à programmer une réponse interprétative autonome au sein du lecteur. Comme la transgénéricité se manifeste à plusieurs niveaux du texte proto-policier, des modalités d'interaction transgénéricité différentes sont envisageables : 1) les compétences transgénéricité font partie des compétences spécifiques de l'auteur, ayant expérimenté plusieurs genres du discours dans sa production littéraire ou journalistique; 2) elles constituent une figure de l'effort interprétatif extratextuel, comme la consultation, la confrontation et la mise en cause de sources différentes dans le travail de recherche préalable à la rédaction de l'ouvrage ; 3) elles sont intégrées dans le genre cible en tant que discours infratextuel ; 4) elles sont représentés dans l'espace fictionnel en tant que figure d'une pragmatique textuelles différente par rapport à celle du genre cible ; 5) les procédés formels d'un genre source peuvent être intégrés au sein de la discursivité du genre cible, en invoquant par conséquent une pragmatique textuelle différente par rapport à celle de ce dernier : dans ce cas, la pratique de lecture ainsi invoquée peut se structurer progressivement en horizon d'attente figé, jusqu'à déterminer l'obsolescence et, finalement, la disparation de la forme elle-même ; 6) la structure discursive d'un genre source peut mouler celle du genre cible.

Dans ce dernier cas, en transposant le scénario de l'enquête d'un genre du discours à l'autre, deux possibilités sont envisageables : a) d'un côté, la transposition du scénario de l'enquête dans un nouveau genre du discours peut modifier l'effet source, en produisant une réponse du lecteur inattendue dans le cadre générique cible ; b) de l'autre, l'effort de reproduire un même effet dans un contexte générique différent peu, au contraire, forcer à l'innovation formelle : on serait ainsi obligé d'exploiter des éléments typiques de la communication du genre cible pour reproduire l'effet expérimenté dans le genre source.

Certes, cette liste de transformations génériques n'a aucune prétention d'exhaustivité : elle se présente plutôt comme un recensement des opérations que l'on rencontrera le plus souvent au cours de l'exploration de l'architexte du roman policier.

Pour l'instant, nous nous contentons de mettre en exergue comment les interactions entre genres se mesurent d'abord en tant que figures atteignant la pragmatique du texte à partir de sa dimension sémantique, ou *vice versa*, en influençant la dimension formelle du texte à partir des compétences génériques autres préalables à la rédaction du texte. Deuxièmement, la transgénéricité suggère une série de relations innovantes entre forme et effet : on peut calquer l'effet source en modifiant les formes du genre cible ou, inversement, on peut subvertir l'effet source en répliquant le scénario de l'enquête par les formes du genre cible. En dernier lieu, les genres sources constituent un horizon d'attente, une série de compétences stables qui, même lorsqu'elles finissent par être épurées de la forme du genre cible, peuvent encore en influencer la perception, en persistant en tant que compétences du lecteur.

De cette manière, les innovations formelles et pragmatiques dans la fiction se justifient, en suivant l'exemple de Bahktine⁸¹, en tant qu'échanges à l'intérieur d'un système de genres du discours. Nous avons exclu la dimension thématique de cet ensemble de transformations

⁸¹ Cf. MIKHAÏL BAHKTINE, « Le Problème des genres du discours », dans *Id.*, *Esthétique de la création littéraire* [*Estetika slovesnozo tvortehstva*, trad. ALFREDA ACOUTURIER, 1979], Paris, Gallimard, 1984.

puisque c'est proprement la récurrence du thème élargi de l'enquête dans des genres différents qui nous permet d'établir un principe de proximité entre genres du discours : en d'autres termes, les échanges se mesurent proprement à partir du fait que les genres du discours envisagés partagent la même thématique, voire le même scénario narratif : la représentation de l'enquête. D'autre part, cela ne nous empêchera pas de remarquer le rôle que la consolidation en horizon d'attente de certains scénarios liés à des personnages topiques de l'enquête aura dans le déclenchement de l'effort herméneutique de la part du lecteur : si la forme permet l'autonomie interprétative du lecteur, ce sont d'ailleurs les attentes stratifiées au sein de l'architexte du roman policier qui en constituent le principe déclencheur, voire même le *primum mobile*.

À travers le prisme de la transgénéricité, un ensemble de simples relations intertextuelles assume les contours d'un système de rapports transformationnels justifiant, en tant qu'enchaînement causal, l'émergence du soupçon comme effet définissant l'identité du roman policier : en s'élargissant à l'analyse des autres genres du discours limitrophes, l'intertexte des modèles du roman policier en devient l'architexte. Dans cette perspective, on ne se propose pas de subvertir le corpus des modèles que l'histoire du roman policier nous a livré, mais d'en réévaluer les rapports d'interdépendance en l'étendant à ses relations de proximité avec les autres genres de l'enquête, dans l'effort de mieux définir les transformations qui le concernent.

Certes, les relations intertextuelles que nous avons jusque-là identifiées sont bien loin d'être exclusives ou univoques. Bien d'autres auteurs — en dehors de Vidocq, Poe, Gaboriau, Conan Doyle — citent l'un ou l'autre de ces modèles, sans pourtant être, à leur fois, cités par les générations littéraires suivantes. Dans cette perspective, le cas de Giulio Piccini *alias* Jarro mérite une attention toute particulière, puisque la faiblesse des rapports intertextuel qu'il entretient avec l'ensemble des modèles du roman policier anglais ou français n'atténue pourtant pas l'opérativité de son œuvre au sein de notre étude.

Critique théâtral et journaliste à *La Nazione* de Florence, Piccini publia pourtant sous le pseudonyme de Jarro une série de romans judiciaires pour l'éditeur Treves entre 1883 et 1887, dont *L'assassinio nel Vicolo della Luna* et *Il processo Bartelloni* en 1883, *I ladri di cadaveri* et *La figlia dell'aria* en 1884, suivis par *La polizia del diavolo* en 1886 et, l'année suivante, *L'istrione*. Il est fondamental de rappeler l'œuvre policière de Jarro en ce lieu puisque, après un succès considérable à l'époque, ses enquêtes romanesques tombèrent malheureusement dans l'oubli⁸². D'ailleurs, suite à la récupération de l'auteur par le bibliophile Carlo Gallo, qui dirigea une nouvelle édition des *Ladri di cadaveri* en 2004, seulement quelques rares publications ont été dédiées à l'œuvre policière du journaliste florentin⁸³.

D'autre part, le silence académique qui accompagne la réception de Piccini paraît inversement proportionnel à la dimension novatrice de son œuvre policière : dans un contexte

⁸² Les ouvrages policiers de Giulio Piccini sont réimprimés par Treves jusqu'en 1922. Ses deux premiers romans judiciaires comptent au moins quatre éditions.

⁸³ Dont l'introduction à la nouvelle édition des *Ladri*, un chapitre dans l'histoire du roman policier italien de Pistelli et, plus récemment, deux articles de Francesca Facchi. Cf. LUCA CROVI, « Introduzione » dans GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004 ; MAURIZIO PISTELLI, *Un secolo in giallo. Soria del poliziesco italiano. 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006 ; FRANCESCA FACCHI, « Le molteplici facce della polizia : Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », dans *Altre Modernità*, vol. 15, n° 1, 2016, p. 6-34 ; *Id.*, « Entre enquête et "mystère". La représentation de Florence dans les "romans judiciaires" de Jarro », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 34, n° 1, 2017, p. 53-73.

littéraire où l'influence du récit criminel à la Poe est encore forte chez des auteurs comme Mastriani ou De Marchi, Piccini présente à son public le premier détective sériel de la littérature italienne, le commissaire Lucertolo, auquel il dédia le premiers quatre romans de son cycle policier. Contrairement à ses contemporains, qui — dans des romans comme *Il capello del prete* ou *Il mio cadavere* —, font encore de la psychologie criminel le cœur de leur représentation, sans envisager aucun rapport entre crime et mystère, Jarro est bien conscient de l'originalité du « roman judiciaire ». Non seulement il reconnaît cette catégorie littéraire comme un genre stable, dont il identifie les spécificités par rapport aux romans criminels italiens, mais il s'attribue d'ailleurs le mérite de l'avoir importé au sein de la littérature italienne : dans l'introduction à *L'istrione*, Piccini se déclare le seul « alcuni han detto, l'unico, a cercar di dare tra noi [italiani] il Romanzo Giudiziario, con impronta tutta italiana : senza andar nulla a pescare negli stranieri⁸⁴ ».

Contrairement à ce qu'il déclare, Piccini a cependant puisé abondamment dans les modèles étrangers, même si en absence de références intertextuelles explicites. Cela ne constitue pas l'exception, mais la norme pour ce qui concerne les littératures populaires italiennes, dont la dérivation — en premier lieu de la littérature française — a déjà été savamment mise en exergue par Quinto Marini⁸⁵. D'autre part, la question des modèles de Giulio Piccini a longtemps été obscure ; tout de même, Pistelli et Facchi ont récemment suggéré une série de remarquables continuités thématiques entre le cycle de Lucertolo et celui de l'inspecteur Lecoq, publié en Italie dans le même catalogue de l'Amena Treves, sans cependant se pousser jusqu'à une confrontation approfondie, de lecture rapprochée.

D'ailleurs, les rapports à l'intertexte policier canonique ne sont pas toutes occultes : toujours dans l'introduction à son roman sensationnel *L'istrione*, Piccini raconte ses longs mois de documentation sur les institutions et les procédés judiciaires : « per alcuni mesi seguii in persona certe operazioni della polizia criminale, assistei agl'interrogatori di delinquenti, appena arrestati, mi fu permesso di rivolger loro domande che mi parevano abilissime : durante un certo tempo mi sono creduto un Vidocq⁸⁶ » : si Piccini évite de citer ouvertement l'œuvre de Gaboriau (dont il adopte pourtant la dénomination de « roman judiciaire »), il ne peut pas s'empêcher de déclarer, parmi ses sources documentaires, l'ouvrage autobiographique de Vidocq.

L'auteur florentin partage également avec ses collègues canoniques la même tendance à développer des compétences rédactionnelles essentiellement transgénériques : il fut ne fut pas seulement journaliste et critique théâtral à la *Nazione* ; il se dédia d'ailleurs à une série de reportages sur la criminalité dans le ghetto juif de Florence, qu'il ressembla dans le recueil

⁸⁴ GIULIO PICCINI alias JARRO, *L'istrione*, Treves, Milano, 1887, p. iv ; « certains ont dit, le seul, s'étant efforcé d'importer, parmi nous [les italiens] le *Roman Judiciaire*, avec une empreinte entièrement italienne : sans rien emprunter aux étrangers [n. t.] ».

⁸⁵ Cf. QUINTO MARINI, *I "Misteri" d'Italia*, Pisa, ETS, 1993.

⁸⁶ GIULIO PICCINI alias JARRO, *L'istrione*, Treves, Milano, 1887, p. x ; « pendant certains mois je suivis personnellement des opérations de la police criminelle, j'assistai aux interrogatoires des délinquants fraîchement arrêtés : pendant une période, je me crus un Vidocq », notre traduction.

*Firenze sotterranea*⁸⁷, et un écrivain de mémoires et de portraits théâtraux, dont *Il naso di Ermete Novelli*⁸⁸, déjà cité comme le réalisateur et l'acteur principal du célèbre *Signor Lecoq*.

Pour sa conscience du roman judiciaire, son rapport avec l'intertexte canonique du roman policier et ses compétences transgénériques, Piccini et son œuvre paraissent essentiellement isotopiques au reste de notre corpus. Cependant, l'oubli dans lequel tomba son œuvre — et, par conséquent, le fait de n'être pas réintégré comme modèle intertextuel par les générations d'écrivains suivantes — suggère à quel point les rapports de réception ci-envisagés soient poreux, ambigus, voire même instables par rapport aux catégories littéraires nationales.

L'œuvre de Piccini est essentiellement novatrice par rapport à la littérature policière italienne en tant que domaine de recherche ; cependant, dans un cadre de réception transnational, où la circulation des ouvrages en traduction embrouille les frontières des littératures nationales, son œuvre n'arrive pas à s'affirmer en tant que modèle par rapport à ses concurrents étrangers : l'originalité de Piccini serait ainsi un phénomène essentiellement réceptif, un défaut de perspective qui ne considère pas que les enquêtes de Lucertolo partageaient les étagères des librairies avec les traductions du *Crime d'Orcival* d'Émile Gaboriau et de *La Femme en blanc* de Wilkie Collins.

D'autre part, cela n'implique pas que l'étude de l'œuvre de Piccini dans une perspective comparatiste soit dépourvue d'intérêt ; tout au contraire. Le fait que les enquêtes de Lucertolo n'arrivèrent à s'imposer comme un modèle du roman policier à venir constitue un contre-essai pour évaluer, par contraste, les procédés de canonisation des autres dans l'histoire du *detective novel*. Si les romans circulent de manière essentiellement libre d'une nation à l'autre, cela ne vaut pas de même pour les pratiques transgénériques qui définissent respectivement les contextes de production et de réception du texte : l'incapacité de Piccini de saisir le potentiel de certains procédés formels comme pertinents à l'autonomisation du soupçon peut trouver une réponse partielle dans l'écart séparant le système des genres du discours source et cible.

Nous allons ainsi proposer une histoire de l'émergence du soupçon essentiellement transnationale, dont le seul principe de catégorisation national réside dans le système des genres du discours dans lequel s'insère l'enquête romanesque.

⁸⁷ GIULIO PICCINI alias JARRO, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti di Jarro. Quarta edizione illustrata dal pittore Fabio Fabbi* [Le Monnier, 1884], Firenze, Bemporad & Figlio, 1900.

⁸⁸ GIULIO PICCINI alias JARRO, *Il naso di Ermete Novelli*, Firenze, Ricci, 1901.

Certitude, hésitation, soupçon

*Formes et pratiques transgénériques
dans l'écriture de l'enquête*

La transgénéricité constitue le dénominateur commun des littératures judiciaires et sensationnelles au XIX^e siècle. Dans le chapitre préalable, on s'est limité à suggérer une persistance thématique d'autres modes et genres d'écriture au sein du système intertextuel du roman à énigme. Le *topos* le plus reconnaissable est probablement celui de la théâtralité : Vidocq est un détective avec un passé d'acteur ; de même, dans *Monsieur Lecoq*, Mai est à la fois saltimbanque et meurtrier ; le célèbre policier de Gaboriau se déguise en paillasse pour dévoiler les plans criminels de Raoul dans *Le Dossier 113* ; de plus, tous les personnages engagés dans l'affaire de la *Figlia dell'aria* appartiennent au monde du cirque.

L'on remarque également nombre de références à la presse, du fait divers au reportage : les romans d'Émile Gaboriau abondent de références à la *Gazette des Tribunaux* ; Conan Doyle dédie l'incipit du VI^e chapitre d'*A Study in Scarlet* à une parodie triple de la presse criminelle : de faux articles tirés du *Standard*, du *Daily Telegraph* et du *Daily News* y paraissent ; par ailleurs, la figure du reporter se superpose à celle du détective, jusqu'à devenir protagoniste du roman policier, dans des romans aussi célèbres qu'*Il cappello del prete* de Mastriani mais surtout *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

Enfin, les écritures mémorielles s'imposent en tant que véritable berceau du roman policier à venir : des *Mémoires de Vidocq* jusqu'aux *detective notebooks*¹ anglais, bien avant les succès littéraires de Conan Doyle le roman policier se moule sur les formes et les pratiques de l'écriture autobiographique. Cette tendance mémorielle persiste au sein des enquêtes fictionnelles dans la figure du témoin-chroniqueur, récurrente chez des auteurs capitaux comme Edgar Allan Poe, Gaston Leroux et Agatha Christie.

D'autre part, l'autobiographie policière constitue également un thème extrêmement fréquent dans le roman policier, en représentant l'attirail théorique et expérientiel sur lequel se fonde la formation des détectives Lecoq dans l'homonyme *Monsieur Lecoq* ou Lucertolo dans *I Ladri di cadaveri*. Seulement en s'appuyant sur l'expérience de leurs aides plus âgés, respectivement Tabaret et Bastiano Scalistri, les deux détectives peuvent parvenir à la solution de leurs affaires.

Si l'on élargit le cadre, l'on se rend pourtant compte que la transgénéricité ne constitue pas seulement une thématique récurrente du roman judiciaire. Au contraire, elle représente le fil rouge des activités paralittéraires des auteurs de notre corpus. Loin de limiter son activité scripturale à la seule fiction, l'écrivain au XIX^e siècle maîtrise les pratiques génériques les plus disparates : Giulio Piccini est à la fois critique théâtral pour *La Nazione*, reporter dénonçant les

¹ Comme on le verra par la suite, il s'agit de pseudo-mémoires policiers dont l'énorme vague anticipe le succès de détectives romanesques aujourd'hui plus célèbres, comme Sherlock Holmes. Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes. How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, MacFarland, 2011.

conditions de vie dans le ghetto de Florence et romancier policier. De la même manière, Gaston Leroux écrit pour la scène dramatique, participe régulièrement au *Matin* en tant que chroniqueur judiciaire et reporter, exerce dans un premier moment la profession d'avocat. De la même manière, Gaboriau est journaliste mais également lecteur de mémoires policières et chercheur dans les archives de la Sûreté pour la préparation de ses romans policiers ; d'autre part, Wilkie Collins se dédie à l'étude du droit avant de se consacrer à l'écriture.

Dans la section suivante, nous allons suggérer que les pratiques transmodales et génériques pénétrées dans notre corpus ne représentent pas seulement une persistance thématique au sein de l'intertexte du roman policier.

Au contraire, notre effort vise à présenter la transgénéricité et la transmodalité comme les propulseurs des transformations formelles concernant le roman policier, en engendrant une dynamique narrative qui engage de plus en plus le lecteur à résoudre le mystère de manière autonome.

Certes, des traces formelles d'interférences transgénériques persistent dans le roman à énigme moderne. Il suffit de penser à la « liste des personnages » qui, d'habitude, ouvre la narration comme si l'on se trouvait face au texte d'un drame théâtral, ou encore à la présence de plans de la scène du crime, évoquant les systèmes multi-sémiotiques du reportage fin-de-siècle.

Néanmoins, la persistance visible d'autres genres du discours n'est pas le seul critère pour déterminer l'influence de pratiques discursives autres au sein du roman policier. Comme l'on verra par la suite, les interférences formelles et pratiques entre genres différents peuvent être des ordres les plus variables. Si l'emprunt laisse certainement des traces visibles au sein du genre cible, rien n'empêche d'autre part qu'un discours puisse essayer de reproduire l'effet du genre source en le mimant par ses propres moyens formels.

Encore, il peut arriver que la confrontation avec d'autres formes scripturales impose un renversement de focalisation, voire même épistémologique, au sein du genre cible. Dans ce cadre, aucune trace textuelle ne peut témoigner des renversements pourtant radicaux dans l'histoire du roman policier : il suffit de penser au tournant narratif imposé par les *tales of ratiocination* de Poe où le détective, n'étant plus le narrateur de sa propre enquête, est raconté d'une perspective assimilable à celle du chroniqueur judiciaire.

Au cours des quatre prochains chapitres, on se propose de suivre à rebours les indices de transgénéricité persistant dans le roman à énigme classique, en remontant dans le système intertextuel des modèles du roman policier. On se rendra compte que les interférences d'autres genres et modes d'écriture ne sont pas seulement étendue à l'intégralité du corpus, mais qu'ils concourent d'ailleurs à expliquer l'écart formel qui sépare un modèle de l'autre.

En d'autres termes, les pratiques transgénériques constituent le prisme à travers lequel une série de modèles divers, un ensemble de relations intertextuelles éparses, s'organise en architexte, dans la perspective d'engager de plus en plus le lecteur dans l'effort à résoudre le mystère affiché par l'enquête fictionnelle.

Le transfert et la stratification de pratiques génériques autres dans la fiction s'imposerait alors comme *primum mobile* de l'évolution formelle du roman policier, et du tournant pragmatique qu'elles programment au sein du lecteur.

Nous allons d'abord envisager le long parcours qui mène à l'organisation de l'enquête en intrigue romanesque. Autrefois récit épisodique au sein de la narration autobiographique du

détective-écrivain dans les mémoires policiers, il ne serait qu'à travers la sérialisation du fait divers qu'une seule enquête s'impose en tant que récit univoque.

Pendant, dans les premiers succès d'Émile Gaboriau, l'enquête n'occupe qu'une moitié du roman criminel : sa narration est spéculaire au récit du « drame » précédant le crime, qui remonte à rebours dans le passé pour mettre en scène les violences et les incompréhensions à la source de la violence meurtrière ouvrant la narration.

Par ailleurs, il faudra que le modèle binaire du roman feuilleton se mesure avec l'adaptation théâtrale pour que les contraintes de l'unité scénique puissent expulser le drame de la représentation de l'enquête, de manière que l'enquête coïncide définitivement avec l'intégralité de l'intrigue romanesque.

Dans sa quête pour l'unité narrative, le récit policier s'impose cependant comme récit de la fragmentation : son énonciation se connote par l'intromission d'autres formes et genres scripturaux qui, en tant qu'indices, s'encadrent dans la narration principale.

On verra que leur présence est d'abord vouée à justifier les déductions du détective autobiographique. L'investigateur se connote ainsi comme une figure de l'auteur qui, pour argumenter son récit de détection, s'appuie sur une série d'infratextes qu'il présente au lecteur en tant que preuves.

Cette pratique étant pénétrée dans la représentation fictionnelle, le détective romanesque ne nécessite aucunement de défendre la valeur de son travail : l'infratexte se connote ainsi de plus en plus en tant qu'outil pour *représenter* les étonnantes capacités interprétatives du détective. N'étant plus l'auteur de son propre ouvrage, le détective s'impose alors comme une figure du lecteur de l'indice : grâce à sa capacité d'envisager les continuités et les discontinuités dans les documents éparpillés au sein du texte, le discours interprétatif du détective s'impose comme le seul élément garantissant la cohésion et l'unité textuelle, au sein d'un récit autrement condamné à la dispersion et à la fragmentation. Ce faisant, Sherlock Holmes s'impose en tant que véritable modèle du lecteur de l'indice, dont les compétences seront intégralement confiées au lecteur réel dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

En absence de tout discours interprétatif au sein du texte, le lecteur est ainsi encouragé à mettre en doute les sources indiciaires qui lui sont présentés, en devenant lui-même, par son activité herméneutique autonome, le seul garant d'unité au sein du discours fictionnel.

L'infratexte s'impose donc comme l'un des vecteurs de l'émergence du soupçon, en permettant à l'effort interprétatif de glisser d'une pratique représentée dans le texte à une forme de lecture et, de là, à se figer en une compétence générique stable du roman policier.

Pour que cela soit possible, il faut d'ailleurs qu'une série de pratiques énonciatives connotent le récit de l'enquête au niveau microstructurel. Il est impossible de soupçonner en lisant les mémoires policiers : non seulement le discours interprétatif monologique du détective-auteur coïncide avec l'intégralité de l'énonciation ; d'autant plus, on affiche de manière systématique une rhétorique de la certitude qui contribue à structurer, autour de l'investigateur écrivain, une sorte d'halo d'inaffabilité.

Il faudra que l'écriture de l'enquête se mesure avec la chronique judiciaire et le fait divers pour que le discours de la certitude se fasse narration probabiliste, hypothétique et polyphonique, au sein de laquelle l'intervention du détective ne fait que rétablir un ordre épistémologique stable. Par une focalisation finalement externe à l'enquêteur, le crime devient source de mystère, se structurant autour d'une véritable rhétorique du doute et de l'hésitation.

Même sur la scène théâtrale, les suspects et leurs mobiles se font opaques, et donc source de mystère, comme suggéré par la disparition systématique des monologues intérieurs, autrefois voués au dévoilement de la pensée des autres.

Certes, le fait que le crime devienne une source d'interrogation pour le lecteur n'implique pas que son intervention herméneutique autonome soit envisagée par le texte. Dans la transformation des formes narratives de l'enquête, un dernier échelon manque pour que le public du roman policier soit effectivement appelé à résoudre le mystère en compétition avec le détective fictionnel. Au croisement entre le reportage et l'écriture théâtrale, la *Chambre jaune* de Leroux ne se limite pas à dire l'énigme : par une écriture qui se limite à la sensorialité de l'expérience d'investigation, le lecteur partage toutes les informations dont dispose l'enquêteur sans qu'aucun discours interprétatif ne puisse biaiser son propre effort interprétatif.

Les pratiques sur lesquelles se fonde le tournant formel et pragmatique au sein de l'écriture de Leroux sont d'ailleurs associables, encore une fois, à des interférences d'ordre transgénérique : la dimension théâtrale et la pratique du reportage, activités dont Leroux était d'ailleurs expert, s'appuient sur des formes scripturales éminemment expérientielles, caractérisées par la même immédiateté que l'on remarque dans la *Chambre jaune*. D'ailleurs, il suffira de confronter les reportages juridiques les plus célèbres de Leroux avec les formes utilisées dans son premier roman à énigme pour se rendre compte du point auquel son activité journalistique façonne également sa prose romanesque.

Dans le dernier des quatre chapitres, l'on verra que d'autres restrictions, consolidées en tant qu'horizons d'attentes, sont nécessaires pour que le lecteur puisse effectivement déployer son effort à résoudre le mystère de manière indépendante. Par ailleurs, la transgénéricité occupe encore une fois une place de premier ordre dans l'établissement de ces mêmes attentes.

D'abord, il est nécessaire que le discours se fige dans un présent éternel, en excluant toute tentation proleptique du discours narratif. Le temps du roman policier est celui de l'action non-médiée, de l'acte représenté sans qu'aucun écart temporel en puisse biaiser la représentation par l'intervention d'un discours interprétatif *a posteriori* : c'est, comme on verra, le présent de la scène théâtrale ou du reportage.

De même, pour que l'on puisse s'interroger sur la dynamique du meurtre, il faut bien que le crime se déroule dans un espace restreint et mesurable : de la ville des mystères urbains, l'espace du crime devient au fur et à mesure plus limité, jusqu'à l'affirmation, en tant que véritable sous-genre policier, des enquêtes à chambre close.

L'espace limité de la scène dramatique et le recours à des plans cartographiques pour intégrer les reportages judiciaires concourent à rendre l'espace du polar plus localisé et mesurable pour le lecteur, de sorte que sa dimension spatiale puisse jouer un rôle significatif dans l'activité interprétative du lecteur.

Finalement, pour que l'on puisse effectivement démarre le jeu de l'attribution de l'indice, il faut également que l'on s'attende à ce que le meurtrier se trouve parmi les personnages représentés au sein du texte. En d'autres termes, les suspects coïncident avec un ensemble figé d'acteurs, calquant la « liste des personnages » qui ouvre, d'habitude, le texte théâtral.

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, non seulement celles-ci se font de plus en plus opaques dans la description des rôles, en excluant progressivement la fonction du coupable de la liste ; d'autre part, on assiste également à l'assomption de cette pratique de la part du roman judiciaire : *I ladri di cadaveri* de Piccini s'imposent comme précurseur d'une pratique

qui, à partir d'Agatha Christie, se figera comme caractéristique paratextuelle récurrente au sein du roman policier.

Plus généralement, dans cette section l'on envisagera le développement du roman policier comme un parcours de la fragmentation à l'unité narrative, à travers le prisme de formes et compétences transgénériques.

On pourrait définir l'émergence du soupçon, en tant qu'effort herméneutique autonome du lecteur, par un glissement de sa représentation à son expulsion du texte, jusqu'à en faire pratique exclusive du public.

Le texte d'enquête passe d'une narration coïncidente avec le discours interprétatif du détective à une juxtaposition de tableaux, où seulement l'effort interprétatif du lecteur peut imposer un nouvel ordre herméneutique : de la transparence de la vérité, le roman policier glisse vers l'opacité des pensées et des mobiles.

Autrefois récit affichant une discursivité monologique, il devient espace de la polyphonie ou, encore, du silence, qui délègue à son public la tâche d'anticiper le discours du détective.

Chapitre IV

L'enquête comme unité romanesque

Lorsque l'on envisage le roman policier, il faut d'abord présupposer une condition nécessaire : une activité humaine — l'enquête — s'adapte à une série de pratiques et de formels, macro et micro-structurelles, dont l'ensemble est assimilable aux propriétés de la narration romanesque.

Or, le roman à énigme classique a été objet de nombre de modélisations, dont notamment celles d'Yves Reuter¹ et de Tzvetan Todorov², tout à fait concordantes autour du schéma macro-séquentiel du roman policier : on commet un crime, dont on ignore le coupable ; un détective se met sur ses traces, à la recherche d'indices qui peuvent l'amener à soupçonner de l'un ou de l'autre des personnages impliqués dans l'affaire. Finalement, en confrontant une série de traces avec les informations recueillies au cours de son investigation, le détective parvient à découvrir l'identité du coupable.

Todorov a souligné comment les mêmes éléments et les mêmes séquences narratives peuvent d'ailleurs se structurer de manière différente, pour produire des effets radicalement divergents au sein du lecteur et, par conséquent, d'autres sous-genres du polar : par exemple, le *hard boiled* mélange la curiosité rétrospective du lectorat au suspense croissant pour le sort du détective, constamment en péril dans des textes comme *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett. De la même manière, en privilégiant une focalisation constante et interne sur la victime, les mêmes éléments narratologiques de l'enquête peuvent se réorganiser en *suspense novel*.

Dans cette perspective, deux réflexions s'imposent : d'abord, le rapport entre soupçon et roman policier est loin d'être direct et nécessaire. En d'autres termes, rien n'impose que l'écriture de l'enquête évoque *a priori* de la curiosité au sein du lectorat ni, néanmoins, un effort

¹ Cf. YVES REUTER, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, 1997.

² Cf. TZVETAN TODOROV, « Typologie du roman policier », dans *Id.*, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

à résoudre de manière autonome le mystère. Il s'agit par contre d'un effet actualisé parmi un éventail de potentialités, auquel concourent un ensemble spécifique de procédés micro-formels, d'organisation particulière de la matière, outre qu'une pratique de lecture bien consolidée en horizon d'attente.

Ensuite, des modélisations comme celles de Todorov et de Reuter se connotent d'un principe de déterminisme prescriptif qui s'adapte mal à la nature incontrôlable des transformations littéraires : le rapport entre mise en intrigue et enquête paraît ainsi tout à fait non problématique dans ses réalisations historiques, comme si la synthèse d'investigation et narration dans la forme du roman à énigme était inévitable.

Pendant, dans un renversement de perspective qui nous ramènera au début du XIX^e siècle, on verra comment le destin du roman policier est tout sauf évident.

Les détectives participent à la représentation romanesque bien avant que le *detective novel* assume une identité narrative stable. Pourtant, contrairement à ceux qui définissent *Bleak House* ou *Les Mohicans de Paris* comme des romans policiers seulement pour la présence liminaire d'un investigateur dans leur système narratif, un détective ne suffit pas pour avoir du roman policier³.

Tous les ingrédients du *detective novel* résident déjà dans son indication générique : pour que l'on puisse parler de roman policier, il faut d'abord du « roman », et donc une intrigue, coïncidant avec une enquête. En d'autres termes, c'est la mise en intrigue de l'investigation, et non la représentation de l'enquêteur, qui fait des textes comme *A Study in Scarlet* un roman policier. Ensuite, il faut également que la convergence entre l'intrigue et la représentation de l'investigation se finalise à la production d'une réponse d'hésitation ou de soupçon de la part du lecteur ; cet aspect ne nous occupera qu'à partir des deux chapitres suivants.

Comme la mise en intrigue tarde à paraître dans l'histoire de la littérature par rapport au détective, on pourrait d'ailleurs parler d'une résistance de la détection à se laisser narrativiser. Si l'on considère l'unité narrative selon les principes néo-aristotéliens de Gerald Prince⁴, l'on conviendra que l'acte de l'enquête s'oppose, d'une certaine manière, aux mécanismes les plus classiques de la narration : là où le récit propose l'engendrement causal des séquences, la détection se caractérise par le manque de tout enchaînement explicite dans la reconstitution des phases du crime : les hésitations et les doutes du détective reposent proprement sur l'incapacité transitoire d'envisager les rapports de causalité expliquant le crime mystérieux.

De plus, si la narration romanesque présuppose une sélection préalable des événements significatifs pour garantir l'unité narrative, au contraire l'enquête implique le foisonnement de possibilités multiples et divergentes. Dans l'activité du détective, les fausses pistes et les impasses font légion ; au sein du roman policier, le manque potentiel de pertinence des séquences narratives serait ainsi voué à dérouter le lecteur ; néanmoins, cela compromettrait inévitablement la tenue de l'intrigue au sens le plus strict du terme.

Par ailleurs, comme nous avons suggéré préalablement, l'effet de soupçon envisagé par le roman à énigme classique implique une série de restrictions, plus ou moins récurrentes, par

³ Cette question a fait l'objet du troisième chapitre du présent ouvrage. On considère Régis Messac comme le précurseur d'une critique littéraire identifiant le *detective novel* par la seule présence sur scène du détective. Cf. RÉGIS MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique* [1929], Paris, Les Belles Lettres, 2011.

⁴ GERALD PRINCE, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982.

rapport à l'éventail des possibilités formelles de la narration romanesque : la focalisation interne au détective, par exemple, nécessite d'être limitée autant que possible, pour que le lecteur puisse combler les vides interprétatifs laissés par l'énonciation interprétative absente du détective.

Dans son *Récit impossible*, Eisenzweig envisage le roman policier comme un paradoxe⁵ : il n'y a pas de véritable mystère si le lecteur peut parvenir à sa solution et pas de véritable solution si le lecteur se trouve face à un vrai mystère. Pour le dire autrement, Eisenzweig questionne l'effective capacité de l'intrigue romanesque de se laisser résoudre par le lecteur, par rapport à la rhétorique d'engagement interprétatif qu'il affiche. Nous avons déjà souligné que le fait de pouvoir résoudre potentiellement le mystère du roman à énigme nous intéresse moins que sa capacité de susciter, chez le lecteur, un effet récurrent de soupçon, en invitant ce dernier à l'effort d'éclaircir le mystère. La problématique proposée par Eisenzweig pourrait ainsi être reformulée, en attribuant l'impossibilité du roman policier non à l'éclaircissement du mystère de la part du lecteur, mais à sa dimension romanesque : est-il possible de mettre le mystère en intrigue ?

La question est moins évidente qu'on ne le croirait : structurer une enquête en intrigue impliquerait *a fortiori* de l'insérer dans un système de signification causal explicite, en dénaturant ainsi son mystère ; *vice versa*, représenter un vrai mystère signifierait de compromettre le statut romanesque du texte, en proposant non pas un récit mais une série de séquences dépourvues de tout rapport d'agencement.

La prétendue impossibilité policière d'Eisenzweig peut être ainsi reformulée : une enquête romanesque ne produit pas de vrai mystère ; une vraie enquête mystérieuse ne produit pas de roman. En d'autres termes, il n'est pas question de s'interroger seulement sur la capacité du polar d'engager le lecteur à résoudre son mystère en autonomie. Il faut également se demander si, pour programmer cet effet générique, on peut encore parler de *roman* pour la forme narrative *policrière*. Il existerait alors une opposition mutuelle entre l'écriture romanesque et la représentation de l'enquête, une antithèse qui impliquerait l'adaptation réciproque d'une forme à une pratique et *vice versa*.

Le cadre se complique ultérieurement si l'on considère que la convergence entre représentation de l'enquête et écriture romanesque est plutôt tardive par rapport aux premières écritures de détection. Si l'on ne commence à parler de "roman judiciaire" qu'avec les premiers romans feuillets d'Émile Gaboriau, d'autre part le détective est déjà un personnage littéraire à plein titre depuis au moins trois décennies, à travers d'autres formes et d'autres genres de la narration. L'entrée de la détection dans le domaine du romanesque est un procédé de longue durée, dont la problématique ne peut se résoudre qu'en dialogue constant avec d'autres pratiques de la narration.

Bien avant de constituer un récit problématique, sinon impossible, au sein du romanesque, la représentation de l'enquête lutte pour assumer un statut autonome au sein des textes mémoriels racontant en premiers la vie d'enquêteurs plus ou moins fictionnels comme Richmond ou Vidocq : ici le discours de l'investigation se fragmente, se multiplie et se perd au milieu de récits autres faisant partie de la vie du détective. Ensuite, on verra comment l'isolement de l'enquête en tant qu'unité narrative passe par le contretexte journalistique

⁵ Cf. URI EISENZWEIG, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

d'autres mémoires policiers, comme ceux de Canler, à sa fois source pour les premières enquêtes fictionnelles d'Émile Gaboriau.

Il faudra pourtant que le récit feuilletonesque de l'enquête se mesure avec le prisme de la théâtralité pour que l'investigation constitue finalement une unité narrative stable : à travers les adaptations pour la scène des aventures de Lecoq, l'enquête romanesque perd la dualité qui l'opposait, dans les romans d'Émile Gaboriau, au « drame » précédant le crime. De plus, on assiste également à une sélection des séquences narratives qui puisse orienter la curiosité des lecteurs sur le dévoilement de l'identité du coupable : autrefois tragédies de l'erreur judiciaire, sur la scène les romans sensationnels finissent par s'imposer en tant que véritables enquêtes visant à découvrir le coupable du crime.

Jusque-là, nous n'avons envisagé que d'influences transgénériques externes au roman policier : en s'imposant comme contexte cible pour la représentation de l'enquête, d'autres genres façonneraient l'unité narrative de l'enquête de son extérieur. Cependant, l'on compte également d'influences transgénériques internes au polar affectant l'unité narrative du texte. Le roman policier est fragmentaire aussi parce que sa narration intègre des documents, qu'ils soient des articles de journaux, des extraits de textes dramatiques ou des séquences de mémoires policiers, dont la falsifiabilité est soumise aussi bien au détective qu'à son lecteur.

Au cours du chapitre suivant, que l'on considère comme un contrechant à celui-ci on assistera à la progressive intervention, de plus en plus massive, d'infratextes documentaires au sein du roman policier, jusqu'à la réalisation d'un véritable *patchwork* narratif de documents juxtaposés : *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux constitue peut-être l'exemple le plus célèbre de la tentation du roman policier à réduire sa narration à dossier purement documentaire.

Cette tendance remonte cependant aux premières représentations policières. Raconter l'enquête dans les mémoires policiers implique non seulement de décrire l'investigation en tant qu'évènement, mais également comme compte rendu d'un processus de déduction s'exerçant sur les sources textuelles de l'enquête. Auteur de ses propres mémoires, le détective insère des infratextes dans son récit, pour mettre le lecteur au courant des documents sur lesquels il exerce sa quête de vérité.

Ces interférences transgénériques représentent ainsi le terrain sur lequel s'exerce l'activité du détective. Le récit policier se connote alors par l'alternance entre séquences opaques, à soumettre aux déductions du détective, et des séquences narratives se chargeant d'interpréter les extraits susdits. Cependant, la réduction progressive du discours du détective fait de sorte que le lecteur réel se trouve de plus en plus seul face à des infratextes documentaires, qui ne sont accompagnés par aucune forme d'énonciation interprétative. Il est bien sur le terrain des documents que le lecteur commence à exercer son activité interprétative autonome de l'affaire : la falsifiabilité intrinsèque au document invite le lecteur à mettre en doute ces sources infratextuelles, en les confrontant dans l'espoir que les continuités et les contradictions entre un document et l'autre puisse mettre en exergue la vérité du crime.

Cependant, on assistera également à la disparition, quasiment complète, de cette tendance dans *The Mysterious Affair at Style*. La mise en doute des sources ne nécessite plus d'être programmée par le recours explicite à des documents infratextuels. Désormais, le roman policier se lit intégralement comme s'il s'agissait d'une écriture falsifiable : l'engagement du

lecteur à produire des scénarios interprétatifs divergeant par rapport à l'enquête romanesque constitue un horizon d'attente stable, une pratique figée qui consolide l'identité du genre.

Cependant, le roman judiciaire est d'abord, et surtout, un lieu de réflexivité textuelle, qui représente les pratiques de l'écriture et de la lecture de l'indice avant d'engager son public. Dans ce glissement progressif, le personnage du détective constitue le pivot : entre l'œuvre d'Émile Gaboriau et celle de Conan Doyle, l'investigateur passe d'être une figure de l'auteur jusqu'à devenir une figure du lecteur de l'indice.

Si Lecoq est écrivain de l'indice, d'autre part Holmes représente le lecteur qui seul peut établir un rapport de signification entre les séquences, apparemment dépourvue de toute causalité, qui structurent la narration judiciaire. On verra également que le détective est figure du reporter et de l'auteur théâtral ; dans les pratiques de réflexivité caractérisant l'ensemble de notre corpus, il se prépare sur la page le lecteur de l'indice à venir.

Encore une fois, l'histoire littéraire du roman policier se caractérise par être une longue transhumance de la représentation à l'interprétation, de l'explicite à l'implicite — bref, de l'écriture à la lecture de l'investigation.

1. Vers la pertinence narrative de l'enquête

Comme nous avons anticipé, les premières formes scripturales de l'enquête ne sont pas formellement des romans, mais des autobiographies, ou, au sens plus large, des écritures mémorielles.

Dans le prochain chapitre, on s'attardera sur l'effective ou la prétendue factualité de ces textes, sur les raisons de ce choix générique et les choix formels que cela engendre. Pour le moment, il suffit de considérer que des textes fondateurs de la représentation de l'enquête, comme les *Mémoires de Vidocq* (1828-32) et *Richmond : Scenes in the Life of a Bow Street Runner* (1827) ne racontent pas une investigation mais ils couvrent l'intégralité d'une vie professionnelle, où l'art de l'investigation se multiplie, en se répétant et en variant, de chapitre en chapitre.

La pluralité des investigations est peut-être le grand dénominateur des deux textes susdits : qu'il s'agisse de « mémoires » ou de « scènes », l'enquête n'a de dignité qu'en tant que séquence narrative à juxtaposer, en tant qu'épisode singulier ou remarquable, parmi d'autres.

Plus spécifiquement, l'autonomie narrative de l'enquête est compromise dans la macro-organisation de la matière autobiographique, aussi bien que dans la micro-organisation des chapitres.

D'abord, dans les *Mémoires de Vidocq* aussi bien que dans *Richmond*, la vie policière de l'auteur et protagoniste n'occupe qu'une partie, plus ou moins significative, de la narration : ce n'est qu'en conclusion du II^e tome des *Mémoires* que Vidocq commence progressivement à collaborer avec la police : en fait, il faut attendre le chapitre XXIII pour qu'il nous raconte sa première capture en tant que détective. De la même manière, il n'est qu'à un tiers de ses aventures que Richmond devient un *Bow Street runner*. Même dans leur pluralité, les enquêtes ne représentent qu'une partie de la vie des enquêteurs à venir.

Cependant, il est surprenant de remarquer à quel point les récits de Richmond et de Vidocq avant de devenir des policiers soient superposables. Dans les deux cas, les textes se caractérisent par une longue série préliminaire d'aventures picaresques : Vidocq et Richmond quittent leurs

familles, l'un est investi par les tumultes postrévolutionnaires en France, l'autre se laisse séduire par une femme. Ensuite, tous les deux fréquentent des groupes de bohémiens ou de saltimbanques et s'unissent à leurs cirques, dont ils apprennent l'art du déguisement. De la même manière, ils entrent en contact avec les milieux de la criminalité, où ils apprennent les secrets des voleurs et des faussaires, leur jargon et leurs mœurs.

L'activité du policier est, dans les deux cas, précédée par un long apprentissage criminel : bien avant d'être enquêteurs, Vidocq et Richmond sont ainsi des malfaiteurs, quoi qu'à des degrés différents. L'ambivalence, voire même l'ambiguïté morale de ces personnages, se reflète dans la nature double de leurs récits de vie. Les expériences maturées en tant qu'escroc ou voleur se traduiront en ruses pour anticiper le comportement d'autres criminels au cours des vies professionnelles des détectives, en une sorte de renversement complet des rôles.

D'autre part, on ne veut pas suggérer que les mémoires des premiers proto-détectives se tiennent sur un équilibre parfait entre criminalité et investigation, où l'une est tout à fait aussi remarquable que l'autre pour leur public. Déjà les sous-titres des ouvrages suggèrent un premier penchant d'intérêt narratif pour l'investigation. Celles de Vidocq ou de Richmond ne sont pas des mémoires de criminels célèbres, exécutée en place de la Rochelle ou dans les prisons du Old Bailey, comme celles qui fascinent les publics populaires assistant aux exécutions tout au long du XIX^e siècle : même avant de se lancer dans la lecture, on est bien conscient du fait que Vidocq deviendra « *Chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* », aussi bien que Richmond sera « a Bow Street Runner ».

Cependant, la fascination pour l'enquête et l'enquêteur s'enracinent dans celles pour la figure du criminel et ses exploits, en compromettant de manière irréparable l'autonomie l'enquête en tant qu'unité narrative : non seulement le *bildungsroman* du détective, pour ainsi dire, implique nécessairement une longue séquence initiale d'expérience directe avec la criminalité ; d'ailleurs, le roman picaresque qui ouvre les mémoires policiers est un élément commun à nombre d'autobiographies criminelles, dont notamment celle du célèbre héros romantique Lacenaire⁶, un célèbre meurtrier et escroc contemporain de Vidocq.

Par ailleurs, l'autonomie narrative de l'enquête n'est pas compromise seulement au niveau des macro-sections textuelles ; elle l'est, d'autant plus, dans l'organisation de la matière narrative en chapitres. À l'époque où écrivent Vidocq et Richmond, la perception de l'investigation en tant que procédé à narrativiser est tellement faible que l'enquête ne constitue même pas un noyau narratif autonome, isolé par la subdivision en chapitres.

Il suffit d'observer les tables de matières ouvrant chaque chapitre des *Mémoires de Vidocq* pour se rendre compte que l'investigation constitue un événement narratif purement accidentel et extemporané, qui peut se multiplier de manière quasiment illimitée à l'intérieur de chaque section du texte :

Chapitre XXVIII. Je cherche deux grinches fameux. — La maîtresse de piano ou encore une mère des voleurs. — Une métamorphose, ce n'est pas la dernière. — Quelques scènes d'hospitalité. — La fabrique des fausses clés. — Combinaison pour un coup de filet superbe. — Perfidie d'un agent.

⁶ Cf. PIERRE-FRANÇOIS LACENAIRE, *Mémoires et autres écrits* [1836], édition établie par JACQUES SIMONELLI, Paris, Corti, 1991.

— La mère est éventée. — La mère Noël se vole et m'accuse de l'avoir volée. — Mon innocence reconnue. — La calomniatrice à Saint-Lazaire.⁷

Dans l'organisation du texte, l'on n'enregistre aucune superposition entre l'unité de signification représenté par le chapitre et l'unité narrative de l'investigation : dans le même chapitre, les enquêtes se dédoublent, parfois se juxtaposant simplement l'une à l'autre ; dans d'autres cas, le nouveau chapitre constitue la continuation de l'enquête ouverte dans le précédent. Les séquences de chaque investigation s'alternent d'ailleurs à des digressions d'ordre sociologique, dont notamment les types composant les classes des voleurs (dans ce cas, les faussaires de clés), ou encore de nature apologétique ou politique, Vidocq se lançant dans des invectives contre la corruption de ses collègues : ici, par exemple, il est obligé de se défendre contre les calomnies de la mère Noël.

En pouvant occuper de quelques lignes à plusieurs paragraphes, l'investigation est encore bien lointaine de la modélisation rigide qu'en fourniront Reuter ou Todorov : plus qu'unité de base de la narration mémorielle, elle représenterait un expédient pour fournir un tableau le plus complète possible des classes dangereuses parmi lesquelles Vidocq opère, à la fois en tant que criminel et détective. Chaque épisode raconté par le célèbre enquêteur-mouchard constitue un tasseau de la mosaïque social de la France postrévolutionnaire, dont les enquêtes ne constituent qu'un élément narratif parmi d'autres :

Chapitre XXX. Une rafle à la Courtille. — La Croix-Blanche. — Il est avéré que je suis un mouchard. — Opinion du peuple sur mes agents. — Précis sur la brigade de sûreté. — 772 arrestations. — Conversion d'un grand pécheur. — Biographie de Coco Lacour. — M. Delaveau et le « trou-madame ». — Entérinement de mes lettres de grâce. — Coup d'œil sur la suite de ces Mémoires. — Je puis parler, je parlerai.⁸

Comme on peut remarquer, l'écriture de Vidocq ne se limite point à la représentation de l'enquête : la forme mémorielle offre également l'occasion pour de longues digressions d'ordre historique, comme la section dédiée à l'organisation de la « brigade de sûreté », ou encore politique (la biographie de Coco Lacour dénonce les exploits criminels du grand rival de Vidocq), ou moral, comme la « conversion d'un grand pécheur ». L'autobiographie devient également un moyen apologétique pour revendiquer ses propres succès, comme le nombre étonnant d'arrestations depuis l'entrée de Vidocq dans la Sûreté, et ses défendre des attaques des policiers rivaux.

Les *Scenes in the Life of a Bow Street Runner* présentent d'ailleurs un cadre assimilable à celui des *Mémoires de Vidocq*. En feuilletant la dernière version imprimée de l'ouvrage, qui date de 1976, on sera cependant surpris de remarquer que le texte est divisé, de manière extrêmement rationnelle, en deux parties et sept sections : le premier tiers du texte correspond à la section intitulée « Richmond's Early Life » ; ensuite, le deuxième se divise en six parties, « Richmond Joins Bow Street », « Richmond's First Case » en procédant de cette manière jusqu'à la conclusion du texte, « Richmond's Fifth Case ».

⁷ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 308.

⁸ *Ibid.*, p. 328.

De cette manière, la vie préalable à l'activité professionnelle du détective est radicalement séparée de ses exploits du détective. Pourtant, l'éditeur tient à préciser que : « the original 1827 edition was published in three volume, with independent chapter sequences within each volume. This new content page had been included to indicate *the subject matter of interest to the present-day reader*⁹ ». Les considérations de l'éditeur ne font que remarquer à quel point l'organisation de la matière textuelle ait été réaménagée pour servir à l'intérêt d'un public contemporain, percevant l'unité narrative de l'enquête comme élément fondant de la pertinence du texte. Bien évidemment, il ne s'agit pas de modifier la matière textuelle en tant qu'elle-même, mais d'en redéfinir les frontières internes, en rendant la narration utilisable pour un lectorat ayant déjà modélisé l'enquête comme structure narrative stable et récurrente.

Certes, l'enquête dans *Richmond* n'est pas aussi dispersée dans un texte à fonctions multiples comme les *Mémoires de Vidocq* : contrairement à l'autobiographie du premier chef de la Sûreté parisienne, ici on ne remarque aucune séquence d'ordre sociologique, historique ou politique interrompant la narration de l'enquête¹⁰.

Cependant, le texte témoigne d'un certain manque d'autonomie au sein de l'investigation, perçue comme unité narrative autosuffisante. La réitération du personnage de Jones dans trois épisodes sur cinq révèle d'une part l'intuition des potentialités sérielles de l'investigation romanesque ; d'autre part, cela compromet pourtant l'unité narrative de chaque enquête, dont le succès partiel ne fait qu'amener à une nouvelle poursuite de Jones.

Dans cette perspective, le criminel constitue donc un indice de l'incomplétude irrémédiable de chaque récit, se confiant à un cadrage narratif majeur, garant de continuité narrative au sein d'une série. Jones manque pourtant de la puissance d'*archvillain* qui fera de Moriarty un élément récurrent dans la série de contes de Sherlock Holmes, sans compromettre tout de même l'indépendance de chaque narration.

Que l'on considère *Richmond* un grand précurseur des récits policiers ou moins, sa prétendue maturité par rapport au modèle de Vidocq reste pourtant inefficace : contrairement aux *Mémoires*, qui seront republiés à plusieurs reprises tout au long des années 1840, les aventures anonymes de *Richmond* ne connaîtront plus d'autres éditions¹¹.

Ainsi, à la publication en volume des *Recollections of a Detective Police-Officer by "Waters"* en 1856, la confrontation avec le modèle prolifique de Vidocq représente un passage nécessaire pour envisager la progressive autonomisation narrative de l'enquête. Comme les *Recollections* constituent la seule tentative de mémoire policier anglais que l'on connaît depuis *Richmond*, on peut assumer au moins comme probable le fait que son auteur se soit confronté avec le modèle représenté par Vidocq.

Il n'est pas possible, à l'état actuel, de savoir avec exactitude si l'auteur des *Recollections* ait pu lire les *tales of ratiocination* de Poe, ni si cela ait pu constituer une sorte de catalyseur dans l'autonomisation de l'enquête en tant que model narratif stable et figé par rapport aux

⁹ ANONYME, *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner Drawn up from his Private Memoranda* [Henry Colburn, 1827], New York, Dover Publications, p. xxi, italique ajouté.

¹⁰ Pour une comparaison du statut d'auctorialité entre les *Mémoires de Vidocq* et les *Scenes* de *Richmond*, voir Chapitre VI.

¹¹ Cf. E. F. BLEILER, « Introduction to the Dover Edition », dans ANONYME, *Richmond : Scenes in the Life of a Bow Street Runner*, op. cit.

Mémoires de Vidocq. Comme il a été bien souligné par LeRoy Panek¹², l'identité de l'auteur des *Recollections* est encore profondément débattue : ces récits policiers ayant été attribués à un certain William Russell, l'on a pourtant avancé la possibilité d'un cas d'homonymie avec le célèbre journaliste de la guerre de Crimée, considéré comme le pionnier du reportage.

Certes, le projet du pseudo-Waters paraît plus ambitieux que celui de Poe : le texte s'efforce d'insérer chaque récit d'enquête, pourtant autonome, dans le cadre majeur d'une narration autobiographique générale, comme dans les *Mémoires de Vidocq*.

D'autre part, on remarque quand même un écart considérable entre un texte et l'autre : d'abord, pour ce qui concerne la macro-structure narrative, on observe que les aventures picaresques précédentes à l'initiation policière du protagoniste ont été expulsées de manière quasiment complète du texte.

Du Waters saltimbanque et aventurier, il ne reste que quelques traces, auxquelles on fait référence dans les toutes premières lignes du récit : « A little more than a year after the period when adverse circumstances — chiefly the result of my own reckless follies — compelled me to enter the ranks of the Metropolitan Police, as the sole means left me of procuring food raiment, the attention of one of the principal chiefs of the force was attracted towards me¹³ ». On ne connaît quasiment rien du passé du détective : on sait seulement qu'il a commencé faire le policier à cause de ses « own reckless follies », que le texte passe pourtant sous un mystérieux silence.

Waters paraît avoir eu un passé aussi picaresque que celui de Richmond ou, d'autant plus, de Vidocq ; cependant, la narration des mésaventures du détective avant d'assumer son rôle dans la police paraît avoir perdu toute pertinence dans le récit d'enquête. Certes, il est curieux de remarquer qu'un emploi dans la police reste, pour le narrateur et protagoniste, « the sole means left me of procuring food and raiment » : toute autre profession ayant été exclue, il devient facile d'imaginer pour Waters non seulement un passé où les occupations s'alternent de manière vertigineuse l'une à l'autre mais surtout qu'elles se terminent irrémédiablement de manière négative, au point d'empêcher le détective à venir de retourner à ses occupations préalables. Quoi que soumis à une grande réticence, il est alors possible d'envisager un passé potentiellement criminel dans la formation du détective.

Tout comme ses prédécesseurs Vidocq et Richmond, il est au moins certain que Waters a longuement voyagé, : quand le chef de son bureau de Sûreté suggère de l'avoir déjà rencontré quelque part, Waters se limite à constater que « the chief's intimation of having previously met me in another sphere of life was a random and unfounded one, as I had seldom visited London in my prosperous days, and still more rarely mingled in its society¹⁴ ». Non seulement Waters ne fréquentait pas Londres dans ceux qu'il appelle mystérieusement ses « prosperous days », mais surtout il n'était pas inséré dans la haute société : on pourrait alors envisager un passé potentiellement criminel, ou au moins en contact avec les classes dangereuses anglaises, pour le jeune détective. Dans cette perspective, il serait alors d'autant plus probable que les deux se soient rencontrés sur des versants opposés de la Loi.

¹² Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes. How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, Jefferson, MacFarland, 2011.

¹³ ANONYME, *Recollections of a Detective Police-Officer by "Waters"*, London, J. & C. Brown, 1856, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Cependant, comme le déclare Waters lui-même, il s'agit d'une autre sphère de la vie, désormais confinée dans le passé : que le rapport entre criminel et détective soit un élément à passer sous silence, les aventures picaresques et criminelles du détective, son apprentissage dans le vol et dans l'escroquerie, sont finalement exclues de la narration. Aucun roman de formation n'introduit les *Recollections* de Waters, qui se présentent exclusivement comme le récit mémoriel d'une série d'enquêtes tout à fait autonomes, sans plus aucun rapport d'incomplétude l'une par rapport aux autres, contrairement à ce que l'on voyait dans *Richmond*.

De manière opposée au projet policier de Poe, se limitant à trois récits épars, la narration d'enquête de Waters exploite encore le cadrage autobiographique fourni par les *Mémoires de Vidocq*, tout en confiant un récit d'enquête à chaque chapitre.

Il faut également considérer que la publication en volume des *Recollections* est précédée par celle sur la presse : les récits d'enquête de Waters paraissent d'abord sur *Chambers* entre 1849 et 1851, sauf « The Monomaniac » (1852) et « The Partner » (1853).

L'autonomisation de chaque récit d'enquête serait alors catalysée par l'espace limité d'un autre *medium*, le journal : on retrouve ici un premier exemple — beaucoup en suivront — de comment la transposition des formes scripturales d'un cadre discursif à l'autre constitue une sorte de propulseur pour l'évolution des formes génériques. Restituées à la narration mémorielle après avoir été façonnée par l'espace limité du journal, les enquêtes se présentent en tant qu'unités narratives stables.

Ce procédé est d'ailleurs moins automatique qu'on ne le croirait : bien évidemment, les récits policiers de Waters ne sont les premiers paraissant dans la presse anglaise. Par exemple, *Household Words* avait déjà accueilli les comptes rendus que Charles Dickens tira de sa fréquentation avec l'inspecteur Fields de Scotland Yard¹⁵. Cependant, les écrits de Dickens constituent moins d'investigations mystérieuses qu'une sorte de reportage de l'activité de Fields et de ses collaborateurs, sans aucune autre finalité que de représenter les enquêteurs en action à un public pour lequel cette figure professionnelle demeurerait encore inconnue.

Contrairement aux écrits de Dickens, les textes du pseudo-Waters s'insèrent dans un dialogue avec plusieurs modèles et formes de communication : dans les *Recollections*, la forme du récit mémoriel se plie aux nécessités de la presse, en ressortant transfiguré de cette interférence générique seulement pour s'insérer à nouveau dans le discours plus ample de l'écriture mémorielle, en tant que forme accomplie de narration.

2. La mise en intrigue de l'enquête entre presse et roman

Quasiment contemporains de Waters, les *Mémoires de Canler* (1862) constituent une étape ultérieure dans le rapport entre presse et récit mémoriel, visant à l'autonomisation du récit policier en tant qu'unité narrative stable.

Contrairement aux exemples de Waters et de Vidocq, dont la nature apocryphe des textes est bien affichée, l'auctorialité des *Mémoires de Canler* ne s'expose pas à de doutes : que Canler ait fait recours à des teinturiers ou moins, le lecteur son contemporain est invité à la lecture d'un

¹⁵ Dont notamment, Cf. CHARLES DICKENS, « Three Detective Anecdotes », dans *Household Words*, 14 septembre 1850; CHARLES DICKENS, « On Duty with Inspector Fields », dans *Household Words*, 14 juin 1851.

texte dont l'auteur est quand même l'un des administrateurs les plus célèbres de Paris. Ainsi, la pertinence textuelle se structure intégralement autour de l'activité policière de son auteur : à l'exclusion du premier chapitre, « Mon enfance et ma jeunesse » (p. 5-33), les *Mémoires de Canler* ne racontent que d'épisodes strictement liés aux investigations du célèbre policier.

De plus, l'unité structurelle de chaque chapitre s'identifie intégralement avec l'unité narrative de l'affaire : toute séquence est dédiée à un crime, dont les limites chronologiques sont d'ailleurs affichées en ouverture de chapitre. On propose par la suite quelques exemples : « Le 29 janvier 1833, M^{me} la baronne Dupuytre [...] sortit vers huit heures et demie¹⁶ » (« Assassinat de la veuve Idate ») ; « “Au secours ! au meurtre ! à l'assassin !” Tels étaient les cris qui retentissaient sur la route de Neuilly, le 9 octobre 1835, vers huit heures du soir »¹⁷ (« Assassinat Cazes ») ; « le 23 juillet 1851, un jeune homme et une jeune fille proprement vêtue et paraissant appartenir à la classe ouvrière se présentaient vers neuf heures du soir chez un logeur, marchand de vins, rue du Cherche-Midi, 119¹⁸ ».

Dans le chapitre prochain, on verra à quel point les pratiques scripturales du fait divers influenceront la rédaction des *Mémoires de Canler* : non seulement la décision d'ouvrir la narration par une date et des données factuelles exactes, mais également le recours à des formules rigides et codifiées comme « au meurtre ! à l'assassin ! » renvoient directement aux clichés de l'écriture journalistique du crime que l'on peut retrouver dans des journaux comme la *Gazette des Tribunaux*¹⁹.

Pour l'instant, limitons-nous à la considérer que le soin d'exactitude dans les *Mémoires de Canler* est tel que l'auteur et ses collaborateurs déclarent ouvertement de faire recours à la presse pour évoquer de manière la plus détaillée possible les minuties de chaque affaire racontée dans le texte. De cette manière, la presse judiciaire, dont notamment la *Gazette des Tribunaux*, n'est plus seulement la cadre d'accueil pour le récit d'enquête, mais surtout sa source privilégiée de documentation.

Edgar Allan Poe avait déjà suggéré, dans *The Mystery of Marie Rogêt*, que la presse pouvait constituer un véritable contre-chant à la narration d'enquête : sur la scène, on alternait alors le discours journalistique, qui présente aux lecteurs tous les détails de l'affaire, à celui du détective, s'efforçant d'organiser les données dont il dispose en une narration univoque. D'une part, le travail de Canler s'insère dans le même sillon :

Dans le récit de la *Gazette des Tribunaux*, tout [ce] qui concerne Avril est de la plus grande exactitude, mais il n'en est pas de même pour ce qui se rapporte à Lacenaire. J'ai vu et entendu tout ce qui s'est fait, tout ce qui s'est dit au moment de l'exécution, car j'étais un des témoins les plus rapprochés de l'échafaud et des patients, auxquels j'ai parlé ; tout ce sinistre épisode est resté gravé dans ma mémoire d'une manière ineffaçable, et en voici la narration exacte et fidèle.²⁰

L'activité narrative du détective intègre et dilate l'écriture journalistique : son expérience directe détaille les comptes rendus fournis par la presse à propos du même affaire qu'il est en

¹⁶ LOUIS CANLER, *Mémoires de Canler, ancien chef du service de Sûreté* [1862], tome I, Paris, F. Roy Libraire-Éditeur, 1882, p. 316.

¹⁷ *Ibid.*, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, p. 494.

¹⁹ Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

²⁰ LOUIS CANLER, *Mémoires de Canler, op. cit.*, p. 371.

train de raconter, jusqu'au point de discréditer la fiabilité d'autres narrateurs : « La *Gazette des Tribunaux* avait chargé un homme de lettres, étranger à sa rédaction, de faire le compte rendu de l'exécution ; mais cette personne, n'ayant pu approcher de l'échafaud, avait prié un employé au journal de prendre à la préfecture des informations qui lui furent données de telle sorte que l'article fut rédigé dans le sens qu'on désirait²¹ ». Des informations non fiables, communiquées par la presse, s'opposent à la prétendue fiabilité de la narration détective ; l'*ethos* de l'expérience directe s'oppose à celui de la connaissance indirecte, jusqu'à discréditer complètement cette dernière.

L'écriture du détective prend en compte les divergences entre deux versions textuelles et les explique. Comme dans *The Mystery of Marie Rogêt*, l'énonciation de Canler face à l'écriture du fait divers est oppositive, voire ouvertement contretextuelle, et au même temps, interprétative : « Je dois, pour rendre hommage à la vérité, expliquer la contradiction qui existe entre l'article de la *Gazette des Tribunaux* et ma narration²² ». De cette façon, l'écriture de la presse se transforme à la fois en source et en contretexte pour le texte de Canler, énonciation à subvertir par la narration autobiographique du détective, mais pas seulement.

Cela affecte aussi de manière radicale la structure narrative des épisodes racontés. Tout en étant en contradiction ouverte avec le récit journalistique du crime, la narration autobiographique se moule autour de la sérialisation de l'affaire dans les pages de la *Gazette des Tribunaux*. Article après article, la dimension épisodique de l'investigation dans le journal constitue l'échafaudage sur lequel structurer la narration autobiographique de l'enquête, en se prolongeant à l'intégralité de l'investigation. De cette manière, le rapport avec la presse rythme le récit d'investigation de son ouverture à sa conclusion, en établissant les limites de la narration policière.

Considérons par exemple l'affaire Poirier-Desfontaines, qui occupe le XXVII^e chapitre du deuxième tome des *Mémoires* : le 6 janvier 1851, on voit Viou, l'aide de M. Poirier, sortir du magasin où il travaille avec une grosse malle, qu'il dépose chez lui, avant de partir pour un voyage. Le jour d'après, les voisins dénoncent la disparition du marchand. Le 30 janvier, on découvre qu'une malle similaire à celle de Viou a été envoyée à Châteauroux, et que le destinataire étant inconnu, elle a été ouverte : elle contenait le corps de M. Poirier. Les expéditeurs confirment que c'est bien Viou qui l'a envoyé. Canler fait alors publier une annonce déclarant que les recherches de l'assassin s'orientent vers l'Espagne, dans l'espoir que ceci, ayant lu l'article, reste dans Paris. Quelques jours après, il est signalé et arrêté en ville : le 30 avril 1851, il est jugé coupable du meurtre et condamné à mort ; le 18 juin, il est exécuté en place de la Rochelle.

La disparition de M. Poirier, la découverte du corps, le jugement et l'exécution de Viou : tous les noyaux narratifs principaux de l'enquête peuvent retrouver un correspondant textuel dans les articles publiés dans *La Gazette des Tribunaux*.

D'une part, le discours journalistique constitue l'échafaudage structurel sur lequel s'accomplit la mise en récit de l'enquête. De l'autre, le récit d'investigation se charge d'une sérialité à double niveau : l'enquête n'est pas seulement sérielle en tant qu'épisode répété au

²¹ *Ibid.*, p. 373.

²² *Ibid.*, p. 372.

sein de la vie du détective ; une seule enquête peut elle-même devenir *série* en structurant sa propre dimension narrative autour de noyau figés.

On peut suivre l'avancement de l'enquête le jour après jours dans la *Gazette des Tribunaux*, de la même manière que l'on suit la publication sérielle des romans feuilletons en bas de page des journaux les plus célèbres de l'époque.

La découverte du crime, les indices et les témoignages, l'arrestation du coupable et son jugement, jusqu'à l'exécution : la narration de l'enquête se distribue sur des mois au sein de la *Gazette*.

Article après article, on ponctue les noyaux autour desquels se modélisera le roman policier. Au *crescendo* de tension narrative, il correspond également une extension textuelle du récit dans la page du journal : de la section des faits divers, auxquels on ne dédie généralement pas plus que quelques lignes en troisième page, l'affaire revient en arrière vers la une et la deux, occupées intégralement par les comptes rendus du procès et de l'exécution du meurtrier²³.

Dans les *Mémoires de Canler*, la sérialité de l'enquête, fragmentée en articles publiés dans la section « Faits divers » de la *Gazette des Tribunaux*, retrouve l'unité narrative du conte. D'autre part, elle dévoile au même temps son potentiel de réélaboration face aux pratiques narratives sérielles de l'époque : le texte de Canler suggère comment une seule enquête puisse, potentiellement, surgir au statut d'intrigue narrative s'étendant au-delà des bornes du conte.

La curiosité engendrée par l'enquête ne s'épuise pas dans la découverte du meurtrier ; tout au contraire, sa narration à travers la presse indique qu'elle est capable de structurer des coups de théâtre capables de captiver l'attention du lecteur tout au long d'une publication sérielle : la découverte du corps, les hésitations à propos de l'identité du meurtrier, les échecs dans les premières arrestations effectuées et l'attente d'espérée de la capture de Viou. Tout noyau narratif dans le scénario de l'enquête peut se faire porteur d'une révélation ou d'un rebondissement.

Cela constitue, bien évidemment, une précondition nécessaire pour qu'un roman puisse tirer du *roman policier* de la narration, jusque-là tout à fait linéaire, qu'on en faisait au sein des mémoires : la convergence entre genres ouvre ainsi à l'actualisation de potentialités narratives jusque-là inexprimées au sein de l'écriture romanesque.

Cette considération est d'ailleurs plus remarquable puisque les *Mémoires de Canler* constituent l'une des sources documentaires principales pour les romans judiciaires d'Émile Gaboriau : publiés en 1862, l'autobiographie de Canler fut presque immédiatement retirée du marché à cause des attaques qu'il adressait, indirectement, à Napoléon III, mais non sans que Gaboriau puisse en conserver une copie²⁴. On pourrait alors considérer le contact avec un texte

²³ Dès sa première parution, la *Gazette des Tribunaux* garde une structure textuelle plus ou moins stable au fil du temps. La première et la deuxième page sont dédiées aux procès d'actualité, dont on fournit un compte rendu le plus détaillé possible : les actes d'accusation, les plaidoyers, les témoignages, les interrogatoires de l'imputé et la transcription du jugement constituent un dossier, voire même récit par collage, parcourant intégralement les péripéties judiciaires de l'accusé. Le récit de l'exécution du criminel occupe généralement les mêmes pages, avec une série de longs articles décrivant les dernières heures du condamné, ses demandes, ses réactions face au confesseur et le moment de l'exécution. Par contre, la troisième page est plus souvent marquée par la coprésence de nombreux faits divers, à l'extension textuelle considérablement réduite. Ainsi, lorsqu'une affaire gagne de plus en plus d'attention médiatique, on assiste non seulement à une sensible augmentation de la matière textuelle qu'on lui dédie, mais aussi à son émergence de la troisième page du journal vers la une.

²⁴ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

affichant ses sources journalistiques comme échafaudage structurant sa narration comme l'un des éléments déclencheur pour la mise en intrigue de l'enquête chez Gaboriau.

La portée de l'innovation de Gaboriau au sein des littératures policières est d'ailleurs incalculable : dans tous les spécimens considérés avant lui, comme les récits de Poe, de Waters, mais également les enquêtes de Vidocq et Richmond, il est impossible de parler d'intrigue par rapport à l'enquête fictionnelle.

Comme l'on verra par la suite, le récit mémoriel est incapable de produire toute hésitation au sein de son lecteur. Du point de vue de l'organisation des séquences, le sous-corpus lié à la détection autobiographique est tout à fait homogène, se caractérisant par une linéarité totale dans la représentation de l'enquête. On pourrait résumer l'intégralité des récits sous cités par la formule : présentation du crime ; stratagème(s) du détective ; arrestation du criminel. Le récit se résout toujours dans une poursuite plus que dans une véritable investigation, en procédant vers la capture du responsable sans que le détective ne doive affronter aucun obstacle ou aucune subversion intermédiaire.

Se caractérisant par une étendue qui ne dépasse pas quelques pages, tous les récits policiers mémoriels sont incapables de structurer une narration assimilable aux romans feuilletons que l'on publie dans la presse : des récits de longue haleine et qui conservent pourtant, par le biais de détournements et des coups de théâtre, la curiosité du lecteur au cours des mois nécessaires à leur publication par épisodes.

Le rapport du roman au sens strict avec l'enquête ne commence ainsi qu'avec les investigations du détective Lecoq, dont notamment *l'Affaire Lerouge* (1866), *Le Crime d'Orcival* (1867), *Le Dossier 113* (1867) et *Monsieur Lecoq* (1869). Seulement avec l'œuvre de Gaboriau, l'enchevêtrement des séquences en intrigue ouvre la voie au déroutement, à l'erreur et à l'hésitation, et par conséquent, au rebondissement et à l'étonnement du lectorat.

Dans *l'Affaire Lerouge*, il faut que les indices en défaveur d'Albert s'accumulent pour que Tabaret réalise, à un moment donné, d'avoir mal interprété l'affaire : le véritable meurtrier ne serait en réalité que Noël Gerdy, l'avocat défenseur d'Albert et, d'autre part, le prétendant à son héritage. Ensuite le dévoilement du mobile de Noël constitue une nouvelle source d'étonnement : aucun échange d'enfants n'a jamais eu lieu entre Albert et M. Gerdy ; ce dernier n'aurait alors aucun droit de succession sur l'héritage d'Albert. M^{me} Lerouge, la seule au courant du fait, a été tué pour qu'elle ne puisse pas compromettre le plan criminel de Noël.

Dans *Le Crime d'Orcival*, on découvre par une série de dévoilements progressifs que la vérité de l'enquête est bien loin de ce que l'on croyait au départ : non seulement Hector de Trémoré n'a pas été tué avec Berthe, sa femme, mais il est probablement le responsable du crime. On nécessite d'un autre coup de théâtre pour découvrir qu'Hector a tué sa femme à cause du chantage dans lequel elle l'avait piégé : avec elle, il était impliqué, son malgré, dans l'empoisonnement de l'ancien mari de Berthe.

De même, dans *Monsieur Lecoq*, il faut une longue enquête pour comprendre que le meurtrier de la *Poivrière*, le saltimbanque Mai, est en réalité le duc de Sairmeuse, et que son massacre a été orchestré au sein du plan de vengeance de Lacheneur, son ancien ennemi.

Bref, la mise en intrigue de l'enquête s'impose comme outil nécessaire à la multiplication des versions possibles du crime, des mobiles et des alibis : à la narration linéaire présentée par

les récits mémoriels, il se substitue une forme narrative ouverte à la subversion et à l'étonnement répété de son lectorat.

Certes, les années d'apprentissage auprès de Paul Féval ont dû représenter un moment de réflexion narrative fondamental pour l'auteur beaujolais. Son maître était déjà bien expert dans l'art du roman feuilleton : avec des succès comme *Le Bossu*, *Les Mystères de Londres* ou *Les Habits noirs*, Paul Féval avait déjà fait preuve d'être un maître de la fidélisation des lecteurs par une alternance habile entre suspense et curiosité.

Cependant, l'originalité de l'œuvre de Gaboriau réside proprement dans sa capacité de refaçonner le scénario narratif de l'enquête en faveur des effets de lecture typiques du roman-feuilleton. Sans la médiation des *Mémoires de Canler* et l'influence indirecte du genre du fait divers, la convergence entre le scénario narratif de l'enquête et la sérialité feuilletonesque aurait été peut-être moins réussie : en opposition au récit mémoriel du crime, le fait divers ouvre non seulement à la sérialisation du récit criminel, mais également à la surprise, au suspense et au renversement des attentes. Comme l'on verra dans le détail dans le prochain chapitre, le discours policier autobiographique se connote par une rhétorique de la certitude excluant toute hésitation de l'horizon d'attente du lectorat. Au contraire, la narration immédiate du crime dans les pages du journal s'ouvre à l'inattendu, à la subversion des prévisions et à l'attente spasmodique du dévoilement : bref, les mêmes effets de lecture sur lesquels se fondent les sources des *Mémoires de Canler*.

Quoi que l'œuvre de Gaboriau constitue un tournant radical pour la convergence entre l'enquête fictionnelle et l'intrigue romanesque, la superposition de ces deux pôles n'est que partielle.

En effet, des romans comme *Le Crime d'Orcival*, *Le Dossier 113* et *Monsieur Lecoq* se caractérisent par une double structure : à « l'enquête », qui occupe généralement la première section du texte, il s'oppose, par la suite, le récit du « drame » des antécédents au crime.

Après avoir raconté longuement les investigations menées par l'inspecteur Lecoq sur la scène du meurtre ou du vol, les romans de Gaboriau ramènent leur lecteur en arrière de deux décennies, à la découverte de l'enchaînement des passions et des intrigues ayant poussé le meurtrier au crime.

Du point de vue strictement quantitatif, il faut remarquer que l'extension de ces longues analepses est tout à fait équivalent, sinon majeur, à celle du récit d'investigation : il ne s'agit donc pas du récit court, confié au détective, résumant le mobile et les modalités du meurtre et que l'on trouve généralement en conclusion des romans à énigme classiques ; tout au contraire, les « drames » dans les enquêtes de monsieur Lecoq constituent de véritables romans en abyme, dont le rapport avec le crime à venir ne s'éclaircit que progressivement.

Considérons le drame suivant l'enquête du *Crime d'Orcival* : après avoir fouillé la scène du meurtre de Berthe Trémoré, Lecoq est de plus en plus convaincu qu'Hector ne soit pas mort avec elle ; au contraire, il pourrait bien être le coupable du crime.

Une altercation avec M. Robelot, un pharmacien et expert de poison, permet de découvrir qu'Hector partageait un mystère avec Berthe. À ce moment, M. Plantat, un ami du premier mari de Berthe, se présente sur la scène avec un mémoire, dont la lecture occupera toute la section centrale du texte. On revient en arrière de deux décennies : Hector est un jeune dandy qui, en crise financière, tente de se suicider ; ayant tout perdu, il est ensuite accueilli par son ami, Sauvresy, et sa femme Berthe. Les deux tombent amoureux, et ils restent amants pendant

quelque temps ; cependant, Sauvresy, qui veut le bonheur de son ami, lui organise un mariage avec Laurence Courtois, la fille du maire, dont il tombe amoureux. Berthe s'oppose par jalousie et Laurence, furieuse, dévoile au vieux mari la relation secrète entre son ami et sa femme. Pour se venger, Berthe décide d'empoisonner Sauvresy petit à petit. Ce dernier se rend compte qu'on essaie de l'assassiner ; il décide ainsi d'organiser sa vengeance : il écrit une longue lettre en dénonçant sa femme et Hector, devenu son complice malgré lui. Le texte est rendu à son ami Plantat, qui, à l'insu du contenu, devra confier la lettre au procureur si Hector et Berthe ne se marieront pas de là un an. Les deux seront ainsi obligés à passer le reste de leur vie ensemble, au moins jusqu'au meurtre de Berthe par Hector. La vengeance de Sauvresy est ainsi accomplie.

Il était important de relater intégralement le contenu d'au moins un drame des romans de Gaboriau pour que le lecteur se rend compte du degré d'autonomie du récit du drame par rapport au reste de l'enquête.

Certes, les personnages que l'on rencontre au cours de l'investigation reviennent, quoi que modifiés dans les intentions et dans l'aspect, dans le drame, en contribuant à structurer un effet de récurrence entre un récit et l'autre.

Cependant, les rapports de causalité directe justifiant la présence de deux textes jumeaux sont tout à fait trop faibles pour que l'on puisse vraiment parler d'unité narrative au sein des romans de Gaboriau. Les premiers, longs chapitres du « drame » d'*Orcival*, qui racontent la crise économique et spirituelle d'Hector, n'ont qu'un rapport profondément indirect avec l'enquête. Il serait plutôt correct de parler de deux textes autonomes et juxtaposés, le drame présentant une cohérence interne qui lui permettrait d'être lu de manière tout à fait indépendante par rapport au récit de l'enquête.

Certainement, la nature double des textes de Gaboriau est liée aux logiques de la sérialité, en dédoublant les numéros d'épisodes et en concourant ainsi à la fidélisation du lectorat : la position centrale, entre les deux extrêmes de l'enquête, concourt à attiser la curiosité du lecteur vis-à-vis de la révélation finale, considérablement retardée par l'intromission du drame.

De plus, la marque de fabrique, pour ainsi dire, des romans judiciaires de Gaboriau ne coïncide pas avec son début judiciaire : seulement après le deuxième, grand succès de l'*Affaire Lerouge*, l'écrivain inaugure une opération de duplication de ses intrigues pour satisfaire vraisemblablement l'intérêt croissant du public pour les enquêtes de monsieur Lecoq²⁵.

La même matière narrative s'organise en deux manières tellement opposées que l'on peut en tirer deux histoires différentes : d'une part, le récit des passions sous-jacentes au crime ; d'autre part, le récit de la découverte progressive de ces mêmes. On a ainsi l'impression que les raisons du cœur s'opposent aux raisons de l'esprit, le récit de ratiocination formant un binôme indissociable avec le récit des tragédies de la passion.

Cependant, si les drames de Gaboriau pourraient se lire de manière indépendante par rapport à l'enquête, le rapport d'autonomie n'est pas réciproque : à partir du simple récit de l'enquête, il est impossible de saisir la complexité des coups de théâtre qui s'alternent sur la scène du drame. Dans *Le Crime d'Orcival*, Lecoq parvient à peine à se douter de la culpabilité d'Hector quand Plantat prend la parole pour dévoiler l'intégralité des détails autour du drame de Berthe et de son nouveau mari.

²⁵ *L'Affaire Lerouge*, où Lecoq n'apparaît que de manière fugace, est publié deux fois en feuilleton : d'abord, en 1865, dans *Le Soleil*, sans attirer vraiment l'attention du public. Ensuite, le texte connaît un succès considérable après sa nouvelle publication dans les pages du *Petit journal*. Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau, op. cit.*

L'autonomie narrative de l'enquête se dévoile par être un procédé encore *in fieri* : le récit d'investigation tout seul n'est encore pas suffisant pour captiver le public tout au long de l'intrigue romanesque. Comme dans une sorte d'opposition binomiale, le récit de déduction nécessite d'être intégré par les passions tragiques que l'on expose dans les deuxièmes parties des romans d'Émile Gaboriau. La seule découverte progressive des détails concernant l'exécution du crime ne suffise pas pour attiser la curiosité du public. Dès le début de l'enquête, le fait qu'Hector soit le coupable et non une victime s'impose comme le seul scénario capable de subvertir les faibles apparences d'un double meurtre. La prose de Gaboriau ne fait que de faibles efforts pour structurer de fausses attentes à infirmer de manière surprenante ; on permet par contre au lecteur d'entrevoir la solution du mystère depuis les toutes premières pages du récit d'enquête. Ainsi, le récit du drame permet de suppléer avec un effet de suspense là où la curiosité du lecteur est affaiblie, ou même compromise, par les dévoilements progressifs de Lecoq.

La jalousie de Berthe, la complicité son malgré d'Hector, le plan ironique de Sauvresy et la condamnation des deux assassins à une vie ensemble : voici les véritables moteurs de l'intérêt narratif de Gaboriau, les drames occasionnés par le conflit entre passions brûlantes. Le destin tragique des personnages comble les vides d'effet occasionnés par des pratiques discursives de l'enquête encore inefficaces dans l'évocation systématique d'un effet de mystère, et qui ne conçoivent pas encore l'engagement du lecteur dans l'identification du coupable.

Pourtant, il serait une erreur de considérer la nature double des textes de Gaboriau comme une sorte de scorie dans l'évolution du roman policier, un élément qu'il faut absolument expulser pour que la narration de l'enquête puisse s'identifier à plein titre avec l'intrigue romanesque. Certes, un remarquera par la suite une tendance progressive à la convergence totale entre investigation et intrigue, surtout pour ce qui concerne les adaptations théâtrales des ouvrages de Gaboriau, mais non sans que la duplicité du roman judiciaire laisse une trace profonde dans l'émergence du soupçon comme pratique autonome du lectorat.

Dans *Typologies du roman policier*, Tzvetan Todorov se réfère au roman à énigme classique comme un genre textuel caractérisé par un double récit : l'un, l'enquête, se chargerait de reconstituer l'autre, le récit du crime. Cependant, est-ce que la prétendue duplicité du récit est effectivement opérative du point de vue de la structure du texte ? La narration du roman policier à énigme est double seulement dans la mesure où la narration s'achève par un compte-rendu où le détective se charge de fournir une version univoque du crime, comme, par exemple au sein du dernier chapitre de la *Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie.

Il nous paraît pourtant difficile d'assumer que cette même duplicité soit opérative au sein de l'intrigue : au cours du récit policier, les possibilités alternatives foisonnent constamment, et se multiplient en suggérant des versions concurrentes du crime sur lesquelles s'exerce le soupçon du lecteur.

On parlera donc d'abord non pas d'un récit double mais d'un récit qui diverge constamment, en envisageant, chapitre après chapitres, des lectures possibles et différentes du même événement obscur.

Ensuite, cela nous paraît moins une question textuelle que strictement liée à l'activité interprétative du lecteur. En d'autres termes, le récit policier se dédouble moins sur la page que dans la réception par le public qui, captivé par la curiosité de connaître l'identité du meurtrier, envisage plusieurs lectures alternatives par rapport à l'enquête racontée.

Si l'effet envisagé par le roman policier réside dans la stimulation d'un récit interprétatif de la part du lecteur, cela n'implique pas que l'on se trouve face à un récit double de manière strictement formelle, en tant que construction purement discursive au sein du texte.

Dans cette perspective, la structure double des romans judiciaires d'Émile Gaboriau représente un véritable précurseur formel, voire même une figure, de ce qui deviendra une activité réservée strictement au lecteur dans le roman à énigme classique.

On se trouve face à un premier exemple de comment, sur la longue durée, l'évolution générique du polar se caractérise par un glissement progressif de la clarté à l'opacité, de l'explicite à l'implicite, de la déclaration ouverte à l'interprétation du lecteur : en devenant de plus en plus obsolète, la célèbre deuxième partie des romans judiciaires à la Gaboriau est progressivement expulsée du texte.

Cela n'implique pas pourtant qu'elle soit exclue du processus de communication littéraire entre auteur, texte et lecteur : tout au contraire, justement par son absence, le deuxième récit constitue progressivement un blanc à combler par l'activité interprétative du lecteur.

Quoi que la narration ne s'occupe plus de présenter au lecteur une représentation univoque des antécédents menant à la solution du mystère, sa nécessité narratologique persiste en tant qu'horizon d'attente chez un lectorat qui s'efforce, de plus en plus, de combler l'écart créé par la mutilation du « drame ».

Dans une perspective historique plus ample, la tendance à l'écriture double de l'enquête est loin de s'épuiser avec l'œuvre Gaboriau. Encore *A Study in Scarlet*, s'appuyant sur le modèle de *Monsieur Lecoq*, présente à ses lecteurs une enquête qui n'occupe que la première partie de l'ouvrage : la première affaire ayant Sherlock Holmes pour protagoniste se termine par l'arrestation d'un homme mystérieux, que le détective de Baker Street a piégé dans sa propre maison. Ainsi se terminent les « Reminiscences of John H. Watson, late of the Army Medical Department ». D'une certaine manière, on pourrait déclarer que l'affaire est terminée : il suffirait que Holmes raconte simplement *comment* il est parvenu à identifier le coupable du meurtre des Lauriston Gardens, ce qui arrivera dans les deux derniers chapitres du texte.

Pourtant, les cinq premiers chapitres de la deuxième section du texte, « The Country of the Saints », nous reconduisent en arrière de deux décennies, en nous faisant déplacer de Londres jusqu'au Utah. La longue analepse nous raconte de John Ferrier qui, traversant le désert, rencontre une jeune fille, Lucy. Les deux sont ensuite accueillis dans une communauté mormone. Une fois grandi, Lucy connaît Jefferson Hope, un chasseur qui lui propose de l'épouser. Pour ce faire, Lucy, son père adoptif et Jefferson quittent la communauté, comme Lucy devait forcément se marier avec l'un de ses membres. Pendant leur fuite, les trois sont rejoints par deux des prétendants de Lucy, Stangerson et Drebber : John est tué, alors que Lucy est enlevée et amenée à nouveau dans la communauté. Jefferson Hope ne peut plus rien faire pour sauver Lucy, qui entretemps est morte de désespoir. Le jeune cowboy commence donc à hanter les deux mormons, qui s'enfuient à travers les États-Unis jusqu'en Europe, à Londres, où il consumera enfin sa vengeance.

L'écho du modèle doubles des romans judiciaires de Gaboriau est explicite : à une première, longue séquence narrative dédiée à l'enquête, il suit la narration du « drame » : le récit d'investigation, d'indices et de déclarations surprenantes cède sa place à une véritable tragédie des amants impossibles, s'achevant dans la plus grande douleur : la mort de Lucy elle-même.

Cependant, une série d'éléments nous laissent percevoir un écart considérable entre le texte double de Conan Doyle et son modèle, témoignant d'une perte progressive de pertinence du récit dramatique au sein de la narration d'enquête.

D'abord, les liens causaux entre la première et la deuxième partie du roman paraissent considérablement plus faibles par rapport aux romans judiciaires d'Émile Gaboriau : là, quoi qu'au prix d'une analepsie profonde, les personnages que l'on rencontre dans le drame sont également les mêmes que l'on retrouve, vingt ans après, sur la scène du crime. Les drames racontés dans la deuxième partie clarifient, d'une certaine manière, les mobiles et les passions des personnages au sein du présent de l'enquête.

Considérons l'exemple de *Monsieur Lecoq* : quoi que sa deuxième partie se caractérise par une intrigue longue et complexe, l'action des personnages de *L'Honneur du nom* justifie et explique leurs rôles respectifs dans *L'Enquête* : la duchesse de Sairmeuse a occasionné la mort de Blanche, dont Lacheneur se venge en orchestrant le massacre de la *Poivrière* au retour du duc, après des années de vie sous anonymat. Les rapports entre un texte et l'autre sont strictes, et causalement liés les uns aux autres.

On ne peut pas dire de même pour la première et la deuxième partie d'*A Study in Scarlet*, où les raisons du conflit engendrant la vengeance de Jefferson Hope ne concernent que les toutes dernières séquences du drame : du point de vue de l'unité narrative, rien ne justifie la présence des longs chapitres racontant la rencontre entre John et Lucy, aussi bien que leurs années dans la commune mormone. De tous les personnages que l'on rencontre dans « The Country of the Saints », seulement un sera employé dans la structuration du récit des « Reminiscences » de Watson : Jefferson Hope, c'est-à-dire le coupable lui-même.

Dans *A Study in Scarlet*, le récit d'aventures mélodramatiques et celui de l'enquête divorcent progressivement. Par rapport au modèle de Gaboriau, l'un est de moins en moins nécessaire à l'autre : comme on le verra dans le chapitre prochain, l'effet de surprise réitéré au sein de la première section du texte rend cette section de plus en plus autonome par rapport au suspense engendré par la fuite rocambolesque de Lucy, John et Jefferson. Petit à petit, le roman d'investigation trouve son effet narratif spécifique, satisfaire la curiosité des lecteurs par des dévoilement progressifs et surprenants, qui est en train de rejoindre un statut autonome par rapport aux *cliff-hangers* dont se charge la deuxième section.

Au début de *The Sign of the Four*, Holmes et Watson commentent la publication récente du compte rendu de l'affaire des Lauriston Gardens. Le texte s'intitule, curieusement, *A Study in Scarlet*, ce qui fournit l'espace à l'auteur pour des considérations d'ordre réflexif sur son premier roman sensationnel :

— I was never so struck by anything in my life. I even embodied it in a small brochure with the somewhat fantastic title of "A Study in Scarlet". [Holmes] shook his head sadly. — I glanced over it, he said. Honestly, I cannot congratulate you upon it. Detection is, or ought to be, an exact science, and should be treated in the same cold and unemotional manner. *You have attempted to tinge it with romanticism*, which produces much the same effect as if you worked a love-story or an elopement into the fifth position of Euclid. — But the romance was there, I remonstrated. I could not tamper with the facts. — *Some facts should be suppressed, or at least a just sense of proportion should be*

*observed in treating them. The only point in the case which deserved mention was the curious analytical reasoning from effects to causes by which I succeeded in unravelling it.*²⁶

Comme s'il devenait critique littéraire du texte qui l'héberge, Holmes se propose une narration policière se limitant au simple récit de déduction et d'induction, focalisé uniquement sur la quête herméneutique de l'investigateur à la recherche du coupable.

Bien qu'en demeurant formellement un roman, l'écriture policière demande l'expulsion de tout ce qui est romanticisme, dont notamment la longue section du roman sentimental entre Lucy et Jefferson Hope.

Il s'agit, comme le souligne Holmes lui-même, d'une question d'effet : la curiosité stimulée par les dévoilements surprenants du détective suffit pour garantir l'intérêt et le plaisir du lectorat ; le roman d'enquête, avec ses supposées géométries euclidiennes, est donc autonome par rapport au théâtre des passions humaines qui trouble le spectateur dans la deuxième section du texte. Par ailleurs, le contraste d'effet des deux récits au sein d'*A Study in Scarlet* est suffisamment évident pour que toute longue séquence dramatique sera expulsée du *Sign of the Four*.

Cela n'implique pas forcément que, avec l'expulsion du « drame » du roman d'investigation, le jeu de détection entre auteur et lecteur puisse commencer : bien d'autres procédés micro-formels nécessitent de s'intégrer aux pratiques d'écriture du roman policier pour que le texte puisse programmer le soupçon du lecteur.

Cependant, l'expulsion de la deuxième partie du modèle à la Gaboriau ouvre la voie, du point de vue macro-structurel, à l'activité interprétative du lecteur déterminant l'effet générique propre au roman policier classique. Sans une narration univoque et monologique des antécédents du crime, le lecteur est virtuellement libre d'envisager l'un des plusieurs scénarios criminels que les indices sur la scène du crime lui suggèrent.

Il y a d'ailleurs un autre élément justifiant l'affaiblissement du modèle du double récit au sein d'*A Study in Scarlet* par rapport aux antécédents de Gaboriau : la perte de cohérence interne de la deuxième section narrative par rapport à la première.

Comme on verra dans les détails au cours du chapitre suivant, les analepsies chez Gaboriau se justifient toujours par rapport au cadre narratif majeur : dans *Le Crime d'Orcival*, la section du drame se présente en tant qu'écriture mémorielle par Sauvresy ; dans le *Dossier 113*, il s'agirait par contre des résultats d'une recherche historique dont se charge Lecoq lui-même.

Le conditionnel est quand même obligatoire puisque cette prétendue justification par la mise en abyme n'engendre aucune variation du point de vue du style de Gaboriau. Que les informations soient tirées d'un ancien mémoire ou qu'elles représentent les notes du détective suite à une recherche d'archive, le narrateur extradiégétique ne subit aucune variation sensible par rapport au reste du texte. Cependant, la présence d'une analepsie concernant un tiers de l'intégralité du texte est au moins justifiée aux yeux du lecteur.

Au contraire, aucun rapport de mise en abyme ne justifie la présence de « The Country of The Saints » dans *A Study in Scarlet* : l'écart est d'ailleurs encore plus remarquable puisque, de la narration testimoniale de Watson, on glisse arbitrairement vers un narrateur extradiégétique et tout à fait omniscient dans la deuxième partie du texte.

²⁶ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Sign of the Four* [Lippincott's, 1890], London, HarperCollins, 2015, p. 3, italique ajouté.

L'artificialité du choix narratif se montre au lecteur en toute sa dimension arbitraire, d'autant plus que Jefferson Hope parvient à résumer lui-même le contenu de la deuxième partie du texte dans à peine quelques lignes, au cours de son dialogue avec Holmes : « That girl that I spoke of was to have married me twenty years ago. She was forced into marrying that same Drebber, and broke her heart over it. I took the marriage ring from her finger, and I vowed that his last thoughts should be of the crime for which he was punished. I have carried it about with me, and have followed him and his accomplice over two continents until I caught them²⁷ ». Quelques lignes à peine suffisent pour résumer les éléments narratifs de la deuxième partie du récit nécessaires à la compréhension de la première. La dimension dramatique qui persiste dans la deuxième section du texte n'a plus de fonction au sein d'une écriture qui se propose désormais de susciter la curiosité du lecteur.

Un autre texte, contemporain d'*A Study in Scarlet*, témoigne de l'appauvrissement progressif du récit des antécédents du crime dans l'économie de l'enquête romanesque : il s'agit des *Ladri di cadaveri* (1884) de Giulio Piccini. L'analyse de la macro-structure du texte est d'ailleurs encore plus intéressante puisque complètement autonome par rapport à celle de Conan Doyle. On peut déclarer avec un certain degré de certitude que l'un n'a jamais eu l'occasion de lire l'autre : d'une part, *A Study in Scarlet* sera publié en Italie seulement en 1907 ; d'autre part, les romans de Piccini ne seront jamais traduits en anglais.

Dans le troisième chapitre, nous avons souligné à maintes reprises les dettes thématiques qui font de Gaboriau et de Fortuné du Boisgobey les sources principales pour les romans de l'inspecteur Lucertolo. Il est cependant intéressant de voir comment la réélaboration des formes s'oppose aux continuités thématiques entre Piccini et ses modèles.

Comme chez Gaboriau, on peut en fait remarquer la présence d'une longue séquence analeptique dans les *Ladri di cadaveri*. L'enquête va bientôt s'achever : le cercle se restreint autour de la comtesse Paola et son amant, l'inspecteur Ferriani, accusés d'un double meurtre. Le vieux policier Bastiano se rend alors chez le procureur du Granducato de Toscane, mari de la comtesse Paola, pour le mettre au courant des plans criminels de la femme. Bastiano, qui a une connaissance à peu dire encyclopédique de tous les exploits criminels du Granducato, dévoile au comte l'amour liant Paola et l'inspecteur, qu'ils ont organisé un échange triple d'enfants entre paysans pour s'emparer d'un héritage et que le meurtre ne serait qu'une réponse aux protestations d'une de ces familles, menaçant de dévoiler leur secret.

Piccini décide ainsi de résoudre l'artificialité du drame en l'intégrant à l'enquête sous forme de dialogue. L'effet est pourtant opposé, puisque le comte était présent à la plupart des événements dont Bastiano lui parle : il devient ainsi évident que la fonction du dialogue n'est pas celle d'informer le personnage, mais directement le lecteur.

Par ailleurs, aucune des informations au de-là de l'organisation de l'échange criminel n'a absolument aucune fonction à l'intérieur de l'intrigue : dans les paroles de Bastiano, il se structure peu à peu un roman criminel qui n'a rien à voir avec l'enquête de l'inspecteur Lucertolo, sinon de raconter la passion vicieuse qui s'instaure entre deux malfaiteurs se retrouvant, sous une fausse identité, parmi la haute société florentine. D'autant plus que la culpabilité de la comtesse et de l'inspecteur est, comme on verra par la suite, hors doute depuis

²⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 120-121.

les toutes premières pages du roman. Ainsi, Giulio Piccini dédie trois chapitres entiers à la simple définition d'un mobile, en nous dévoilant par un long dialogue analeptique des données que l'on aurait pu esquisser en à peine quelques lignes.

Par surcroît de redondances, le drame des antécédents se démontre de plus en plus obsolète dans l'économie du roman policier. L'enquête est désormais prête à s'identifier à part entière avec l'intrigue, en expulsant tout ce qui n'est pas pertinent au récit de déduction et de découverte.

Dans cette perspective, il est curieux de remarquer comment les antécédents du *Mystère de la chambre jaune* ne se distinguent pas radicalement, en termes de matière narrative, par rapport aux « drames » des romans de Gaboriau ou de Conan Doyle. Les vicissitudes de Mathilde Stangerson et de Ballmeyer ont le même degré de fuites rocambolesques, de poursuites dans deux continents et de passions violentes jusqu'au meurtre que l'on retrouvait dans *A Study in Scarlet* ou dans *Le Dossier 113*. Cependant, elles n'occupent qu'à peine quelques lignes dans le dernier chapitre du texte, où Rouletabille démontre que le meurtrier, l'inspecteur Larsan, correspond à Ballmeyer, archi-criminel et ancien amant de M^{me} Stangerson.

Non seulement la macro-séquence du drame est miniaturisée par rapport à ses prédécesseurs, mais elle est également marquée par une sensible perte de valeur dans l'économie du récit d'investigation : comme on le verra dans les chapitres suivants, les événements racontés dans le drame n'ont aucune pertinence avec l'identification du criminel, l'effort du lecteur se limitant à superposer la fonction du coupable à celle de l'inspecteur Larsan en recourant aux traces — voire même aux indices — que l'on trouve parsemées dans le reste du texte.

Le fait que Larsan soit, au même temps, un criminel et l'ancien amant de Mathilde ne joue aucun rôle dans la confrontation des données à laquelle le lecteur est appelé pour résoudre le mystère : le personnage de Ballmeyer, en tant qu'*archivillain*, ne fait qu'offrir une continuité sérielle aux aventures de Rouletabille, en retardant l'effrontement entre les deux au prochain roman, *Le Parfum de la dame en noir*.

Pour rendre compte de l'affaiblissement et de l'expulsion du « drame » de l'économie de l'enquête romanesque il faut, paradoxalement, se retourner vers ses adaptations en mélodrame.

Un écart trop considérable sépare le modèle de Gaboriau, de Conan Doyle et de Piccini du *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, pour que l'évolution des formes narratives n'envisage pas d'autres pratiques discursives. Pour devenir architecte, l'intertexte des modèles policiers nécessite de s'élargir à d'autres pratiques et à d'autres formes scripturales : dans la prochaine section, on analysera comment l'adaptation pour la scène constitue le *locus* d'élaboration principal de l'autonomie narrative de l'enquête. Néanmoins, ce procédé est loin d'être automatique ; au contraire, il va se remarquer par une tension constante entre les conventions du langage théâtral et les spécificités génériques du roman policier, en mettant en exergue l'obsolescence de certains procédés typiques de la communication scénique par rapport à l'originalité d'effet, encore entièrement potentielle, que l'enquête fictionnelle porte avec soi.

3. L'intrigue policière sur la scène mélodramatique

Les romans judiciaires d'Émile Gaboriau ne constituent pas seulement la première occasion de représentation romanesque de l'enquête. Ils sont également parmi les récits d'enquête les plus appréciés et adaptés pour la scène en Europe tout au cours du XIX^e siècle.

Les transpositions théâtrales des enquêtes de Tabaret et de Monsieur Lecoq constituent un outil incontournable pour envisager une question centrale dans l'évolution des formes du roman policier : l'affranchissement de l'enquête du modèle foisonnant du roman-feuilleton, vers une structure narrative où l'investigation occupe intégralement le système du texte.

Cependant, ceci ne constitue pas un parcours linéaire. Par contre, le rapport entre l'enquête et l'intrigue théâtral est marqué par nombre de tentatives disparates et non forcément systématiques. Traiter des formes et de l'effet narratif de l'investigation dans les adaptations de Gaboriau implique irrémédiablement d'envisager plusieurs contextes littéraires, où le rapport à l'enquête fictionnelle peut varier de manière considérable entre l'un et les autres, outre qu'une opposition constante entre le conservatisme thématique et l'innovation formelle.

Nous allons nous occuper d'abord de la dimension subalterne du détective et de l'enquête dans *L'Honneur du nom* d'Alphonse Pagès, la première adaptation théâtrale de *Monsieur Lecoq*. Ensuite, on considérera le rapport conflictuel entre la narration de l'enquête et les *topoi* de la théâtralité dans deux adaptations de *L'Affaire Lerouge*, avant d'envisager les adaptations des aventures de Sherlock Holmes et du *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux lui-même.

Les lettres de Gaboriau de 1869 témoignent d'un jeune auteur au sommet de la célébrité, enfin consacré dans le panthéon des célébrités littéraires par l'adaptation de son dernier succès, *Monsieur Lecoq*²⁸. Représenté pour la première fois au théâtre Beaumarchais le 6 novembre 1869, *L'Honneur du nom* constitue à la fois l'exorde des œuvres de Gaboriau et de son investigateur Lecoq sur la scène.

L'auteur dut pourtant refuser de participer à l'adaptation du roman à cause de la publication de *La Vie infernale* (1870) dans le *Petit Journal* ; la mise en scène fut donc rapidement assignée à Alphonse Pagès et à d'Albert²⁹ par le directeur du Beaumarchais.

Dans le troisième chapitre du présent ouvrage, nous avons mis en exergue les rapports potentiels de continuité entre la dimension théâtrale et le soupçon. Cependant, l'identification de la théâtralité comme source d'un effet narratif radicalement nouveau pour le roman policier ne sera, au départ, ni immédiate ni efficace.

Au contraire, dans son adaptation pour la scène, les innovations narratives des Gaboriau doivent se mesurer avec la nature conservatrice des structures, des rôles et des thèmes figés du mélodrame. Celles-ci se répercutent à plusieurs niveaux sur *L'Honneur du nom*, en touchant à l'organisation de la matière, aux thématiques et à l'effet général de la pièce. Avant de considérer la théâtralité comme un horizon rédactionnel novateur pour le roman policier, il faut rendre compte de la manière dont la représentation de l'enquête d'abord fut soumise aux structures et aux rôles les plus traditionnels de la représentation mélodramatique ; seulement dans un second

²⁸ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau, op. cit.*.

²⁹ Selon Roger Bonniot, l'identité du collaborateur d'Alphonse Pagès demeure de difficile attribution. Aucune trace de son œuvre ne paraît dans les catalogues théâtraux de l'époque. Cf. *Ibid.*

temps on assistera par contre à la réélaboration de ces mêmes modèles et à leur orientation en faveur d'un effet narratif tout à fait novateur : le soupçon.

D'abord, deux considérations sur le titre et la structure de la pièce tirée de *Monsieur Lecoq*. On s'attendrait que, en débutant sur la scène, un personnage aussi célèbre que Lecoq aurait bien eu l'honneur de voir son spectacle intitulé à son nom. Néanmoins, le titre de la pièce de Pagès coïncide avec celui de la deuxième partie du roman de Gaboriau, *L'Honneur du nom*, le récit analeptique qui quitte le meurtre de la *Poivrière* pour nous conduire à rebours jusqu'en 1815.

Les deux titres — *Monsieur Lecoq* et « L'Honneur du nom » — insistent sur le concept du nom, mais révèlent deux attitudes radicalement opposées : d'un côté, celui de l'enquêteur, le héros des romans populaires de Gaboriau mais également celui qui est chargé de résoudre le mystère, le protagoniste de l'enquête romanesque ; de l'autre, la réputation d'un noble, dont l'honneur a été compromis par un drame sanglant qui exige une vengeance.

Déjà à partir du titre, l'adaptation de *Monsieur Lecoq* révèle un choix de préférence dans la matière narrative la plus féconde pour une représentation théâtrale : non un récit de dévoilement, mais un drame historique qui raconte les tensions sociales liées à l'époque de la Restauration. Sairmeuse et Lacheneur incarnent les esprits opposés de la France post-révolutionnaire : une noblesse flegmatique et gaspilleuse d'un côté, une bourgeoisie industrielle mais vexée, transformé en monstre féroce, de l'autre. Ce qui constitue l'intérêt narratif principal de la pièce n'est pas l'action d'investigation de Lecoq menant à éclaircir le massacre de la *Poivrière*, mais l'honneur du duc de Sairmeuse, à salir pour que les torts contre Lacheneur soient réparés.

On assiste ainsi à une remise en question des valeurs dont les deux ouvrages se chargent. Le véritable héros tragique de la pièce n'est point Lecoq, redresseurs de torts par la voie de l'induction et de l'analyse des preuves, mais Lacheneur : un justicier aveuglé par la mort de sa fille et par les torts subis de la part de l'ancienne noblesse française.

De la même manière, le noyau du récit ne réside pas dans le rétablissement de l'ordre judiciaire subverti par la violence, mais dans la réhabilitation du nom de famille par une violence réparatrice. En se trouvant pour la première fois sur la scène du crime, Gévrol ridiculise Lecoq : « Allons, tu devines ici un mélodrame... à la *Poivrière*, chez Poignot ... comme à l'Ambigu comique ...³⁰ ». Selon Gévrol, il n'y a de mélodrame que dans le récit des causes du crime, et non dans la froide nature documentaire de l'enquête : il suggère ainsi que le seul récit chargé d'une véritable tension tragique réside dans la deuxième partie du texte, *L'Honneur du nom*. Lui seul, il constitue une matière à représenter à travers les conventions formelles et thématiques du mélodrame ; le récit de l'enquête sur la scène ne serait donc qu'une conséquence directe et mécanique de la première partie de la *fabula*, une nécessité désagréable dont il est impossible de se passer pour que le conflit entre Sairmeuse et Lacheneur puisse reprendre forme après plus que vingt ans.

Les deux opposants du drame surgissent au rôle de personnages tragiques : leur *ethos* est celui des offenseurs et des offensés, entre lesquelles le détective ne joue que le rôle d'arbitre

³⁰ ALPHONSE PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom, drame en deux époques et dix tableaux tirés du roman Monsieur Lecoq par Émile Gaboriau, représenté pour la première fois sur le théâtre Beaumarchais le 5 novembre 1869*, Paris, Dentu, 1869, acte VII, scène VI, p. 28.

indésirable : il interfère par la loi, dans une dispute qui s'en place au dehors, en invoquant seulement les règles de l'honneur.

Ainsi, l'autre nom du texte dramatique, celui de M. Lecoq, est confiné à un anonymat symbolique : il n'occupe qu'un rôle subalterne par rapport au récit de vengeance visant à rétablir le nom de Lacheneur. De la même manière, le crime sur lequel se focalise la représentation n'est pas celui de la *Poivrière*, mais l'assassinat de la fille de l'ancien maire de Sairmeurse.

Il s'agit de deux crimes d'ordre très différent : d'un côté un triple assassinat à éclaircir, un mystère ; de l'autre une offense à réparer, une fatalité tragique. Dans la meilleure tradition du Boulevard du Crime³¹, le spectateur assiste intégralement au meurtre fortuit de Marie-Anne, fille de Lacheneur. Blanche, jalouse, croit son mari Martial amoureux de Marie-Anne, au point d'essayer de le tuer. C'est pourtant la fille de Lacheneur qui va boire la tisane empoisonnée :

BLANCHE, seule [...]. Je voulais une preuve ... À quoi bon ? Est-ce que tout ne crie pas autour de moi : c'est ici le paradis mystérieux de leurs amours, c'est ici que Marie-Anne et Martial se rient de toi ... depuis la première nuit de test noces !... (Voyant la trousse de Dumont.) Qu'est-ce que cette boîte ?... Des flacons !... (Prenant une fiole et lisant.) Poison ! (Elle s'arrête ; réfléchit... long silence ... et palissant.) Si j'osais ?... Pourquoi pas ? Mais comment ? ... Ah ! Cette tisane ! Elle est sur le feu ; on en a bu déjà, on en boira encore tout à l'heure !... [...] [M]ieux vaut savoir son mari mort qu'appartenant à une autre ! (Elle verse une partie de la fiole dans la tasse).³²

Ce n'est pas le mystère autour d'un meurtre inexplicable, mais les crimes dictés par la violence des passions humaines et par la nature tragique du destin qui constituent l'intérêt principal de la pièce.

Cette subversion de pertinence a également des conséquences sur l'organisation de la matière narrative, en affectant bien évidemment son effet envisagé sur les spectateurs. Comme Thomasseau l'a bien souligné³³, le drame populaire à l'époque romantique (1848-1870) est structuré d'habitude en deux époques, décalées l'une par rapport à l'autre de quelques décennies. Si la première se charge de raconter un crime, la deuxième raconte le rétablissement de l'ordre par la vengeance.

Pour que le crime devienne une source de mystère, Gaboriau invertit l'ordre de disposition des macro-séquences : en occupant la deuxième partie du récit, la narration du drame satisfait la curiosité du lecteur, stimulée d'abord par l'énigme du crime.

Cependant, la disposition du récit du drame est renversée par rapport au roman : avec une opération radicale de subversion chronologique, la pièce rétablit la linéarité temporelle de la représentation. Les conventions expressives du mélodrame inscrivent ainsi l'originalité narrative de Gaboriau dans les normes codifiées du récit mélodramatique.

L'enquête ne constitue plus un récit au cours duquel le lecteur attend, son souffle coupé, la révélation de la vérité. Le meurtre et les investigations se présentent comme une conséquence directe des conflits auxquels on assiste depuis le tout débout de la représentation, racontés au fil d'une *causalité* directe, claire, explicite.

³¹ Cf. PIERRE GASCAR, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette, 1980.

³² A. PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom*, op. cit., acte V, scène VII, p. 20.

³³ Cf. JEAN-MARIE THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Le relais narratif de la vengeance de Lacheneur sur l'enquête — un changement de perspective radical par rapport au texte de Gaboriau — impose également des transformations à la suite causale des événements représentés.

Dans le roman, il n'est que pour un aléa que les agents se trouvent face à la scène du crime, lorsqu'ils patrouillent le quartier de Glacière. Au contraire, dans la pièce les policiers paraissent à la fenêtre de la *Poivrière* avant que le crime soit commis. Leur présence sur scène fait partie des machinations de Lacheneur : ils se trouvent là parce qu'ils viennent de recevoir une lettre anonyme les invitant à s'y rendre. « GÉVROL. C'est drôle ... Nous avons pourtant reçu une lettre anonyme qui nous conseillait de surveiller ce soir la *Poivrière* entre onze heures et minuit ...³⁴ », déclare l'inspecteur.

Le statut narratif de Lacheneur en est également modifié : ainsi, il serait moins un victime qui agit par ressentiment qu'un vengeur machiavélique dont la complexité du plan terrifie les spectateurs. Par ailleurs, le crime, en tant que machination monstrueuse et lucide, est représenté intégralement sur scène dans son déroulement. La puissance tragique de Lacheneur rencontre ainsi le goût sanglant du Boulevard du Crime et l'esthétique du *clou*³⁵ du mélodrame :

MARTIAL. Fuyez, Blanche, fuyez ! ... Bavois est là ... derrière cette porte. Sauvez l'honneur du nom ! Les deux femmes se sauvent par la porte du fond. Couturier fait un bond sur Martial et le prend à la gorge. MARTIAL déchargeant son pistolet à bout portant sur Couturier qui tombe raide mort devant la fenêtre. Et un ! CHUPIN, remontant précipitamment son escalier. Un coup de feu ! La garde va venir ! MARTIAL, à Gustave qui s'est aussi jeté sur lui. Veux-tu me lâcher, canaille ! GUSTAVE, avec rage. Non ! Non ! MARTIAL, déchargeant son autre pistolet. Alors, tant pis pour toi ! (Gustave tombe près du comptoir à la gauche).³⁶

L'évènement énigmatique qui constitue l'objet de l'enquête dans le roman, et qui représente donc une source de mystère pour le lecteur, se trouve ici représenté intégralement sur scène. Le massacre devient l'*apogée* de la vengeance de Lacheneur : il n'est plus un épisode à exclure de la représentation pour qu'il puisse éveiller la curiosité des lecteurs ; au contraire, ceci résume le clou de l'ascension criminelle du personnage, l'épisode que mieux que tout autre incarne la nature vicieuse du bourgeois trahi. Ainsi, le genre du mélodrame, pour son esthétique de la violence et le système de valeurs que cela engage, s'impose en tant que contretexte du roman de Gaboriau, en renversant les rapports entre ce qu'il faut et ce qu'il ne faut pas représenter sur la scène.

Le 2 mai 1872, le premier succès d'Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* est représentée sur la scène pour la première fois au Théâtre du Château d'Eau de Paris. Par ailleurs, Roger Bonniot n'hésite à qualifier *L'Affaire Lerouge* comme « première pièce policière », où le détective et l'enquête jouent un rôle central dans le dénouement de l'intrigue.

Comme on verra par la suite, dans la pièce d'Hostein, l'enquête a perdu le caractère subalterne et partiel qui la qualifiait au sein de *L'Honneur du nom* de Pagès et d'Albert.

³⁴ A. PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom*, op. cit., acte VII, scène II, p. 26.

³⁵ Cf. PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

³⁶ A. PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom*, op. cit., acte VII, scène V, p. 27.

Cependant, il faudrait se demander si la seule présence sur scène d'une enquête menée par un détective pourrait suffire à qualifier l'ouvrage de « pièce policière ».

Le drame témoigne de comment, en manque des compétences formelles d'écriture propres à un genre narratif *en formation*, le processus de transmodalisation ne peut que faire appel aux conventions structurelles et formelles les plus stables de la modalité cible, en affectant également l'effet suscité sur son public. Pour que l'on puisse mieux s'expliquer, il faut que l'on analyse dans le détail l'adaptation scénique du roman, à partir de la disposition de la matière narrative qui la compose.

L'intrigue de *L'affaire Lerouge* se structure autour de deux lignes narratives. L'une est dédiée à l'enquête pour l'assassinat de M^{me} Lerouge, ancienne nourrice d'Albert et de l'avocat Noël Gerdy ; l'autre à la relation amoureuse entre Albert et Claire.

En fait, Albert ne peut plus se marier avec Claire : il a découvert de n'être que le fils naturel du comte, né de sa liaison secrète avec M^{me} Gerdy. Le véritable héritier des Commarin serait alors Noël, les deux enfants ayant été échangés dans leurs berceaux par M^{me} Lerouge. Le cadre se complique quand le détective Tabaret accuse Albert d'avoir tué la veuve Lerouge pour lui empêcher de révéler le secret de sa naissance. Grâce au témoignage de Pierre Lerouge, on découvre finalement qu'aucun échange n'a jamais eu lieu : c'est par contre Noël qui a tué M^{me} Lerouge pour s'approprier de la position d'Albert. Ainsi, aucun mariage ne peut avoir sans que le mystère autour de la mort de la veuve Lerouge ne soit démêlé : la fait que les deux amants couronnent leur rêve d'amour est indissolublement lié à l'émergence de la vérité autour du meurtre. L'intrigue amoureux et celui du mystère criminel sont ainsi enchevêtrés de manière consubstantielle.

Certes, plusieurs éléments de l'intrigue nous révèlent comment la dimension de la théâtralité demeure pour Gaboriau une source incontournable de thèmes et formes narratives : les frères séparés dans le berceau ; les fiançailles empêchées ; les fautes d'une génération retombant sur la suivante.

Cependant, tout élément tragique ou comique dans le roman ne joue qu'un rôle subalterne vis-à-vis de l'enquête : *L'affaire Lerouge* se structure autour de l'identification du coupable du meurtre de la veuve. Les thèmes des frères séparés et des fiançailles empêchées sont soumis à la primauté narrative de l'enquête : ils ne fournissent que les ingrédients pour le dévoilement du mystère, en structurant un mobile pour l'acte criminel de Noël.

Le cadre est cependant inversé au sein de la pièce d'Hostein. Ici, c'est la narration de l'enquête qui se plie aux exigences d'une narration exquisément théâtrale : la structuration de l'intrigue et de l'effet narratif que cela suggère répondent aux scénarios de la dimension dramatique, de la tragédie et de la comédie. D'ailleurs, même à l'époque, l'effet de curiosité sur lequel se fondaient les tous premiers romans judiciaires était conçu comme diamétralement opposée — voire même, mutuellement exclusif — par rapport à l'élan romanesque des passions intimes. Comme on le déclare en présentant le roman-feuilleton *Les Mille et une femmes* par Frédéric Thalberg aux lecteurs du *Gaulois*,

depuis l'époque où les maîtres que nous avons cités [Dumas, Soulié, Sue] ont disparu, la passion n'a joué dans les diverses œuvres qui ont succédé aux leurs qu'un rôle secondaire, accessoire pour ainsi dire. Ainsi, peu à peu, un roman nouveau, le roman policier — qu'on nous permette ce néologisme — a remplacé l'ancien. Nous ne nions pas que des succès réels et mérités n'aient été remportés dans ce genre, mais il nous est bien permis de préférer — et combien sont de notre avis !

— l'autre, l'ancien, celui qui, entrant dans le cœur même des passions humaines, met sous nos yeux le spectacle de ses drames intimes, tout vivants, tous palpitants de tendresses et de terreurs, de larmes et de sang.³⁷

Ainsi, déjà en 1875, on ne manque pas de remarquer une opposition radicale entre la représentation des passions, des drames et des sentiments — la matière narrative sur laquelle se fondent aussi bien la comédie que la tragédie et, de l'autre côté, la représentation du mystère criminel, se fondant exclusivement sur la mise en scène de l'indice et du raisonnement logique.

Déjà une comparaison sur la grande échelle entre *L'affaire Lerouge* et son adaptation révèle une considérable différence concernant la disposition des macro-séquences narratives. En particulier, on observe comment la matière du roman de Gaboriau, radicalement originelle pour le système littéraire de l'époque, se réorganise autour d'une loi de pertinence conservatrice dans son adaptation pour la scène.

Dans la pièce d'Hostein, la représentation de l'enquête est subalterne au *topos* des jeunes amoureux empêchés de se marier. Loin de mettre en scène la découverte du corps de M^{me} Lerouge, le premier tableau est scandé par l'alternance sur scène des deux prétendants de M^{lle} Claire d'Arlanges : Albert de Commarin et le juge d'instruction Daburon.

Certes, le motif de l'amour de Daburon n'est pas une invention de Hostein : déjà présent dans le roman, il est pourtant loin d'occuper la fonction d'élément cadreur de l'action qu'il a dans le drame. Ainsi, Hostein n'hésite pas à récupérer les éléments du texte les plus aptes à la comédie des prétendants pour leur offrir une place de pertinence principale sur la scène. Pour l'instant, les spécificités modales du théâtre ne sont pas exploitées pour programmer un effet de mystère au sein du public, mais *vice versa* d'adapter les formes du roman aux conventions narratives de la scène.

Comme Daburon, le Père Tabaret aussi fait sa première parution sur scène dans le cadre de l'intrigue amoureux : le détective n'est là que pour aider Daburon à conquérir une place dans le cœur de la mère de son aimée. Loin de calquer les fonctions du détective, Tabaret apparaît dans un rôle qui serait plus adapté à une comédie de mœurs qu'à une intrigue policière.

Dès que Tabaret commence à décrire ses tâches d'enquête, M^{me} d'Arlanges interrompt tout de suite le détective amateur : « LA MARQUISE : [...] Revenons à vous, à votre existence intime. *C'est plus intéressant et moins terrible*. Ainsi, vivez-vous seul ?³⁸ ». À première vue, on pourrait assumer que le public d'Hostein serait moins intéressé au crime qu'aux vicissitudes amoureuses entre Daburon et Claire. Il faut cependant considérer *l'ethos* du personnage qui se fait charge de l'énonciation : il s'agit d'une femme coquette et ridicule, qui d'ailleurs appelle le détective « M. Cabaret ». Les positions politiques de M^{me} d'Arlange concourent à en faire un véritable stéréotype comique : « Comprenez-vous ce juge de paix ? Ce doit être quelque frénétique jacobin, quelque fils de forcenés qui ont trempé leurs mains dans le sang du roi !³⁹ ». Le public devant lequel on joue *L'affaire Lerouge* ne partage pas le système de valeurs réactionnaires représenté par la vieille dame, tout au contraire ; il s'agit d'un public bourgeois

³⁷ *Le Gaulois*, samedi 18 juillet 1874.

³⁸ HIPPOLYTE HOSTEIN, *L'affaire Lerouge, drame en 5 actes et huit tableaux tiré du roman de M. Émile Gaboriau*, Paris, Dentu, 1872, acte I, scène V, p. 11, italique ajouté.

³⁹ *Ibid.*, acte I, scène IV, p. 7.

qui ridiculise M^{me} d'Arlanges et ses positions politiques réactionnaires, comme le prouve le succès lui-même des romans judiciaires d'Émile Gaboriau.

Ainsi, M^{me} d'Arlanges incarne bien les antinomies qui parcourent la représentation scénique de *L'Affaire Lerouge* : à travers ses bouffonneries, l'on exprime ironiquement de l'intérêt pour un nouvel objet de représentation, l'enquête, bien qu'elle soit encore soumise aux conventions génériques de la théâtralité la plus conservatrice.

En remontant de quelques heures dans la chronologie par rapport au roman, Hostein décide de ne pas représenter l'interrogation de Noël par Tabaret, mais le dialogue qui oppose le jeune avocat à sa mère. Les séquences se chargent toutes les deux d'informer le public du fait que Noël serait l'héritier du comte de Commarin, mais avec une différence radicale.

Lorsque Noël parle avec Tabaret, on ne peut pas se douter du fait qu'il *ment* : ceci fait semblant d'avoir découvert cette atroce vérité seulement pour s'emparer de l'héritage des Commarin. Un effet de mystère entoure la figure du coupable potentiel, en invitant le lecteur à hésiter entre ceci et Albert.

Au contraire, dans la pièce, M^{me} Gerdy prouve au cours d'une longue dispute que son fils n'est pas né d'une relation secrète : sous les yeux du spectateur, Noël décide alors d'organiser une machination pour se présenter en tant qu'héritier de la fortune du comte.

La mise en scène de la quête de l'indice passe ainsi à l'arrière-plan par rapport à la tragédie opposant une mère à son fils : la représentation de l'avidité de Noël prévaut sur l'hésitation autour de sa culpabilité. L'identité du meurtrier n'occupe ainsi d'aucune manière la curiosité du public d'Hostein : tout suspense envisage par contre les fiançailles de Claire et d'Albert, entravées par le plan criminel de Noël.

Dans le roman, la véritable *anagnorisis* concernant Noël, celle qui le qualifie d'assassin, est confié à M^{me} Gerdy, seul témoin de son propos meurtrier : avant de mourir elle poussera un dernier cri qualifiant son fils en tant que le meurtrier de la veuve Lerouge. Au contraire dans le drame, il est bien avant le crime que l'on identifie Noël comme assassin : comme on verra par la suite, les monologues intérieurs qui cadencent son dialogue avec M^{me} Gerdy dévoilent les intentions criminelles de l'avocat bien avant qu'il n'accomplisse son crime.⁴⁰ Son destin est déjà tragiquement déterminé, et le spectateur en est bien informé tout au long de la pièce.

Le roman de Gaboriau s'ouvre sur la découverte du corps de M^{me} Lerouge : il n'est qu'en revenant de la scène du crime que Tabaret découvre le prétendu secret de Noël. Au contraire, dans le drame, le dialogue entre M^{me} Gerdy et Noël *anticipe* le crime : Hostein relit ainsi l'œuvre de Gaboriau en accentuant l'effet tragique de la fausse *anagnorisis* et des liens amoureux détruits par la *hybris* du fils, en condamnant l'enquête à un rôle ancillaire au sein du drame.

Dans le drame d'Hostein, on retrouve donc deux modèles récurrents de la narration théâtrale qui se superposent à l'enquête, jusqu'à en compromettre l'effet de lecteur tel qu'il avait été conçu dans la dimension romanesque. Le processus conduisant au dévoilement de la vérité ne sert qu'à démasquer Noël pour qu'Albert et Claire puissent se marier, mais cela n'engage d'aucune manière la curiosité des spectateurs : bien que le crime en soi soit exclu de la représentation scénique, l'identité du meurtrier ne constitue pas une source de pertinence narrative, autour de laquelle structurer l'intérêt du public.

⁴⁰ Cf. Chapitre VI, section 2.4., « Représenter l'hésitation sur la scène ».

La pièce d'Hostein n'est pas la seule adaptation de *L'Affaire Lerouge*. Huit ans plus tard, on retrouve le premier succès de Gaboriau adapté pour les scènes milanaises par *Il processo Lerouge* de Maf & d'Avalan. Le texte, publié en 1880, témoigne bien de l'autonomisation du scénario de l'enquête par rapport aux *topoi* de la narration dramatique, en opposition radicale à son prédécesseur français.

Certes, il ne faut pas considérer cette pièce comme l'accomplissement d'un processus menant à l'autonomie narrative de l'enquête sur la scène, bien que l'écart entre les *Lerouge* d'Hostein et de Maf & d'Avalan soit déjà étonnant, de point de vue structurel aussi bien que pour l'effet narratif programmé par le texte.

Contrairement à la pièce d'Hostein, *Il processo Lerouge* témoigne d'une réappropriation complète de l'enquête par la narration théâtrale. En rupture avec *L'Affaire*, l'intrigue romantique n'ouvre plus la pièce ; plus fidèlement au roman, le drame est scandé par la progression de l'investigation.

Le I^{er} acte raconte l'enquête autour de la mort de M^{me} Lerouge. Le II^e envisage la découverte de la part de Natale (Noël Gerdy) d'être le fils du comte de Commarin. Le III^e décrit l'amour de Daburon pour Clara, fiancée d'Albert ; dans le IV^e, on représente l'arrestation d'Albert, accusé d'avoir tué M^{me} Lerouge. Le dernier acte décrit sa libération, le témoignage de Pierre Lerouge et le suicide de Noël.

En assistant au *Processo Lerouge*, on ne se trouve plus vis-à-vis d'une comédie où l'amour entre deux jeunes est troublé par un meurtre ; en revanche, la pièce s'impose simplement comme le récit d'une enquête dont le suspect principal est en train de se marier : un véritable roman de l'erreur judiciaire adapté pour la scène.

Les scènes se référant à l'intrigue amoureuse entre Clara et Albert disparaissent complètement par rapport au premier drame tiré de *L'Affaire Lerouge*. Dans la pièce d'Hostein, les deux se rencontrent à (I, II), (I, V) et à (VIII, III). Les trois scènes correspondent à la progression de leur histoire d'amour par rapport à l'enquête. D'abord, les fiançailles troublées par un mystère, les charges contre Albert et ensuite le dévoilement du vrai coupable par une ruse de Claire.

Au contraire, dans *Il processo*, Claire et Albert ne se trouvent ensemble sur scène qu'au dernier acte, quand le mystère a été enfin éclairci. Quoique dans *Il processo* Daburon demeure quand même amoureux de Clara, la pièce de Maf & d'Avalan est complètement purgée de tout épisode concernant les rapports entre les deux.

On assiste également à la disparition d'un élément comique central dans la pièce d'Hostein. La version italienne du drame ne présente aucun équivalent des paysans Églantine et Liseron. Dans *L'Affaire* d'Hostein, les deux sont à la fois les yeux et les oreilles du détective, mais aussi les informateurs de Pierre Lerouge auprès de son ancienne femme. Ils contribuent ainsi à structurer la certitude, au sein du spectateur, que Lerouge reviendra finalement sur scène pour rétablir l'ordre troublé par le crime, outre qu'alléger l'allure de la représentation par nombre d'intromissions ridicules. Dans *Il processo*, toute fonction comique est sacrifiée au mystère du crime : aucun aide n'intervient sur la scène, ni pour rythmer la narration par des *sketch* amusants, ni pour clarifier des informations constituant le dévoilement final du meurtrier.

Le I^{er} acte du *Processo* se structure en entier à partir des démarches de l'enquête policière. À partir de la deuxième scène, Lecoq⁴¹, Gévrol et Daburon se trouvent déjà chez la veuve pour analyser la scène du crime et interroger les témoins. L'écriture théâtrale de Maf & d'Avalan se remarque par un effort à rendre, de la manière la plus fidèle possible, les procédures de l'enquête judiciaire :

Dab. Il mio dovere m'impone di raccogliere tutte le informazioni possibili per iscoprire il reo: voi avete a vostra volta il dovere di dirmi tutto ciò che sapete, affinché la giustizia umana sia illuminata nelle sue ricerche [...]. Havvi dunque fra voi qualcuno che sappia dirmi chi fosse e cosa fosse la povera signor Lerouge?⁴²

Certes, la disposition des séquences narratives constitue un élément déterminant pour que l'hésitation de culpabilité entre Alberto et Natale demeure opérative tout au long de la pièce. En cette perspective, l'œuvre théâtrale de Maf & d'Avalan refuse la leçon d'Hostein pour récupérer directement celle de Gaboriau. Contrairement à la première adaptation de *l'Affaire*, toute rencontre entre Natale et M^{me} Gerdy est exclue de la pièce : aucune séquence du texte n'affirme ainsi de manière certaine la culpabilité du jeune avocat ; de cette manière, le drame évoque la curiosité du spectateur dans l'attente du dévoilement du meurtrier.

Dans *l'Affaire*, Pierre Lerouge montre sur scène la marque qu'il a laissé sur les bras d'un des deux enfants : l'identification tragique se fait par une preuve tangible de la différence entre les deux frères. Au contraire, dans *Il processo*, aucune *anagnorisis* tragique n'est plus nécessaire : la parole de Lerouge est confirmée tout simplement par un document attestant sa véracité.

De la même manière, Natale ne paraîtra plus jamais sur scène après avoir été identifié en tant que meurtrier. À différence de Noël, le jeune avocat a perdu toute puissance narrative dans *Il processo*. Le drame intime de Natale, poussé au suicide par la honte du crime, n'a plus aucun intérêt pour les spectateurs de Maf & d'Avalan, dont la curiosité se résout dans le dévoilement de l'identité du meurtrier.

Le criminel ne constitue plus une figure tragique qui, poussé par la violence des passions, commet un crime qui le persécutera moralement. Le meurtrier devient progressivement une cible à identifier, une fonction narrative opaque à attribuer au sein du système de personnages. Une fois le mystère résolu, le rideau peut se renfermer sur les drames privés des protagonistes de la pièce.

Lorsqu'on fait référence à *La Corde au cou* d'Émile Gaboriau (1873), on ne manque jamais de souligner qu'il est son roman "le moins policier"⁴³ : toute enquête au sens strict est sacrifiée en faveur du drame individuel de Jacques de Boiscoran, soupçonné d'avoir attenté à la vie du

⁴¹ Il est curieux de trouver Lecoq parmi les enquêteurs. À l'époque de *L'Affaire Lerouge*, Lecoq n'est qu'un personnage secondaire de l'univers fictionnel de Gaboriau. Dans ce roman, il n'est nommé qu'à peine cinq fois, en tant que simple aide de champ. Il est ainsi bien évidemment exclu de la pièce d'Hostein, quasiment contemporaine du roman. Par contre, *Il processo Lerouge* témoigne d'une époque où, dix ans plus tard, Lecoq est devenu un personnage incontournable des romans policiers de Gaboriau, non seulement en France, mais dans l'Europe entière.

⁴² MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge. Drama in cinque atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Libreria Editrice, 1880, acte I, scène II, p. 6 ; « Dab. Mon devoir m'impose de recueillir toutes les informations nécessaires à la découverte du coupable : vous avez à votre tour le devoir de me dire tout ce que vous savez, de sorte que la justice humaine soit illuminée dans ses recherches [...]. Il y a-t-il quelqu'un d'entre vous qui sache me dire qui était la pauvre M^{me} Lerouge ? », notre traduction.

⁴³ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau, op. cit.*

comte de Valpinson, mari de son ancienne maîtresse. Toute figure d'investigateur est également absente : Bien que Folgat, l'avocat de Jacques, demande l'aide de Goudar, un collègue de Lecoq et Tabaret, la représentation de l'enquête est essentiellement exclue du roman, l'investigateur n'occupant par sa présence qu'une portion minimale du récit.

Cependant, l'adaptation théâtrale *Almost a Life*⁴⁴ d'Etie Henderson, présentée sur scène pour la première fois à New York le 9 Novembre 1878, renverse les équilibres du roman, en proposant une pièce où l'enquête occupe une place centrale dans la structure de l'ouvrage. Le décalage de pertinence narrative entre deux cadres de réception différents peut ainsi amener à des résultats narratifs diamétralement opposés, tout en s'appuyant sur la même matière narrative.

Quelques considérations préliminaires sur les macro-structures du roman et de son adaptation rendront compte tout de suite de ce considérable écart.

Dans *Almost a Life*, le modèle conservateur de roman judiciaire à faux coupable se trouve renversé par la progressive autonomisation narrative de l'enquête⁴⁵. En condition d'isotopie thématique, la matière narrative de Gaboriau se voit ainsi restructurée en rapprochant, éloignant ou éliminant des épisodes qui ne sont pas exploitables dans la perspective de l'investigation : le drame du jeune homme, accusé injustement d'avoir agressé son ancienne maîtresse, perd de centralité narrative en faveur de l'enquête pour identifier le vrai coupable.

D'autre part, une réorganisation de la matière de la *Corde au cou* en intrigue d'enquête contribue à l'émergence de nouvelles compétences de réception de la part du spectateur : par rapport aux lecteurs de la *Corde au cou*, les spectateurs d'*Almost a Life* seront moins intrigués par le destin de Jules que par le fait de connaître, en conclusion de la pièce, le nom du vrai coupable. De la suspense engendrée par le drame de l'erreur judiciaire, l'attention des spectateurs est ainsi réorientée, en suscitant la curiosité du public pour les modalités du crime et pour l'identité de l'assassin.

Dans l'adaptation de Henderson, les mésaventures de Jules de Bonneval (Jacques de Boiscoran dans le roman) et de son entourage, M. et M^{me} de Bonneval, M. Folgat et sa fiancée Avisie (Denise dans le roman), subissent une systématique réduction. Les personnages luttant pour démontrer l'innocence du jeune homme arrivent même à disparaître complètement, comme le père de Jacques, M. de Bonneval.

De même, les chapitres dédiés à la communication en code entre Jacques et Denise sont

⁴⁴ L'analyse d'*Almost a Life* d'Etie Henderson a été effectuée sur la copie disponible en *open access* sur archive.org à l'adresse suivante : <<https://archive.org/details/almostlife00hend>>. Le texte a été numérisé par la Bibliothèque du Congrès des États-Unis d'Amérique. Il s'agit d'une édition rarissime : n'ayant malheureusement aucune information à propos d'autres, cette version du texte est le résultat d'une impression privée à utilisation unique de l'auteur. Pour cette raison, la numérotation des pages n'est pas linéaire : les pages des actes I, III, V sont numérotées, à chaque fois, de 1 à n. L'acte II, de 1A à n-A. L'acte IV de 1B à nB. L'acte IV de 1C à nC. Pour faciliter la consultation de la part du lecteur, on a ajouté entre parenthèse le numéro effectif de la page au sein du fichier téléchargeable à l'adresse sus-indiquée. Les noms des personnages principaux peuvent différer entre roman et drame : Jacques de Boiscoran, Denise et Cocoléu de *La Corde au cou* correspondent respectivement à Jules de Bonneval, Avisie et Collinett de *Almost a Life*.

⁴⁵ On anticipe ici une question d'ailleurs vitale au cours du chapitre VIII. Les ouvrages d'Émile Gaboriau peuvent être définies comme des romans de l'erreur judiciaire : dans un roman comme *La Corde au cou*, il est moins question de s'interroger sur l'identité du meurtrier que d'innocenter le faux coupable. L'enquête se chargerait ainsi de démontrer l'innocence d'un homme, au lieu de suggérer la culpabilité d'un autre. Le suspense du texte s'oriente ainsi vers la libération d'un personnage typique, le faux coupable, que l'on sait être accusé à tort.

entièrement effacés. L'intrigue liant les deux amoureux est ainsi relégué à l'arrière-plan : Denise n'apparaît que deux fois sur la scène, à colloque avec Jules et avec la comtesse de Valpinson.

De même pour le procès de Jacques : la longue séquence qui, dans le texte, se présente comme un compte rendu intégral de la séance, divisée en sections rythmant les phases du procès, est complètement exclue de la pièce.

Le choix de Henderson est particulièrement curieux pour le double fil qui lie le thème du procès à la dimension de la théâtralité⁴⁶. Pourtant, l'autrice paraît ne pas prendre en compte cette continuité, voire même la rejeter. On pourrait suggérer que, dans le cadre de réception de l'œuvre, l'absence d'une littérature judiciaire aussi invétérée qu'en France pourrait avoir poussé l'adaptatrice à remanier la matière du roman à faveur d'autres scénarios plus fréquents, plus reconnaissables, comme ceux des intrigues mystérieuses à la Edgar Poe.

Pendant, si les éléments du roman à faux coupable disparaissent, on se demande s'ils le font effectivement en faveur de la représentation de l'enquête. Une première réponse partielle réside déjà dans la coupure de la séquence judiciaire : au dernier acte d'*Almost a Life*, la narration ne reprend qu'*après* le jugement de la culpabilité de Jules, pour présenter aux spectateurs le dévoilement d'une vérité opposée à celle du procès. Si l'on parvient à démontrer l'innocence de Jules, d'autre part l'identité du véritable meurtrier demeure encore un mystère. Son dévoilement par le biais de l'enquête s'impose, dès le tout début du drame, comme la ligne narrative dominante de l'ouvrage. La pièce se structure ainsi moins autour du drame de Jules que sur le mystère autour de l'identité du meurtrier, et de manière particulière, sur la véritable nature de Cocolu (Collinett dans la pièce) : serait-il capable de commettre un crime ou sa condition de naïveté le placerait en dehors de tout soupçon ?

À différence du roman, le texte dramatique s'ouvre *in medias res*, sur la scène du crime, juste après l'agression au comte : « *Phil.* But who did it? What was the motive? *Dou.* Ah! That's the question⁴⁷ » ; « *Ger.* Shot! Where-when-by whom?⁴⁸ » ; « *Ger.* [...] Yet why? Does any one suspect the person or there may be more than one. We must catch the wretches⁴⁹ ». Les personnages présents sur scène définissent d'abord un objectif : établir qui, quand, pourquoi et comment on a attenté à la vie du comte. Si l'intertexte judiciaire paraît radicalement affaibli dans l'adaptation, au contraire celui de la chronique criminelle est prioritaire : ses questions fondamentales sont ici représentées à travers l'énonciation des personnages ; l'éclaircissement de l'identité du meurtrier s'impose, dès les toutes premières lignes, comme le noyau narratif central de la pièce.

De la même manière, *Almost a Life* se peuple d'investigateurs là où le roman de Gaboriau les refoulait en faveur du drame judiciaire de Jacques. Dans *La Corde au cou*, on peut en fait définir Goudard comme détective seulement de manière sémantique ; d'autre part, il est impossible d'affirmer qu'il occupe le rôle, voire même la fonction narrative, de détective dans

⁴⁶ L'absence de médiation de la voix narratrice, les déclarations des acteurs du procès comme déclencheurs exclusifs d'action et la dimension tragique des monologues/plaidoyers invitent à une identification entre le procès et la scène théâtrale qui remonte à *Rhétorique* d'Aristote. Cf. AMÉLIE CHABRIER, *Les Genres du prétoire. La Médiation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, 2019.

⁴⁷ ETTIE HENDERSON, *Almost a Life*, [inédit], 1878, acte I, scène I, p. 3-4.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ *Ibid.*

l'économie du récit. L'investigateur joue exclusivement le rôle du *deus ex machina* auquel on demande de repérer le témoin à surprise qui sauvera Jules, mais il ne se charge jamais d'enquêter sur la scène fictionnelle. Dans cette perspective, il est d'ailleurs complètement exclu de la matière narrative de la pièce.

C'est par contre le docteur Seignebos qui est élu comme véritable investigateur dans *Almost a Life*. Tout en n'étant pas un détective au sens thématique, il est joué la fonction narrative de l'investigateur, en tant que révélateur de vérité sur scène. D'ailleurs, on verra par la suite comment Henderson se charge d'actualiser les compétences potentielles d'investigation que Seignebos montre déjà dans le roman de Gaboriau. Par exemple, il déduit la nature de l'arme qui a tiré sur le comte avec une compétence scientifique étonnante, seulement par l'observation de la scène du crime :

Je crois volontiers que l'assassin était embusqué à la distance qu'il [Le comte] indique [...]. [L]es deux coups de fusil ont été tirés de distances différentes, l'un de beaucoup plus près que l'autre, et la preuve, c'est que si l'un d'eux, celui de la hanche, a, comme disent les chasseurs, "écarté" légèrement, l'autre, celui de l'épaule a presque "fait balle".⁵⁰

De la même manière, l'adaptation de Henderson transforme en véritables suspects deux personnages qui, dans le système narratif de Gaboriau, n'avaient aucunement la fonction d'objets du soupçon du docteur : on parle de Collinett, l'idiot qui accuse Jules du crime, et de la comtesse, à laquelle ce jeune homme est extrêmement attaché. Les deux sont les seuls personnages dont aucune apparition dans le roman n'est éliminée sur scène. De plus, leur présence est disposée de manière que l'un des deux apparaisse au moins une fois par acte, en produisant une curieuse symétrie, voire une alternance, qui paraît loin d'être involontaire.

Pour mieux envisager l'écart entre la pièce d'Henderson et le texte de Gaboriau, il faut juste considérer que, dans *La Corde au cou*, la comtesse apparaît pour la première fois au deuxième chapitre de la première partie du roman, pour ne réapparaître que dans le quinzième de la deuxième partie. D'un épisode à l'autre, plus que trois quarts du texte se sont écoulés.

De même pour Cocoleu : après avoir accusé Jules dans la scène initiale, il n'est qu'au seizième chapitre de la deuxième partie qu'il réapparaît, juste pour permettre aux enquêteurs de constater son état d'idiotie.

Ainsi, dans *La Corde au cou*, Cocoleu et la comtesse s'imposent comme des déclencheurs de l'action et, au même temps, gardes d'une vérité qui ne peut être révélée qu'en conclusion du texte : l'une pourrait témoigner en faveur de Jules ; l'autre pourrait se révéler en tant que le véritable agresseur du comte. Leur silence est ainsi pertinent à consolider le suspense que l'on éprouve pour la condition de Jules : moins les deux se révèlent, plus la condition du jeune homme paraîtra désespérée aux lecteurs de Gaboriau.

Dans la pièce, au contraire, Collinett et M^{me} de Valpinson sont l'objet principal de l'enquête menée par le docteur Seignebos et par Manuel Folgat : ils se trouvent constamment sur la scène pour qu'ils puissent devenir le terrain sur lequel s'exerce la quête des investigateurs ; de même, leur alternance ne ferait que calquer l'hésitation du public dans l'attribution de l'identité du coupable entre l'un et l'autre.

⁵⁰ ÉMILE GABORIAU, *La Corde au cou* [Dentu, 1873], Paris, Éditions du Masque, 2004, p. 39.

Le but narratif de la pièce coïncide ainsi avec la découverte de véritables rôles que Collinett et la comtesse ont eu dans le crime, et non dans l'attente que la vérité dont on les sait porteurs soit dévoilée. Aucune voix narrative ne certifie l'idiotie ou l'intentionnalité du témoignage de Collinett : qu'il ait indiqué Jules comme coupable parce qu'il n'est pas conscient de ce qu'il dit, ou encore parce qu'il aime M^{me} de Valpison, cela demeure un mystère à éclaircir aussi bien pour le docteur Seignebos que pour le spectateur. Trois longues séquences d'analyse de Collinett vont cadencer le rythme narratif au sein d'*Almost a Life*, les hésitations autour de la figure du jeune fou en devenant de plus en plus fondés. De la même manière, les rencontres avec la comtesse révéleront de manière progressive au spectateur qu'elle est consciente de la culpabilité de Collinett, tout en lui étant très attachée.

Dans le VII^e chapitre, nous prendrons en considération de manière détaillée l'engagement de l'indice matériel dans le dévoilement de la vérité au sein d'*Almost a Life*. La dimension sensorielle de l'expérience théâtrale engagera considérablement l'effort interprétatif du spectateur au sein de ce même processus. Pour l'instant, nous nous contentons de suggérer comment, par rapport au roman de l'erreur judiciaire, *Almost a Life* se structure en tant que véritable enquête, dont l'alternance des suspects sur scène cadence la progression narrative de la pièce. L'intrigue amoureux disparaît est expulsé de la représentation ; le drame de l'homme accusé injustement cède progressivement la place à l'investigation ; les défenseurs du faux coupable s'éclipsent en faveur de personnages délégués à l'identification du vrai meurtrier. L'adaptation théâtrale de la *Corde au cou* témoigne ainsi d'une pertinence narrative qui s'oriente progressivement vers la narration du dévoilement de la vérité.

Le succès de la *Corde au cou* est tel que ses adaptations théâtrales se multiplient aux Etats-Unis aussi bien qu'en Europe. Dans cette perspective, *La corda al collo* (1875) de Giovanni Salvestri, « tratto in parte dal romanzo omonimo di E. Gaboriau » comme précise son sous-titre, ne peut que constituer un excellent terrain de confrontation des sensibilités narratives entre contextes de réception radicalement différents : puisant dans la même matière narrative, ces deux adaptations simultanées de la *Corde au cou* ne diffèrent que pour le contexte littéraire dans lequel elles s'insèrent.

La pièce démontre certaines continuités avec *Almost a Life* de Henderson, surtout du point de vue de la sélection et du découpage des séquences narratives. Ainsi, le I^{er} acte se charge de raconter les investigations sur la scène du crime ; le II^e est dédié à l'arrestation de Giacomo di Boiscoran ; le III^e voit le jeune homme en prison, entre l'enquête de Daveline, et les tentatives de Dionigia se mettre en contact avec lui ; le IV^e raconte d'un côté les investigations secrètes que le docteur Segnebois⁵¹ mène sur Cocolou, et de l'autre l'évasion de Giacomo pour rencontrer la comtesse de Claudieuse. Le V^e acte reproduit intégralement le procès contre Giacomo, alors que le sixième décrit la preuve de la culpabilité de Cocolou.

On peut ainsi reconnaître une identité quasiment totale dans la disposition des macro-séquences dans les deux pièces.

Pourtant quelques différences d'ordre narratologique signalent quand même la dépendance de la *Corda al collo* d'un modèle narratif plus conservateur par rapport à *Almost a Life*, où le

⁵¹ Dans la pièce de Salvestri, la graphie du nom du docteur glisse de « Seignebos » à « Segnebois ».

drame du faux coupable conserve sa primauté sur une enquête narrative s'ouvrant à la recherche du vrai coupable.

Encore proche du modèle comique des fiançailles empêchées, la première partie du II^e acte décrit la préparation du mariage de Giacomo et Dionigia : contrairement à la pièce d'Ettie Henderson, l'intrigue amoureuse demeure un horizon stable au sein de la représentation théâtrale.

Une rencontre entre les deux amoureux introduit le mystère des rapports entre Giacomo et la comtesse indépendamment de l'enquête, et bien avant que le jeune homme ne soit accusé de l'agression au comte : Dionigia se demande pourquoi Giacomo a refusé de la voir le soir d'avant ; ne voulant pas s'expliquer, il maintient le secret autour de sa rencontre secrète avec la comtesse. Par ailleurs, et contrairement à *Almost a Life*, la fiancée de Giacomo reviendra sur scène au cours du III^e acte, pour rencontrer son amoureux injustement emprisonné : plus fidèlement au roman de Gaboriau, dans *La corda al collo* la tragédie de l'erreur judiciaire s'impose sur l'enquête et l'effet d'hésitation encouragé par la pièce d'Ettie Henderson.

À peine une scène après la première rencontre des amoureux, Méchinot et Daveline se présentent chez Giacomo Boiscoran pour prouver la véridicité des témoignages des paysans : comme nous le verrons par la suite, l'élément de l'indice est bien présent au sein de la pièce ; et pourtant, sa fonction est moins orientée à la découverte du vrai coupable qu'à la confirmation des soupçons contre Giacomo. Salvestri utilise l'indice seulement que pour rendre la condition de Giacomo de plus en plus désespérée face aux spectateurs : de la boue sur ses bottes et la présence de poudre dans l'eau de sa cuvette — les seuls indices que l'on rencontrera au cours de la pièce — ne font qu'accuser le jeune homme d'un crime qu'il n'a pas commis. Au lieu de servir de l'indice comme outil pour aguiller la curiosité du public, le signe matériel ne fait que confirmer le cadre de faux coupable de Giacomo, en stimulant le suspense à l'égard de son sort.

Inversement, la présence de Cocoleu et de la comtesse ne se multiplie pas dans *La corda al collo* comme on le faisait au cours d'*Almost a Life* : comme on verra par la suite, le véritable nature de Cocoleu ne constitue pas un véritable mystère comme elle l'était dans l'adaptation américain du drame. Le recours au monologue intérieur, de la part de Cocoleu aussi bien que de celle du docteur, dénote les intentions des personnages au lieu de connoter leur comportement : il en suit que le spectateur n'est pas appelé à s'interroger sur les intentions des personnages ; ils sont au contraire perçus comme des opposants de Giacomo dès qu'ils paraissent sur scène.

Par ailleurs, contrairement à *Almost a Life*, la pièce de Salvestri reproduit la longue séquence "judiciaire" en conclusion du texte. Le V^e acte adhère parfaitement aux démarches du procès : les paysans qui avaient témoigné contre Giacomo dans le I^{er} acte, aussi bien que le comte et Cocoleu, paraissent sur scène pour le condamner.

L'écart qui sépare *La corda al collo* d'*Almost a Life* est considérablement moins sensible par rapport à celui que l'on remarquait entre les adaptations de l'*Affaire Lerouge*. Cependant, les deux pièces tirées de la Corde au cou témoignent encore du point auquel la pertinence narrative puisse affecter une même matière narrative : le récit de Jacques et Cocoleu peut bien s'offrir à l'écriture d'un drame judiciaire, en calquant de manière conservatrice l'effet envisagé par le roman, ou encore s'ouvrir à une enquête s'interrogeant sur la véritable identité du meurtrier. Les différences entre une pièce et l'autre deviendront d'autant plus remarquables

quand l'on envisagera de près les procédés micro-formels programmant la réponse du lecteur au sein du prochain chapitre.

Il signor Lecoq (1892-1894), adaptation du *Crime d'Orcival* d'Ermete Novelli et Camillo Antona Traversi, témoigne de l'amour qui, vingt ans après sa publication, entoure encore les romans judiciaires de l'inspecteur Lecoq en Italie. Dans l'introduction au texte de la pièce, Traversi qualifie d'ailleurs le roman comme l'« uno de' migliori romanzi giudiziarij di Gaboriau⁵² ».

Novelli représente l'un des metteurs en scène les plus célèbres de la deuxième moitié du XIX^e siècle italien. Son *Signor Lecoq* s'annonce comme un succès vaste, sans distinction de public, au point de prévoir « fortuna ne' Teatri e nelle Arene d'Italia : specie, nelle Arene, dove il popolo (non ancor corrotto nel gusto) ama le forti passioni, gl'intrecci complicati, le scene violente⁵³ ».

Cependant, les modifications apportées par Novelli à la première version du texte suggéreraient que ces mêmes goûts populaires ont profondément évolué par rapport aux structures les plus formulaires du mélodrame et du roman-feuilleton. Il déclare : « *ci sono ancora troppe lungaggini*. Sto pensando di sopprimere il 3° atto di sana pianta, e fondere in uno solo gli ultimi due⁵⁴ ». Novelli envisage ainsi une mise en scène linéaire, où les intrigues collatérales doivent disparaître, aussi bien que le long récit analeptique qui occupe le tiers central du roman, pour favoriser la représentation de l'enquête sur scène.

Le processus de transmodalisation témoigne du fait que l'enquête ait finalement obtenu un statut narratif autonome : il ne s'agit plus d'une intuition que l'on voudrait déterminée par un contexte de réception particulier (voir le cas d'Ettie Henderson), mais d'une structure narrative que Traversi n'a aucune difficulté à isoler au sein du long roman de Gaboriau.

Pour mieux témoigner de la consolidation du *script* d'investigation, Traversi évoque *Le Crime d'Orcival* comme le texte où « campeggia in tutto il romanzo la straordinaria figura del poliziotto Lecoq⁵⁵ ». Rien ne serait moins vrai : non seulement le détective est absent de la scène pendant les quatre premiers chapitres, mais également au cours de la longue séquence analeptique qui occupe le cœur du texte. Au cours des deux décennies qui séparent la publication de la traduction italienne du *Crime* de sa mise en scène, le détective a atteint un rôle central dans la psychologie des lecteurs qu'il n'avait pas pourtant dans les textes de Gaboriau. L'investigateur est enfin un *héros* : le Lecoq de Novelli est constamment sur scène, et son activité d'investigation coïncide de manière intégrale avec le dénuement de l'intrigue.

Considérons la disposition des macro-séquences narratives. Apparemment, la pièce suit le dénouement du roman de manière assez fidèle : le I^{er} acte est dédié aux investigations de Plantat et de M. Lecoq ; le II^e est centré sur la disparition de M^{me} Laurence et sur le témoignage de

⁵² ERMETE NOVELLI et CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq. Romanzo di Emilio Gaboriau ridotto in tre atti e un prologo per le scene italiane*, Milano, Galli, 1894, « A' cortesi che mi leggono », p. VIII ; « l'un des meilleurs romans judiciaires par Gaboriau », notre traduction.

⁵³ *Ibid.*, p. XII ; « fortune dans les Théâtres et dans les Arènes d'Italie : particulièrement dans les Arènes, où le peuple (son gout n'étant pas encore corrompu) aime les passions intenses, les intrigues compliquées, les scènes violentes », notre traduction.

⁵⁴ *Ibid.*, p. XI, italique ajouté ; « Il y a encore trop de tracasseries. Je pense-là de supprimer le III^e acte de toute pièce, et de fusionner en un seul les deux derniers », notre traduction.

⁵⁵ *Ibid.*, p. VIII ; « Tout le roman est occupé par la figure extraordinaire du détective Lecoq », notre traduction.

Fanny ; le III^e se focalise sur l'identification et l'arrestation d'Hector de Trémorel.

Cependant, on remarque un déplacement considérable dans l'ordre des séquences narratives : si le récit des antécédents (l'amour entre Berthe et Trémorel, puis la planification et la mise en acte de l'assassinat de Sauvresy) occupe la section centrale du roman, les mêmes noyaux narratifs se trouvent déplacés en prologue dans le drame de Novelli.

La pièce exclue les vicissitudes du jeune Trémorel — la dilapidation de son argent, la tentative de suicide, l'hospitalité offerte par Sauvresy — pour les condenser dans un seul acte majeur : la décision des deux amoureux d'empoisonner le bon Sauvresy. Le spectateur peut aisément reconstituer les événements précédents à travers les « à part » de Berthe et d'Hector.

Par le même procédé, le public est au courant du fait qu'Hector souhaite d'épouser Laurence, et que Berthe veut par contre empêcher leur mariage. Par l'escamotage des monologues intérieurs dans le prologue, on sait également que Sauvresy est conscient d'être lentement empoisonné : il a rédigé un texte où il accuse Berthe et Hector d'être les responsables du meurtre.

On constate ainsi un changement de fonction de la même séquence narrative : dans le roman, elle se charge de fournir passivement au lecteur une représentation pour éclaircir le mystère et déterminer le coupable du meurtre seulement après avoir représenté la longue enquête sur la scène du crime menée par Lecoq. Dans la pièce, sa valeur est complètement inversée : elle fournit au spectateur une série de données irréfutables (puisque non encadrées par aucun narrateur) pour que le public puisse les utiliser pour la solution de l'énigme. L'éclaircissement des relations entre les personnages avant que le crime ne soit commis devient donc un outil herméneutique pour élaborer, par la suite, une interprétation autonome des responsabilités sur la scène du crime : dans le roman, le lecteur n'est jamais au courant du fait que le rapport entre Hector et Berthe est scellé par la complicité dans le meurtre de Sauvresy, aussi bien que Berthe est en train de faire du chantage à Hector. Dans la pièce, la connaissance de ces détails permet, de la part du public, d'apporter une lumière inédite sur le prétendu double meurtre d'Orcival : on dispose d'informations qui nous permettent de contredire, ou au moins d'envisager des versions alternatives, par rapport à la lecture qu'en donnent les enquêteurs officiels. À la lumière de ces données, le fait que le cadavre d'Hector soit encore introuvable ne constitue pas seulement un mystère, mais un indice du fait qu'il pourrait être le coupable du crime.

De même, l'aventure paraît avoir été laissée complètement à l'écart de la transposition en drame du roman : au II^e acte, la tentative d'assassinat de Lecoq — l'autre acte déclenchant le récit analeptique du drame — est complètement éliminée de la représentation. Tout l'intérêt de la pièce se réduit à la mise en scène de l'enquête et à la stimulation de l'hésitation des spectateurs face à la représentation du crime.

Par ailleurs, dans le roman l'investigation n'occupe que les premiers chapitres du texte ; dans la pièce, nous nous trouvons par contre face à une structure macrocéphale, où le prologue et le I^{er} acte occupent, les deux, plus que la moitié du texte. De cent-cinquante pages de l'édition de 1894, plus que quatre-vingt sont dédiées à informer les lecteurs du préambule du meurtre et à la mise en scène de la lecture des indices par Lecoq.

On n'a pas beaucoup écrit à propos de la genèse de *Sherlock Holmes. A Drama in Four Acts* de William Gillette et d'Arthur Conan Doyle. Cependant, la paternité de la pièce serait attribuable de manière quasiment totale à l'acteur William Gillette⁵⁶.

Sous l'encouragement de l'imprésario Herbert Beethom Tree, Conan Doyle écrit un premier *Sherlock Holmes* pour la scène en 1897. Cependant, selon Jean-Pierre Croquet, il est impossible de connaître exactement à quel point Gillette remania son manuscrit, « d'autant que les premiers états de la pièce brûlèrent en novembre 1898 dans l'incendie du Baldwin Hotel de San Francisco⁵⁷ ». Ce qui est sûr, c'est que l'action de Gillette sur le texte de Conan Doyle fut radicale, une réécriture presque complète, que l'acteur présenta à l'auteur pour son approbation l'année suivante, en 1899. En particulier, l'on souligne le désir de Gillette de combler la pièce de « troisièmes couteaux⁵⁸ », en présentant un véritable tableau collectif du réseau criminel autour du professeur Moriarty.

Cela constitue une rupture radicale vis-à-vis de l'écriture de Conan Doyle, qui structure ses textes d'enquête autour de la seule poursuite et de l'identification d'un criminel par le raisonnement déductif de son détective. L'esthétique évoquée par Gillette est par contre liée à la dimension foisonnante du roman-feuilleton, et aux grandes épopées des mystères urbains comme *Les Habits noirs* (1863-78) de Féval, ou *Les Mystères de Paris* (1842) de Sue : non la déduction, mais l'aventure ; non la curiosité du lecteur, mais le frisson du sensationnalisme ; non l'enquête comme macro-structure autonome, mais l'accumulation d'exploits criminels.

En suivant les normes du héros mélodramatique de l'époque, Gillette souhait un Holmes qui séduit et qui tombe amoureux. Conan Doyle craint une transfiguration totale de son personnage, et il en a bien raison. Le Holmes de Gillette paraît beaucoup plus proche de Nick Carter — et, de là, du Rodolphe d'Eugène Sue — qu'au Holmes des *Adventures* : un détective musclé qui se bat sans craindre aucun danger, un redresseur de torts sériel, un justicier qui défend les pauvres et les faibles, bref un héros feuilletonesque.

Néanmoins, le processus d'adaptation est encore plus complexe qu'il ne le paraît. L'adaptation de Gillette modifie non seulement l'identité du personnage, mais également les formes du récit qui y sont liées et l'effet que cela va produire au sein du spectateur.

En effet, Gillette s'inspire de trois textes pour assembler l'intrigue de l'adaptation théâtrale de *Sherlock Holmes*, dont l'unité est encore, bien entendu, à discuter : *A Scandal in Bohemia*, *The Final Problem* et *A Study in Scarlet*. Le texte de Gillette serait ainsi le résultat combinatoire des intrigues de deux récits et du premier roman du canon holmésien. Une enquête de Sherlock Holmes, il paraît nous dire Gillette, est suffisante pour créer du mystère et pour le dénouer, mais elle ne suffit pas à la narration d'une aventure qui sache tenir en haleine son public sur la longue distance de la représentation à cinq actes.

⁵⁶ Cf. MARIO FARAONE (sous la direction de), *Su il sipario Watson!*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2012.

⁵⁷ JEAN-PIERRE CROQUET, « Introduction à la vie publique de Sherlock Holmes », dans A. CONAN DOYLE, *L'Intégrale. Vol. XXI. Théâtre complet*, édition établie par JEAN-BAPTISTE BARONIAN, Paris, NéO, 1989, p. 7.

⁵⁸ Le terme indique les figures criminelles collatérales au traître mélodramatique. Faraone présente une interview de Gillette, où il déclare : « Je réalisai que le texte théâtral n'était pas pourvu d'un nombre suffisant de canailles [...]. Le public les adore, et il va payer abondamment pour les voir, donc il faut qu'ils soient là », notre traduction, dans *New Herald*, 7 novembre 1899, cité dans M. FARAONE (sous la direction de), *Su il sipario Watson!*, op. cit., p. 44.

Considérons la structure générale de l'œuvre : Alice est prisonnière des Larrabee, qui désirent obtenir des lettres compromettantes de sa part de la fille pour extorquer de l'argent à un comte allemand. Holmes arrange une rencontre secrète avec le couple, et les deux s'organisent pour lui céder un faux dossier. Entretemps, Moriarty décide d'exploiter l'occasion pour tuer son ennemi. Au cours du combat, Holmes est emprisonné dans une chambre à gaz, dont il sort en sauvant également Alice. Les Larrabee se présentent chez Holmes sous déguisement ; le détective parvient à les reconnaître et, quand le couple demande l'aide de Moriarty, les trois sont arrêtés. Finalement, Holmes refuse de rendre les documents au comte Von Stauberg. C'est par contre Alice qui décide de les rendre spontanément, en renonçant à sa vengeance. Les deux s'avouent enfin leur amour réciproque.

Contrairement à ce qu'on a vu jusque-là, le statut narratologique de la pièce ne se s'identifie pas à la macro-structure de l'intrigue. En revanche, chaque acte constitue une unité narrative tout à fait autonome des autres, avec une structure indépendante présentant une situation initiale, un conflit de quelque sorte et un dénouement, comme témoigné par les trois affrontements entre les Larrabee et Moriarty d'un côté, et Holmes de l'autre.

De plus, les épisodes se juxtaposent l'un à l'autre en produisant un effet de récurrence, voire même de sérialité. Les rôles actanciels se multiplient et se répètent : Alice Faulkner est en danger à chaque fois qu'elle entre en scène, au I^{er} acte aussi bien qu'au III^e. À chaque séquence, ils correspondent un plan criminel et un danger différents : s'emparer des lettres de Alice ; tuer le détective par un coup de pistolet ; renfermer Holmes et Alice dans la chambre à gaz ; piéger l'investigateur chez Watson.

À chaque acte, il correspond également une situation de danger censée de causer du suspense au sein des spectateurs : l'affrontement à pistolet entre les Larrabee et Holmes, l'affrontement avec Moriarty, la fermeture de la chambre à gaz, et le plan criminel de Sid et Madge. En réponse, Holmes met en place ses ruses dans tous les quatre actes, de sorte que les criminels se trouvent toujours battus : le faux incendie ; enlever les balles du pistolet de Moriarty ; faire tomber la chambre à gaz dans le noir ; se déguiser en vieux cocher.

Ainsi, on pourrait dire que, dans le drame de Gillette, il ne s'agit pas de représenter tout simplement une enquête, mais de rendre compte de la dimension sérielle des aventures de Sherlock Holmes.

Les épisodes rappellent plutôt le développement par foisonnements ultérieurs du roman-feuilleton que celui d'un roman policier unitaire. Comme il a bien souligné Thomasseau⁵⁹, ce choix évoque directement une forme théâtrale antérieure à la révolution générique du mélodrame des années 1870, et notamment les adaptations romantiques des romans feuilletons comme *Les Mystères de Paris* de Sue. En évoquant les plaintes des critiques de l'époque, on souligne l'autonomie quasi-totale de chaque tableau dans les mélodrames romantiques : on proposait ainsi un récit procédant par juxtaposition, qui demandait à ses spectateurs un effort considérable pour relier chaque épisode à une macro-structure narrative trop souple et délaissée.

Cependant, le cas de la pièce de Gillette est légèrement différent. Il ne s'agit pas seulement de juxtaposer des épisodes, mais de retrouver, d'un acte à l'autre, un enchaînement de situations récurrentes, qui rendent chaque séquence autonome et pourtant "sérielle" par rapport aux autres, comme s'il s'agissait d'épisode indépendants mais fondés sur la même structure narrative.

⁵⁹ Cf. J.-M. THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, op. cit..

La répétition de séquences typiques des récits holmésiens rythme le cadre narratif majeur : considérons par exemple le *topos* de la visite, un inconnu se rendant chez Holmes pour demander son intervention dans la solution d'une énigme. Contrairement aux attentes, ceci est exclu du I^{er} acte : on ne verra jamais le comte Von Stauberg chez Holmes pour lui présenter l'affaire des lettres volées, comme dans *A Scandal in Bohemia*. Par contre, ce même scénario revient à l'acte II^e et III^e : dans le premier cas, c'est Térése [*sic*] qui se présente chez Holmes pour le mettre au courant de l'évolution des choses chez les Larrabee ; encore, au IV^e acte, c'est au contraire Madge qui se présente au bureau de Watson pour lui exposer une fausse affaire et attenter à la vie du détective. Un cadre topique comme celui du rendez-vous se plie ainsi aux nécessités d'une intrigue qui se voudrait quand même unitaire, en changeant de fonction à chaque occurrence.

Bien que les épisodes de la pièce gardent une certaine autonomie, ils s'insèrent de toute manière dans un cadre narratif *grosso modo* unitaire. Il faudrait alors se demander quel élément pourrait fournir cohésion à un récit autrement sériel et fragmenté, sinon l'intrigue d'amour inavoué entre Holmes et Alice. Certes, il est au moins curieux que l'Holmes de Gillette reprenne les paroles de son double dans *The Sign of Four*, se plaignant des éléments romantiques que Watson aurait introduit dans ses contes :

HOLMES. Watson, to change the subject a little. In the enthusiasm which has prompted you to chronicle and — if you will excuse my saying so, to somehow embellish, a few of my little adventures, you have occasionally committed the error — or indiscretion — of giving them a certain tinge of romance which struck me as being a trifle out of place.⁶⁰

On ne peut pas nous empêcher de remarquer une certaine ironie dans les paroles du détective, du moment qu'il est justement la relation entre Alice et Holmes qui permet à l'intrigue de garder un certain degré d'unité.

Considérons le I^{er} acte : Holmes s'est emparé des lettres avec un stratagème qui évoque *The Purloined Letter* d'Edgar Poe. Son assistant Froman annonce qu'il y a un incendie en bas : Tout le monde s'enfuit et Holmes en profite pour voler les documents qu'on lui demande. La pièce pourrait ainsi se terminer en un seul acte ; par contre, il est exclusivement pour amour qu'il décide de rendre les lettres à Alice, laissant ainsi son enquête ouverte à des développements ultérieurs :

HOLMES. The reason I did not leave the house with this package of papers is not because of you, or what you may do — or say — or think — or feel! It is on account of this young lady! I care that for your cheap bravado (*looks at revolver and smiles.*) Really?⁶¹

De la même manière, le III^e acte ne devrait être centré que sur l'échange avec le faux dossier des Larrabee. Pourtant, en craignant pour le sort de Sherlock Holmes, Alice a suivi le couple. Elle est ensuite ligotée par les criminels : le guet-apens préparé pour Holmes se transforme ainsi en un sauvetage de la jeune fille persécutée. Sur le fil de l'intrigue amoureux, l'action peut

⁶⁰ WILLIAM GILLETTE, *Sherlock Holmes. A Drama in Four Acts* [1900], dans A. CONAN DOYLE et W. GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par JULIANNE TODD, Dundee, Thebes Publishing, 2015, acte II, scène II, p. 82.

⁶¹ *Ibid.*, acte I, scène I, p. 60.

d'ailleurs se prolonger dans le quatrième acte : le fait que Holmes décide de garder les documents, en faisant un tort à Alice, laisse leurs rapports dans un cadre de suspension troublant.

Il n'y a pas de conclusion pour les aventures du détective qu'au moment de résoudre son rapport avec Alice, le détective étant divisé, dans la meilleure des traditions théâtrales, entre les nécessités professionnelles et les raisons du cœur. Nous avons vu plusieurs détectives tomber amoureux et vivre leur rapport de manière conflictuelle vis-à-vis de leur vie professionnelle : Daburon de *L'Affaire Lerouge*, ou encore Carlo du *Vicolo della Luna* étaient amoureux des femmes protagonistes de l'affaire criminelle sur laquelle ils investiguaient. Cependant, on n'a jamais vu une intrigue policière se structurer en entier autour de l'ambiguïté des rapports amoureux, même pas dans *A Scandal in Bohemia*, l'une des sources du drame et d'ailleurs le seul récit du canon qui voit Holmes tomber amoureux.

Dans le *Sherlock Holmes* de Gillette, par contre, il n'y a aucune véritable conclusion narrative au dehors de l'amour entre Holmes et Alice. Moriarty ayant été arrêté, il est temps de rendre les lettres au comte Von Stalburg. Après plusieurs hésitations, Holmes refuse cependant de les rendre ; c'est Alice, qui, en comprenant l'inutilité de sa vengeance contre l'homme qui a poussé sa sœur au suicide, décide de les céder. Holmes déclare d'avoir manipulé la fille, mais elle ne lui croit pas :

ALICE : (quiet but distinctively) I don't believe it. (They look at one another). HOLMES : (After a while) Why not ? ALICE : From the way you speak. From the way you look — from all sorts of things ! (With a slight smile) You're not the only one who can tell things — from small details.⁶²

La méthode indicielle est ici employée par Alice pour identifier le sentiment d'amour chez Sherlock Holmes : le véritable mystère de la pièce réside dans les sentiments du détective, et nulle part ailleurs. Ainsi, la conclusion du spectacle coïncide avec l'aveu de l'amour entre la jeune fille persécutée et le héros qui l'a sauvée du traître. J'utilise ici explicitement ces termes pour démontrer que, si le texte peut se structurer autour d'une intrigue amoureuse, il est justement par les profonds emprunts que Gillette fait aux structures et aux thèmes du mélodrame.

Ce qui donne unité à la sérialité des aventures holmésiennes dans la pièce c'est bien le rapport d'amour, représenté par Alice, et par l'élément troublant ce même rapport : Moriarty. Comme Alice, le professeur est le seul autre personnage qui contribue à structurer la juxtaposition sérielle des actes dans un récit unitaire, en comblant les vides sur scène laissés par la jeune fille persécutée.

Si la demoiselle occupe principalement le I^{er} et le III^e acte, Moriarty est plutôt protagoniste du II^e et du IV^e. Les épisodes criminels des Larrabbe, au I^{er}, III^e et IV^e acte, seraient tout à fait indépendants l'un de l'autre s'ils ne se trouvaient encadrés dans le plan majeur du professeur. Non seulement l'enquête se fragmente en quatre microrécits, mais dans chacun elle se structure sur deux niveaux : une affaire à résoudre *hic et nunc*, et le plan général du Napoléon du Crime, se modifiant échec après échec.

⁶² *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 190.

Ainsi, on pourrait synthétiser le texte théâtral de Gillette comme une alternance entre les efforts pour soustraire la jeune dame au traître, et des affrontements directs entre ceci et le héros-justicier, Holmes.

Ainsi, l'adaptation théâtrale des aventures de Sherlock Holmes s'organise autour d'une pertinence narrative étant radicalement opposée par rapport à la tendance que nous avons jusque-là envisagée. D'une part, c'est l'intrigue amoureuse qui structure l'unité de la pièce ; de l'autre, l'effet de danger lié aux persécutions de Moriarty s'appuie sur une réponse de suspense, et non pas de curiosité, au sein des spectateurs de Gillette. Cela ne devrait que démontrer à quel point la convergence entre la représentation de l'enquête et l'effet de mystère est loin de constituer un automatisme de l'histoire littéraire : à l'épreuve de genres discursifs différents, les adaptations des romans judiciaires répondent en envisageant des effets radicalement différents, voire même mutuellement exclusifs.

Si d'une part le texte théâtral de *Sherlock Holmes* démontre une tendance profonde à l'unité narrative, d'autre part celle-ci se plie aux conventions les plus conservatrices du mélodrame. L'émergence du soupçon sur la scène doit ainsi être considéré comme le résultat d'élans expérimentaux constituant, cas par cas, des formes de divergence novatrice par rapport au cadre contextuel dans lequel elles s'insèrent.

L'ambition de l'écriture théâtrale constitue un élément récurrent dans la carrière d'Arthur Conan Doyle. Après la cession de son personnage à William Gillette pour *Sherlock Holmes*, l'écrivain écossais revient vers le théâtre en deux occasions, toujours pour l'adaptation d'un de ses ouvrages : *The Exploits of Brigadier Gérard* en 1906 et *The Tragedy of the Korosko*, sous le titre *The Fire of Fates*, en 1909.

En cette même année, il décide d'adapter à nouveau une des aventures de Sherlock Holmes pour la scène, cette fois sans la médiation de Gillette. Ayant loué pour six mois le Adelphi Theater de Londres, où il compte représenter *The House of Temperley*, tiré de son roman *Rodney Stone*, Conan Doyle subit un échec : la pièce est mal accueillie et rapidement supprimée. Au lieu de sous-louer le théâtre comme on lui proposait, il écrit en une seule semaine une adaptation théâtrale de son conte préféré des *Adventures of Sherlock Holmes* (1892), *The Speckled Band*⁶³. Représentée pour la première fois le 4 juin 1910, la pièce fut un succès, arrivant même à compenser les énormes pertes causées par l'insuccès de *The House of Temperley*⁶⁴.

Comme on sait, le conte *The Speckled band* respecte l'organisation narrative tripartite des contes de Sherlock Holmes : a) l'exposition de la matière ; b) l'enquête sur le lieu du crime ; c) la découverte de l'assassin.

Helen Stoner se présente chez Holmes pour lui exposer son affaire : sa sœur est morte mystérieusement deux ans auparavant, quelques jours avant le mariage de celle-ci. L'événement avait été précédé par des sifflements et des bruits métalliques dans la chambre de la fiancée. Helen aussi va bientôt se marier ; ayant déménagé dans l'ancienne chambre de sa sœur, elle

⁶³ Comme il nous est déjà arrivé de voir, comparer deux pièces adaptées d'un texte narratif peut causer quelques problèmes autour des noms des personnages. Le docteur Roylott devient Rylott dans la version théâtrale de Doyle mais reste Roylott chez Gautrot. Helen, sa belle-fille, devient Enid dans la version théâtrale de Doyle, et Hélène dans la version de Gautrot. En outre, la sœur d'Enid, Violette, devient Julie dans la pièce de Gautrot.

⁶⁴ Cf. JEAN-PIERRE CROQUET, « Introduction à la vie publique de Sherlock Holmes », dans ARTHUR CONAN DOYLE, *L'Intégrale. Vol. XXI. Théâtre complet*, édition établie par JEAN-BAPTISTE BARONIAN, Paris, Néo, 1989.

entend les mêmes bruits métalliques et les mêmes sifflements. Holmes et Watson se rendent sur la scène du crime, où ils rencontrent le docteur Roylott. Les enquêteurs découvrent aussi que la vie d'Helen est en danger : chaque nuit, son beau-père fait passer un serpent dans la chambre de sa fille à travers une prise d'air. S'il parvient à tuer Helen comme il l'a fait avec sa sœur, il pourra garder pour soi l'héritage de sa femme. Holmes et Watson parviennent ainsi à sauver Helen, quand on découvre que son beau-père a été accidentellement mordu par son serpent.

Dans la section précédente, on a vu comment le mélodrame *Sherlock Holmes* de William Gillette organisait sa propre structure narrative autour de l'agglutination de plusieurs aventures du détective. Cependant, ce n'est pas le cas dans *The Speckled Band* : du point de vue macro-narratif, la pièce constitue au contraire une expansion de la matière du conte. Il ne s'agit pas non plus d'un phénomène de croissance neutre, dilatant simplement le temps du récit : la réorganisation de la matière s'organise se développe encore selon la matrice narrative du mélodrame telle que détaillée par Thomasseau⁶⁵.

Déjà à partir de la structuration des actes, il est possible d'apprécier l'adéquation de l'intrigue du récit aux modèles narratifs du mélodrame : au I^{er} acte, on raconte l'enquête suivant la mort de Violette, sœur d'Enid ; le II^e acte se divise par contre en deux tableaux, l'un présentant les machinations de Roylott ; l'autre décrivant Holmes et sa première rencontre avec la demoiselle. Ensuite, le III^e acte ne présente que le sauvetage d'Enid par Holmes et la mort de Roylott.

On assiste ainsi à un renversement de perspective dans la représentation de l'enquête, en établissant un véritable contretex-te par rapport au conte de Conan Doyle. Les trois sections de *The Adventure of the Speckled Band* voient Holmes et Watson constamment sur scène, engagés dans leur activité d'enquête : écouter le mystère de la mort de la sœur d'Helen ; analyser les lieux du crime ; agir pour empêcher Roylott de tuer la jeune fille. Par la focalisation sur Watson, la vie familiale de Helen et de Grimesby représente un mystère à éclaircir, tant pour les enquêteurs que pour le lecteur.

Au contraire, la pièce de Conan Doyle est d'abord un drame familial, où le regard du spectateur peut indiscretement fouiller en toute liberté : la vie domestique de Stoke Moran n'est inaccessible qu'au détective et son ami Watson. L'effet de mystère que ces derniers éprouvent n'est aucunement partagé par le spectateur, qui est bien au courant de la violence de Roylott contre Helen, outre que de la présence mystérieuse d'un serpent caché dans un panier. En d'autres termes, Conan Doyle nous fournit tous les instruments pour que l'on puisse être conscient du danger que Roylott représente pour Helen : au lieu de présenter le crime comme un mystère à résoudre, on en fait une menace explicite stimulant le suspense du public.

Puisqu'elle se chargerait de dévoiler des informations dont le public dispose déjà, l'enquête proprement dite disparaît complètement de la représentation théâtrale : Holmes et Watson ne sont que les sauveurs de la jeune fille en danger, ne se livrant à aucune déduction. De même, la présence sur scène du détective de Baker Street est tardive, outre que considérablement raréfiée : Holmes ne paraît pas avant le II^e tableau du II^e acte, et il ne redevient reconnaissable sur scène qu'au II^e tableau du III^e acte.

Plus précisément, il est étonnant que la rencontre entre le détective et Enid soit précédée par trois autres clients de Sherlock Holmes, qui lui proposent des mystères n'ayant aucun rapport avec l'affaire principale. Ils n'auront, bien évidemment, aucune suite narrative non plus. Ceux-

⁶⁵ Cf. J.-M. THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, op. cit.

ci ne constituent qu'une occasion pour mettre en exergue les capacités interprétatives du détective, sclérosées en cliché et absolument non pertinentes à l'avancement de l'intrigue : on pourrait ainsi dire que le Holmes mélodramatique est moins un détective qu'un *poseur* de l'enquête. Adapter le récit de Conan Doyle aux structures narratives et aux rôles du mélodrame signifie également, comme on l'avait suggéré tout à l'heure, de programmer un effet narratif radicalement différent au sein du spectateur par rapport aux aventures de Sherlock Holmes : la curiosité cède sa place au suspense ; le foisonnement des déductions se transforme en actes dangereux coupant le souffle aux spectateurs : comme on verra par la suite, le sauvetage d'Enid présuppose la présence sur scène d'un véritable serpent, un élément de péril qui serait bien plus approprié à un vengeur d'Eugène Sue qu'au raisonneur de Conan Doyle.

Un an avant la parution de la version théâtrale de la *Speckled band* (1910) d'Arthur Conan Doyle, Pierre Gautrot présenta en France un autre drame tiré du même conte. Dans la dédicace du texte, Gautrot déclare humblement qu'il se soumettrait aux critiques de ses amis journalistes « avec plus d'hardiesse, si je croyais avoir fidèlement traduit la personnalité du grand Sherlock Holmes — dont les déductions géniales ont éclairci tant de mystères⁶⁶ ». Dans cette *captatio benevolentiae*, on perçoit pourtant l'intention de rompre avec le modèle holmésien à théâtre tel qu'on le connaît jusque-là, et le choix programmatique de rendre avec plus de fidélité l'effet des textes de Conan Doyle sur la scène.

Comme on vient de voir, le modèle de Gillette et de ses épigones, comme Friedrich Bomm⁶⁷, présente des aventures évoquant des formes narratives très différentes par rapport aux récits de Sherlock Holmes. Dans les paroles de Gautrot, il est moins question d'adapter fidèlement la personnalité de Sherlock Holmes que le modèle narratif innovateur de ses enquêtes : la pièce représenterait ainsi une rupture par rapport à l'intertexte théâtral de Gillette, d'abord du point de vue de la structure narrative de la pièce. La mise en scène de Gautrot constitue un retour au texte holmésien, un effort de traduction transémotique refusant ouvertement tout rapport avec les structures et les rôles conventionnels du mélodrame.

L'économie expressive du modèle paraît avoir été négligée sur la scène par Doyle et Gillette : les deux pièces que l'on vient d'analyser présentent une intrigue foisonnante, caractérisées par la prolifération de « troisièmes couteaux », d'une série de scènes de suspense et de lutte, et d'un ennemi feuilletonesque symbolisant la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal.

Au contraire, *La Bande mouchetée* essaie de rendre la brièveté des contes de Conan Doyle par une pièce en un seul acte, en démontrant qu'aucune combinaison de plusieurs intrigues n'est nécessaire pour raconter Holmes au théâtre.

De plus, toute tentative d'adapter les aventures de Sherlock Holmes à des scénarios mélodramatiques disparaît : si *The Speckled band* de Conan Doyle constituait une expansion de

⁶⁶ PIERRE GAUTROT, *La Bande mouchetée, pièce en un acte en prose, tirée de la nouvelle The Speckled Band de Sir Conan Doyle*, Angers, Burdin, 1909, p. 1.

⁶⁷ On s'étonnera peut-être de ne pas avoir fait référence à aucune pièce italienne au cours de cette section. Une analyse des catalogues nationaux révèle qu'aucune version en italien du *Sherlock Holmes* de Gillette n'a été conservée à la Bibliothèque nationale, ni, néanmoins, aucune affiche ou programme théâtral concernant cette pièce. Il ne faut pas penser par contre que le pays ait été imperméable au charme de Sherlock Holmes sur la scène. On signale la présence, aux Archives du Théâtre de Gênes, d'une affiche théâtrale du *Sherlock Holmes* de Friedrich Bomm traduit pour les scènes italiennes. Il est donc par la voie des épigones de Gillette que Holmes fait son exorde en Italie. Toute édition imprimée du texte paraît par contre absente.

l'intrigue du conte homonyme, le scénario de Gautrot se présente au contraire comme une synthèse de cette même. Au début de la section, j'ai remarqué comment le texte holmésien se subdivise en trois macro-sections : a) l'exposition du crime par Helen ; b) l'investigation sur le lieu de la part de Sherlock Holmes et de Watson ; c) la découverte du mystère et la mort de Roylott. Comme le conte, l'acte unique de Gautrot est divisé en trois scènes : a) l'investigation sur le lieu du crime par Holmes et Watson en compagnie de Hélène ; b) la rencontre avec Hélène et son père ; c) le dévoilement du mystère et la mort de Roylott.

Les lignes de convergence entre les deux structures sont nombreuses, d'autant plus que les deux sections finales coïncident parfaitement : elles racontent toutes les deux la venue de Sherlock Holmes et de Watson à Stoner Manor, la découverte de l'indice du serpent et le dévoilement de l'énigme. La seule différence réside dans la mort du docteur Roylott : dans le conte, il est retrouvé mort sur la chaise dont il se servait pour pousser le serpent dans la chambre d'Hélène. Dans la pièce, il se rend sur scène agonisant.

La II^e scène de la pièce nous paraît la seule se détachant complètement du modèle du conte : l'affrontement entre Roylott et sa fille est complètement absent du texte de Doyle. Du point de vue fonctionnel, cette scène nous paraît recouvrir le même rôle joué par la séquence narrative où le docteur se présente chez Holmes : elle ne sert qu'à démontrer la brutalité et la violence du docteur sans pourtant ne rien dévoiler du mystère autour de la mort de la sœur. D'une certaine manière, l'adaptation se plie ainsi aux exigences de la théâtralité mélodramatique la plus canonique, sans pourtant compromettre la curiosité des spectateurs vis-à-vis du mystère entourant la mort de la sœur d'Hélène.

Roylott entre chez lui accusant sa belle-fille d'être allée voir Holmes dans son bureau. Dès qu'Hélène refuse de s'expliquer, Roylott commence à la secouer violemment, dans la tradition meilleur tradition du traître. C'est en ce moment qu'Hélène décide de faire signe à Holmes et Watson pour qu'ils lui prêtent secours. Rien à voir, par contre, avec le drame de Conan Doyle. Le texte de Gautrot ne se remarque par aucune irruption à surprise sous le déguisement d'un nouveau maître d'hôtel ; aucune lutte à revolvers ; aucune intervention de la servitude fidèle au traître. Les modèles narratifs du mélodrame paraissent avoir définitivement abandonné l'intrigue de la *Bande mouchetée* : de manière tout à fait fidèle par rapport au récit de Doyle, la pièce conserve le mystère autour de la « bande » jusqu'à son dévoilement par le détective. Contrairement à l'adaptation homonyme par Doyle, l'enquêteur se trouve constamment sur scène, en se livrant à une activité d'investigation très détaillée : comme on le verra par la suite, la valorisation de l'espace et la présence d'indices matériels sur la scène du crime joueront d'ailleurs un rôle capital dans l'autonomisation progressive de l'activité interprétative du spectateur.

Au cours de cette dernière section, nous avons pris en considération l'espace de la théâtralité comme lieu d'élaboration d'une intrigue romanesque unitaire. Pour ce qui concerne particulièrement les versions théâtrales des romans d'Émile Gaboriau, l'adaptation sur la scène invite à l'élimination du récit analeptique ou à son déplacement en faveur de dynamiques narratives stimulant l'effort interprétatif du lecteur, comme on a vu dans *Il signor Lecoq* de Novelli. En d'autres cas, la modification de l'ordre et de l'extension des séquences narratives suggère l'abandon d'autres modèles narratifs en faveur d'une véritable enquête, stimulant la curiosité du lecteur : *Il processo Lerouge* suggère comment l'imaginaire comique et romantique

soit progressivement expulsée de la matière narrative de Gaboriau, alors qu'*Almost a Life* réorganise un drame de l'erreur judiciaire en une véritable enquête qui engage la curiosité de ses spectateurs vis-à-vis de l'identité du meurtrier.

Le rapport entre l'unité narrative de l'enquête et l'effet de mystère qu'elle peut évoquer ne constitue pas une convergence nécessaire *a priori*. Au contraire, nous avons mis en exergue comment la même matière narrative peut être réélaborée en fonction des effets les plus divergents : il suffit de considérer le tournant mélodramatique assumé par les adaptations théâtrales de Sherlock Holmes de Gillette et de Doyle lui-même, dont toute la pertinence narrative s'oriente en faveur du suspense en non de la curiosité des lecteurs vis-à-vis de l'identité du meurtrier. Comme on verra par la suite, le contexte de réception d'un modèle est le seul élément pouvant justifier l'actualisation de certaines potentialités à détriment d'autres, selon les pratiques génériques liminaires définissant le contexte de réception.

Notre analyse ayant été jusque-là d'ordre macroscopique, elle ne peut que se considérer incomplète. Nous avons à peine commencé à esquisser les rapports entre formes génériques et émergence du soupçon : il faudra donc que l'on se plonge dans l'étude des procédés micro-formels entre textes appartenant à des modes et à des genres discursifs différents pour que les rapports de dépendance entre les uns et les autres puissent effectivement se rendre visibles.

Avant de faire cela, il faut pourtant que l'on considère l'unité textuelle de l'enquête non seulement comme un phénomène d'ordre macro-séquentiel, mais également interne au texte. Comme on verra par la suite, le récit policier est fragmenté par définition : dans l'effritement de son discours, il réside l'une des clés menant au développement de la lecture de l'indice.

Chapitre V

L'enquête romanesque ou le récit fragmenté

1. L'enquête comme récit infratextuel

Jusque-là, nous avons pris en considération le statut narratologique de l'enquête en tant qu'unité narrative coïncidant avec une intrigue romanesque. Le parcours de la convergence entre le récit et la représentation de l'investigation est longue et accidenté, marqué par des stases et d'accélération impromptues, mais toujours en rapport direct avec les autres formes génériques de l'enquête.

Cependant, le fait que l'enquête finit par s'adapter à la structure narrative de l'intrigue n'implique pas *a fortiori* que sa narration soit uniforme. Comme on verra au cours de la présente section, le statut narratif unitaire de l'enquête est compromis dès l'intérieur de son propre discours : l'écriture policière se connote par une véritable poétique de la fragmentation.

Son discours narratif se trouve constamment interrompu par d'autres textes — des documents, des extraits, des lettres ou des articles de journaux — qui interrompent le cadre principal du récit. L'acte de l'écriture se multiplie sur la page du roman judiciaire, dans un foisonnement polyphonique de narrateurs, de perspectives, de versions divergentes du crime.

Par le biais de l'infratextualité, le roman policier accueille d'autres écrivains et d'autres lecteurs à l'intérieur de ses pages : par la multiplication des niveaux diégétiques, le roman judiciaire finit par devenir figure de sa propre quête de l'indice, lieu où la mise en cause des sources est d'abord représentée, avant de devenir compétence exclusive du lecteur qui soupçonne.

Dans cette perspective, l'absence d'unité interne au récit policier constitue un espace d'élaboration capital pour envisager la progressive autonomisation interprétative du lecteur : la présence de récits autres au sein du cadre d'énonciation principal apprend au lecteur la nature *falsifiable* du document. Comme les infratextes présentés au sein du premier niveau narratif

appartiennent tout à fait au monde fictionnel qui les a générés, ils ne sont aucunement concernés par la suspension d'incrédulité qui connoterait l'énonciation romanesque en tant que telle. Des traces scripturales produites par des tiers, ces infratextes se connotent par un positionnement précis dans le monde fictionnel ; ils représentent les intérêts ou réfléchissent les désirs de l'un ou l'autre des personnages. En d'autres termes, du point de vue du lecteur, rien ne certifie que leur énonciation soit fiable, en reflétant *a fortiori* la vérité interne au récit premier de manière fidèle.

L'infratexte se présente ainsi comme espace privilégié de la falsification, auquel opposer un discours autre, visant à rétablir la vérité. Par rapport à tous les autres indices narratifs, l'altérité textuelle se connote par une particularité qui lui est propre : c'est le seul type d'indice dont le lecteur et le détective peuvent bénéficier de manière équitable, sans qu'aucun écart d'information ne connote le rapport entre les deux.

L'infratexte permet d'abord de représenter, de manière directe et non-médiée, l'effort herméneutique du détective à l'œuvre sur un autre texte ; par réflexivité narrative, il se connote d'ailleurs comme un cadre de transmission des compétences d'investigateur dès le cadre de représentation aux pratiques de lecture du roman policier.

Au cours du chapitre, on verra comment le discours interprétatif qui entoure l'infratexte s'affaiblit jusqu'à disparaître de manière complète : au fur et à mesure que la nature falsifiable du document s'impose en tant qu'horizon d'attente stable, l'énonciation de cette même falsifiabilité devient de plus en plus obsolète. Cela implique également que le lecteur réel, en tant qu'interprète de l'indice textuel, soit de plus en plus autonome dans sa quête de l'indice au sein du document infratextuel.

Une fois ayant appris que le discours tiers du document ne correspond pas forcément à la vérité du monde fictionnel, le lecteur est ainsi libre de le mettre en question, en le confrontant avec le reste du texte à la recherche de coïncidences ou de divergences, des confirmations ou des contradictions pouvant dévoiler le mystère autour duquel se structure l'enquête.

Certes, l'infratexte peut varier par forme et nature générique : il peut s'agir d'une lettre privée, d'un code, d'un ou plusieurs articles de journal, d'un texte d'ordre mémoriel ; il peut également être non strictement textuel, comme par exemple le plan cartographique de la scène du crime.

Bien que toutes ces formes, scripturales ou moins, s'inscrivent finalement sous le signe de la falsifiabilité en tant que documents, leur fonction varie selon plusieurs facteurs. Leur nombre, d'abord : comme on verra en prenant en cause *Le Mystère de la chambre jaune*, les infratextes s'imposent en tant qu'ensemble synergétique, l'un nécessitant de l'autre pour être éclairci.

Ensuite, il est fondamental que leur fonction évolue dans le temps, et également par rapport au cadre générique dans lequel ils s'insèrent. Comme l'infratexte policier est indissociable de la représentation de l'enquête depuis ses origines, il est alors dans le cadre de l'énonciation autobiographique que le document s'insère d'abord, avec une fonction radicalement opposée par rapport à sa falsifiabilité.

Au moment d'écrire ses *Mémoires*, Vidocq est bien conscient du halo d'inquiétude qui entoure la figure du détective, à la fois délateur et connivent des classes dangereuses. Son écriture n'a pas seulement la fonction d'informer le lecteur, simultanément effrayé et intrigué par la figure sombre et mystérieuse du détective ; elle se charge également d'une valeur apologétique, visant

à défendre l'honneur et la valeur des opérations du détective à venir, en justifiant par vertu ou par nécessité certains de ses crimes ou de ses délations.

Dans ce cadre, l'infratexte s'impose en tant que ressource infratextuelle pour *prouver* la validité des choix accomplis par le détective, en contribuant à défendre son *ethos* d'agent respectueux. Nous nous permettons de reproduire en entier le long extrait suivant, pour mettre mieux en exergue le rapport entre infratexte et discours autobiographique d'ordre apologétique :

Comme j'entrevis dans la conversation que [Paquay] se proposait de m'associer à des vols, j'imaginai, pour me débarrasser de lui, de la police d'Auxerre [...]. C'est une si pitoyable condition que celle du forçat évadé, que, s'il ne veut pas être dénoncé, ou être impliqué dans quelque attentat, il est toujours réduit à prendre l'initiative, c'est-à-dire à se faire dénonciateur. Rendu à l'auberge, j'écrivis donc la lettre suivante au lieutenant de gendarmerie, que je savais être à la piste des auteurs d'un vol récemment commis dans les bureaux de la diligence :

Monsieur, Une personne qui ne veut pas être connue vous prévient que l'un des auteurs du vol commis dans les bureaux des messageries de votre ville va partir, à six heures, par le coche, pour se rendre à Joigny, où l'attendent probablement ses complices. Afin de ne pas le manquer, et de l'arrêter en temps utile, il serait bon que deux gendarmes déguisés montassent avec lui dans le coche ; il est important que l'on s'y prenne avec prudence, et qu'on ne perde pas de vue l'individu, car c'est un homme fort adroit.

Cette missive était accompagnée d'un signalement si minutieusement tracé, qu'il était impossible de s'y méprendre. L'instant du départ arrivé, je me rends sur les quais en prenant des chemins détournés, et de la fenêtre d'un cabaret, où je m'étais posté, j'aperçois Paquay qui entre dans le coche : bientôt après s'embarquent les deux gendarmes, que je reconnais à certaine encolure que l'on conçoit, mais qu'on ne saurait pas analyser. Par intervalles, ils se passent mutuellement un papier sur lequel ils jettent les yeux ; enfin leurs regards s'arrêtent sur mon homme, dont le costume, contre l'habitude des voleurs, était une mauvaise enseigne. Le coche démarre, et je le vois s'éloigner avec d'autant plus de plaisir, qu'il emporte tout à la fois Paquay, ses propositions et même ses révélations, si comme je n'en doutais pas, il avait eu la fantaisie d'en faire.¹

Le document, dans ce cas une lettre privée, ne se connote en aucune manière par la falsifiabilité que l'on s'attendrait d'un infratexte. Au contraire, il s'impose en tant que *preuve* de la validité du discours principal, visant à démontrer l'intégrité de l'auteur : contrairement à ce que Paquay aurait pu dire, Vidocq n'est pas son complice et, pour empêcher qu'il déclare des faussetés à la police, le détective décide de le dénoncer préalablement.

Comme l'auteur du texte second et de l'énonciation principale coïncident, l'extrait ne fait que consolider, voire même valider, les bonnes intentions de Vidocq. Ce disant, on ne veut pas se faire promoteur de la prétendue probité de Vidocq, sa carrière suggérant plutôt le contraire.

Il ne nous intéresse ici que de souligner que le discours infratextuel est solidaire avec l'énonciation principale : au lieu de produire un cadre de compétition interprétative entre deux représentations potentiellement divergentes, un texte concourt à consolider l'effet de l'autre.

¹ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 248-249.

À cause du contexte mémoriel dans lequel il s'insère, l'infratexte ne constitue pas un élément attentant à la discursivité monologique du texte, mais un outil pour la consolider. Le discours second ne se charge pas d'une intention dubitative, mais argumentative, en s'efforçant de convaincre le lecteur, avec de faibles résultats, de l'honnêteté du détective.

Ainsi, l'infratexte devient l'espace pour mettre à l'épreuve la condition d'extrême nécessité et de crainte dans laquelle se trouve le personnage de Vidocq, outre que de considérer comme des fantaisies les allégations que Paquay aurait pu retenir contre le policier à venir.

Cependant, il y a un élément mettant en exergue le potentiel herméneutique de l'infratexte : comme Vidocq s'empresse de souligner après avoir présenté sa lettre, les enquêteurs « se passent mutuellement un papier sur lequel ils jettent les yeux, enfin leurs regards s'arrêtent sur mon homme, dont le costume, contre l'habitude des voleurs, était une mauvaise enseigne ». Déjà dans le cadre de la représentation, Vidocq souligne comment le rapport entre lecteur et infratexte se fonde sur la confrontation, soit-elle avec le « réel » du premier cadre d'énonciation ou d'autres textes. Bien évidemment, l'écriture seconde impose toujours de se mesurer avec un autre infratexte ou avec le contexte énonciatif premier. Le fragment textuel n'assume ainsi de valeur qu'en se confrontant à l'autre, par la mise en exergue des continuités et des divergences : seulement en envisageant le costume, signe — ou enseigne — du criminel, les gendarmes parviennent à identifier le coupable indiqué par la lettre de Vidocq.

La tendance apologétique constitue d'ailleurs pratique systématique au sein de l'écriture de Vidocq, et qui ne concerne pas seulement des documents privés écrits par l'auteur lui-même. L'infratexte assouvit sa fonction de preuve d'autant plus puisqu'il est un document à l'auctorialité divergente par rapport à celle de l'écrivain du mémoire :

Le préfet ordonna l'enquête que je sollicitai, et au moment où il confiait le soin de la diriger à M. Fleuriais, [...] un premier document, sur lequel je n'avais pas compté, préluda à ma justification : c'était une lettre de Berthelet au marchand de vin Leblanc, qui avait été déclaré non coupable ; je la transcris ici, parce qu'elle montre à quoi se réduisent les accusations que l'on n'a cessé de diriger contre moi, tout le temps que j'ai été attaché à la police, et depuis que l'ai cessé de lui appartenir. Voici cette pièce, dont je reproduis jusqu'à l'orthographe.²

Un autre discours intervient pour structurer celui du détective, une narration se chargeant de confirmer l'autre : l'effet de vérité réside ainsi dans la coïncidence et dans la superposition des récits à l'auctorialité différente, la polyphonie de l'énonciation en convergeant vers une narration univoque et monologique.

Dans le premier exemple que nous avons présenté, un texte privé de Vidocq, présenté à l'intérieur de son discours autobiographique et public, suffit pour prouver ses bonnes intentions de collaborateur avec les forces de l'ordre.

Pas tous les ennemis de Vidocq ne sont cependant comme Paquay qui, criminel commun, ne dispose pas des outils pour engager avec le détective une bataille scripturale à propos de son arrestation. Comme on le sait, une fois devenu chef de la police, Vidocq est obligé de se confronter à la rivalité de son célèbre ennemi, Coco Lacour, qui prendra sa place à la tête de la Sûreté parisienne.

² *Ibid.*, p. 365.

Contre son opposant, Coco Lacour organise un véritable réseau de complots visant à compromettre l'image publique de Vidocq, dans l'effort de faire ressortir les liens du rival avec la criminalité des bas-fonds de la ville.

Pour se défendre, Vidocq décide non seulement de procéder à une démystification systématique des scandales que Lacour aurait organisés contre lui, mais il répond également avec des accusations *contra hominem*, dans l'effort de compromettre sa crédibilité.

Pour soulever le doute des lecteurs contre son ennemi, Vidocq n'hésite à mettre à nu son passé criminel ; pour ce faire, il décide de s'appuyer sur une série de documents qu'il présente de manière impitoyable à son lecteur, en les faisant précéder par la déclaration suivante : « Les documents d'après lesquels je vais esquisser les principaux traits de l'histoire de mon successeur sont des plus authentiques. Voici d'abord quelles traces de son existence, il a laissées à la préfecture de police ; j'ouvre les registres de Sûreté, et je transcris³ ». Pour retracer le passé criminel de Coco Lacour, Vidocq n'a qu'à s'appuyer sur les documents qui encombrant les archives de la police. Ainsi, l'infratexte n'est pas seulement un outil pour prouver sa propre innocence, mais également pour discréditer l'adversaire.

Contrairement à l'exemple préalable, il ne s'agit pas ici d'une écriture privée, mais d'un document secret tiré des archives de la police. Face à la désagrégation du rapport d'identité entre les auteurs du texte et de l'infratexte, Vidocq s'engage à souligner l'authenticité du document qu'il présente à ses lecteurs (« des plus authentiques ») ; il obtient pourtant l'effet contraire : en soulignant que les documents sont *vrais*, il ne fait que rappeler leur potentielle falsification de sa part.

Vidocq nous rappelle ainsi que l'utilisation des documents à l'intérieur du contexte narratif premier peut être biaisée par la finalité du texte principal lui-même : en d'autres termes, la présence des documents dans un autre cadre énonciatif n'est jamais neutre ; elle obéit par contre à une fonction et, par conséquent, la réalisation du but textuel (dans ce cadre, convaincre le lecteur du fait que son adversaire n'est pas aussi honnête qu'il le prétend) pourrait justifier la contrefaçon des infratextes eux-mêmes.

On pourrait d'ailleurs parler, dans ce cadre, d'un infratexte implicite pour envisager dans son intégralité l'opération de Vidocq : la suite du texte ne se caractérise pas en tant qu'effective juxtaposition de documents mais plutôt d'un récit mémoriel autour de la figure de Coco Lacour, dont l'écrivain dénonce seulement les sources et leur provenance.

Ainsi, l'écrivain mémoriel se fait également compositeur de documents autres : l'unité superficielle affichée par le texte n'est que le résultat d'un travail de confrontation, de sélection et de composition parmi plusieurs documents.

D'une part, Vidocq nous rappelle encore qu'il n'y a pas de rapport avec l'infratexte sinon celui de la confrontation ; de l'autre, il nous suggère que le but de l'infratexte est celui de tirer un récit autre de la source textuelle, en dépassant sa propre écriture : une narration interprétative autour du document qui constitue l'essence elle-même de la mise en doute des sources, comme l'on verra tout à l'heure.

³ *Ibid.*, p. 330.

Contrairement à l'autobiographie de Vidocq, dans le cadre des mémoires policiers anglais l'on remarque une raréfaction de l'infratexte : aucun document, par exemple, n'interrompt la narration de Richmond dans ses *Scenes in the Life*.

Comme on le verra mieux par la suite, en affichant seulement de manière superficielle une prétendue nature autobiographique, ces textes sont bien évidemment exemptés d'une fonction proprement apologétique comme celle que l'on remarque chez Vidocq.

D'autre part, une pratique non-argumentative du récit d'enquête fait de sorte que l'infratexte, lorsque présent, se voue au service de l'activité interprétative du détective et du pseudo-auteur du mémoire. D'une certaine manière, l'écriture de l'enquête, délivrée de défendre la réputation publique du détective, relit l'indice textuel comme simple élément à insérer dans l'effort herméneutique de l'investigateur, qui avance ainsi vers la solution de l'énigme. Le contexte anglophone actualise ainsi la potentialité, déjà envisagée par Vidocq, qui connoterait le document comme infratexte dont tirer un autre récit, voir une série d'indication par lesquelles dévoiler le mystère.

L'un des récits composant les *Recollections* du détective Waters, « X.Y.Z. », s'ouvre par un article de journal :

The following advertisement appeared in several of the London journals in the year 1832 : « If Owen Lloyd, a native of Wales, and who, it is believed, resided for many years in London as clerk in a large mercantile establishment, will forward his present address to X.Y.Z., Post Office, St. Martin's-le-Grand, to be left till called for, he will hear of something greatly to his advantage ». My attention had been attracted to his notice by its very frequent appearance in the journal which I was chiefly in the habit of reading ; and, from my professional habits of thinking, I had set it down in my own mind as a *trap* for some offender against the principles of *meum* and *tuum*, whose presence in a criminal court was very earnestly desired. I was confirmed in this conjecture by observing that, in despair of Owen Lloyd's voluntary disclosure of his retreat, a reward of fifty guineas [...] was ultimately offered to any person who would furnish X. Y. Z. with the missing man's address [...]. Still more to excite my curiosity, [...] I found on taking up the *Police Gazette*, a reward of thirty guineas offered for the apprehension of Owen Lloyd, whose person and manners were minutely described.⁴

Remarquons d'abord que la nature du document infratextuel ne se limite plus à une écriture privée que le détective se charge de dévoiler pour justifier certains épisodes douteux de son existence. L'infratexte n'est plus une narration dévoilée par la magnanimité de l'auteur mais une écriture publique, affichée dans toute sa nature mystérieuse face aux lecteurs du journal, et dont seulement les capacités hors du commun du détective peuvent dévoiler le secret.

Contrairement à ce que l'on voyait chez Vidocq, l'infratexte est devenu *opaque* : les informations qu'il porte en soi ne sont pas visibles à tout le monde, bien que son mystère le soit. Il faut alors soumettre le texte à l'activité interprétative du détective pour qu'il puisse dévoiler, au moins partiellement, son contenu.

Le document est ainsi soumis à « [the] professional habits of thinking » de l'investigateur, pour que l'on puisse en tirer le plus de déductions possibles. Le discours du détective s'impose ainsi en tant que discours second et analytique de l'extrait que l'on présente au lecteur : le mystère et la procédure de démystification qui l'accompagne se juxtaposent l'un à l'autre.

⁴ ANONYME, *Recollections of a Detective Police-Officer by "Waters"*, London, J. & C. Brown, 1856, p. 56-57.

L'investigateur déclare d'abord que le texte serait une *trap*, un piège, et il procède ensuite à le démontrer, par une véritable analyse textuelle ciblée à mettre en exergue les contradictions internes au document : quoi que X.Y.Z. demande l'adresse d'un certain Owen Lloyd, toute information fournie par des tiers sur ce dernier sera bien rémunérée. Ainsi, le détective comprend que l'on est plus intéressé à s'emparer de cet homme que d'obtenir spontanément de ses nouvelles.

Par ailleurs, le détective observe que sur un autre, célèbre journal, *The Police Gazette*, on découvre qu'un certain Owen Lloyd est recherché par la police.

Ainsi, l'activité interprétative du détective procède sur deux fronts : d'une part, on observe la recherche de contradictions internes au texte, activité qu'il peut bien partager avec le lecteur ; d'autre part, le détective se réfère également à d'autres infratextes, qui ne sont pas fournis par le cadre de narration principal. D'abord, l'on déclare que l'annonce est répétée dans plusieurs journaux, ce qui attire l'attention du détective ; ensuite, on souligne un rapport de continuité potentielle entre le nom qui apparaît dans l'annonce et l'avis de recherche publié dans la *Police Gazette*.

Quoi que le lecteur réel ne partage que partiellement les informations dont dispose le détective fictionnel, ce dernier est un véritable enquêteur de la presse : son discours se connote par la mise en doute de la source et sa confrontation avec d'autres, pour en établir des divergences ou, dans ce cas, des continuités potentielles. Il est ainsi facile d'inférer que Owen Lloyd se trouve au cœur d'une intrigue criminelle, et l'homme à l'identité inconnue qui est en train de le rechercher serait également compromis.

Le discours du détective, en directe dépendance de l'infratexte, se connote ainsi en tant qu'une véritable procédure de quête de l'indice sur un source dont le lecteur aussi peut apprécier les caractéristiques verbales. Certes, aucune interprétation autonome du lecteur n'est possible : non seulement il n'est pas en possession de toutes les données dont dispose l'enquêteur ; par ailleurs, l'énonciation monologique véhicule déjà une interprétation figée de ce dernier.

On peut assister à une procédure similaire même dans le *Detective Notebook* de Charles Martel, l'un des nombreux pseudo-mémoires policiers qui, suite au succès des *Recollections*, se multiplièrent dans le marché littéraire anglais au cours des années 1860. Comme dans *The Golden Bug* d'Edgar Allan Poe, l'enquêteur se confronte à la solution de l'énigme d'un message codé que l'on présente au lecteur de manière intégrale.

Certes, nous ne voulons pas mettre en exergue l'originalité du procédé, mais plutôt son rôle au sein d'une enquête fictionnelle, et l'écart qui le distingue de ce qu'on a vu au sein des *Recollections*. Contrairement à X.Y.Z., le détective ne fait aucune allusion à d'autres textes en dehors de celui qu'il présente au lecteur : ce dernier et l'investigateur se trouvent face au même objet d'enquête ; aucune différence, aucun écart d'information ne peut biaiser un cadre isotopique d'accès à l'information :

The other paper was a letter, written on very thin paper, a half sheet, and was tucked in on the other side of the collar, opposite place where I found the address. This piece has evidently been just sewed in. Here it is — see what you can make of it:

3-k1bh-m45-h4-r3bq-r4f-y2-1-s44q-t4fg2-q21x2f, ht2-f3sth-y1b.=3-k1bh-1-cl3f-,&-1-x21q2f,h4-y1w2-1-h2ly-4r-htf22.=114-qf3j2-3b-5xgh2f-P45bhm.=

3gtlxx-n2-3b-h4kb-3b-htf22-k22wg.=Kf3h2-4h-y2-kt2f2-h4-y22ht3y. lqqf2gg-
T2bfm-X1b32f, Xlbg3bsn5fst.

It is all Greek to you, I presume ; but it is easy enough to make it out without if you go to work in the right way. [...] [S]ee the number of figures there are, and notice, too, that 5 is the highest. Now there isn't a word, even the shortest, but what has a figure in it; some more than one. And now tell me what five different letters there are in the alphabet, one of which must be in every syllable. « The vowels », of course. And so you see what start we have: a-1, e-2, i-3, o-4, u-5; and one or more of these in every word.⁵

Pour des raisons d'espace, nous avons bien évidemment coupé la longue séquence interprétative qui suit la présentation du message codé, en nous arrêtant à la coïncidence entre les voyelles et les chiffres d'un à cinq. Cependant, il est fondamental de souligner que le discours interprétatif du détective procède, page après page, de déduction en explication, jusqu'à la solution complète du code.

Le détective rend intégralement compte de son discours interprétatif au lecteur en parvenant à identifier de manière progressive, par un long processus de déchiffrement, tous les signes composant le message. Contrairement au narrateur des *Recollection*, plutôt elliptique dans sa procédure d'investigation sur le document, celui du *Notebook* n'a aucun filtre vis-à-vis du lecteur : on peut disposer de manière intégrale de la méthode indiciaire déployée par le détective.

Par ailleurs, non seulement on se trouve dans un contexte d'information isotopique entre l'enquêteur fictionnel et le lecteur ; d'autant plus on envisage pour la première fois un rapport directe avec ce dernier, en l'invoquant à résoudre de première main le mystère : « Here it is — see what you can make of it », déclare le détective-chroniqueur en s'adressant explicitement à son public. De la même manière, on s'adresse encore directement au lecteur en conclusion du message, en présupposant que ceci n'ait pas été capable de résoudre le mystère. Cependant, rien n'empêcherait le public de Martel d'interrompre la narration et de s'efforcer dans la solution du message.

Pour la première fois, une enquête fictionnelle suggère non seulement que le détective romanesque et le lecteur disposent des mêmes informations vis-à-vis du mystère, mais que ce dernier puisse s'engager, de manière autonome, dans la solution de l'énigme elle-même. Ce faisant, le discours interprétatif du détective qui, pour des longues pages, suit l'infratexte codé, serait absolument obsolète : après avoir résolu le cryptogramme, le lecteur pourrait reprendre la lecture là où l'enquête recommence.

Ce scénario potentiel ne constitue qu'une merveilleuse figure de l'évolution générique qui intéresse le roman judiciaire au cours du XIX^e siècle, dont la parabole pourrait se résumer ainsi : de la représentation du processus déductif à son expulsion du texte, relégué à pratique de lecture. L'infratexte, et le discours interprétatif qui l'accompagne, constitue ainsi un des espaces d'élaboration privilégiées de la pragmatique de la lecture de l'indice en décrivant, par le biais de l'énonciation, les procédés qui seront par la suite délégués à l'effort interprétatif du lecteur.

⁵ ANONYME, *The Detective's Notebook*, édition établie par CHARLES MARTEL, London, Ward & Lock, 1860, p. 45.

Jusque-là, nous n'avons envisagé que des cas où l'infratexte, et le discours interprétatif qui l'accompagne, ne constituent que des occurrences ponctuelles au sein de la narration de l'enquête. Il faudrait cependant revenir sur un cas particulier, peut-être l'occurrence la plus célèbre de récit intégralement structuré autour d'un infratexte : *The Mystery of Marie Rogêt* d'Edgar Poe.

Ce qui distingue la célèbre *tale of ratiocination* de Poe des autres extraits jusque-là présentés c'est bien la nature systématique et structural du rapport entre texte et infratexte, se prolongeant tout au long de la narration.

Le récit est tellement célèbre qu'on ne reviendra que très rapidement sur les faits dont il raconte : à l'aide d'une série d'articles de journal, le détective Dupin essaie de résoudre le meurtre de Marie Rogêt, dont le corps a été retrouvé dans la Seine. D'ailleurs, comme on le sait, l'investigation se structure à l'aide de véritables articles de journaux, dont Poe ne modifie qu'une série de références superficielles : les textes s'interrogeaient originellement sur la mort de Mary Rogers, une jeune new-yorkaise dont le corps avait été retrouvé dans le Hudson. New York se transforme en Paris, le Hudson devient la Seine, ainsi bien que les titres des journaux s'adaptent à la presse parisienne : *The New York Commercial*, *The Mercury* et *The Brother Jonathon* deviennent *L'Étoile*, *Le Commercial* et *Le Soleil*⁶.

D'ailleurs, l'opération du *armchair detective* est exclusivement discursive : la lecture des articles s'alterne aux commentaires de l'investigateur, qui réfute les hypothèses proposées par les journaux et, à l'aide des mêmes indices, présente des solutions alternatives. Ainsi, La narration fictionnelle s'identifie complètement à l'activité interprétative du détective : dans *The Mystery of Marie Rogêt*, il n'y a aucune action en dehors de la parole inférentielle, qui cherche à mettre en question les sources infratextuelles pour en tirer une narration autre. De cette manière, le discours fictionnel s'établit exclusivement en tant que contrediscours de l'infratexte factuel, dans une alternance continue entre l'un et l'autre. Cette antinomie discursive n'est d'ailleurs que le résultat de l'effort herméneutique qui occupe l'intégralité de la narration.

Déjà depuis les toutes premières séquences, le récit de Poe s'insère dans le sillon de la confrontation et de la mise en cause des discours de la presse en compétition les uns avec les autres : comme le déclare le témoin-chroniqueur de Dupin, « In the morning, I procured, at the Prefecture, a full report of all the evidence elicited, and, at the various newspaper offices, a copy of every paper in which, from first to last, had been published any decisive information in regard to this sad affair⁷ ». De cette manière, on pourrait dire que le texte se caractérise par deux pôles : les articles, qui se chargent de fournir au lecteur les informations concernant le crime, et le discours interprétatif de Dupin, essayant de leur attribuer une signification univoque.

Il faut par ailleurs suggérer que les articles du *Soleil*, du *Commercial* et de l'*Étoile* ne fournissent pas une version univoque du meurtre : un texte soulève des soupçons contre M. Beauvais, l'autre suggère que Marie Rogêt serait encore vivante, un autre encore soutient avoir identifié le véritable lieu du crime. Le témoin-chroniqueur de Dupin ne manque pas de suggérer

⁶ Cf. JOHN WALSH, *Poe the Detective. The Curious Circumstances Behind The Mystery of Marie Roget*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1968.

⁷ EDGAR ALLAN POE, *The Mystery of Marie Rogêt* [1842], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, avec une introduction, notes et une bibliographie par STEPHEN PEITHMAN, New York, Doubleday, 1981, p. 230.

que, depuis le tout début de la narration, la polyphonie discursive autour de la mort de Marie Rogêt se connote par la contradiction : « A thousand contradictory rumors were circulated and journalists busied themselves in *suggestions*⁸ ». Par conséquent, le discours de Dupin ne se charge pas de clarifier la dynamique et les responsabilités du meurtre à partir d'une série de données objectives, mais — ce qui est fondamental — d'une série de discours divergents et opiniâtres, dont la nature potentiellement fallacieuse est explicitée par le détective lui-même :

We should bear in mind that, in general, it is the object of our newspapers rather to create sensation — to make a point — than to further the cause of truth. The latter end is only pursued when it seems coincident with the former. The print which merely falls in with ordinary opinion (however well founded this opinion might be) earns for itself no credit with the mob. The mass of people regards as profound only him who suggests pungent contradictions of the general idea. In ratiocination, not less than in literature, it is the epigram which is the most immediately and the most universally appreciated. In both, it is of the lowest order of merit.⁹

Ainsi, Dupin invite ses lecteurs à se méfier face à la recherche du sensationnalisme envisagée par la presse parisienne : la solution la moins probable est certainement, du point de vue narratif, la plus efficace, mais rien n'empêche qu'elle soit la moins pertinente dans la recherche de la vérité.

Ainsi, la sélection des séquences infratextuelles s'articule proprement dans l'effort de démêler les attentes romanesques du lecteur, en infirmant les hypothèses les plus sensationnelles envisagées par les articles : « Among these [articles], the one which attracted the most notice, was the idea that Marie Rogêt still lived — that the corpse found in the Seine was that of some other unfortunate. It will be proper that I submit to the reader some passages which embody the suggestion alluded to. These passages are *literal* translations from *L'Etoile*, a paper conducted, in general, with much ability¹⁰ ». L'infratexte est sélectionné parmi d'autres justement parce que contradictoire par rapport à l'ensemble des articles.

Ce faisant, la narration de Poe constitue moins une enquête au sens strict que la représentation, voire même une réflexion d'ordre métatextuel, sur les catégories définissant l'effort interprétatif du lecteur de l'indice : au lieu d'être éliminé en tant que non pertinente, la version divergente attire l'attention du lectorat puisqu'elle est la seule capable de susciter l'attente d'un rebondissement.

On laisse alors que le lecteur réel se laisse fasciner par les scénarios romanesques envisagés par les articles seulement pour que le détective puisse les décevoir : l'infratexte ne constitue pas seulement un discours opaque, mais également une narration à subvertir par un récit rival, qui puisse non seulement en changer le contenu, mais surtout l'effet envisagé au sein du lecteur réel.

En anticipant la poétique du roman à énigme, Dupin nous rappelle que même les conditions les plus banales peuvent être surprenantes si sa révélation correspond à un renversement radical des attentes, pour romanesques qu'elles puissent être. Le récit de Dupin paraît ainsi capable d'envisager, cependant de manière exclusivement théorique, une subversion de l'effet de

⁸ *Ibid.*, p. 232, italique dans le texte.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰ *Ibid.*, p. 232, italique dans le texte.

mystère par l'engagement direct du lecteur dans la mise en cause des sources, satisfaisant l'effet de surprise même quand on évite la conclusion la plus étonnante.

Si l'infratexte était jusque-là une source d'argumentation fournie au discours du détective, ou encore un élément occasionnel pour démontrer ses capacités d'investigation, le rapport entre l'enquêteur et le document assume maintenant la valeur d'une opposition ouverte et continue : l'infratexte n'est plus une pièce à insérer dans un raisonnement, mais une écriture dont se méfier de manière explicite et constante; une écriture dont sélectionner et mettre en doute les passages, comme si Dupin devenait un véritable critique littéraire.

En relation au premier article de l'*Etoile*, Dupin cite un extrait dans lequel on dit qu'il serait fou de croire à la mort de Marie Rogêt. Le détective répond : « We demand at once, and very naturally, why ? Why is it folly to suppose that the murder was committed within five minutes after the girl's quitting her mother's house? Why is it folly to suppose that the murder was committed at any given period of the day?¹¹ ». Le détective n'affiche plus la certitude de Vidocq, soumettait aux lecteurs ses infratextes pour argumenter une thèse. Au contraire, Dupin est le porteur du doute : il démontre que la vérité proposée par le discours journalistique n'est qu'une construction d'ordre rhétorique, et qu'il ne faut que laisser pénétrer l'interrogation parmi les plis du langage de la presse pour qu'elle s'écroule.

Dans les *Recollections* ou le *Notebook*, l'effort de l'investigateur dans la comparaison d'infratextes différents est bien réduit à la simple allusion ou radicalement exclu des possibilités narratives. Au contraire, Dupin prend simultanément en compte des sources différentes, dont les opinions sur le crime sont radicalement opposées, en y engageant de même son lecteur.

Les articles de l'*Etoile* et du *Moniteur* sont discordes à propos du fait que les corps peuvent remonter à la surface de l'eau seulement deux ou trois jours après la mort. L'activité interprétative du détective se prolonge jusqu'à établir la fausseté des deux hypothèses :

Having thus before us the whole philosophy of this subject, we can easily test by it the assertions of *L'Etoile* [...]. The whole of this paragraph must now appear a tissue of inconsequence and incoherence. All experience does not show that 'drowned bodies' require from six to ten days for sufficient decomposition to take place to bring them to the surface. Both science and experience show that the period of rising is, and necessarily must be, indeterminate.¹²

Le discours contertextuel de Dupin se prolonge tout au long du récit, en mettant en exergue une autre caractéristique de l'infratexte, jusque-là implicite mais nécessaire à la mise en cause des sources textuelles.

Comme nous avons anticipé, les documents infratextuels font partie intégrante du monde fictionnel qui les entoure. Ils constituent le produit d'un locuteur positionné, dont l'élan argumentatif peut être biaisé par des intérêts demeurant implicites dans le cadre premier de la narration : « Observe here, the laughable confusion of thought ! No one — not even *L'Étoile* — disputes the murder committed *on the body found*. The marks of violence are too obvious. It is our reasoner's object merely to show that this body is not Marie's. He wishes to prove that *Marie* is not assassinated — not that the corpse was not. Yet his observation proves only the

¹¹ *Ibid.*, p. 237.

¹² *Ibid.*, p. 240.

latter point¹³ ». Se mesurer avec un infratexte documentaire implique également d'inclure, au sein de son propre discours interprétatif, les intentions de son auteur en tant que variable centrale dans le dévoilement du mystère. Derrière chaque infratexte, il se trouve forcément un écrivain, dont les mobiles implicites ne correspondent pas forcément au signifié littéral du texte. Dupin met ainsi en exergue les risques, jusque-là exclusivement théoriques, liés aux biais caractérisant les documents sur lesquels s'exerce la quête de l'indice du détective. De plus, on narrativise ces mêmes risques, en représentant la bravoure de Dupin dans la conscience d'évaluer toujours les buts textuels implicites des documents infratextuels.

Au cours de son investigation, Dupin parvient même à souligner les contraintes, trop rigides, de l'ensemble de ses infratextes compromettant son activité d'investigateur. Le monde fictionnel construit par les articles n'est pas assez large pour que l'on puisse envisager d'autres coupables potentiels en dehors des hommes cités par les documents, clairement innocents :

Beyond St. Eustache, and perhaps Beauvais, we find no recognized, no open, no honorable suitors of Marie. Of none other is there anything said. Who, then, is the secret lover, of whom the relatives (*at least most of them*) know nothings, but whom Marie meets upon the morning of Sunday, and who is so deeply in confidence, that she hesitates not to remain with him until the shades of the evening descend, amid the solitary groves of the Barrière du Roule ?¹⁴

Ce disant, Dupin met en exergue l'une des préconditions les plus fascinantes pour garantir le soupçon du lecteur au sein du roman à énigme : pour que l'on s'efforce d'identifier le coupable, le lecteur doit s'attendre à ce que ce dernier se trouve déjà dans l'ensemble de personnages présenté par le texte. La mise en doute des sources infratextuelles se pousse ainsi jusqu'à envisager une fonction centrale aux littératures d'enquête du XX^e siècle ; rien ne certifie, d'ailleurs, que le meurtrier se trouve par les hommes cités dans des discours si fragmentaires et si inexacts.

Dans cette perspective, Dupin paraît cependant revenir sur ses propres apories : à son avis, le coupable du meurtre ne pourrait être que le passeur du fleuve cité, tout à fait en passant, par l'un des articles. Il serait le seul à disposer d'une embarcation de laquelle jeter le corps de Marie dans la Seine et, bien évidemment, il serait resté seul avec elle en disposant du temps suffisant pour commettre le crime. Au-delà de son apparente insuffisance, le moindre détail caché par l'infratexte pourrait ainsi mener, de manière potentielle, à la solution du mystère. Poe représente ainsi une quête de l'indice qui se pousse jusqu'aux moindres éléments, en déployant un effort interprétatif radical et totalisant.

Marie Rogêt constitue peut-être le sommet du rapport entre la narration première et son infratexte par le fil rouge de la quête herméneutique. Chez Poe, l'effort interprétatif sur les documents constitue une pratique structurant l'intégralité du texte ; l'opposition nette entre les discours favorise la polarisation des fonctions qui leur sont attribuées : un discours opaque, à mettre en doute, s'oppose à un discours interprétatif qui dépend du premier. Plus spécifiquement, par la multiplication polyphonique des sources, le détective est forcé de confronter les discursivités les plus disparates dans l'effort d'imposer un discours autre et dominant par rapport à toutes les autres : le rapport entre le discours interprétatif et la source

¹³ *Ibid.*, p. 241-242, italique dans le texte.

¹⁴ *Ibid.*, p. 249, italique dans le texte.

n'est pas direct ni exclusif, mais il s'insère dans un cadre de multiplication. Par ailleurs, l'infratexte est un discours rival, dont la subversion suscite la surprise du lecteur même lorsque la vérité dévoilée est de l'ordre du banal.

Comme on se rendra compte par la suite, une exploitation si approfondie et systématique du rapport entre récit et document falsifiable constitue d'une part le climax de cet expédient narratologique ; d'autre part, on le condamne à l'épuisement.

Dans la section précédente, nous avons vu que, au sein des *Mémoires de Canler*, l'intertexte journalistique comble, à plusieurs reprises, la narration, en fournissant un échafaudage narratif pour la représentation de l'enquête.

Cependant, le rapport entre le cadre d'énonciation principal et les articles de presse ne se résout pas par une contraposition interprétative autour de l'affaire criminelle. Au cours des *Mémoires de Canler*, il arrive également que le document de presse intègre la narration du détective, en s'insérant au sein de la narration pour fournir au lecteur une série d'informations nécessaires à la compréhension de l'affaire : « À propos de cette famille, je crois devoir citer ici un article de la *Gazette des Tribunaux*¹⁵ », déclare Canler, avant de citer intégralement un article envisageant les rapports d'une famille avec un crime sanglant. Même pour raconter l'exécution de Viou, le narrateur cède la parole au chroniqueur judiciaire, en reproduisant intégralement son article : « Voici en quels termes la *Gazette des tribunaux* rendit compte de cette double expiation¹⁶ ». Les comptes rendus du journal juridique le plus célèbre de France fournissent ainsi au lecteur les informations préalables à la narration de l'enquête ou encore ils achèvent le récit sur le ton tragique de l'exécution capitale.

Jusque-là, nous avons mis en exergue la nature falsifiable du document. Au contraire, chez Canler, l'infratexte n'est pas une écriture à soumettre au soupçon, mais un document fiable, objet d'une quête d'archive permettant de structurer sa propre activité d'écriture. Même quand l'écrivain contredit l'énonciation journalistique, la primauté de sa propre expérience sur la scène du crime lui permet de ne jamais hésiter à propos du contenu des articles.

Les documents se connotent ainsi en tant que *ressources*, sur lesquelles l'auteur du texte mémoriel peut s'appuyer quand ses propres souvenirs ne sont pas capables d'évoquer un détail ou un indice fondamental dans la solution de l'énigme.

De plus, à part un nombre restreint d'articles cités, le discours du détective et auteur mémoriel est, dans sa grande majorité, uniforme et confié à un seul narrateur. La quête de l'indice que Canler exercerait sur les extraits de la *Gazette de Tribunaux* se place ainsi dans l'extratexte, en expulsant tout questionnement documentaire en dehors de la représentation.

On envisage la même fiabilité vis-à-vis de l'infratexte documentaire même quand ceci joue un rôle actif dans la solution de l'énigme, comme dans le cas de l'affaire Desfontaines :

Je savais par expérience que tous les criminels lisaient attentivement chaque jour divers journaux, en tête desquels je dois placer la *Gazette des Tribunaux*. Ils tiennent à savoir aussi exactement que possible ce que l'on dit et ce que l'on sait de leur crime ou d'eux-mêmes et agissent ensuite suivant les circonstances. J'étais bien persuadé que Viou ne s'écarterait en rien de cette conduite. Je priai

¹⁵ LOUIS CANLER, *Mémoires de Canler, ancien chef du service de Sûreté* [1862], tome I, Paris, F. Roy Libraire-Éditeur, 1882, p. 236.

¹⁶ *Ibid.*, p. 370.

M. Horace Raison, rédacteur du journal la *Gazette des Tribunaux*, de vouloir bien insérer à la suite de la relation de l'arrivée et de la confrontation du cadavre de M. Poirier-Desfontaines, que l'assassin s'était dirigé immédiatement sur l'Espagne [...]. L'article que vous avez lu est de mon invention. Jusqu'à présent, j'ai marché au hasard, pêché dans l'eau troublé ; j'ignore si Viou est encore à Paris ou s'il s'est réfugié en province ; par conséquent, mes investigations n'ayant aucune espèce de certitude et ne reposant que sur des probabilités ne peuvent produire aucun bon résultat ; mais, après cet article, que Viou lira et que bien certainement il a lu à l'heure qu'il est, il croira que, se trouvant recherché sur toutes les routes, il n'y a pour lui de sûreté qu'à Paris, et viendra, je l'espère, se jeter lui-même dans la gueule du loup.¹⁷

À la poursuite du jeune meurtrier Viou, Canler se sert d'un faux article pour pousser le criminel à revenir sur Paris, en étant sûr qu'il se tiendrait loin des frontières censées être présidées par la police. D'une part, Canler évoque encore une fois la falsifiabilité potentielle de l'infratexte documentaire ; de l'autre, il assume portant la perspective du faussaire lui-même : la nature du document est douteuse seulement dans la mesure où celle-ci s'adapte aux stratagèmes de l'investigateur.

Il s'agit pourtant d'une posture textuelle : la prétendue véridicité des sources sur lesquelles s'appuierait le récit du détective est elle-même douteuse. D'une part, Il est difficile de rendre compte d'une absence par la preuve textuelle ; de l'autre, en explorant l'intégralité des numéros de la *Gazette des Tribunaux* de la période coïncidant avec les dates de l'affaire Desfontaines, on se rend compte qu'aucun article assimilable à celui dont Canler se serait servi pour dérouter Viou n'est présent.

Ainsi, la fiabilité structurant le rapport du discours des *Mémoires de Canler* autour de l'infratexte documentaire ne servirait que l'ethos d'infaillibilité du détective. Le rapport à l'infratexte paraît être devenu moins le reflet textuel d'une pragmatique de la mise en doute qu'un escamotage narratif, associable à la fausse annonce publiée par Holmes dans *A Study in Scarlet* pour attirer chez lui la vieille propriétaire de la bague retrouvée sur la scène du meurtre.

Les *Mémoires de Canler* ouvrent la voie à une progressive atténuation du document en tant que source de soupçon pour le détective, se prolongeant dans l'œuvre d'Émile Gaboriau. Au moins apparemment, l'infratextualité quitte la page, ou au moins voit son rôle radicalement appauvri au sein des aventures de l'inspecteur Lecoq.

Gaboriau ne recourt que très rarement à ce procédé : de même que son modèle les *Mémoires de Canler*, le *Dossier 113* s'ouvre sur un article de la *Gazette des Tribunaux* permettant d'informer immédiatement le lecteur à propos des modalités du crime — le vol d'une somme considérable du coffre-fort de M. Fauvel ; il s'agit cependant du seul document qui interrompt le cours de la narration principale au sein du roman. De plus, rien ne nous invite à mettre en question son discours : au contraire, la fonction de l'article au sein du texte est purement informative, ceci permettant de résumer les informations préalables au récit de l'enquête sans s'attarder sur la découverte du vol¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p. 319-21.

¹⁸ L'article de presse assouvit également une autre fonction au sein du texte : il nous offre une perspective externe à la découverte du crime, en connotant l'évènement comme mystérieux. Comme on verra dans le chapitre suivant, les restrictions au narrateur extra-diégétique de Gaboriau ne sont pas toujours suffisantes pour que la découverte du crime constitue effectivement une source d'hésitation pour le lecteur.

De même, *Monsieur Lecoq* ne se remarque que par des extraits, d'ailleurs très elliptiques, tirés du *Dictionnaire des hommes illustres*, permettant d'apporter une nouvelle lumière sur les rapports entre le duc de Sairmeuse et ses adversaires, Martial et le vieux Lacheneur. Autrefois figure de l'effort interprétatif du lecteur, la mise en cause des documents se réduit ici à un escamotage narratif, auquel le public de Gaboriau assiste dans la passivité la plus totale.

De plus, dans *L'Affaire Lerouge*, dont le mystère se structure autour des lettres dévoilant l'échange d'enfants entre Noël et Albert, l'infratexte épistolaire n'est qu'extrêmement périphérique dans l'enquête de Tabaret.

Les lettres, que Noël présente au détective pour justifier son nouvel état d'héritier des Commarin, constituent moins une série de documents à questionner qu'un escamotage pour raconter au lecteur les antécédents du crime : l'amour secret entre M^{me} Gerdy et le comte de Commarin, le fait qu'elle tomba enceinte et qu'il lui imposa d'échanger leur enfant avec celui qu'il avait eu de sa femme.

Certes, le narrateur ne manque pas de souligner, à plusieurs reprises, à quel point l'ensemble des infratextes présentés par Noël soit le résultat d'une sélection précise : « — Vous comprenez, mon ami, reprit-il [Noël], que je vous ferai grâce de tous les détails insignifiants, détails qui, cependant, ajoutent leurs poids au reste. Je vais prendre seulement les faits importants et qui ont trait directement à l'affaire¹⁹ ». Le dossier des documents que Noël présente à Tabaret n'est pas complet, et il en donne lecture au détective seulement « après un triage qui dura assez longtemps²⁰ ». L'activité que le jeune avocat exerce sur l'infratexte se connote par des omissions et des réticences. Il sélectionne les passages qui sont pertinents à sa propre narration mais il en exclu d'autres : « Je passe plusieurs lettres, reprit Noël, et j'arrive à celle-ci, du 23 janvier 1829. Elle est fort longue et pleine de choses complètement étrangères à ce qui nous occupe. Pourtant, j'y trouve deux passages [pertinents]²¹ ». Derrière la gentillesse qu'il affiche, Noël pourrait ainsi se cacher une intention autre : comme l'on découvrira par la suite, le dossier est coupablement incomplet puisqu'une lettre — dont la copie était justement en possession de la veuve Lerouge — démontrerait qu'aucun échange d'enfants n'a jamais eu lieu, et que les prétentions d'héritage de Noël sont une imposture. Un seul document de plus suffirait pour renverser complètement la narration de Noël.

Gaboriau est ainsi conscient de la nature falsifiable de l'infratexte documentaire, mais il renonce à engager son détective, et d'autant plus son lecteur, dans une quête de l'indice sur les textes rassemblés par Noël. Comme le mystère autour de la mort de M^{me} Lerouge se prolonge au fil de l'intrigue romanesque, un discours interprétatif s'interrogeant immédiatement sur la nature douteuse des sources risquerait de compromettre l'effet de surprise évoqué par le dénouement. Par le retardement du dévoilement qui est typique de la narration romanesque, les lettres de M^{me} Gerdy et du comte de Commarin conservent ainsi une nature opaque pour qu'elles puissent conserver la réponse de surprise accompagnant le renversement des attentes au final de l'enquête.

Gaboriau renonce ainsi ouvertement à engager son détective dans un questionnement des infratextes qui cadencent l'ensemble du IV^e chapitre. Aucun soupçon vis-à-vis de Noël ne connote la réponse de l'investigateur aux lettres, dont la falsification potentielle est exclue

¹⁹ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 85.

²¹ *Ibid.*, p. 87.

a priori : « Pauvre garçon [Noël], pensait le père Tabaret [...]. Par bonheur, j'ai de la clairvoyance pour deux, et c'est au moment où il désespère que je suis sûr, moi, de lui faire rendre justice. Grâce à lui, me voici sur la voie. Un enfant devinerait la main qui a frappé²² ». Ainsi, non seulement les documents sont, par leur même nature, falsifiables ; même les conclusions qu'on en tire peuvent amener sur une mauvaise piste : Gaboriau abdique à la mise en cause des infratextes pour insérer ces mêmes dans le système de retardements et de déroutements structurant l'enquête en tant qu'intrigue romanesque. La falsifiabilité du document constitue ainsi une source de surprise, une occasion de rebondissement, au lieu de s'imposer en tant figure de la quête herméneutique du lecteur. L'étonnement du lectorat et la représentation de la recherche de l'indice paraissent, pour l'instant, comme mutuellement exclusifs : on ne pourrait pas mettre en scène le questionnement des sources par Tabaret sans compromettre la surprise du dévoilement final de *l'Affaire Lerouge* ; pour que la curiosité du lectorat reste attisée, il faut que l'effort interprétatif sur les documents en infratexte soit exclu de la représentation, peine dévoiler que le détective n'est pas convaincu de l'authenticité des documents de Noël.

Une tendance à dé-fonctionnaliser l'infratexte en tant qu'espace privilégié de la quête de l'indice paraît s'étendre au roman judiciaire de manière systématique entre les années 1860 et 1880 : dans *A Study in Scarlet*, la nature fragmentaire du texte se limite à une lettre de Lestrade à Holmes, dont la fonction est simplement celle de fournir les informations générales autour du meurtre des Lauriston Gardens. De la même manière, aucun infratexte documentaire digne d'être remarqué ne s'insère dans le discours du *Sign of the Four* : si la narration procède, surtout dans la première phase, par des récits enchâssés, ce n'est pas pour qu'ils soient mis en doute par l'enquêteur ; au contraire, ceux-ci ne constituent simplement qu'un escamotage pour informer le lecteur des informations préalables à l'enquête.

Le document fait également défection dans l'œuvre de Piccini. Dans *I ladri di cadaveri*, seulement un article de journal s'insère dans le cadre premier de la narration, en se chargeant proprement d'une fonction inverse à celle de source : en relatant la mort d'une célèbre chanteuse anglaise le jour après de la conclusion de l'affaire, l'infratexte mettrait en exergue le manque d'attention publique qui entoure le double meurtre orchestré par l'inspecteur Ferriani et la comtesse Paola. Aucun infratexte remarquable ne connote d'ailleurs l'écriture du *Vicolo della Luna*, ni de la *Figlia dell'aria*. Quelques rares passages simulant les chroniques judiciaires cadencent les mésaventures de Nello dans *Il processo Bartelloni*, mais avec une simple fonction elliptique, permettant l'avancement de l'intrigue : leur présence au sein de la narration principale est associable

Le rapport entre le roman et l'infratexte compromet la fonction indiciaire de ce dernier. D'ailleurs, comme on le verra dans le chapitre suivant, le discours de Gaboriau, de Conan Doyle et de Piccini opte pour une construction rhétorique de l'effet de mystère, en expulsant tout discours interprétatif qui puisse clarifier le crime avant le dénouement de l'intrigue.

Ce n'est pas la source infratextuelle en tant qu'elle-même qui compromet l'effet de surprise lié au dévoilement du criminel, mais plutôt le discours interprétatif qui accompagne les documents. L'association d'un discours interprétatif au texte falsifiable condamne ainsi ce

²² *Ibid.*, p. 99.

dernier à l'obsolescence et, par conséquent, à son expulsion de la machine narrative du roman policier.

Comme on le verra dans la section suivante, l'éclipse de l'infratexte au cours des années 1860-1880 constitue cependant un espace de réflexion sur la valeur pragmatique du document au sein de la fiction, ayant une fonction radicale dans le tournant de lecture du roman policier moderne.

Le divorce entre narration d'enquête et infratexte documentaire est cependant un phénomène de nature temporaire. Par rapport à ses prédécesseurs, *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, fort d'un rapport prolongé et profond avec l'œuvre d'Edgar Poe, se remarque par une réappropriation systématique et massive des sources documentaires au sein du discours romanesque.

D'ailleurs, la structure elle-même de la *Chambre jaune* est radicalement documentaire : le texte présenté par le narrateur Sainclair est moins un roman qu'un véritable dossier factice, où le cadre de narration s'interrompt à plusieurs reprises pour être confié à d'autres sources directes concernant la mystérieuse agression à Mathilde Stangerson.

Le premier chapitre du texte correspond à deux articles, l'un du *Temps* et l'autre du *Matin*, qui permettent de contextualiser les événements mystérieux s'étant déroulés au château du Glandier. Ensuite, le VIII^e chapitre coïncide avec le compte rendu de l'interrogatoire à M^{lle} Stangerson, se connotant par une « sécheresse juridique²³ » où seulement les questions et les réponses s'alternent les unes aux autres ; de plus, le XI^e chapitre n'est qu'un extrait des *Mémoires* du greffier lui-même, où l'on transpose l'ensemble des interrogatoires aux autres protagonistes de l'enquête. Ensuite, le XV^e, le XVI^e et le XVIII^e chapitre se présentent au lecteur en tant qu'extraits du carnet de Rouletabille : devenu temporairement narrateur, le jeune détective prend note de l'ensemble de détails caractérisant le mystère dit de la "galerie inexplicable", dans l'effort d'en tirer, par la suite, quelques éclaircissements justifiant la disparition du meurtrier dans les couloirs du château.

Par ailleurs, les infratextes ne se limitent pas à des documents de nature strictement scripturale. La narration de Sainclair s'interrompt deux fois pour fournir les plans cartographiques du pavillon de M^{lle} Stangerson et des couloirs du premier étage, là où le piège de Rouletabille pour coincer le meurtrier échoue.

Ainsi, la *Chambre jaune* se caractérise par l'intromission des infratextes documentaires les plus disparates, dont la présence massive cadence au cadre de narration principal : en lisant le roman de Leroux, des articles de journaux, des extraits de journal intime, des interrogatoires et de plans de l'espace du crime rythment la narration de Sainclair, en s'offrant l'un après l'autre au lecteur. La prétendue univocité de la narration du crime chez Gaboriau, Piccini et Conan Doyle s'ouvre à une nouvelle phase de fragmentation du discours de l'enquête, où les narrateurs et les formes textuelles du falsifiable se multiplient.

Cependant, un point commun permet de rassembler des formes scripturales de nature si différente : aucune des sources citées par Sainclair n'est accompagnée par un discours interprétatif, finalisé à mettre en exergue les continuités et les divergences entre un infratexte et les autres. En continuité avec ses prédécesseurs les plus proches, Leroux renonce à toute

²³ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 100.

activité interprétative explicite au sein du texte, pouvant compromettre toute surprise au cœur du dévoilement final ; d'autre part, en continuité avec les modèles les plus éloignés, comme Poe et peut-être la tradition des mémoires policiers, l'écriture du journaliste du *Matin* se connote en tant que narration fragmentaire, cadencé par nombre de sources documentaires. On pourrait ainsi considérer la *Chambre jaune* comme une synthèse prenant compte des expériences scripturales les plus disparates du XIX^e siècle pour les assembler de manière inédite. Il en résulte une narration compromise dans son statut d'enchaînement causal d'événements, qui se résout dans la juxtaposition de sources différentes et potentiellement contradictoires.

Comme chez Edgar Poe, la représentation de la source documentaire s'insère dans le cadre de la confrontation : les infratextes répètent l'événement mystérieux, en multipliant les points de vue sur le même acte, qu'il s'agisse de l'agression à M^{lle} Stangerson ou du mystère de la «galerie inexplicable».

Cependant, en continuité avec les romans de Sherlock Holmes et de l'inspecteur Lecoq, le document est dépourvu de tout discours interprétatif capable de résoudre son mystère. L'infratexte revient ainsi sur la scène du roman policier en s'encadrant quand même par une narration réticente, opaque, qui vise à protéger la révélation finale au lieu de représenter un dévoilement lent et progressif de l'identité du meurtrier.

Par exemple, le document relatant l'interrogatoire de M^{lle} Stangerson ne présente aucun commentaire, en se limitant à transcrire les questions du juge instructeur et les répliques de la jeune scientifique.

De même, Rouletabille raconte le mystère de la disparition de l'assassin non pas pour l'expliquer, mais dans l'espoir que — en ressemblant tous les détails de l'épisode — il sera capable de discerner, par la suite, une reconstitution possible du mystère de la «galerie inexplicable». Le discours du reporter se limite ainsi à un compte rendu de la scène, explicitement dépourvu de toute activité interprétative.

Par la représentation systématique du document, le roman de Leroux charge encore une fois la narration de l'enquête d'une fragmentation profonde et structurelle. Cependant, cette compromission de l'unité narrative interne à l'enquête joue cette fois une fonction capitale dans l'autonomisation du soupçon du lecteur. L'effort interprétatif représenté par le discours du détective quitte la page, en se faisant compétence exclusive du lecteur : le collant causal qui permettait d'insérer le fragment documentaire au sein de la narration a disparu. Le divorce entre les sources textuelles et le discours interprétatif est finalement accompli.

Le public de Leroux est ainsi appelé à remplir de première main les blancs herméneutiques qui étaient autrefois confiés au discours mémoriel du détective. À la suite de célèbres antécédents, ses lecteurs des romans judiciaires sont désormais conscients de la partialité intrinsèque à l'infratexte documentaire : les interrogatoires et les comptes rendus des apparitions du meurtrier lui sont présentées proprement puisqu'il s'agit de textes falsifiables, dont l'énonciation est biaisée par leur positionnement à l'intérieur du monde fictionnel du roman. Rien ne certifie qu'ils déclarent la vérité ; tout au contraire : c'est bien leur répétition, en synergie avec l'absence de toute discursivité interprétative de la part de Rouletabille, qui invite le lecteur à confronter des sources différentes, pour en tirer un discours univoque à travers les continuités et les divergences qui intercurrent entre une discursivité seconde et l'autre. Face au silence du détective, il ne reste au lecteur que de se lancer lui-même dans la même quête

herméneutique que Rouletabille, pour combler le manque structural de causalité au sein de ce récit de la juxtaposition.

Par l'intervention de la presse et d'autres sources documentaires, Sainclair s'efforce de produire un cadre d'information isotopique entre le détective et le lecteur, sans pourtant que ce dernier puisse bénéficier des connaissances rétroactives de l'autre. Dans le premier chapitre, il se soucie de déclarer que nous, les lecteurs, nous allons « tout savoir ; et sans plus ample préambule, [il va] poser devant [n]os yeux le problème de la “Chambre jaune”, tel qu'il le fut aux yeux du monde entier au lendemain du drame du château du Glandier. Le 25 octobre 1892, la note suivante paraissait en dernière heure du *Temps*²⁴ ». L'article qu'il nous présente par la suite serait d'ailleurs « le plus intéressant de tous ceux qui furent publiés ce jour-là sur la même affaire²⁵ ». Cependant, il n'est pas clair à quel point ni de quelle manière l'article soit effectivement « intéressant » : le principe de pertinence ayant poussé Sainclair vers la sélection de ce texte en particulier n'est pas évident, en confiant ainsi au lecteur la tâche de le découvrir. Par l'intervention de l'infratexte documentaire, le narrateur se charge de fournir au lecteur une série d'informations qu'il juge utiles pour résoudre l'affaire sans pourtant expliquer de quelle manière les encadrer au sein de ses déductions.

De la même manière, au moment de présenter l'ensemble des déclarations des suspects au cours de leur interrogatoire, Sainclair déclare que dans « la masse de papiers, documents, mémoires, extraits de journaux, pièces de justice dont [il] dispose relativement au “Mystère de la Chambre Jaune”, se trouve un morceau des plus intéressants. C'est la narration du fameux interrogatoire des intéressés qui eut lieu, cet après-midi-là, dans le laboratoire du professeur Stangerson, devant le chef de la Sûreté²⁶ ». Le fait que le document puisse avoir une fonction dans la solution du mystère demeure un horizon constant, évoqué à plusieurs reprises par la narration, mais sans que l'on rende effectivement compte de sa valeur au sein des investigations du reporter. La lecture de la *Chambre jaune* se structure ainsi autour de l'attente que l'on dispose, grâce aux documents présentés, de toutes les informations nécessaires à la solution de l'énigme sans que, pourtant, rien ne nous indique comment les discerner ni de quelle manière les organiser dans un discours cohérent.

Cette ambiguïté, soulignée à plusieurs reprises par un recours systématique à la dimension réflexive du texte, invite le lecteur à la mise en doute des sources textuelles en s'appuyant sur leur falsifiabilité potentielle : en manque de tout discours interprétatif, le lecteur est invité lui-même à confronter les documents se multipliant dans le texte dans l'espoir que leur confrontation suggère une piste pour résoudre l'affaire.

Il faudra ainsi attendre le dévoilement de Rouletabille pour que les rapports de divergences et de continuité entre les infratextes soient établis de manière explicite. Par exemple, le reporter infère que l'agresseur et la victime se connaissent puisque, le jour du crime, M^{lle} Stangerson prie Jacques « de ne pas pénétrer dans la chambre. Ceci est en toutes lettres dans l'article du *Matin*²⁷ ». Il y a également des contradictions entre l'interrogatoire de M. Stangerson et celui des Berniers qui apparaît dans la presse. Les coups de pistolet sont bien deux, mais ils ne doivent pas être consécutifs pour expliquer que le crime s'est passé avant la fermeture de la chambre :

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 137-138, italique ajouté.

²⁷ *Ibid.*, p. 378.

Dans un interrogatoire, M. Stangerson parle d'un coup sourd d'abord, d'un coup éclatant ensuite ! Si le coup sourd avait été produit par la chute de la table de nuit en marbre sur le plancher ? Il est nécessaire que cette explication soit la bonne. Je fus certain qu'elle était la bonne, quand je sus que les concierges, Bernier et sa femme, n'avaient entendu qu'un seul coup de revolver. Ils l'ont déclaré au juge d'instruction.²⁸

Comme le témoignage des Bernier et de M. Stangerson appartiennent à deux infratextes différents, l'acte de fournir un récit univoque du crime implique ainsi de rendre compte des discontinuités entre un document et l'autre.

La pratique d'analyse des infratextes constitue bien un procédé systématique dans le long discours interprétatif par Rouletabille, en se prolongeant tout au long de son exposition : « il me restait à savoir [...] à quel moment avait eu lieu la première phase du drame. L'interrogatoire de M^{lle} Stangerson, bien qu'arrangé pour tromper le juge d'instruction, et celui de M. Stangerson, devaient me le révéler²⁹ ». En confrontant les déclarations du père et de la fille, l'on découvre assez facilement qu'il y a eu un écart horaire où M^{lle} Stangerson s'est effectivement trouvée seule dans la chambre jaune avant sa fermeture : le moment où M. Stangerson s'arrêta pour parler avec l'Homme vert. Pour justifier ses déductions, le reporter cite à plusieurs reprises les sources documentaires qui s'alternent dans le texte, en ne déployant que des informations dont le lecteur aussi était au courant.

Au sein du système narratif de la *Chambre jaune*, on assiste donc moins à une expulsion complète du rapport entre sources falsifiables et discours interprétatif, qu'à une migration de ce dernier vers la conclusion du texte. L'explication des contradictions au sein des documents est ainsi retardée, en faveur de la persistance du mystère tout au long de la narration romanesque. Cependant, de cette manière le lecteur se trouve seul face aux infratextes, sans qu'aucun effort interprétatif du détective puisse éclaircir, en ce moment-là, leur fonction au sein de l'économie textuelle.

Comme la mise en question des sources anticipe les révélations par Rouletabille, l'effort interprétatif du lecteur au sein des infratextes se traduirait ainsi en une sorte d'impatience de découvrir l'identité du coupable : l'insuffisance causale du texte met son lecteur dans une situation de malaise, que l'on tente de combler par sa propre activité herméneutique. En manque de réponses explicites, le texte invite son public à en chercher d'implicites en mettant en cause l'énonciation documentaire des infratextes.

Remplir les vides liés à l'opacité des documents se traduit ainsi en une manière pour rétablir la causalité narrative dont le texte est dépourvu. On cherche à déterminer un fil rouge capable d'expliquer la présence de ces mêmes documents, en manque d'un discours suggérant leur fonction à l'intérieur de l'économie narrative du texte. S'efforcer de résoudre, de manière autonome, le mystère qui se cache derrière l'ensemble polyphonique des infratextes constitue pour le lecteur une propension à rétablir la causalité au sein d'une narration de la fragmentation et de la juxtaposition.

Ce même effort interprétatif ne concerne pas seulement les interrogatoires se répétant au sein des articles de journal et dans les notes du greffier, mais également dans le rapport qui lie le

²⁸ *Ibid.*, p. 380.

²⁹ *Ibid.*, p. 382.

plan des couloirs du château au mémoire que Rouletabille écrit à propos de la nuit de la “galerie inexplicable”. Encore une fois, le texte se caractérise par l’absence de tout discours interprétatif :

[Rouletabille] *se préoccupait beaucoup moins de ma curiosité que de faire un résumé complet pour lui-même d'un événement capital qui l'intéressait [...].* J'ai, parmi les papiers qui me furent remis par le jeune homme après l'affaire, un carnet où j'ai trouvé un compte rendu du ‘phénomène de disparition de la matière de l'assassin’, et des réflexions qu'il inspira à mon ami. Il est préférable, je crois, de *vous soumettre* ce compte rendu que de continuer à reproduire ma conversation avec Rouletabille, car *j'aurais peur, dans une pareille histoire, d'ajouter un mot qui ne fut point l'expression de la plus stricte vérité.*³⁰

Comme le précise Sainclair lui-même, le texte du détective ne satisfait aucunement la curiosité du lecteur : il s’agit par contre d’un résumé, voire même un compte rendu, du mystère auquel assista le jeune reporter. Pour inexplicable qu’il puisse paraître, le récit se charge de présenter au lecteur un calque du réel dans toute son opacité. Cependant, pour la nature positionnée de cette forme narrative, le texte pourrait contenir un détail qui, ayant échappé à Rouletabille, pourrait subvertir le caractère apparemment inexplicable du mystère, en indiquant de la sorte l’identité du meurtrier.

Si le texte ne produit pas de signifié par lui-même, il pourrait peut-être en produire si l’on le confronte avec le plan des couloirs du château du Glandier, qui précède de quelques pages le récit de l’épisode. La carte ne pourrait trouver une autre fonction, dans le dossier de Sainclair, sinon que par sa confrontation avec un infratexte qui raconte du même espace. Par ailleurs, il ne s’agit pas de répéter au sens strict deux narrations portant sur le même événement, mais de fournir des informations auxiliaires qui pourraient, potentiellement, éclaircir la narration de l’épisode qui suit par un système sémiologique radicalement opposé : l’image s’intègre à la parole, en dévoilant des détails de l’espace fictionnel que le discours du détective n’avait pas pris en compte.

En poussant son public à la compréhension de l’évènement narratif, Gaston Leroux nous invite à revenir en arrière, du récit de la “galerie inexplicable” à son infratexte graphique, en intégrant la narration avec ce dernier. Lorsque Rouletabille se trouve face à la Cour pour dévoiler l’identité de l’assassin, il revient sur son mémoriel :

Le bon bout de ma raison me montre, outre que l'assassin qui doit nécessairement s'y trouver [dans la galerie] : le père Jacques, M. Stangerson, Frédéric Larsan et moi ! Cela devait faire, avec l'assassin, cinq personnages. Or, quand je cherche dans le cercle, ou si vous préférez, dans la galerie, pour parler “matériellement”, je ne trouve que quatre personnages. Et il est démontré que le cinquième n'a pu s'enfuir, n'a pu sortir du cercle [...]. Avec qui, des quatre personnes enfermées dans le cercle, l'assassin a-t-il pu se doubler sans que je l'aperçoive ? Certainement pas avec les personnes qui me sont apparues à un moment, dédoublées de l'assassin. Ainsi ai-je vu, en même temps, dans la galerie, M. Stangerson et l'assassin, le père Jacques et l'assassin, moi et l'assassin. L'assassin ne saurait donc être ni M. Stangerson, ni le père Jacques, ni moi ! Et puis, si c'était moi l'assassin, je le saurais bien, n'est-ce pas, m'sieur le président ? ... Avais-je vu, en même temps, Frédéric Larsan et l'assassin ? Non !... Non ! Il s'était passé deux secondes pendant lesquelles j'avais perdu de vue l'assassin, car celui-ci était arrivé, comme je l'ai du reste noté dans mes papiers, deux

³⁰ *Ibid.*, p. 208-210, italique ajouté.

secondes avant M. Stangerson, le père Jacques et moi, au carrefour des deux galeries. Cela avait suffi à Larsan pour enfile la galerie tournante, enlever sa fausse barbe d'un tour de main, se retourner et se heurter à nous, comme s'il poursuivait l'assassin !³¹

Comme dans toute interprétation portant sur la nature falsifiable de l'infratexte, le discours de Rouletabille cite un extrait de son propre carnet : Larsan est le seul personnage qui n'a pas été vu de manière simultanée à l'assassin. Un écart de deux seconds suffit pour que les deux n'aient pas été aperçus ensemble par le reporter.

Cependant, il faut que l'on revienne sur le plan du château pour se rendre compte que Larsan présidait le seul couloir qui n'était pas visible des autres : si le mémoire de Rouletabille suggère comme le personnage aurait pu avoir le temps d'enlever son déguisement, alors le plan du premier étage explique comment il aurait pu enlever sa fausse barbe sans se faire remarquer par les autres trois personnages. Comme le suggère Rouletabille lui-même, la galerie surveillée par l'inspecteur était « tournante », et par conséquent invisible des autres.

De cette manière, un infratexte qui se limite à afficher une série d'actes mystérieux, sans expliciter aucun principe causal reliant les uns aux autres, peut suggérer la culpabilité de Larsan. Cependant, ces soupçons nécessitent d'être confrontés avec l'infratexte graphique qui précède le récit de Rouletabille, de sorte que l'élément manquant à la reconstitution soit vérifié. L'information au sein du texte se fragmente et s'éparpille, en forçant le lecteur à rompre la lecture en tant que processus linéaire pour revenir en arrière, dans l'effort d'éclaircir l'évènement tel qu'il a été présenté dans le mémoire de Rouletabille.

En excluant tout discours interprétatif du texte, Gaston Leroux assume la leçon de Poe dans *The Mystery of Marie Rogêt* en engageant directement le lecteur dans la mise en cause des sources infratextuelles. Pour remplir les vides interprétatifs laissés par les silences du détective, le public de Leroux se trouve face à potentialité d'interroger lui-même les documents qui s'alternent à la narration principale, en confrontant et en rapprochant les informations éparpillées sur plusieurs documents. Le lecteur de Leroux reproduit ainsi l'activité interprétative de Dupin, en assumant comme pragmatique de lecture l'effort herméneutique qui constituait autrefois l'autre moitié du discours sur l'indice textuel.

Si le roman policier envisage une telle activité de soupçon au sein de son lecteur, c'est bien parce qu'il compromet son statut romanesque en soi : l'expulsion du discours interprétatif de l'enquête affecte, bien évidemment, la causalité subjacente à la représentation romanesque ; d'autre part, le manque de tout discours capable d'expliquer les mystères de la narration engage le lecteur lui-même à intégrer le discours par son propre effort interprétatif, à la recherche d'un signe qui puisse clarifier l'évènement apparemment inexplicable.

Si le manque d'un discours herméneutique explicite peut constituer l'élément déclencheur de l'engagement du lecteur, certes les infratextes constituent le terrain privilégié de cette quête de l'indice : comme nous avons vu au cours de cette section, la falsifiabilité du document constitue un *topos* structurel de l'enquête fictionnelle, auquel le lecteur est accoutumé depuis les *Mémoires de Vidocq*.

Avant de programmer l'engagement autonome de son lecteur, le roman policier représente la mise en question des sources jusqu'à en faire une thématique récurrente. Autrefois partie

³¹ *Ibid.*, p. 363-364.

intégrante du discours fictionnel, la quête de l'indice devient une pratique de lecture seulement au moment où le discours interprétatif du détective est exclu de la représentation : le lecteur se fait ainsi charge des sections exclues du texte puisqu'elles compromettraient la tenue de l'effet de mystère tout au long de la représentation.

Avant de terminer, il est important de mettre en exergue un dernier aspect du phénomène : certes, les sources qui structurent la narration de la *Chambre jaune* affichent une dimension documentaire, et donc falsifiable, qui invite le lecteur à mettre en doute les informations ici représentées, en les confrontant avec d'autres. Cependant, le propulseur de la quête de l'indice réside également dans un apprentissage par paliers, s'appuyant sur la réflexivité textuelle, qui de génération en génération a représenté le questionnement des documents de la part des détectives.

En conformité à la dimension réflexive du questionnement des sources, *The Mysterious Affair at Styles* n'affiche aucunement la dimension fragmentaire dont se chargeait le *Mystère de la chambre jaune*, tout en structurant son effet de lecture sur l'effort autonome du lecteur à résoudre le crime³². Le discours ne nécessite plus d'afficher une prétendue origine documentaire pour que le lecteur puisse mettre en cause son énonciation : le jeu d'anticipations, qui pousse le lecteur à la recherche d'indices dévoilant l'identité du meurtrier avant le détective, est désormais une compétence générique consolidée dans le roman policier.

Dans le roman d'exorde d'Agatha Christie, aucune distinction entre le cadre narratif premier et les infratextes, pour ainsi dire falsifiables, n'est plus nécessaire : la mise en doute de l'énonciation romanesque sort du cadre de la dimension documentaire pour s'étendre à l'ensemble de la narration. Pour son statut générique désormais consolidé, le discours du roman policier est intégralement falsifiable ; l'indice menant à la solution du mystère pourrait se cacher derrière tout détail mis en exergue par le narrateur ou par le détective.

Si d'un côté le discours policier retrouve son unité discursive superficielle, d'un autre côté il le fait en fonction d'une pragmatique de la falsifiabilité concernant l'intégralité du texte : la mise en doute de sa narration constitue un l'horizon d'attentes stable de son lectorat, une compétence figée et désormais indissociable de la représentation de l'enquête.

D'autre part, le déploiement des logiques indiciaires qui investit le lecteur dans le *Mystère de la chambre jaune* n'est pas un phénomène se déployait du jour au lendemain. Dans la prochaine section, l'on reviendra sur le hiatus marquant l'éclipse de l'infratexte pour suggérer que, même en absence directe de documents, la mise en intrigue de l'enquête constitue le lieu d'élaboration du lecteur de l'indice, représenté dans le cadre fictionnel avant de devenir véritable compétence du lecteur.

Comme la mise en question des sources documentaires, la lecture de l'indice s'apprend aussi : avant de se faire pratique de lecture, elle constitue d'abord un thème central du roman judiciaire, outre qu'un escamotage narratif pour en garantir la tenue de l'intrigue.

³² Au cours la dernière macro-section du présent ouvrage, nous allons investiguer dans le détail le complexe système d'attentes subjacent à *The Mysterious Affair at Styles*. Pour l'instant, nous nous limitons à mettre en exergue que même le choix du coupable envisagé par Christie implique *a fortiori* un effort indiciaire systématique de la part du lecteur. Comme Christie désigne en tant que meurtrier le personnage contre lequel s'accumulent tous les indices, il ne peut y avoir aucune surprise au sein de *Styles* sans envisager, de la part du lecteur, un effort continu à produire des scénarios de culpabilité alternatifs à celui que l'on présente par l'enquête fictionnelle : ceci présume d'ailleurs une constante mise en question de l'énonciation narrative elle-même.

2. Le détective, d'auteur à lecteur de l'infratexte

Comme nous avons vu, la compénétration d'infratextes au sein du roman policier est un phénomène massif et varié pour ses fonctions, mais pas pour autant continu. Le lecteur aura remarqué certainement un *hiatus* considérable entre les premiers infratextes dans les mémoires policiers de Vidocq ou de Canler, outre que les *tales of ratiocination* d'Edgar Poe et, d'autre part, leur réapparition au seuil des romans à énigme modernes, comme le *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

Le rôle de l'infratexte au sein de la représentation de l'enquête est pourtant radicalement différent dans les deux sous-corpora : d'un côté, les lettres ou les articles de journaux se chargeaient de fournir à la prose interprétative du détective un document sur lequel il pouvait exercer son activité déductive ; de l'autre, le document est offert dans sa mystérieuse opacité à l'effort interprétatif du lecteur, pour qu'il en soit dérouté ou bien pour qu'il puisse identifier un indice le menant à la solution autonome de l'affaire.

Ainsi, le roman policier demeure essentiellement le *locus* d'une écriture fragmentaire, mais non sans que la même poétique du fragment témoigne d'un tournant radical au sein des pratiques d'écriture et de lecture de l'enquête fictionnelle. Chez Leroux, le fragment est censé être questionné par le lecteur, alors que, chez Canler ou Poe, il ne constitue qu'un miroir sur lequel exercer les qualités exceptionnelles de l'enquêteur.

À deux fonctions opposées de recourir à des formes infratextuelles, ils correspondent bien évidemment deux manières radicalement opposées de raconter l'enquête, comme l'on verra en détail par la suite : d'une part, on se trouve face à un récit d'enquête structuré essentiellement autour de la discursivité du détective, et qui d'ailleurs expose la génialité de l'enquêteur au public pour que ce dernier en soit étonné ; d'autre part, on se trouve face à une narration où le discours interprétatif de l'investigateur s'éclipse complètement du texte, de sorte que le lecteur puisse s'abandonner, sans aucun biais interprétatif, à la recherche de la vérité. La voix de Rouletabille ne ressurgit ainsi qu'en conclusion du texte, pour confirmer ou démentir les hypothèses que le public aura développé au cours de la lecture du texte.

Dans cette perspective, l'infratexte constitue l'indice par excellence : il représente la seule catégorie de trace pouvant être reproduite de manière absolument fidèle au sein du texte, puisque sa nature aussi est intrinsèquement discursive. En d'autres termes, l'indice textuel annule toute distance informative entre lecteur et détective avant que les interférences génériques du reportage et du théâtre refaçonnent l'écriture de l'enquête au tournant du siècle. L'indice textuel ainsi peut être considéré comme une sorte de préfiguration de ce qui sera le roman à énigme moderne en entier dans sa nouvelle pragmatique de lecture : avec son obsession du *fair play*, le *whodunit* essaie de ne cacher au lecteur aucun détail utile à la solution du crime, en produisant un contexte d'isotopie informative entre le détective fictionnel et son public.

Il faut alors que l'on s'interroge sur la nature du *hiatus* qui marquerait une réélaboration de l'infratexte en tant que source à questionner par le lecteur : si les romans judiciaires de Gaboriau et de Conan Doyle se distinguent du reste du corpus par l'unification superficielle de leur

structure narrative, leur écriture constitue tout de même une occasion pour repenser la valeur de l'infratexte dans la représentation du mystère.

Comme le document se constitue en tant que lieu privilégié pour exercer le soupçon du lecteur, de la même manière les romans de Gaboriau et de Conan Doyle s'imposent en tant que contexte pour repenser la figure de l'enquêteur par rapport au texte : autrefois auteur de ses propres mémoires, entre les aventures de Lecoq et Holmes le détective se fait de moins en moins figure de l'écrivain et de plus en plus anticipateur du lecteur de l'indice.

Par ailleurs, on verra que cette évolution dans la figure de l'investigateur se définit en fonction de la recherche d'unité narrative au sein de la représentation de l'enquête, tout en sauvegardant l'effet de surprise inhérent à son dévoilement.

La préfiguration du lecteur de l'indice dans le détective romanesque est ainsi conforme aux tendances opposées caractérisant la littérature d'enquête : d'une part, on se charge de raconter — donc de montrer et, par conséquent, d'expliquer — le mystère ; d'autre part, on se propose également de surprendre et d'étonner, en renversant les attentes du lectorat.

Sur le fil de cette opposition, le détective s'impose comme le modèle du lecteur de l'indice en tant que garant de l'unité d'action dans l'enquête romanesque, tout en préservant l'effet de surprise au sein du public. En tant que lecteur de l'indice, le détective permet au roman judiciaire de conserver sa forme paradoxale : un texte qui raconte sans expliquer, et qui surprend sans compromettre l'unité du discours.

Au sein des mémoires policiers comme les *Recollections* ou le *Detective Notebook*, l'investigateur est encore bien évidemment l'auteur de sa propre narration. Le rapport avec les documents infratextuels de l'enquête a cependant changé radicalement par rapport au premier modèle de Vidocq.

Les articles de journaux et les écritures privées que l'investigateur-écrivain publie dans son texte constituent les pièces sur lesquelles il exerce sa propre activité interprétative, d'ailleurs matière fondante de la narration, comme l'intégralité du discours coïncide avec l'interprétation que le détective-écrivain offre de l'affaire.

La fonction principale du récit n'est certes pas celle d'inviter le lecteur à soupçonner : l'accès non-médié à l'activité interprétative de l'enquêteur ne laisse pas d'espace à l'hésitation du public ; au contraire, comme on verra par la suite, le détective se charge d'une véritable rhétorique de la certitude, en excluant tout soupçon de la représentation de l'enquête.

Cependant, la présence de l'infratexte offre l'occasion de représenter, de manière intégrale, l'effort interprétatif de l'investigateur sur une source dont le public aussi peut vanter un accès direct. On pense, en particulier, à la longue séquence de déchiffrement que le détective anonyme de Charles Martel dédie au cryptogramme représenté dans le récit *The Forger's Cipher*. Écriture et effort interprétatif sont ici indissociables : la réflexion sur l'indice constitue la matière elle-même de l'écriture mémorielle du détective ; on ne peut pas raconter l'enquête sans décrire la longue chaîne de déductions qui mènent à la solution du cryptogramme, et donc, la mise en doute des sources infratextuelles accompagnant l'écriture du détective.

De la même manière, Canler est aussi un détective et, à la fois, un écrivain de l'indice : son texte s'appuie non seulement sur ses souvenirs, mais également sur une longue recherche d'archive visant à retracer les détails de ses enquêtes dans les comptes rendus que la *Gazette des Tribunaux* tirait de ses affaires. Le détective est obligé de se plonger parmi une considérable

séries d'infratextes pour présenter à son public un récit unitaire. Cependant, le procédé d'uniformisation du texte n'est pas complet : en tant que garant de la quête de l'indice menée par le détective-auteur, ils émergent du contexte narratif principal des bouts d'articles auxquels on confie l'encadrement initial ou la conclusion du récit.

Quoi qu'il s'agisse encore d'investigations limitées à de très courts récits, chez Canler la narration de l'enquête repose de manière explicite sur l'interrogation de sources et de documents, sur leur confrontation et sur leur questionnement.

Ainsi, le détective serait d'abord un auteur qui s'interroge sur ses propres sources, qui isole et vérifie les données textuelles pertinentes à l'enquête pour en tirer un cadre narratif univoque. On pourrait voire, dans les pratiques de rédaction des *Mémoires de Canler*, une figure assimilable au discours conclusif des romans à énigme classiques : un seul récit s'impose pour rétablir l'ordre parmi la polyphonie des reconstitutions foisonnant dans la presse. Ce qui sera partie intégrante des formes du roman policier se trouve, chez Canler, à l'état embryonnaire de pratique de documentation préalable à l'écriture elle-même.

Dans la première section du chapitre, nous avons souligné comment les romans judiciaires d'Émile Gaboriau marquent la première superposition, quoi que partielle, entre l'intrigue romanesque et la représentation de l'enquête : les aventures de monsieur Lecoq se caractérisent toutes par le rapport binomial avec le récit d'un drame, dévoilant les antécédents du crime, et qui occupe généralement la deuxième moitié du texte.

Il est cependant curieux de remarquer comment la séquence du drame ne se juxtapose pas simplement au récit de l'enquête, mais elle dépend du premier, en constituant une narration en abyme par rapport au cadre narratif principal. Par exemple, le long récit qui ouvre la deuxième section du *Crime d'Orcival* ne serait qu'« un dossier assez volumineux que [M. Plantat] déposa sur la table. — Voici quatre ans, reprit-il, que jour par jour, je devrai dire : heure par heure, je suis les phases diverses du crime affreux qui, cette nuit, au Valfeuillu, s'est dénoué dans le sang³³ ». Plantat, qui partage avec Lecoq la fonction de détective au cours de cette enquête, est, avant tout, un chroniqueur dont le dossier témoigne des crimes accomplis par Berthe et Hector. Si le roman compromet son unité, il n'est que le fil de l'infratextualité qui permet aux deux sections de maintenir un rapport de dépendance entre l'une et l'autre.

Le texte du « drame » qui compose la deuxième partie du *Crime d'Orcival* est, du point de vue strictement linguistique, associable aux caractéristiques du discours fictionnel que Genette définissait dans *Discours et fiction*³⁴ : un usage fréquent des dialogues, le recours à la focalisation interne, la description des pensées des personnages. Rien ne suggère que le texte soit directement un témoignage écrit par Plantat, d'autant plus que l'on décrit nombre de scènes où l'ami de Sauvresy est tout à fait absent, voire les séquences racontant l'amour secret entre Laurence et Hector.

Cependant, Gaboriau tient à souligner que le roman qu'il présente à ses lecteurs est, pour ainsi dire, issu de documents que le vieux aurait recueilli au fil des années. Le seul élément permettant de rattacher la deuxième section du texte à la narration de l'enquête réside dans le fait que Plantat, ce drôle d'investigateur, est aussi un écrivain : il ressemble nombre de textes

³³ ÉMILE GABORIAU, *Le Crime d'Orcival* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2005, p. 202.

³⁴ Cf. GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

disparates, les compare et les sélectionne dans le but de produire une narration cohérente des antécédents du crime.

Gaboriau limite la puissance de l'écriture romanesque en la délimitant par la pratique de la recherche d'archive : toutes les informations qui nous sont fournies au cours de la deuxième section du texte ne ressurgissent pas directement de l'omniscience du narrateur, mais elles sont positionnées, affichant une source et une provenance bien définie.

Derrière la prétendue uniformité du discours de fiction, il se cacherait un détective rédacteur, qui compare et qui juge les informations selon leur pertinence dans la solution de l'affaire : Gaboriau suggère ainsi la présence d'une écriture de l'indice s'enracinant aux bords les plus extrêmes de la textualité, en évoquant un procédé moins opérationnel dans l'économie du texte qu'une image pour délimiter l'ordre du connu.

Par ailleurs, on remarque la même tendance entre la première et la deuxième partie du *Dossier 113*. Parti investiguer pour éclaircir le mystère du vol du coffre-fort, Lecoq s'abandonne à une longue recherche historique, remontant au fil des décennies pour découvrir les haines anciennes à l'origine du crime.

Combinant avec ce qu'il savait déjà le récit d'une ancienne servante de Mlle de La Verberie et les déclarations d'un vieux domestique des Clameran, utilisant les dépositions des gens du Vésinet au service de Lagors, dépositions recueillies et expédiées par Dubois-Fanferlot, s'aidant de notes émanant de la préfecture de police, [M. Lecoq] était arrivé, grâce à son prodigieux génie d'investigation et de calcul, à rétablir entièrement et dans ses moindres détails le drame désolant qu'il avait entrevu.³⁵

Le récit qui nous est livré dans la deuxième partie du texte serait encore une fois le résultat d'une recherche visant à confronter entre eux plusieurs documents et déclarations d'ordres différents. Le drame qui fascine et angoisse les lecteurs de Gaboriau n'est donc, encore une fois, que le résultat d'une écriture de l'indice, qui sélectionne et compare les sources dans le but de les faire converger dans un seul récit cohérent. Quoi qu'exclu de la narration, l'investigateur est ainsi un véritable écrivain de l'indice, qui reconstitue un récit romanesque sur la base polyphonique d'une série de données disparates.

De la même manière, *L'Honneur du nom* ne serait que le résultat de la mise en doute, voire même de la confrontation, entre une série de textes contenus dans la *Biographie générale des hommes du siècle*. Après avoir lu la biographie du père d'Escorval,

grand fut le désappointement de Lecoq. J'entends bien, prononça-t-il c'est la biographie du père de notre juge ... Seulement, je ne vois pas ce qu'elle nous apprend. Un ironique sourire errait sur les lèvres du père Tiraclair. - Elle nous apprend, répondit-il, que monsieur d'Escorval père a été condamné à mort. C'est quelque chose, je t'assure ...³⁶

Ensuite, on présente en infratexte la biographie du père de Sairmeuse : « Lecoq s'était dressé, l'œil étincelant. — Sacré tonnerre !... s'écria-t-il, j'y vois clair maintenant. Le père du duc de Sairmeuse actuel a voulu faire couper le cou du père de notre monsieur d'Escorval ... M.

³⁵ ÉMILE GABORIAU, *Le Dossier 113* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 206-207.

³⁶ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 279.

Tabaret rayonnait. — Voilà à quoi sert l'histoire³⁷ ». Cependant, le travail des deux n'est pas encore terminé : on présente ensuite l'article biographique de Martial : « Le bonhomme ferma le volume, et se grimant de fausse modestie : — Eh bien !... demanda-t-il, que penses-tu, garçon, de ma petite méthode d'induction ?³⁸ ». L'on ne se trouve pas en présence d'une véritable mise en doute de sources infratextuelles comme l'on a vu au sein du *Mystery of Marie Rogêt*. Cependant, encore une fois, Gaboriau ne fait que suggérer comment l'écriture romanesque qui connote la deuxième partie du texte se relie au monde de l'enquête par l'effort interprétatif d'un détective qui est également historien. Son récit ne serait que le résultat de la confrontation et le croisement entre sources différentes et discordantes.

Les critiques du roman à énigme moderne ont esquissé à maintes reprises, à partir de Todorov lui-même, comment le détective serait, d'une certaine manière, une figure de l'écrivain : il est d'ailleurs le seul qui, en conclusion du texte, se livre au récit du crime, la seule narration infradiégétique qui peut rendre compte du mystère, en le dévoilant face aux lecteurs. Comme un auteur, le détective du roman policier classique est en quête d'un récit : son investigation s'insère bien dans l'effort de produire une narration cohérente du crime, qui puisse démontrer l'identité du coupable.

Il y a cependant une différence radicale entre le détective comme écrivain dans le polar de l'âge d'or et celui raconté par Émile Gaboriau : l'activité scripturale de ce dernier, loin d'être une simple métaphore, s'ancre directement dans le questionnement de textualités autres, dans la mise en doute des sources et dans leur confrontation. Chez Gaboriau, le détective est littéralement un écrivain et, de plus, un écrivain qui fonde son activité scripturale sur la quête de l'indice. Dans les aventures de M. Lecoq, l'écriture de l'indice est indissociable de la quête pour la vérité, jusqu'à en devenir le seul outil pour obtenir cette dernière : avant de constituer une métaphore, voire même une clé interprétative du roman à énigme, le rapport entre écriture et détection est opérationnel au sein du récit judiciaire en tant que figure de l'activité interprétative.

Comme on le verra par la suite, à l'époque où Gaboriau écrit, la représentation du mystère n'envisage pas une participation active du lecteur dans le dévoilement de la vérité. La solution du crime est, d'autant plus, un acte livré à l'écriture du romancier et, au deuxième degré, à celle du détective.

Sous le signe de l'enquête comme en tant que résultat exclusif de l'énonciation du détective, l'investigateur et l'auteur du texte se superposent, comme dans les mémoires policiers constituant d'ailleurs la source privilégiée pour les enquêtes romanesques de Gaboriau. Dans son art, il persiste encore — même si en forme atténuée — une identification consubstantielle entre le détective et l'écrivain qui marquait les *Mémoires* de Vidocq, Canler, Goron et toutes les autobiographies policières les plus célèbres de son époque³⁹.

Le détective-écrivain de Gaboriau témoigne ainsi d'une époque où c'est encore l'écriture, et non pas la lecture, qui est reconnue comme véritable activité associable à la quête de l'indice : c'est la construction rhétorique du mystère, et non pas son déchiffrement, qui s'organise sur le principe ordinateur du signe qui dévoile.

³⁷ *Ibid.*, p. 280.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cf. JEAN-CLAUDE VAREILLE, *Le Roman populaire français : ideologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994.

Le texte est le produit, et non pas le producteur, du soupçon ; l'activité herméneutique prélude à l'orchestration du mystère, il n'est pas une conséquence de la participation active du public à la solution de l'affaire.

Il faut attendre Arthur Conan Doyle, et sa stricte dépendance du modèle poésque, pour que le détective bascule de figure de l'auteur à celle du lecteur de l'indice. Certes, le détective raconte encore une histoire en conclusion de l'affaire ; mais pour ce faire, il est obligé de devenir lecteur des signes qui peuplent l'univers fictionnel, en les interprétant pour les insérer au sein d'un récit cohérent. Si toute l'attention de Gaboriau se focalisait sur la dernière séquence du travail de l'enquêteur, celle qui le pousse à composer un récit, Conan Doyle revient en arrière : avant de pouvoir écrire son histoire du crime, Sherlock Holmes est d'abord obligé de se faire lecteur.

Dans un article très célèbre, Peter Hühn a bien mis en exergue comment le détective, et Sherlock Holmes en particulier, puisse mettre en exergue des concepts-clé liés à la lecture du texte narratif au sens large. Pourtant, son analyse ne considère pas que la lecture de l'indice chez Sherlock Holmes s'insère dans un processus de transformation du roman policier s'étendant sur la longue durée. En particulier, cette transformation se réalise dans le glissement du mystère comme procédé rhétorique, défini par l'écriture, à un sens de mystère qui est délégué entièrement à l'effet de lecture, en engageant le lecteur de première main dans la résolution de l'énigme⁴⁰.

Quoi que la question du détective en tant que figure de la lecture de l'indice puisse paraître anodine, elle est pourtant fondamentale si on l'insère dans le cadre majeur de disparition des infratextes au sein des narrations policières. Un problème d'ordre témoigne pourtant de l'attention croissante que l'on dédie progressivement à la figure du lecteur dans la représentation de l'enquête.

D'ailleurs, la fonction de lecteur de l'indice, incarnée par Holmes, paraît s'imposer comme une étape fondamentale pour repenser le rôle de l'infratexte au sein de l'enquête romanesque : non plus un produit sur lequel fonder l'écriture autobiographique de l'investigation, mais une pièce à soumettre au lecteur pour qu'il puisse l'insérer dans le cadre majeur d'un récit cohérent.

Par la suite, l'on verra également que le rôle de lecteur de l'indice incarné par Holmes est strictement lié à la recherche d'une enquête pouvant vraiment afficher un statut romanesque : le lecteur de l'indice serait ainsi le seul élément capable de fournir univocité à un texte autrement fragmenté en micro-récits indépendants, en continuité avec la tradition, très solide au Royaume-Uni, des mémoires pseudo-policiers.

Selon le canon des études holmésiennes, les aventures de Sherlock Holmes se subdiviseraient en quatre romans — dont notamment *A Study in Scarlet*, *The Sign of The Four*, et les deux romans plus tardifs *The Hound of the Baskerville* et *The Valley of Fear* — et cinquante-six récits. Cependant, pourrait-on vraiment définir l'exorde judiciaire de Conan Doyle en tant que roman⁴¹ ? Certes, le texte démontre une propension à la mise en intrigue : loin de la linéarité

⁴⁰ Cf. PETER HÜHN, « The Detective as Reader : Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, 1987, p. 451-66.

⁴¹ Rien ne certifie qu'*A Study in Scarlet* ait été perçu, au moment de sa publication, en tant qu'intrigue romanesque : l'issue de Noël 1887 de *Beeton's* n'affiche aucune indication générique. Ensuite, *A Study in Scarlet* est présenté suivant les indications les plus disparates : les rééditions de Ward & Lock le désignent simplement

qui caractérise les récits des recueils comme *The Adventures of Sherlock Holmes*, la narration procède entre coups de théâtre, impasses et détournements qui évoquent bien le principe de retardement typique d'une narration de longue haleine, sinon proprement romanesque.

Cependant, déjà dans la première section de ce chapitre, nous avons mis en exergue la nature binaire du texte par Conan Doyle, l'enquête menée par le détective de Baker Street se juxtaposant au long récit mélodramatique de Jefferson Hope : l'unité romanesque du récit serait ainsi compromise par les faibles rapports causaux reliant une section du texte à l'autre.

Par ailleurs, même si l'on se focalise exclusivement sur la première section du récit, l'unité narrative affichée par le texte est tout à fait superficielle. L'enquête principale ne progresse qu'à travers une série de récits infradiégétiques cadencant les séquences d'investigation : Rance, la vieille dame, Gregson et Lestrade prennent la parole à tour de rôle, en faisant avancer le récit de l'enquête par procuration, sans que Holmes ne soit effectivement engagé dans l'investigation proprement dite. Le texte se structurerait alors en tant qu'unité d'intrigue seulement en faveur d'une fragmentation subjacente au cadre narratif premier.

Comme on verra tout à l'heure, l'opposition entre la nature unitaire de l'intrigue et la fragmentation narrative constitue un enjeu fondamental du texte, non seulement pour son unification en tant que récit, mais surtout puisqu'elle concourt à structurer, à travers le détective romanesque, un modèle du lecteur de l'indice à venir. Le discours interprétatif de Sherlock Holmes, en dévoilant et en reliant les uns aux autres les récits en abyme qui composent *A Study in Scarlet*, constituerait le seul élément garantissant univocité romanesque au texte.

D'autre part, en tant que porteur du discours unifiant l'ensemble des récits qui structurent le texte, Holmes deviendrait un véritable prototype incarnant, en termes sémantiques, les compétences du lecteur de l'indice : il met en doute les sources qui lui sont présentées ; il établit des continuités et des divergences entre un récit et l'autre ; il subvertit les apparences à l'aide de la récurrence de signes d'un récit en abyme à l'autre.

Autrement dit, la mise en intrigue de l'enquête fictionnelle est indissociable de l'élaboration d'un modèle de lecteur de l'indice dans la figure du détective romanesque. Non plus « auteur » du drame comme l'était Lecoq, l'enquêteur se métamorphose en lecteur : dans une sorte de transfert de fonctions, l'activité interprétative devient de moins en moins une compétence déléguée à l'écriture du mystère pour se faire, progressivement, compétence de lecture.

Pour comprendre pleinement la portée de l'originalité d'*A Study in Scarlet*, il faut d'abord considérer que les romans conjuguant l'enquête et l'intrigue romanesque constituent une minorité tout à fait négligeable dans le contexte littéraire au sein duquel opère Arthur Conan Doyle : après le succès des *Recollections* de Waters, c'est bien le récit court et d'ordre autobiographique qui occupe la majorité écrasante du marché des écritures policières ; il s'agit d'une vague à énorme succès, qui rejoint son acumen au cours des années 1860.⁴²

comme « The first book about Sherlock Holmes », alors que, déjà en 1900, l'éditeur Street & Smith de New York définit le texte « A novel ». En 1956, Collier & Sons accompagne au titre l'indication « and other stories », alors que, dans la publication autorisée des œuvres complètes (1975), l'éditeur Berkley distingue clairement entre « novels and stories ». De l'autre côté, Gallery Books définit curieusement le texte en tant que « A Sherlock Holmes' mystery ». À l'étranger, *Uno strano delitto* (1907), affiche orgueilleusement l'indication « romanzo », tout comme la première édition Hachette, *Un Crime étrange*, affiche l'indication de « roman anglais ».

⁴² Seulement les succès les plus célèbres parmi le genre des pseudo-mémoires policiers ou *detective notebooks* font légion : *The Diary of an Ex-Detective* (1860) et *The Detective's Note-Book* (1861), que Panek attribue à

Par ailleurs, on rappelle que, parmi les deux modèles cités par Conan Doyle pour son premier roman, il ne se trouve qu'un seul roman, *Monsieur Lecoq* d'Émile Gaboriau. De même, on peut identifier avec certitude, selon Micheal Sims⁴³, *The Destroying Angel*, l'un des récits qui composent les *New Arabian Nights : The Dynamiter* de Robert Louis Stevenson et de sa femme Fanny van de Grift, comme l'une des sources implicites de la deuxième section du texte. Sorte de *Decameron* policière, le texte raconte d'une enquête menée par trois collègues à travers les récits, tout à fait indépendants, qu'ils se racontent les uns aux autres. Comme *A Study in Scarlet*, le texte structurerait l'unité narrative d'une série de narrations autonomes seulement à l'aide du cadre majeur des trois conteurs. L'ambition romanesque de Conan Doyle ne se mesure ainsi qu'à des modèles de récits courts et linéaires.

L'on verra tout à l'heure que cette antinomie sous-jacente à l'exorde judiciaire d'Arthur Conan Doyle constitue le véritable noyau pour envisager, dans la figure de Sherlock Holmes, celle d'un véritable lecteur de l'indice *ante quem* : de même que l'enquêteur se connaitait autrefois en tant qu'écrivain de l'enquête, ceci devient — par le biais de la mise en intrigue — lecteur de sa propre investigation et, de là, une figure du lecteur de l'indice à venir.

De cette manière, le détective incarne le basculement de la dimension interprétative de l'acte d'écriture à celui de la lecture : l'effort interprétatif pour résoudre le mystère est de moins en moins un procédé scriptural au sein de son mémoire pour se faire, progressivement, compétence exclusive du lectorat.

Si l'on considère de près la structure narrative d'*A Study in Scarlet*, l'on observera que, du IV^e au VII^e chapitre, quatre récits — un par chapitre — s'encadrent au sein de l'enquête principale. Au IV^e chapitre, le détective et son chroniqueur se rendent chez John Rance, le policier qui a trouvé le cadavre de Drebbler aux Lauriston Gardens. Au V^e chapitre, une vieille dame répond à l'annonce publiée par Holmes : elle se présente au 221B de Baker street en racontant d'être la propriétaire de la bague trouvée sur la scène du crime. Au VI^e chapitre, le détective Gregson raconte à Holmes d'avoir identifié le coupable. Au VII^e chapitre, le détective Lestrade raconte d'avoir découvert le corps de Stangerson, secrétaire de Drebbler, dans une auberge.

En dehors du cadre narratif principal, les susdits récits sont tout à fait indépendants les uns des autres. Aucun élément ne souligne une continuité causale entre les quatre, dont la juxtaposition est exclusivement dictée par l'avancement du récit. De plus, aucune récurrence de personnages ou d'évènements ne contribue à établir un rapport de continuité entre les infratextes : aucune unité d'action n'est envisageable entre les quatre textes.

Même leur rapport vis-à-vis du cadre de l'enquête principale paraît faible. On pourrait les définir moins comme prolongements que des digressions par rapport à l'investigation de Sherlock Holmes : chacun des récits présente en fait un mystère collatéral et mineur par rapport à l'identité du meurtrier d'Enoch Drebbler. Ils soulèvent d'autres questions chez le lecteur, apparemment divergentes par rapport à la pertinence narrative programmée par cadre narratif

Charles Martel. Andrew Forrester Jr., *The Revelations of a Private Detective* (1863), *The Female Detective* (1864) et *Secret Service: or, Recollections of a City Detective* (1864). James M'Goven, *Hunted Down, or Recollections of a City Detective* (1879), et *Traced and Tracked, or Memoirs of a City Detective* (1884). Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes. How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, MacFarland, 2011.

⁴³ MICHAEL SIMS, *Arthur & Sherlock : Conan Doyle and the Creation of Holmes*, London, Bloomsbury, 2017.

principal : qui est l'homme rencontré par John Rance ? Quel est le véritable plan de la dame s'étant rendue chez Holmes en réclamant la bague ? Arthur Charpentier aurait-il vraiment tué Drebber ? Qu'est-ce qui est arrivé à Stangerson ?

Inversement, aucun infratexte n'est pourtant indépendant d'un cadre narratif non plus : aucun d'eux ne résout, dans les limites de son énonciation, le mystère qu'il présente au lecteur. Ils se présentent tous en tant que des récits d'échec, en stimulant la curiosité du lecteur sans la satisfaire que partiellement : Rance ne découvre pas l'identité de l'homme qu'il rencontre sur la scène du crime ; la dame ayant réclamé la bague disparaît après avoir été inutilement poursuivie par Holmes ; Gregson découvre d'avoir emprisonné un innocent ; Lestrade n'arrive pas à identifier ni les causes de la mort de Stangerson, ni l'identité du coupable.

La véritable enquête d'*A Study in Scarlet* réside moins dans l'action aventureuse proprement dite que dans les récits rapportés et multipliés des narrateurs seconds. Du point de vue strictement proairétique, le rôle de Sherlock Holmes et de Watson dans le cadre narratif principal de l'enquête se réduit de manière presque totale à celui d'écouteurs de témoignages.

Par conséquent, le rôle du détective lui-même en sera radicalement modifié par rapport à des détective d'action comme Lecoq, se lançant à la poursuite de ses suspects à travers les rues de Paris. Dans *A Study in Scarlet*, le détective est d'abord lecteur, ou spectateur, des récits infradiégétiques qui lui sont proposés.

D'autre part, Holmes n'attend pas de manière passive que les récits infradiégétiques lui dévoilent une vérité inattendue. Au contraire, sa manière de lire rappelle plutôt l'activité interprétative sur la scène du crime, qu'il n'hésite pas à rapprocher à la lecture d'un texte. Les traces laissées par l'assassin dans la poudre révèlent par exemple l'état émotif du meurtrier avant de tuer Drebber : « I could *read* all that in the dust ; and I could *read* that as he walked he grew more and more excited⁴⁴ ». Celle de Sherlock Holmes est une lecture du signe et de la trace, où l'on sélectionne des indices pour tirer un récit cohérent des sources, apparemment indiscernables.

Ayant suggéré explicitement une convergence entre l'acte de lecture et la quête de l'indice, Holmes applique le même principe d'autant plus lorsque l'objet à analyser est un véritable texte, quoi qu'oral.

Comme les sources sur lesquelles s'exerce l'activité interprétative de Sherlock Holmes sont également accessibles au lecteur réel, le détective n'incarne pas seulement un modèle de lecteur, mais surtout de *lecture* de l'indice. Quoi que le rapport entre lecteur réel et détective soit toujours marqué par un décalage d'information imposé par la narration non fiable de Watson, les procédés de la lecture de l'indice demeurent *visibles* au public holmésien.

L'enquêteur détermine les récurrences et les divergences entre un récit et l'autre, isole des éléments et en exclut des autres, jusqu'à tirer un récit univoque des sources qui lui sont présentées : la bague retrouvée sur la scène du crime au III^e chapitre revient dans les paroles de la vieille dame au V^e ; le manteau marron désignant le vieux ivrogne dans le récit de Rance permet, au VII^e chapitre, d'identifier le suspect de la mort de Stangerson ; les rapports entre Drebber et son secrétaire, éclairés au dernier chapitre, étaient suggérées comme piste d'investigation en ouverture du VI^e ; ici même, Gregson enquête sur un détail de la scène du

⁴⁴ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 37, italique ajouté.

meurtre qui, au III^e chapitre, avait été délibérément ignoré par Holmes et Watson : le chapeau ayant été retrouvé aux Lauriston Gardens. Non seulement l'énonciation de Sherlock Holmes attribue du sens à chaque récit, mais il les inscrit dans un réseau non-linéaire de signification : à travers l'énonciation interprétative du détective, les récits infradiégétiques se transforment en épisodes entrelacés d'un seul récit majeur.

Le détective subvertit explicitement la linéarité de la lecture du texte romanesque, en proposant un modèle qui transforme les récits en *documents* falsifiables. En étant produits seconds d'un monde fictionnel, les récits d'*A Study in Scarlet* ne reflètent pas forcément de manière fidèle la réalité qu'ils prétendent raconter. Ils sont à mettre en question, à analyser, à comparer les uns avec les autres, à la recherche de continuités et discontinuités qui puissent dévoiler la vérité derrière eux.

Or, la quête de l'indice représentée par Holmes se fonde sur un effet de surprise. Être un lecteur de l'indice implique d'analyser une narration pour en subvertir les apparences, en étonnant le public par un renversement général du signifié du récit en abyme.

Par exemple, John Rance déclare de n'avoir vu personne sur la scène du crime à l'exception d'un vieil ivrogne. L'on nécessite pourtant l'intervention de Sherlock Holmes pour découvrir que, avec toute probabilité, ce même homme serait le responsable du crime. Par la suite, quand la vieille dame se présente chez Holmes réclamant la bague de sa fille, il faut attendre que son récit son achevé pour que Holmes déclare qu'elle était en réalité un aide du meurtrier. De la même manière, Gregson raconte, par une longue digression, l'arrestation d'Arthur Charpentier alors que le détective finit par subvertir complètement son hypothèse de culpabilité.

Cependant, comme Sherlock Holmes a la fonction de mettre en exergue des rapports inattendus entre une narration en abyme et l'autre, le texte se fonde également sur un retardement de la surprise. L'unité effective de la narration d'*A Study in Scarlet* repose ainsi sur l'habileté du lecteur de l'indice de délayer l'attente du dévoilement face au document opaque : l'impatience pour la révélation d'un mystère collatéral se résout dans la présentation d'un autre interrogatif, sans que le premier ait été dévoilé. L'enquête se fait univoque seulement puisque la curiosité du lecteur, distraite par l'enchaînement d'une énigme dans l'autre, ne connaît jamais de satisfaction totale à l'exception du dévoilement final.

Le premier chapitre du texte nous offre bien une mesure de la manière dont Doyle postpose la révélation d'un mystère seulement au moment où l'on est appelé à se confronter à un autre. Au moment de rencontrer Watson pour la première fois, Holmes déclare seulement : « You have been in Afghanistan, I perceive⁴⁵ ». Cependant, le détective n'offre aucune indication des raisons qui l'ont poussé à s'exprimer ainsi : le lecteur est moins curieux de vérifier l'exactitude de ses déductions (d'ailleurs, l'on sait que Watson revient d'Afghanistan) que de savoir ce qu'il aurait pu lire en Watson pour parvenir à cette conclusion. Contrairement aux *Murders in the rue Morgue*, où Dupin expliquait immédiatement comment il avait pu comprendre à ce que son compagnon était en train de penser,⁴⁶ le chapitre s'achève sans que l'on dévoile les éléments sur lesquels s'appuient les déductions de Sherlock Holmes.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶ Songeons à la première séquence du récit de Poe, où Dupin illustre de manière détaillée l'enchaînement de déductions qu'il a employé pour dévoiler la pensée de son compagnon. Cf. EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue* [1841], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, op. cit., p. 195-223.

La curiosité autour de l'activité interprétative du détective se prolonge tout au long du deuxième chapitre, et dès que l'on connaît comment Holmes a deviné que Watson était un médecin militaire provenant des tropiques, un nouveau mystère est présenté au lecteur. Un homme vient frapper chez le détective, et Holmes déclare tout de suite qu'il s'agit d'un sergent des Marines à la retraite. Watson est étonné, comme il ne peut pas « verify his guess⁴⁷ » : il faudra attendre que les deux soient convoqués sur la scène du crime des Lauriston Gardens, et donc qu'un nouveau mystère se présente au lecteur, pour que Holmes décide de révéler les indices lus sur la figure du vieux sergent.

Les récurrences et les divergences entre un récit en abyme et l'autre, isolées par la lecture de l'indice de Sherlock Holmes, s'encadrent dans un retardement systématique de la curiosité du lecteur. Cette fonction de l'enquêteur ne se charge pas seulement de fournir un cadre unitaire à la narration, autrement fragmentée en récits quasiment autonomes ; il le fait d'ailleurs sous le signe d'un effet univoque, qui se renouvelle d'indice en indice.

Dans la section précédente, nous avons suggérée comment *Le Mystère de la chambre jaune* invite le lecteur à la mise en question et à la confrontation des sources documentaires qui structurent le texte. On a d'ailleurs souligné comment la pratique interprétative du lecteur s'exerce en raison de la représentation de la quête de l'indice menée par les détectives sur les infratextes des mémoires policiers : de cette manière, la mise en doute des sources infratextuelles glisserait de la sémantique textuelle à une véritable pratique de lecture, le public comblant les vides du discours interprétatif du détective, exclu de la narration, par leurs propres déductions.

Dans cette perspective, Holmes ne serait qu'un modèle proche de l'activité interprétative mise en place par le lecteur de Leroux : dans l'attente que la falsifiabilité des sources soit démontrée par le détective, on cherche à en subvertir le contenu en raison des réticences de l'enquêteur. Comme Rouletabille *renonce* à renouveler l'effet de surprise au sein du lecteur, en explicitant des rapports de causalité inédits entre sources différentes, l'activité interprétative du détective comblerait ces mêmes blancs par son propre effort autonome à l'éclaircissement du mystère. En d'autres termes, pour que le lecteur réel puisse s'engager dans une quête autonome de l'indice, il faut que le détective abdique de son rôle d'herméneute.

D'autre part, en manque de tout discours interprétatif explicite de la part du reporter, l'unité narrative de l'enquête sera radicalement compromise : contrairement à ce que l'on a vu dans *A Study in Scarlet*, *Le Mystère de la chambre jaune* se connoterait par l'absence du collant causal qui, dans les paroles du détective, s'imposait en tant que seul élément garantissant une continuité à l'ensemble de la narration.

Dans cette perspective, c'est justement l'absence d'une causalité subjacente aux épisodes s'enchaînant au sein du roman qui constitue le propulseur de l'activité interprétative du lecteur. Non seulement le prétendu statut documentaire des sources, ni la réflexivité narrative qui invite le lecteur à se douter de la falsifiabilité des infratextes : c'est d'ailleurs une narration radicalement fragmentée qui nous pousse à combler les vides herméneutiques du texte, en déployant une pragmatique de l'indice seulement dans l'effort de rétablir la causalité perdue de

⁴⁷ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 21.

la narration. Si l'on prend la place de Sherlock Holmes en tant que lecteur de l'indice, c'est d'abord en raison du romanesque absent au sein du roman policier.

Jusque-là, nous avons considéré la *Chambre jaune* en tant que récit du fragmentaire seulement à cause des infratextes qui cadencent sa narration. Cependant, si l'on étend le regard à l'ensemble de l'unité textuelle, l'on se rendra compte que sa nature dispersée concerne l'ensemble de la narration, en particulier les séquences diégétiques confiées au récit de Sainclair.

D'abord, le roman de Leroux se structure autour d'un seul évènement majeur et exclu de la représentation : l'agression de M^{lle} Stangerson dans son laboratoire hermétiquement fermé. Ils suivent ensuite deux évènements mineurs, voire deux autres mystères qui constituent un prolongement du premier. L'assassin se rend deux autres fois au château, en échappant toujours à Rouletabille : d'abord, il disparaît mystérieusement dans les couloirs du château (il s'agit du mystère de la "galerie inexplicable"); ensuite, au cours d'une autre poursuite, il fait diverger les soupçons sur l'Homme vert, qui est tué à sa place (épisode du "cadavre incroyable").

Seulement trois évènements structurent ainsi une narration se prolongeant au cours de plus de quatre cents pages. L'action proprement dit, en tant qu'enchaînement d'évènements, paraît désertier le texte, en nous présentant simplement trois mystères juxtaposés les uns aux autres. D'ailleurs, les silences de Rouletabille ne font qu'augmenter l'effet de fragmentation qui définit le texte, en refusant de partager avec le lecteur toute explication qui puisse au moins suggérer un rapport de dépendance entre un fait et les autres.

Si l'on considère les séquences narratives une à une, la nature dispersée de l'action au sein du texte devient d'autant plus évidente. Au lieu d'enchaîner une série de gestes explicitement significatifs pour résoudre le mystère, le roman juxtapose une série de tableaux : leur fonction est moins de raconter une enquête que d'exciter à tour de rôle les soupçons du lecteur contre tous personnages qui se trouvent au château du Glandier. Les regards, les gestes et les réactions des suspects se prêtent à l'hésitation du lecteur, pour que ceci puisse les envisager l'un après l'autre comme des coupables potentiels.

En ouverture du texte, les soupçons paraissent se concentrer sur la figure de Robert Darzac, fiancé de M^{lle} Stangerson jusqu'au moment où la fille a décidé d'annuler leur mariage : le jeune paraît nerveux et stressé face au reporter Rouletabille, outre qu'incapable de fournir un alibi pour la nuit de l'agression.

Ensuite, après avoir fouillé la chambre jaune, Sainclair et Rouletabille se rendent à l'auberge du Donjon, où ils connaissent l'Homme vert : un séducteur dont le sourire qu'il adresse aux protagonistes *suggère* qu'il serait engagé, de quelque manière, dans le mystère.

Par la suite, on fait la rencontre d'Arthur Rance, ancien amoureux de M^{lle} Stangerson qui, à l'insu du reporter, est resté au château pendant tout le temps de l'enquête.

Plus tard, avant la nuit de la "galerie inexplicable", on assiste à une séquence où M^{lle} Stangerson en train de verser le contenu d'une fiole dans le verre de son père, ce qui suggérerait que même la soi-disant victime pourrait avoir un rôle, une responsabilité dans le crime.

Bref, les séquences déléguées à la narration de Sainclair ne se connotent que par la fonction de présenter les personnages au lecteur, en exposant leurs comportements mystérieux à la curiosité du public de Gaston Leroux.

Par une écriture qui se limite à la stricte sensorialité, les personnages s'offrent aux lecteurs de la *Chambre jaune* dans une opacité radicale de leurs intentions, en suggérant tous, par un geste ou par un regard, une responsabilité potentielle au sein du crime.

Certains disposent d'un mobile potentiel : Robert Darzac et Arthur Rance sont tous les deux amoureux de M^{lle} Stangerson ; par ailleurs, ils ont tous les deux travaillé pour le professeur son père, ce qui pourrait expliquer la disparition des travaux de M. Stangerson sur la dissolution de la matière par rivalité professionnelle. Contre d'autres, ils s'accumulent des preuves matérielles : les traces dans le bosquet et au bord du lac coïncident avec les chaussures de Robert ; des objets personnels appartenant au père Jacques ont été retrouvés dans la chambre jaune. Contre d'autres encore, on n'a qu'un regard mystérieux et une mauvaise réputation, comme dans le cas de l'Homme vert.

D'une manière ou d'une autre, les séquences narratives déléguées à la narration de Sainclair se chargent d'attiser les soupçons du lecteur sur l'un ou l'autre personnage de manière systématique : le but est moins celui de raconter une histoire proprement dite que de fournir une trace constamment nouvelle à l'activité interprétative du public de Leroux.

Tout détail, en manque d'une discursivité de déduction de la part du lecteur, pourrait potentiellement suggérer une version alternative du crime. Songeons par exemple à la séquence où l'on perçoit M^{lle} Stangerson en train de verser du poison dans le verre de son père : sa culpabilité subvertirait complètement toute attente de lecture au sein du texte.

On reviendra longuement, par la suite, sur la figure du faux coupable, et sur la manière dont les soupçons inacceptables contre Robert poussent le lecteur à envisager des scénarios de culpabilité divergents par rapport à un scénario narratif désormais trop prévisible chez Leroux.

Pour l'instant, l'on se contente de suggérer comment la fonction principale du récit est d'abord celle de suggérer des scénarios de culpabilité en les évoquant seulement. Cela constitue cependant une précondition nécessaire pour que le lecteur autonomise son activité interprétative sur l'infratexte documentaire : c'est bien à partir de la capacité évocatrice du texte que le lecteur est poussé à vérifier ses soupçons en confrontant, les uns avec les autres, les documents qui lui sont présentés au fil de la narration.

Sans que le récit de Sainclair nous poussât à soupçonner d'un personnage ou de l'autre, l'effort d'investigation déployé par le lecteur sur les documents falsifiables n'aurait aucune raison de se mettre en acte. Seul l'effort de rétablir un principe de causalité au sein de la narration romanesque proprement dite encourage le lecteur à revenir sur la source documentaire, dans l'espoir qu'elle puisse contenir des détails dévoilant les opacités et les omissions du premier cadre narratif.

Rien ne pourrait stimuler le lecteur à orienter ses soupçons sur la figure de Larsan, sauf une séquence où l'on s'interroge sur un détail tout à fait curieux de l'investigateur. Comme le remarque Rouletabille, Larsan ne quitte jamais sa canne, qu'il entoure constamment par sa main toujours gantée.

Le lecteur de la *Chambre jaune* est déjà accoutumé à des considérations sur les mains des suspects : en fait, l'assassin a laissé une trace ensanglantée de sa main dans le laboratoire ; une blessure pourrait ainsi révéler l'identité du meurtrier. Or, Robert Darzac a déjà exposé immédiatement ses mains à Rouletabille, en dévoilant qu'« elles étaient nettes de toute

cicatrice⁴⁸ ». Il ne vaut pas autant pour Larsan, qui quitte rapidement le détective au moment où ceci s'interroge à propos de ses mains. De plus, l'investigateur déclare que sa canne lui a été offerte à Londres, alors que le fabriquant est parisien. S'étant rendu au magasin, Rouletabille découvre que la canne aurait été achetée non par quelqu'un ressemblant à Larsan, mais par un homme dont la description correspondait à celle de Robert.

Séquence après séquence, le mystère autour de la canne de Larsan se fait de plus en plus épais : le texte ne fait que présenter au lecteur une série de découvertes partielles qui concourent à rendre de plus en plus épais le mystère autour de l'inspecteur, dans une juxtaposition continuelle d'incohérences et de contradictions.

Il est en raison d'un manque de linéarité dans l'alternance de nouveaux détails que le lecteur est encouragé à vérifier les actions de l'inspecteur à l'épreuve de l'infratexte documentaire. Puisque le texte attise la curiosité du lecteur sans lui fournir une clé interprétative du mystère, celui-ci se tourne vers les sources documentaires qui s'alternent dans le texte, dans le but de mettre à l'épreuve ses propres soupçons.

De cette manière, c'est l'unité douteuse de la narration elle-même qui invite le lecteur à l'intégration par un discours interprétatif qu'il exerce sur les documents falsifiables composant la *Chambre jaune*. Le texte de Leroux devient ainsi roman dans la tendance répétée de son public de définir un principe de causalité tout à fait absent de la narration en soi : sans compétition interprétative entre détective et lecteur, le texte de Leroux ne se composerait que par une série de séquences dont les rapports entre les uns et les autres sont tout à fait absents. Entre l'épisode de la main de Darzac et celui de Larsan il n'y a qu'un écho, une récurrence de la même partie du corps, s'imposant comme un contre-essai de la discordance entre les deux personnages : l'un a démontré qu'il n'a aucune cicatrice ; l'autre continue de se cacher.

Deux épisodes distants offrent ainsi la clé interprétative du crime seulement si envisagées en tant que matière de confrontation. La narration policière ne se ferait alors roman qu'au prisme des efforts du lecteur, visant à reconstituer le récit du crime là où il n'y a que des tableaux éparpillés, peut-être contradictoires, finalisés à programmer son hésitation.

Ainsi, le roman policier se remarque en tant que forme textuelle à la fois unitaire et fragmentée, où la dispersion du texte se rédime par la propension constante du lecteur à unifier le texte sous le signe du dévoilement de la vérité.

Par exemple, les séquences que l'on dédie à l'Homme vert n'auraient aucune fonction dans l'économie narrative du roman, à exclusion de celle de dérouter l'activité herméneutique du lecteur et donc de prolonger sa quête de l'indice au cours du texte : le fait que les Bernier soient des braconniers en collusion avec le garde ne favorise aucunement l'unité narrative du texte, puisque ceux-ci sont immédiatement disculpés après leur arrestation.

La fragmentation des épisodes au sein du roman policier ne sert qu'à garantir la réponse interprétative autonome du lecteur, qui se charge, à sa fois, de rédimmer la dispersion textuelle en tirant un récit univoque des éléments épars qu'on lui présente.

Dans son effort interprétatif, on demande implicitement au lecteur de séparer le superflu du nécessaire, en sélectionnant seulement les indices qui pourraient être pertinents à la production d'un récit univoque du crime.

⁴⁸ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 67.

Le texte policier est ainsi une narration où les détails, tous potentiellement significatifs pour éclaircir le mystère, se juxtaposent les uns aux autres sans qu'aucune pertinence narrative en justifie la valeur effective au sein de l'enquête : les éléments pertinents à garantir l'unité romanesque se trouvent à côté d'autres dont la fonction n'est que celle de stimuler la quête interprétative du lecteur.

Il n'est ainsi que sous le signe du soupçon que le roman policier, récit à la fois du superflu et du fondamental, peut se considérer une narration tout à fait romanesque.

Avant de terminer cette section, on voudrait porter notre attention sur une autre modalité du discours, celle de l'écriture théâtrale, et son rapport avec l'enquête. Dans *Le Crime d'Orcival*, Lecoq n'est pas seulement figure d'un écrivain, mais surtout un acteur de théâtre :

M. Lecoq s'arrêta pour reprendre haleine. Il ne racontait pas seulement le drame, il le mimait, il le jouait, ajoutant l'ascendant du geste à l'empire de la parole, et chacune de ses phrases reconstituant une scène, expliquait un fait et dissipait un doute. Comme tous les artistes de génie, qui s'incarnent vraiment dans les personnages qu'ils représentent, l'agent de la Sûreté ressentait réellement quelque chose des sensations qu'il traduisait, et son masque mobile avait alors une effrayante expression.⁴⁹

Ainsi, Gaboriau souligne comment raconter pour la scène c'est une question d'*expliquer* : la représentation théâtrale est d'abord une forme d'interprétation ; la mise en scène nous oblige à organiser une série de détails scéniques éparpillés — les indices du drame judiciaire — dans un système cohérent, un récit organisé et associable à l'activité interprétative du détective.

De la même manière, la représentation sur la scène nous impose d'assumer les mobiles du meurtrier, en s'identifiant avec lui : mimer le criminel, en s'interrogeant sur les raisons qui peuvent l'avoir poussé à l'action, constitue la première étape vers son identification parmi les suspects, en déployant une pratique tout à fait assimilable à l'écrivain cherchant de justifier les motivations de son personnage.

L'écriture pour la scène et l'activité interprétative du détective se superposent en tant que récits significatifs, établis à partir d'un ensemble d'acteurs (les suspects) et d'éléments scéniques (les indices), auxquels attribuer une fonction au sein d'une narration univoque.

Toujours dans *Le Crime d'Orcival*, Lecoq déclare que sa méthode d'investigation est d'ailleurs assimilable à l'écriture d'une pièce :

Un crime se commet, c'est le prologue. J'arrive, le premier acte commence. D'un coup d'œil je saisis les moindres nuances de la mise en scène. Oui, je cherche à pénétrer les mobiles, je groupe mes personnages, je rattache les épisodes au fait capital, je lie en faisceau toutes les circonstances. Voici l'exposition. Bientôt, l'action se corse, le fil de mes inductions me conduit au coupable ; je le devine, je l'arrête, je le livre [...]. La Cour d'assise voilà mon dernier tableau.⁵⁰

Comme un réalisateur, le détective se déplace sur la scène du crime en s'efforçant d'établir la valeur de chaque élément scénique, et le rattachant à l'un des membres de la troupe, l'ensemble des suspects, à fin d'identifier le coupable. Dans cette même perspective, dans *Le Dossier 113*,

⁴⁹ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 180.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

Lecoq organise une représentation théâtrale pour mettre M^{me} Fauvel et les vrais voleurs du coffre-fort au courant du fait qu'il connaît leur secret.

Par ailleurs, n'oublions pas qu'une méta-représentation théâtrale est également la manière dont les jeunes dramaturges des *Habits noirs* de Paul Féval parviennent à démasquer le plan criminel de monsieur Lecoq. Étienne et Maurice songent de tirer un drame de l'affaire Meynotte, autour duquel se structure la première partie du roman. Par le biais de cette mise en abyme, Féval démontre à son lecteur comment l'écriture du drame devienne un outil pour éclaircir le mystère entourant le célèbre vol du brassard ciselé avant le dévoilement du mystère. Obligés de fournir des mobiles vraisemblables à chacun de leurs personnages, la solution du mystère choisie par Étienne et Maurice correspond, à l'insu des deux écrivains, à la véritable machination derrière le crime.

Le chapitre « Le drame » est entièrement dédié à ce procédé méta-théâtral : pour démasquer Lecoq, l'on nécessite d'un véritable vengeur ; et alors, il suffirait de superposer l'identité de Maynotte à celle de « Trois Pattes ! Un déguisement ... une vengeance ... un grand secret à pénétrer...⁵¹ » pour que l'intrigue de la pièce tienne. Les nécessités narratologiques du récit plient les faits jusqu'à produire une explication fidèle du crime, quoi qu'à l'insu des écrivains : Trois Pattes coïncide effectivement avec André Maynotte, en train d'orchestrer sa vengeance contre le maléfique Monsieur Lecoq.

Tous ces exemples ne font que suggérer comment l'enquête soit associable à l'écriture et à la mise en scène théâtrale : comme nous avons vu en rapprochant la figure du détective à celle de l'écrivain, toute l'attention pour le théâtre se focalise sur la mise en scène en tant qu'opération scripturale, reposant sur l'organisation d'un texte.

Conformément au basculement vers le détective comme lecteur de l'indice, on verra dans les deux chapitres suivants que le théâtre occupe une place centrale dans l'autonomisation interprétative du lecteur en tant qu'acte d'observation.

Le rapport entre théâtralité et enquête glisse de son acte scriptural à l'expérience réceptive du public. En d'autres termes, le détective se fait de moins en moins auteur de théâtre pour en devenir spectateur.

Pour encourager l'effort autonome du lecteur, l'écriture de l'enquête doit se dépouiller de toute activité interprétative du détective, en tendant vers une narration de la pure sensorialité qui calque l'expérience du théâtre : seulement à travers une écriture qui se limite à transcrire l'ensemble des détails sensoriels caractérisant la scène du crime le lecteur peut disposer des mêmes informations dont dispose le détective, sans pourtant être biaisée par son activité déductive.

Même du point de vue de procédés micro-formels, le parcours qui caractérise les écritures transgénériques de l'enquête se connote par un passage progressif de l'explicite à l'implicite, de la rhétorique de la certitude à celle de l'opacité, jusqu'à parvenir à une écriture exclusivement sensorielle.

Si jusque-là nous n'avons pris en compte qu'un discours de plus en plus fragmenté, et pourtant capable d'envisager des formes d'effort interprétatif, dans le prochain chapitre on verra

⁵¹ PAUL FÉVAL, *Les Habits noirs* [Dentu, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 214.

comment le lecteur est progressivement exclu de l'activité interprétative du détective, jusqu'à se trouver face à la scène du crime sans aucun biais herméneutique de la part de l'enquêteur.

Les certitudes liées à l'énonciation du détective se désagrègent progressivement, jusqu'à ce que ceci se fait un objet opaque, insaisissable. Il faudra par la suite que l'écriture de l'enquête *se sensibilise* en des formes scripturales qui évoquent celles du reportage et de l'expérience théâtrale pour que le lecteur puisse réagir à l'opacité du détective, en esquissant des scénarios de solution du crime qui s'imposent comme concourants à l'activité interprétative de l'investigateur.

Chapitre VI

Pratiques discursives et effet de l'enquête

Dans le chapitre précédent, nous avons envisagé la progressive autonomisation de l'enquête en tant que scénario narratif : par un long processus d'interférences transgénériques, l'investigation adhère au concept d'intrigue romanesque de manière complète, en se faisant narration indépendante. Cependant, la convergence entre intrigue et enquête ne correspond pas forcément à une cohérence, voire même une unité narrative interne au récit d'investigation.

La nature fragmentaire du récit policier est d'ailleurs vouée à programmer l'hésitation du lecteur. L'absence de connecteurs causaux dans le récit de l'enquête représente une précondition nécessaire pour que le lecteur de roman policier puisse hésiter face au mystère représenté : remplir les blancs de la narration en produisant de rapports de significations indépendants du récit implique de faire face à un texte tout à fait opaque, dont les relations entre les indices et les personnages sont exclues de la représentation.

Cependant, il n'a pas toujours été ainsi. À son entrée dans le domaine de la représentation scripturale, le détective est à la fois auteur, narrateur et personnage principale de sa propre narration, comme suggéré par les *Mémoires de Vidocq* ou les *Scenes in the Life of a Bow Street Runner* de Richmond.

Les premières narrations d'enquête s'insèrent ainsi dans le genre mémoriel. Elles se caractérisent d'ailleurs non seulement par l'univocité et la cohésion de leur énonciation, mais surtout par un effet narratif diamétralement opposée au soupçon évoqué par le roman à énigme : au lieu d'invoquer l'hésitation du lecteur, ils affichent une rhétorique de la certitude qui présente les enquêteurs mémoriels comme tout à fait infaillibles.

En d'autres termes, la pertinence narrative des écritures policières autobiographiques réside moins dans l'effet de mystère évoqué par le crime que dans l'émerveillement du public face à la brillante exactitude des longues chaînes déductives produites par les enquêteurs.

L'énonciation elle-même du récit mémoriel correspond intégralement à un compte rendu de l'activité interprétative de l'enquêteur face au crime à résoudre : ainsi, sans jamais hésiter, la narration du détective établit des rapports entre indices et suspects, dévoile le criminel et parvient à sa capture.

Il faudra attendre la compénétration de l'écriture du fait divers dans la prose policière pour que l'on assiste à un renversement complet de la perspective dans la représentation de l'enquête. Les interférences génériques explicites sont d'ailleurs nombreuses : *The Mystery of Marie Rogêt* d'Edgar Poe ne constitue qu'un exemple ; les *Mémoires de Canler* aussi se fondent sur un usage systématique de la presse judiciaire en tant que source du récit autobiographique, jusqu'à ce que le récit du crime par la presse pénètre dans la narration du détective en tant qu'infratexte. Conformément au discours journalistique du crime, le récit d'investigation n'est plus confié au détective lui-même, mais à un témoin-chroniqueur pour lequel la solution du crime demeure insaisissable.

Au sein des romans judiciaires de Wilkie Collins et d'Émile Gaboriau, le calque de la prose de presse par le romanesque évoque ainsi la distance épistémologique qui sépare le journaliste de la figure de l'enquêteur : en manque d'une prose intrinsèquement interprétative, la solution de l'affaire devient un mystère. Le lecteur n'assiste plus à l'enchaînement complet des déductions de l'enquêteur. Comme ce dernier se fait opaque face au public, les déductions de l'investigateur deviennent une source de surprise pour le lectorat : en dévoilant des rapports de causalité jusque-là insaisissables, la parole du détective étonne ses lecteurs en apportant un nouvel ordre au sein d'une écriture qui affichait le chaos interprétatif face au crime.

Au lieu d'évoquer un sentiment de certitude, le texte prépare le mystère en soulevant des questions et en proposant des hypothèses dans l'attente que l'enquêteur en dévoile le secret : le discours de l'enquête se fait ainsi représentation probabiliste du crime, un *locus* de la polyphonie, où des interprétations divergentes et concurrentes se juxtaposent les unes aux autres. Autrefois forme textuelle affichant la causalité subjacente à l'investigation par le discours monologique du détective, l'enquête se connote ainsi comme espace discursif du doute et de l'hésitation. Le glissement d'une perspective interne à une externe au détective transforme son discours en une source de surprise, le seul élément produisant de la signification tardive face au mystère du crime.

Cependant, ce genre de narrations se connotent également par un considérable décalage d'informations entre lecteur et détective : pour garantir la surprise du public, on s'appuie d'ailleurs sur des narrateurs expressément lacunaires, à l'énonciation fallacieuse. Ils excluent explicitement une série d'éléments de leur discours seulement pour que le détective puisse en compléter le discours par la suite. On se réfère à un narrateur comme John Watson dans *A Study in Scarlet* : la réticence qu'il affiche face à la scène du crime n'est vouée qu'à justifier l'intervention de Sherlock Holmes, subvertissant avec une révélation surprenante le cadre banal présenté par le docteur.

On verra par la suite comment l'influence du théâtre et des pratiques du reportage influenceront l'enquête romanesque, en imposant un véritable tournant vers l'autonomie interprétative du lecteur face au mystère du crime. Que l'on essaie de calquer l'expérience du spectateur de théâtre ou l'écriture sensorielle du reportage journalistique, le roman policier finit par incarner une écriture de l'expérience, garantissant un cadre d'isotopie informative entre le

public et le détective sans qu'aucun autre discours interprétatif ne puisse biaiser l'effort herméneutique du lecteur.

Resté seul face à un détective qui ne s'exprime que tardivement, le public de romans policiers comme le *Mystère de la chambre jaune* dispose de toutes les données sensibles liées à l'enquête. Les gestes et les lapsus des personnages s'offrent ainsi à son analyse.

L'activité interprétative du lecteur est désormais seul élément extratextuel capable de resituer une cohésion interne à une narration réduite à une série de tableaux juxtaposés, un compte rendu de l'investigation dont l'enchaînement des épisodes est dépourvu de toute causalité explicite. Limiter l'énonciation de l'enquêteur fragmente le discours narratif mais d'autre part laisse de plus en plus d'espace à l'action interprétative du lecteur : l'évolution de la narration policière se pourrait ainsi envisager comme un passage graduel de l'explicite à l'implicite, de la clarté de l'énonciation à l'opacité du soupçon, de la déclaration du personnage à l'inférence du lecteur.

1. L'écriture mémorielle et la rhétorique de la certitude

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en exergue comment le détective romanesque puisse se connoter en tant que figure de l'écrivain. Cependant, le détective est un écrivain proprement dit au sein des premières représentations mémorielles de l'enquête : dans des textes d'ordre autobiographique comme les *Mémoires de Vidocq*, sur la figure de l'investigateur convergent simultanément l'auteur, le narrateur et le personnage principal du texte.

Comme le souligne Louis Chevalier¹, en France l'époque postrévolutionnaire est marquée par une compromission générale de l'ordre public. Dans le chaos social qui suit à la fin de l'Ancien Régime, il s'ouvre une époque de transformisme social, voire même de brouillement des classes et des ordres : Vidocq lui-même passe d'être un criminel endurci à mouchard pour la nouvelle police réactionnaire, jusqu'à devenir chef de la Sûreté parisienne.

Son succès se fonde proprement sur la profonde connaissance directe des milieux criminels, de leurs mœurs et de leurs langages : le détective, à la fois délateur et connivent des classes dangereuses, se charge ainsi du charme d'un anti-héros, qui flirte aussi bien avec le monde respectable de la bourgeoisie que celui, submergé, de la criminalité.

Sur la figure du détective, ils pèsent ainsi deux sentiments radicalement contrastants : d'une part, la fascination romantique pour la figure du bandit ; d'autre part, la crainte ou le mépris pour un acteur social qui, nonobstant son rôle public, est constamment accusée de relations avec le monde de l'illégalité.

Chez le prétendu « premier des policiers », l'écriture autobiographique se charge ainsi d'une double fonction : révéler à ses lecteurs tous les secrets liés au monde chthonien de la criminalité, en s'appuyant sur la fascination et la terreur évoquée par les bas-fonds de la métropole, mais également défendre — dans un élan apologétique — ses propres actions, en revendiquant d'avoir constamment agi dans la probité et dans le respect de loi. Là où Vidocq ne peut pas se défendre des charges qu'on lui adresse, l'autobiographie permet de réorienter son propre

¹ Cf. LOUIS CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1958.

discours en fonction apologétique : le détective, narrateur de sa propre aventure, démontre, par la voie de la rhétorique, la nécessité d'actes qu'en tant qu'auteur il n'hésiterait pas à condamner.

Cependant, toute évocation du soupçon est exclue de l'autobiographie policière, au point que, l'on pourrait définir le genre du mémoire policier comme un contretex-te diamétralement opposé au roman policier en termes d'effet de lecture. Lorsqu'on se plonge dans la lecture des *Mémoires de Vidocq*, on ne procède pas dans la perspective de satisfaire la curiosité évoquée par un acte criminel mystérieux, dont on ne parvient pas à identifier le coupable. Au contraire, dans les mémoires policiers le discours du détective est indissociablement lié à l'enchaînement de ses intuitions. La perspective autobiographique fournit un regard constant sur l'intériorité de l'enquêteur, au point que la narration elle-même se présente comme un compte rendu sans solution de continuité sur les déductions qu'il tire face au crime. Puisque les efforts de l'investigateur tendus à l'éclaircissement du crime constituent la matière elle-même du texte, toute autonomie interprétative du lecteur bien évidemment est exclue de la réception textuelle.

En d'autres termes, l'activité cognitive du détective constitue le collant causal lui-même de la narration, en établissant des rapports entre les traces que l'on suit, de manière linéaire, jusqu'à l'identification du coupable. On remonte ainsi d'indice en indice jusqu'à la solution de crime sans que le détective n'affronte une seule hésitation ou un déroutement. Cette linéarité au sein de l'autobiographie policière est pourtant loin d'être automatique : on verra ainsi par la suite que la certitude dont le détective est le résultat d'un véritable court-circuit entre le genre mémoriel et le statut narratif de l'enquête.

Conformément aux études de Philippe Lejeune², au sein du cadre mémoriel les trois acteurs du discours narratif convergent simultanément sur la figure du détective. Comme on le sait, l'écriture autobiographique se connote souvent par des interventions proleptiques du narrateur, qui commente son agir à la lumière du déroulement suivant des événements. En d'autres termes, le détective peut se dédoubler au sein de sa propre écriture en adoptant deux focalisations, l'une calquant la perspective du détective-acteur, au moment même où les épisodes d'enquête se déroulent ; l'autre se chargeant des connaissances dont dispose, *a posteriori*, le détective-narrateur, au cours de l'écriture.

De manière tout à fait potentielle, on pourrait ainsi s'attendre à une narration où un regard double s'alterne sur le crime : d'une part, les hésitations, les doutes et même les déroutements du détective-personnage, qui se confronte pour la première fois à l'énigme du crime ; d'autre part, la certitude du détective-narrateur qui, en s'appuyant sur des connaissances ultérieures sur la solution du mystère, interrompt la narration avec des commentaires jugeant la justesse des déductions du détective-acteur.

Cependant, dans les *Mémoires de Vidocq*, et d'ailleurs dans tous les textes mémoriels que l'on prendra en considération par la suite, on n'assiste jamais à une double polarisation du discours d'enquête en ces termes. On dirait plutôt que les fonctions discursives du détective-narrateur et du détective-personnage se brouillent, en excluant de la représentation toute hésitation de la part de ce premier.

Comme si les connaissances *a posteriori* du narrateur dirigeaient l'action du personnage, le détective ne doute jamais au sein de l'écriture autobiographique : au contraire, il procède avec certitude vers la solution du crime, sans qu'aucune hésitation ne puisse compromettre son

² Cf. PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

processus linéaire de dévoilement. Non seulement le soupçon du lecteur est exclu de l'effet textuel, comme l'activité interprétative du détective constitue elle-même le tissu de la narration ; d'autant plus, même du point de vue strictement rhétorique, toute hésitation est exclue de la représentation. Au contraire, les déductions du détective se connotent par la nécessité et l'évidence, au point qu'il affiche une véritable rhétorique de la certitude de manière systématique.

Considérons par exemple l'extrait suivant, où Vidocq s'efforce de prévoir les prochains déplacements d'un criminel : « D'abord, *j'en tirerai la conséquence que vraisemblablement*, d'un instant à l'autre, son passeport [de Bouhin] serait une très mauvaise recommandation aux yeux de la gendarmerie ; car, d'après le métier qu'il faisait, Bouhin *devait* tôt ou tard se trouver sous le coup d'un mandat d'amener³ ». Comme nous avons préalablement suggéré, le tissu de la narration coïncide avec l'activité interprétative du détective : la représentation des événements est indissociable des déductions qu'en tire l'enquêteur. Vidocq raconte *puisque* il « tire une conséquence ».

Pendant, ce qui m'intéresse le plus c'est que le discours de l'investigateur exclue toute possibilité de divergence par rapport à son interprétation de l'affaire. Bouhin *doit* nécessairement soulever les soupçons des enquêteurs : par la modalisation du verbe « devoir », les prévisions du détective se transforment en des nécessités, qui excluent du discours narratif tout autre scénario possible.

Comme au moment d'écrire Vidocq est conscient du fait que Bouhin sera arrêté à cause de son travail, les informations *a posteriori* dont dispose le détective-narrateur se prolongent sur le détective-personnage, en le connotant comme infaillible. Quoique focalisées sur le moment même où l'action se déroule, les déductions du détective absorbent la nécessité que seulement la connaissance de la suite des événements pourrait confirmer.

D'ailleurs, la rhétorique de la certitude ne se limite pas à prévoir la suite de l'enquête. Au contraire, elle structure l'intégralité de la représentation chez Vidocq, au point que l'investigateur parvient à interpréter, sans aucune hésitation, les intentions des criminels : « Un jour Fossard était en train de commettre un vol dans un appartement situé à un deuxième étage : ses camarades qui faisaient le guet à l'extérieure, eurent la maladresse de laisser monter le propriétaire, qu'ils n'avaient *sans doute* pas reconnu⁴ ». Pour justifier les fautes commises par les voleurs, les inférences concernant le comportement des autres s'insèrent dans la narration sans recourir à des formes dubitatives. Aucune opacité ne connote l'agir des voleurs : par le brouillage des fonctions du discours autobiographique, le détective interprète l'agir des criminels avec fermeté et exactitude. De manière radicalement opposée au lecteur du roman policier, qui s'efforce de percer l'opacité du détective romanesque et des suspects sur la scène du drame, dans le mémoire policier les intentions des autres se dévoilent face aux intuitions infaillibles de l'investigateur par un simple phénomène rhétorique.

La certitude connote également le rapport entre le détective et les preuves matérielles repérées sur la scène du crime : « *J'étais presque certain* que [les traces] s'adapteraient parfaitement à la chaussure de Hotot, j'engageai en conséquence Gaffré à venir avec moi

³ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 267, italique ajouté.

⁴ *Ibid.*, p. 327, italique ajouté.

chez lui⁵ ». Aucune description n'est nécessaire pour que le lecteur puisse envisager un détail récurrent entre les marques mystérieuses et la chaussure de Hotot. Le discours du détective, certain de la coïncidence entre les unes et l'autre, s'impose en tant qu'une cataracte entre le public de Vidocq et la dimension sensible de la scène : la certitude du détective établit la coïncidence des deux sans que l'on puisse assister, de manière plus objective, aux éléments sur lesquels s'appuie le procédé d'identification entre les marques et le pied d'Hotot. D'une certaine manière, la rhétorique de l'exactitude exclue et rend obsolète la narration de l'enquête : sans aucun déroutement ni aucun effet de mystère, la nature polysémique des indices manque de toute pertinence dans la narration.

Même dans les cas où le narrateur se propose de communiquer les détails sensoriels liés à l'enquête, comme les réactions qui se peignent sur les visages des suspects, ces mêmes données s'insèrent dans une narration monologique, fondée exclusivement sur l'effet de nécessité évoqué par le discours du détective :

Il ne me fut pas difficile de voir d'où le coup partait, surtout lorsque Spiquette, soulevant le matelas, et surpris, sans doute, de ne rien trouver, regarda d'une certaine façon Gosnet, qui avait l'air tout stupéfait. Son désappointement ne m'échappa pas ; je m'aperçus qu'il était passablement contrarié : quant à moi, pleinement rassuré : — Monsieur, dis-je, au magistrat, je vois avec peine que dans l'espoir de se rendre intéressant, on vous a fait faire un pas de clerc.⁶

La déception est une émotion qui se manifeste toujours sur le visage des autres : rien ne peut surprendre le détective qui est d'ailleurs certain de ne rien trouver au-dessous du matelas. Par contre, la réaction de stupéfaction sur les visages de Spiquette et Gosnet ne fait que confirmer leur engagement dans le crime.

Le cadre de représentation de l'enquête autobiographique est complètement renversé par rapport à ce que l'on s'attendrait : au lieu de fournir des détails à partir desquels structurer une interprétation du crime, la dimension sensorielle de l'enquête s'insère dans le discours interprétatif du détective seulement pour le confirmer. La rhétorique de la certitude du détective accueille le détail sensible comme preuve dans un discours préexistant par rapport à toute expérience.

De la même manière, les mobiles des criminels deviennent transparents face à la certitude du détective. Après avoir arrêté Hotot, pour Vidocq « *il était clair qu'il avait commis le vol dans l'intention d'en tirer un produit, mais il chassait deux lièvres à la fois ; et en dénonçant ses complices, il atteignait un second but, celui de se rendre intéressant aux yeux de la police, afin d'obtenir d'être réemployé⁷* ». Sans aucune hésitation, l'investigateur déclare que la confession d'Hotot s'inscrit dans la volonté de devenir stablement un collaborateur de la police. En connaissant la suite des événements, le détective peut ainsi se connoter comme habile au point d'interpréter de manière toujours correcte les intentions des autres. On a presque l'impression qu'il soit en train de lire dans les pensées du criminel, comme si Hotot ne pouvait lui cacher aucun secret.

⁵ *Ibid.*, p. 403, italique ajouté.

⁶ *Ibid.*, p. 426-427, italique ajouté.

⁷ *Ibid.*, p. 406, italique ajouté.

Ainsi, la rhétorique de la certitude se charge de dévoiler les mobiles et les intentions, d'interpréter les données sensorielles autour desquelles se structure l'enquête, de faire des prévisions à propos des développements des investigations. Pour le dire autrement, elle structure un texte à partir des compétences qui définiront, à la fin du siècle, les compétences interprétatives du lecteur de roman policier.

Avant de structurer les inférences du lecteur, l'activité interprétative est d'abord indissociable de la matière textuelle elle-même. Les déductions et les inductions du détective, voire l'ensemble de son activité interprétative autour du crime, constituent le tissu fondamental de la narration.

Phénomène purement rhétorique, le génie d'investigation de Vidocq tire un récit univoque d'une série de données éparpillées : tous les liens causaux qui concourent à fournir une interprétation précise de l'autre et du crime ne sont que le produit de l'activité interprétative du détective, dont le raisonnement est le véritable objet de représentation au sein des mémoires policiers.

D'ailleurs, l'instance sur un le domaine sémantique de la certitude ne fait que concourir à structurer un *ethos* d'infailibilité autour du détective. Il ne faut pas oublier que, quoi qu'aidé par nombre de teinturiers, l'écrivain Vidocq correspond à une figure publique sous la Restauration, souvent sujette aux attaques et aux critiques de ses propres collègues, des rivaux au sein de la Sûreté ou encore d'autres personnalités publiques.

Les lecteurs contemporains de Vidocq ne s'approchaient pas de son texte pour satisfaire seulement leurs besoins de divertissements romanesques ; lire les *Mémoires* impliquait également de se plonger au cœur de la Restauration et de ses acteurs les plus célèbres, les épisodes d'investigation s'alternant avec des critiques virulentes à l'administration policière.

Le texte de Vidocq s'insère ainsi de manière brutale dans son temps ; l'*ethos* du narrateur ne connote pas seulement le spectacle de la détection mais s'insère dans un débat public où la fascination et le respect du public sont fondamentaux. Un recours si systématique à des formes discursives de l'infailibilité pourrait alors se justifier par une fonction radicalement apologétique du texte.

Il est curieux de remarquer comme, un an avant la publication des *Mémoires*, un autre texte tout à fait associable à celui de Vidocq — peut-être le premier, long récit présentant un détective comme protagoniste — est publié en Angleterre, sous le titre de *Richmond : Scenes in the Life of a Bow Street Runner*.

Conformément à son contrechant français, il s'agit encore une fois d'un mémoire policier. Quoi que les coïncidences thématiques et formelles soient nombreuses, il est pourtant impossible d'établir avec certitude une dépendance directe d'un texte à l'autre. Il faut tout de même considérer que des extraits des *Mémoires de Vidocq*, volés à l'auteur, circulaient déjà dans les rues de Londres bien avant la publication du texte. Il est donc possible qu'un premier, grand succès apocryphe de l'œuvre de Vidocq ait d'ailleurs inspiré l'auteur anonyme de *Richmond*.

L'identité de ce dernier nous concerne moins que son statut en termes de fonction dans l'économie textuelle et de ses rapports avec la factualité. On laisse en fait de côté les questions concernant l'effective paternité du texte, encore débattue entre ceux qui attribuent le recueil à Thomas Surr et à Thomas Gaspey : comme le souligne l'éditeur de l'édition la plus récente de

Richmond, « these attribution [...] are completely undocumented, and no one has never published a shred of evidence that either man was associated with the book⁸ ». Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, on sait cependant, depuis les quelques lignes qui constituent la préface à l'édition originelle du texte, que le détective Richmond n'a aucun rapport avec l'auteur du texte : « the reader must be contented, in lieu of a preface, to learn the important fact that Mr. JOHN RICHMOND, late a clerk in the Police Office, Bow Street, is not in any manner directly or indirectly, connected with this work⁹ ». Quoique la première édition du texte soit publiée sous anonymat, l'on tient à confirmer qu'il n'y a aucun rapport entre un vrai policier et le mémoire que l'on présente par la suite.

D'une part, la prise de distance John Richmond par rapport au texte pourrait constituer un simple escamotage pour libérer le susdit des gênes que certains épisodes pourraient occasionner à l'auteur : en particulier dans la première partie du récit, des séquences picaresques où l'aventure se mêle au crime font légion.

D'autre part, de manière plus générale, on remarque tout de même que l'écriture s'efforce de rompre tout lien avec la factualité. Contrairement aux *Mémoires de Vidocq*, les *Scenes* n'ambitionnent à aucune valeur strictement informative : l'enquête ne représente qu'un divertissement romanesque assumant la forme de la chronique autobiographique, peut-être en exploitant le succès des premiers chapitres de *Vidocq*, traduits en anglais et diffusés en Angleterre sans l'autorisation de l'auteur¹⁰.

Délibéré des contraintes du pacte autobiographique, le détective romanesque n'aurait plus aucune nécessité d'ordre apologétique caractérisant son écriture : le texte pourrait donc se charger de représenter les hésitations, les doutes et les déroutements marquant l'enquêteur face à un mystère dont la solution est obscure. En d'autres termes, on pourrait potentiellement quitter l'écriture de la certitude en faveur d'une nouvelle rhétorique de l'hésitation.

Néanmoins, même dans le cadre d'une narration pseudo-mémorielle, le discours se connote encore une fois par la même rhétorique de la certitude que l'on retrouvait chez Vidocq. Considérons l'extrait suivant, où l'on demande à Richmond de résoudre l'affaire de la disparition d'un enfant. Quoique ses parents accusent les bohémiens qui se trouvent dans la région, le détective n'a aucun doute :

But what could be the motives for such a deed ? *I could think of none except* what had been suggested before by Marshall, that either Blore or some other desperate villain had been hired for the purpose [...]. The gipsies were, in my opinion, *as innocent of all knowledge of this deed as I was* [...]. Mrs. Manson, who would have to abide the awful disclosure, would, *I was certain*, remained satisfied of their criminality.¹¹

Bien avant de commencer son enquête, l'investigateur est déjà certain de la manière dont orienter son investigation. Comme la dynamique du crime lui paraît essentiellement claire, il exclurait sans aucune hésitation les bohémiens de son investigation. Au contraire, le détective

⁸ E. F. BLEILER, « Introduction to the Dover Edition », dans ANONYME, *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner Drawn up from his Private Memoranda* [Henry Colburn, 1827], New York, Dover Publications, p. IX.

⁹ ANONYME, *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner*, op. cit., p. 1.

¹⁰ Cf. E.-F. VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq*, op. cit., p. 5.

¹¹ ANONYME, *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner*, op. cit., p. 97, italique ajouté.

est sûr et certain que Mason serait content de voir les bohémiens incriminés, peut-être puisqu'il espère éloigner les soupçons de soi-même. Comme chez Vidocq, par le recours à une rhétorique de la certitude, le détective se fait lecteur de la pensée des autres. Les mobiles du crime se font transparents, de sorte que le détective puisse procéder sans hésitation vers la solution du crime.

Encore une fois, la perception sensorielle dans l'enquête s'insère dans le cadre majeur d'un discours interprétatif fondé sur l'évidence et sur la clarté :

*I perceived that the servants appeared to look somewhat blank and disappointed, perceiving, no doubt, that the reign of folly was likely to be at an end. [...] [I]t was doubtless this which prompted him to leap open-mouth on Jem Bucks, without perceiving, in his hurry, that he was a stranger. It was pretty evident, however, that Banbury's spirit of revenge was far from being deadly.*¹²

Les verbes de perception, marqués en italique, ne font qu'apporter au lecteur des données sensibles qui prouvent les certitudes du détective, le lexique de la sensorialité se juxtapose à celui de la certitude (« sans doute », « évident »). Dans le discours du détective, l'expression des serveurs indique *sans doute* qu'ils ont compris que la fin de l'enquête, que et l'arrestation des criminels s'approche : une réaction physique qui pourrait se prêter à un éventail entier de significations s'inscrit ainsi dans le discours monologique du détective.

Le recours à une telle dimension de la nécessité anéantit toute possible hésitation du lecteur face à l'enquête : « *The mystery was explained at once. The rat was furnished with a small bell like those used in hawking, and there could be no doubt this had been contrived to tease him*¹³ ». Le narrateur anonyme de Richmond déclare que le mystère était immédiatement expliqué. Cependant, nous avons plutôt l'impression qu'aucun effet de mystère en tant que tel ne soit possible face à l'investigation.

D'une part, la persistance de la rhétorique de la certitude dans un cadre énonciatif qui est mémoriel seulement de manière superficielle concourt à établir une sorte d'aura d'inaffabilité autour du détective, la même sur laquelle s'appuiera la fascination pour des détectives romanesques comme Lecoq ou Sherlock Holmes.

De l'autre, dans un cadre plus ample, le recours au répertoire sémantique de l'évidence nous suggère à quel point le rapport entre enquête et mystère est loin d'être immédiat et automatique : comme le discours interprétatif du détective structure de manière radicale l'ensemble de la narration, l'enquête fictionnelle ne se propose absolument d'attiser la curiosité du lecteur. Tout au contraire, la déduction ne constitue qu'un passage nécessaire pour que le détective puisse se lancer à la quête aventureuse du coupable.

À son exorde dans le domaine de la représentation discursive, l'investigation est une aventure rocambolesque, où le suspense pour la capture du criminel, souvent identifié dans les toutes premières pages du récit, occupe la pertinence narrative à détriment de la curiosité du lecteur. L'identité du meurtrier ne constitue pas le point aveugle du texte, autour duquel tourne tout l'intérêt du lecteur ; ceci ne représente qu'une étape pour que le détective puisse se livrer à sa poursuite.

Surtout dans le cadre des littératures de langue anglaise, cette attitude vis-à-vis de l'enquête constitue encore la norme jusqu'aux années 1840, où, sur la vague du succès de l'édition

¹² *Ibid.*, p. 210-211, italique ajouté.

¹³ *Ibid.*, p. 128, italique ajouté.

anglaise des *Mémoires de Vidocq*, l'on remarque la publication d'un autre, grand mémoire policier, les *Recollections of a Detective Police-Officer*.

Contrairement à *Richmond*, dont le succès fut à peu dire modeste, les *Recollections* s'imposent comme un véritable *best seller* : suite à la publication de chaque épisode dans le *Chambers Edinburgh Journal* entre 1849 et 1852, les récits policiers de Waters sont ensuite publiés en volume en 1856. Le succès du texte est tel, selon LeRoy Panek, qu'il sera considéré comme le véritable pionnier des dizaines de pseudo-mémoires que l'on trouve sur le marché libraire anglais au cours des années 1860, comme on a déjà vu¹⁴ : le texte pouvait compter sur une légion de 95 000 abonnés seulement au Royaume-Uni, sans considérer le public américain qui pouvait lire les aventures de Waters dans l'hebdomadaire *Harper's* et douze autres journaux.

Encore une fois, l'identité de l'auteur du texte est cependant débattue. Panek se démontre pourtant sceptique à l'égard de ceux qui identifient l'auteur apocryphe de ces récits policier avec le célèbre William Russell, journaliste considéré comme le père du genre du reportage ; le critique américain pencherait plutôt pour un cas d'homonymie.

Certes, le rapport entre le journalisme et l'écriture de l'enquête fictionnelle chez William Russel représenterait un excellent précédent au cas de Gaston Leroux, dont le rapport entre reportage et roman policier nous occupera pour de longues pages.

D'ailleurs, le hiatus de trois ans entre la publication des récits de Waters dans le journal et la parution du volume des *Recollections* coïnciderait avec le long voyage du journaliste en Crimée pour documenter le conflit anglo-russe, dont il envoyait ses célèbres reportages de guerre. Cependant, nos considérations ne peuvent que se limiter à de simples hypothèses.

Il nous importe plutôt de remarquer comment, avec le succès des *Recollections*, l'on consolide d'autant plus le divorce entre le genre du mémoire policier et son effective auctorialité : le succès des *Recollections* fut tel que l'on publia nombre de suites aux premières aventures de Waters, toujours publiées sous le même nom de plume ; Panek en compte douze entre 1857 et 1868, en comprenant aussi bien le marché anglais et américain.

De cette manière, l'enquête assume la forme du récit autobiographique sans qu'il demande à être lu dans une perspective de confrontation avec le réel. Elle n'est plus qu'une sorte de divertissement, libérée des restrictions pragmatiques que demanderait la confrontation à un véritable récit mémoriel. Comme le déclare l'auteur anonyme dans sa préface, « I, therefore, offer no apology for placing these rough sketches of police experience before the reader. They describe incidents more or less interesting and instructive of the domestic warfare constantly waging between the agents and breakers of the law¹⁵ ». L'enquête est d'abord intéressante, puisque capable de captiver l'attention du lecteur, et seulement ensuite elle peut se révéler éducative.

Cependant, l'intérêt généré par le texte est encore loin de coïncider avec l'hésitation du lecteur ni, néanmoins, celle du détective. En conformité avec *Richmond* et les *Mémoires de Vidocq*, Waters n'hésite jamais à propos de l'innocence de certains accusés : « Surely, thought I, this man is guiltless of the crime imputed to him¹⁶ ». La représentation de l'investigation est

¹⁴ Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes. How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, Jefferson, MacFarland, 2011.

¹⁵ ANONYME, *Recollections of a Detective Police-Officer by "Waters"*, London, J. & C. Brown, 1856, p. VI.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

encore lointaine du jeu des attributions des rôles qui marquera le roman policier à venir. Comme Waters n'a aucun doute de l'innocence de certains suspects, il n'hésite non plus à établir la culpabilité d'autres : « *If you had seen the start of horror which he gave, the terror which shook his failing limbs as he glanced round the apartment, you would no longer have entertained a doubt on the matter*¹⁷ ». Encore une fois, le lexique de la certitude et celui de la sensorialité sont strictement lié l'un à l'autre, de manière à peu dire indissociable. Il n'y a pas d'expérience décrite par le texte qui soit livrée à l'interprétation du lecteur ; au contraire, toute donnée sensorielle s'insère en faveur d'un discours interprétatif déjà préétabli par le détective.

D'autant plus, l'expérience évoquée au sein du lecteur n'est présentée que de manière hypothétique : le discours de certitude de l'investigateur s'interpose entre le monde fictionnel et l'expérience que le lecteur pourrait en tirer, en rendant complètement inutile cette dernière au sein de la réponse interprétative du public.

Par ailleurs, la référence directe aux données sensibles de l'expérience que nous avons présentée ci-dessus ne constitue qu'une exception dans l'ensemble du texte de Waters ; dans la plupart des cas, la certitude du détective rend la citation des détails objectifs tout à fait obsolète : « *My attention was soon arrested by two figures in the stern of the boat, a man and a woman. A slight examination of their features sufficed to convince me that they were Jones and his wife. They evidently entertained no suspicion of pursuit; and as I heard them tell the boatmen that were going on to Bewley, I determined for the present not to disturb their fancied security. It was fortunate I did so*¹⁸ ». Puisqu'il est déjà certain du fait que les deux personnages coïncident avec Jones et sa femme Le narrateur ne fait référence aux *features* du couple qu'en termes radicalement généraux, sans que leur identification ne s'appuie sur aucun détail partagé avec le lecteur. Également, l'investigateur n'affiche aucune hésitation quand il déclare qu'il est sûr et certain qu'ils ne savent pas d'être suivis.

De manière encore plus explicite, Waters déclare que : « *Their conversation it is needless to detail. It will suffice to observe that it was manifest Sir Charles, by a heavy bribe, had induced the accoucheur and his wife to conceal the birth of the male child, which, as I suspected, was that which Williams and his spouse were bringing up as their own*¹⁹ ». Le texte déclare explicitement l'obsolescence de tout discours interprétatif. Il n'est pas nécessaire de reproduire la conversation entre Jones et sa femme puisque les éléments pertinents à l'achèvement de l'enquête ont déjà été préalablement isolés par le discours de l'investigateur, pour en faire un récit interprétatif que l'on présente au public déjà dans sa forme accomplie. De cette manière, les lecteurs de Waters ne peuvent pas être engagés, ni néanmoins assister, à la méthode indicielle par laquelle l'investigateur isole les détails de la conversation qu'il juge pertinents à la solution du crime.

On pourrait ainsi dire que le discours des mémoires policiers constitue le contretexte parfait du roman policier moderne. Tout ce qui est décrit par le discours autobiographique du détective constituera, par la suite, l'objet des inférences du lecteur de romans à énigme : l'interrogation sur les intentions des autres ; la valeur douteuse des indices sur la scène du crime ; les prévisions

¹⁷ *Ibid.*, p. 51, italique ajouté.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71, italique ajouté.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121, italique ajouté.

concernant la suite de l'enquête et, de manière plus précise, l'orientation du soupçon sur un personnage ou sur l'autre.

Sans vouloir imposer aucune perspective déterministe, il est pourtant curieux de remarquer que le macro-parcours évolutif de la représentation de l'enquête se connote par un glissement de l'explicite à l'implicite, voire même de l'écriture à la lecture des déductions. Ce que l'on représente par le discours du détective deviendra, une fois exclu du texte, partie intégrante du processus de réception du texte-même ; également, ce qui est certifié par la narration comme ayant une fonction précise au sein de l'enquête va s'insérer, dans l'effort interprétatif du lecteur, sous le signe de l'hésitation. Lorsqu'on s'efforce, en tant que public, d'esquisser une reconstitution potentielle du crime, aucune donnée discursive ne certifie la valeur des éléments que nous avons envisagés et sélectionnés au sein de notre interprétation. Le doute représente ainsi une condition préalable et nécessaire au soupçon.

Pour que le lecteur puisse s'interroger de manière autonome autour du crime, il faut d'abord que le discours narratif de l'enquête élimine toute tendance à connoter, de manière stable et certaine, les éléments de l'enquête comme on le voit dans les mémoires policiers. De manière radicalement opposée à ces formes scripturales, le roman policier est le genre de la connotation manquée : pour que l'on envisage la nécessité de résoudre le mystère nous-même, il faut que toute certitude autour des gestes des suspects et des objets du crime ne soit pas évidente.

Si le discours narratif coïncide avec l'ensemble des déductions du détective, toute activité interprétative du lecteur sera obsolète : le texte déjà se charge immédiatement d'expliquer la dynamique du crime sans qu'aucune interrogation du public ne soit point nécessaire.

On pourrait ainsi dire que, quoi que présentant une modalisation propre et systématique, le mémoire policier se connote par un rapport radicalement antithétique à l'activité de soupçon, ce qui en fait un moulage négatif parfait du roman policier à venir.

Pour l'instant, l'on se limite à remarquer comment, même au cours du siècle, la rhétorique de la certitude demeure stable au sein des mémoires policiers, qu'il s'agisse d'un discours tout à fait autobiographique ou bien effectivement fictionnel.

En France comme en Angleterre, la focalisation interne au détective fait de sorte que les policiers autobiographiques se connotent à priori comme infaillibles, en contribuant à consolider un horizon d'attente fondamental par la suite du roman policier : le discours du détective est toujours porteur d'ordre et de vérité au sein de l'univers mystérieux du roman policier²⁰. Comme on verra par la suite, cet horizon d'attente joue un rôle capital dans l'effet de surprise qui caractérise l'œuvre d'auteurs comme Agatha Christie, Arthur Conan Doyle ou Edgar Poe : pour que l'on puisse se laisser étonner par les paroles du détective, il faut d'abord s'attendre à ce que ses déclarations constituent toujours une source de vérité inépuisable.

Contrairement au cadre littéraire anglophone, le discours mémoriel de l'enquête français se structure autour de véritables autobiographies d'investigateurs célèbres, comme Goron ou Canler²¹. Cependant, les caractéristiques énonciatives de ces mémoires sont tout à fait superposables au pseudo-mémoires anglais, comme la nature de l'auctorialité du texte, soit-elle

²⁰ Cf. Chapitre X, section 1, « Un détective infaillible pour un narrateur faillible ».

²¹ Cf. JEAN-CLAUDE VAREILLE, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

d'un personnage factuel ou d'un héros romanesque, n'avait aucune influence sur le discours de l'enquête : l'investigateur parle toujours en s'appuyant sur l'ensemble sémantique de la certitude, de l'évidence, de la nécessité.

Le cas des *Mémoires de Canler* est d'autant plus curieux puisque, contrairement au texte de Vidocq, toute fonction apologétique a été expulsée du texte : célèbre et aimé, le détective n'a aucune raison de défendre les choix professionnels prises au cours de ses années à la tête de la Sûreté parisienne. Pour ce qui concerne les sympathies républicaines de l'auteur, qui causeront la censure et la suppression du texte dès sa publication en 1862²², elles nous paraissent avoir un rapport à peu dire faible avec les dispositifs rhétoriques utilisés pour représenter l'enquête.

Le détective mémoriel se connote toujours par un discours où aucune interprétation divergente par rapport à la sienne n'est permise. Crime après crime, Canler procède vers la solution de l'affaire sans qu'aucune hésitation ne caractérise de son discours.

Les récurrences de la rhétorique de la certitude sont d'ailleurs nombreuses et structurelles. On va en présenter quelques échantillons par la suite, pour que le lecteur puisse se rendre compte à quel point la détermination inébranlable du détective connote le discours d'enquête. Une seule phrase peut révéler les véritables intentions de l'interlocuteur, en le dévoilant comme coupable : « Cette appréciation ne me laissait *déjà aucun doute* sur sa culpabilité²³ ». Par la suite, le discours exclut des hypothèses du processus interprétatif du détective sans expliquer pourquoi : « bien *certainement*, ce n'est pas à Villers-Cotterêts même qu'ils [les criminels] auront pris une voiture, *ce ne peut être que* sur la route²⁴ ». En outre, la dynamique du crime, évoquée de manière complète et univoque, ne laisse d'espace à aucune subversion de la vérité déclarée par le détective : « *Plus de doute pour moi* : l'assassin de Genevey n'était autre que Gaillard qui, cachant son identité sous le nom de Mahossier, était allé habiter dans le garni où déjà, une fois, il avait trouvé asile contre les poursuites de la police²⁵ ». Finalement, on établit des rapports entre les indices et la reconstitution du crime sans qu'aucune preuve sensorielle ne soit engagée dans ce discours interprétatif : « à côté du cadavre, déjà en putréfaction, était une chemise sans marque et un pantalon taché de sang, ayant probablement appartenu l'un et l'autre à l'assassin, *qui avait sans doute trouvé ce moyen plus simple pour faire disparaître des pièces accusatrices*. [...] [C]es renseignements ne pouvaient *me laisser aucun doute* sur la culpabilité de Viou²⁶ ». Bien qu'en manque de toute pertinence explicite, la persistance des procédés formels évoquant la certitude du détective constitue désormais un trait formel distinctif, voire même consubstantiel, du mémoire policier.

Pour soin d'exacitude, on souligne que la dimension monologique du discours d'investigation subit quand même une légère flexion, au moins dans les formes les plus tardives de mémoires policiers, en faveur des indices intégrant la narration du détective.

²² Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

²³ LOUIS CANLER, *Mémoires de Canler, ancien chef du service de Sûreté* [1862], tome I, Paris, F. Roy Libraire-Éditeur, 1882, p. 102, italique ajouté.

²⁴ *Ibid.*, p. 240, italique ajouté.

²⁵ *Ibid.*, p. 350, italique ajouté.

²⁶ *Ibid.*, p. 317-318, italique ajouté.

Si l'on considère par exemple l'anonyme *The Detective Notebook*, l'on se rend compte que le texte se connote encore comme un discours interprétatif fondé sur la rhétorique de l'évidence et de la nécessité : l'investigateur ne permet aucune divergence interprétative face à sa narration. Cependant, l'indice, en tant qu'élément à partir duquel justifier la déduction, fait lentement sa parution dans le discours du détective :

The light wasn't very clear up there, and I couldn't make out the shapes of their buttons ; but as only one wore a black coat, *I knew which one to steer for* [...]. I looked over my play-bill very carefully, and at the same time *took a side glance* at his buttons. They were the same pattern as the one I carried in my pocket ; *and to make it a sure thing*, one of the row of buttons was newer than the rest, and of a slightly different pattern, *showing that* one of the original set had come off and been replaced.²⁷

Encore une fois, aucune interrogation ni aucune hésitation ne connotent la narration du détective : l'évidence et la nécessité structurent encore son discours (« a sure thing », « showing that », « I knew »). Cependant, les certitudes du détective se structurent à partir d'un monde sensible auquel le lecteur aussi a accès de manière tout à fait complète. Le détective identifie le propriétaire du bouton puisqu'il y a un seul homme dans la chambre étant habillé avec un manteau noir ; ensuite, il comprend que le bouton trouvé sur la scène du crime a été substitué puisque l'un de ceux qu'il a sur son manteau affiche une fantaisie légèrement différente par rapport aux autres. Ainsi, l'indice pénètre dans la représentation du détective : il ne s'agit plus de déclarer, de manière absolue, la culpabilité d'un personnage pour se livrer à sa poursuite ; la narration s'impose par contre en tant que discours de la confrontation et de la mise en question, où les éléments sensoriels de l'enquête démontrent, en tant que preuves, l'identification du criminel. De la même manière, Charles Martel nous apprend que le détective peut se tromper :

I had no doubt either; but my conviction was not that of the Farnham folk. This, then, was the solution of the struggle I had seen going on in Jackson's mind; this the realisation of the dark thought which I had imperfectly read in the sinister glances of his restless eyes. He had intended to destroy both the husband and wife — the one by poison, and the other by the law! Doubtless, the, the 1500 £ had been obtained, and this was the wretched man's infernal device for retaining it!²⁸

Certes, le détective n'a pas de doutes, comme il déclare en ouverture de l'extrait. Pourtant, cette certitude n'est que le résultat d'une première, mauvaise interprétation des gestes et de la physiologie du personnage. L'investigateur avait « imperfectly read » le regard sinistre de Jacksons, qui maintenant se charge d'une valeur toute nouvelle à la lumière des découvertes que l'on vient de faire.

Ainsi, Martel nous apprend que, même face au discours de certitude de l'enquêteur, la réalité sensible se connote toujours par une polyphonie latente. Le détective est faillible puisque les possibilités interprétatives ne se réduisent pas à la seule interprétation de l'enquêteur, mais elles s'ouvrent à la multiplicité opaque du réel. Un geste ou un regard peuvent être la source d'un éventail de possibilités différentes, et c'est bien au détective de rétablir une seule vérité parmi le nombre de scénarios possibles.

²⁷ ANONYME, *The Detective's Notebook*, édition établie par CHARLES MARTEL, London, Ward & Lock, 1860, p. 33, italique ajouté.

²⁸ ANONYME, *Recollections of a Detective Police-Officer*, op. cit., p. 227-228.

Certes, cela ne constitue pas la norme au sein du *Detective Notebook*, qui se démontre encore radicalement attaché à la rhétorique de la certitude dans le discours du détective :

This was *evidently* a pretty well-considered scheme of Tupling's, and *indicated that* he must have something somewhere worth taking a good deal of pains for. *This could not well be anything except* money, which, accordingly, I presumed he had about his person, to the full amount of the receipts from his swindling sales ; *very likely* five thousand pounds.²⁹

Cependant, sous le poids de l'indice sensoriel, la réalité s'ouvre — sinon à des multiples interprétations — au moins à la faillibilité du détective. La possibilité de l'erreur implique que les apparences du réel s'ouvrent à des lectures divergentes et, de là, à des discours en compétition les uns avec les autres pour l'établissement de la vérité.

Le lecteur aura certainement remarqué que le domaine de la littérature italienne est complètement absent dans cette section de notre travail. Certes, ce contexte n'est peut-être pas le plus fertile quand l'on explore les genres des mémoires policiers, d'abord pour des raisons socio-historiques : l'absence d'une police unitaire jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle et le taux d'analphabétisme des masses populaires auraient pu décourager la publication de tout mémoire d'aventures policières.

D'ailleurs, la figure de Bastiano dans *I ladri di cadaveri*, un vieil aide du détective associable à M. Tabaret dans *Monsieur Lecoq*, nous rappelle comment la transmission des *res gestae* policières était essentiellement orale dans l'Italie pré-unitaire : « [i] bambini avevano accesa la fantasia da racconti di gesta poliziesche, di scontri d'agenti con malfattori, morti eroiche, lotte bravamente sostenute, tratti d'immensa abilità, si appassionavano per la loro carriera ; avevano da giovani nelle case una scuola continua, e si avvantaggiavano della esperienza dei vecchi³⁰ ».

De plus, dans la préface à *La Polizia del diavolo* que nous avons déjà cité, Piccini ne fait référence à aucun mémoire policier italien quand il s'attarde sur la documentation utilisée pour écrire les enquêtes du commissaires Lucertolo ; au contraire, le seul texte qu'il cite de manière explicite serait les *Mémoires de Vidocq*³¹.

Le contexte littéraire italien paraît ainsi réfractaire, pour des raisons d'ordres différents, au genre des mémoires policiers. Cela ne serait pas tout à fait correcte : *Le Memorie del Cav. Domenico Cappa*, recueillies par Giovanni Arrighi et publiées à Milan en 1892, contredisent au moins partiellement ce blanc apparent dans le cadre littéraire national.

Certes, les *Memorie* de Cappa apparaissent trop tardivement pour qu'ils puissent occuper un rôle effectif dans la transformation des pratiques d'écritures du roman policier, raison pour laquelle ils ont été exclu, à proprement parler, de notre corpus de recherche. Néanmoins, cet ouvrage témoigne de la manière dont le mémoire policier, outre que constituer une source inépuisable de thèmes et de pratiques pour le roman d'investigation, puisse se figer en genre

²⁹ ANONYME, *The Detective's Notebook*, op. cit., p. 75, italique ajouté.

³⁰ GIULIO PICCINI alias JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004, p. 167.

³¹ « Per alcuni mesi seguii in persona certe operazioni della polizia criminale, assistei agli interrogatori di delinquenti appena arrestati, mi fu permesso di rivolger loro domande che mi parevano abilissime : durante un certo tempo mi sono creduto un Vidocq ». GIULIO PICCINI alias JARRO, *L'istrione* [1885], Milano, Treves, 1922, p. X ; « Je suivis personnellement, pendant plusieurs mois, certaines opérations de la police criminelle, j'assistai aux interrogatoires de voyous qui venaient d'être arrêtés, il me fut permis de leur poser des questions qui me paraissent très adroites : pendant une certaine période, j'eus l'impression d'être Vidocq », notre traduction.

codifié, certaines récurrences structurelles persistant encore dans l'œuvre de Cappa et d'Arrighi.

Comme les *Mémoires de Vidocq* ou de *Richmond*, le texte s'ouvre par un long chapitre initial dans lequel on raconte les aventures du protagoniste avant qu'il devienne policier, de son enfance à l'âge adulte. Ensuite, chaque chapitre s'organise autour d'une seule enquête, conformément à des ouvrages comme les *Mémoires de Canler* ou les *Recollections de Waters*.

Si la structure narrative du texte est tout à fait associable aux mémoires policiers les plus traditionnels, cependant le texte de Cappa se remarque par un écart considérable par rapport à ses modèles du point de vue des procédés micro-formels de l'énonciation.

D'une part, la focalisation est encore strictement interne au détective, comme l'exige le genre autobiographique ; de plus, le discours interprétatif s'identifie encore avec l'intégralité du discours narratif. Cependant, l'on remarque immédiatement que toute propension en faveur de la rhétorique de la certitude a été éliminée du texte. Au lieu d'afficher une infaillibilité purement discursive, le détective détaille de manière approfondie les éléments qu'il repère sur la scène, en suggérant exactement comment il parvient à justifier ses déductions :

Presi una scarpa e l'osservai attentamente. La suola ne è lunga e larga, il tacco piatto e basso ..., risplendono nel tacco le famose brocche ..., le conto ... Sono otto! Cavo fuori dal mio portafogli le misure prese, col famoso giornale, sulle orme scoperte vicino ad Orbassano ... Scelgo la più grande, l'applico sulla suola della scarpa che ho in mano — combaccia mirabilmente!³²

La sélection et la comparaison des indices sensoriels se trouve au cœur de la séquence. Les déductions du détective s'ancrent dans l'objectivité de détails dont le lecteur est mis au courant.

Le détective n'exprime plus aucun jugement à partir de la simple physionomie des autres : « Essa, che sulle prime non poté celare un moto come di timore nel vedersi così *ex abrupto* fermata da noi, si ricompose subito e mi rispose gentile e, con un sorriso, che era una tentazione, m'indicò con esattezza la *place* Castello³³ ». On renonce ainsi à envisager toute psychologie des suspects qui se trouvent face à lui : les autres se font opaques, aussi bien que leurs pensées sont impénétrables.

Le discours du détective renonce à se connoter par la certitude inébranlable, qui le guidait autrefois de manière linéaire dès l'énonciation du crime à sa solution. La prose de Cappa se charge par contre de représenter les déroutements et les apories qui connotent l'investigation dans ses phases initiales :

Ma erano infondati i miei sospetti? Avevo io giudicato costoro con troppa leggerezza? E i particolari avuti dal ferito Milani sulla donna, e il cagnolino bianco? L'incontro del soldato alla stazione di Porta Nuova ...? Il tentativo di fuga di Rossignol? I bastoni di rovere perquisiti e uguali a quelli trovati sul luogo del delitto? ...Non erano forse, se non delle prove, per lo meno degli indizi sicuri?

³² DOMENICO CAPPÀ, *Memorie del Maggiore Cav. Domenico Cappa. Trentadue anni di servizio nella polizia italiana*, Milano, Dumolard, 1892, p. 114 ; « Je pris une chaussure et je l'observai attentivement. La semelle était longue et large, le talon plat et petit ... Dans le talon, ils brillent des enjoliveurs ... je les compte ... Elles sont huit ! Je sors de mon portefeuille les calques des traces découvertes près d'Orbassano, que j'avais prises en les découpant d'un journal ... Je choisis la plus grande, je la fais adhérer à la semelle de la chaussure que je tiens dans mes mains — elles correspondent merveilleusement ! », notre traduction.

³³ *Ibid.*, p. 129 ; « D'abord, elle ne pût cacher une sorte de crainte en se voyant ainsi arrêtée par nous *ex abrupto* ; elle se recomposa tout de suite, me répondit gentiment et, avec un sourire à peu dire charmant, m'indiqua exactement où se trouva place [en français dans le texte] Castello », notre traduction.

... E quel tal foglietto trovato dentro il libro di preghiere, nella casa abitata dai fratelli Garesio, su cui era scritto un solo nome "Rossignol", non provava chiaramente la già da me sospettata connivenza fra le due associazioni? Basta! Procediamo con ordine, e dai fatti che si svolgeranno, potremo farci un'esatta idea della situazione.³⁴

Du point de vue strictement rhétorique, le discours du détective se remarque par la multiplication des questions au lieu d'énoncer, de manière univoque et immédiate, la vérité qui se cache derrière les traces sensibles de l'enquête.

L'investigation se connote ainsi par le mystère et par le doute : le narrateur assume, au cœur de sa représentation, non pas la perspective *a posteriori* de l'écrivain, mais on calque les hésitations qui connotent l'expérience du détective au moment même où les événements se déroulent.

Contrairement à tous les autres textes mémoriels que nous avons jusque-là pris en compte, les fonctions du discours autobiographique se polarisent à nouveau de manière claire, en excluant d'ailleurs de l'énonciation les informations proleptiques du détective-narrateur.

Loin d'être certain, le dévoilement de l'affaire attise la curiosité du lecteur, en occupant intégralement la pertinence narrative du texte : l'investigation n'est plus une source de suspense aventureuse mais un procédé pour lequel on parvient à éclaircir un mystère étape par étape ; elle intéresse le lecteur pour son origine opaque, et non pour la poursuite rocambolesque d'un criminel identifié dès les premières pages du récit.

Le monde dans lequel agit le détective se fait ainsi impénétrable, en devenant un objet obscur à pénétrer progressivement : la psychologie des autres devient aussi insaisissable que le rôle des indices matériels.

On nécessite alors d'insérer les éléments d'investigation dans un cadre qui puisse prouver leur valeur sans se limiter à l'énoncer : la dimension sensorielle de l'investigation devient ainsi centrale pour que l'on puisse présenter au lecteur les suspects et les indices dans leur mystérieuse impénétrabilité.

Bien que le mémoire policier conserve sa macro-structure narrative, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer un écart considérable entre les *Memorie del Cav. Domenico Cappa* et les autres textes.

Par le biais des micro-procédés formels, la distance qui sépare ces formes textuelles des *Memorie* suggère un véritable tournant épistémologique dans la représentation de l'enquête au sens large : la représentation de l'investigation constitue enfin une source de mystère, dont les potentialités narratives se réorientent du divertissement aventureux à la stimulation de la curiosité du lecteur.

En faveur de cet effet de lecture, le texte se fait réticent, en sélectionnant de manière soignée les informations à fournir au lecteur pour qu'il puisse constamment s'interroger à propos du

³⁴ *Ibid.*, p. 143 ; « Est-ce que mes soupçons étaient sans fondement ? Est-ce que je les avais jugés avec trop de légèreté ? Et les détails dévoilés par le blessé Milani à propos de la femme, et le petit chien blanc ? Le rendez-vous avec le soldat à la gare Porta Nuova... ? La tentative de fuite de Rossignol ? Les matraques de chêne qui étaient identiques à ceux que l'on avait retrouvés sur la scène du crime ? N'étaient pas ceux-ci des indices certains, sinon des preuves ? ... Et la petite feuille retrouvée dans le missel, dans la maison habitée par les frères Garesio, sur lequel l'on avait écrit simplement le nom de "Rossignol", ne prouvait-elle l'association entre criminelles dont je soupçonnais ? Baste ! Procedons avec de l'ordre, et des faits qui vont se dérouler, on pourra comprendre exactement ce qui s'est passé », notre traduction.

crime ; de la même manière, le discours se modalise, en assumant certains procédés formels qui jouent en fonction de l'opacité de l'affaire : un discours de l'hésitation, s'ouvrant à la fois au détail sensoriel et à l'interrogation.

Dans les deux prochaines sections du présent chapitre, nous allons voir comment le changement de perspective engagé par la représentation de l'enquête s'enracine dans des compétences tout à fait intergénériques.

Si le roman policier se connote en tant que source de mystère, c'est bien à travers le miroir déformant d'autres genres de l'enquête qu'il peut envisager ses potentialités narratives non encore exprimées. D'abord à travers la chronique judiciaire et le fait divers, ensuite par le reportage et le théâtre, les certitudes du détective autobiographique s'écroulent.

À travers le regard du journaliste, le détective se fait opaque ; son discours ne connote plus l'intégralité de la narration qui plonge dans le mystère. Les témoignages et les déclarations des suspects se multiplient comme dans les colonnes de la chronique judiciaire, en produisant des discours se contredisant les uns avec les autres ; des reconstitutions différentes du crime s'opposent les uns aux autres dans le cadre de la même enquête ; les détails de la scène du crime abondent tout en cachant leur fonction, avant que le détective n'éclaircisse leur valeur au sein d'un système de déductions.

Bref, par la multiplication des points de vue et des discours, l'enquête se fait mystère. La certitude avec laquelle on lisait l'investigation se ainsi transforme en hésitation.

2. L'hésitation et l'effet de mystère

2.1. *The Woman in White* entre la chronique judiciaire et les causes célèbres

En 1860, lorsque Wilkie Collins publie en volume son roman *The Woman in White*, la forme du pseudo-mémoire policier représente le modèle le plus prospère de la représentation narrative de l'enquête. L'effet de lecture envisagé dans ce que l'on définit le premier parmi les *sensation novels* est cependant radicalement opposé par rapport aux récits mémoriels dominants.

Quoi que l'œuvre de Wilkie Collins ne fasse pas partie intégrante de l'intertexte policier définissant notre corpus, *The Woman in White* constitue un cas d'étude fondamental pour envisager l'écart qui sépare les écritures du mystère, pour ainsi dire dubitatives et polyphoniques, s'imposant à partir des années 1860, et qui seront représentées pleinement par l'œuvre de Gaboriau, en opposition aux pratiques discursives préalables. Par ailleurs, le premier, grand succès éditorial de Collins met particulièrement en exergue à quel point ce tournant discursif s'enracine dans la coprésence de pratiques transgénériques au sein du texte fictionnel, en nous permettant de mieux encadrer notre lecture des auteurs appartenant à notre corpus.

Contrairement aux détectives professionnels qui s'abandonnent à l'écriture de leurs propres mémoires, Walter, Marian et les autres personnages dans *The Woman in White* se confrontent à un mystère, qui saisit, dès les toutes premières pages, la curiosité du lecteur : aucun d'entre eux n'est capable de comprendre les apparitions énigmatiques de la femme en blanc, ni d'ailleurs pour quelle raison elle intéresse tellement Mr. Glyde et le comte Fosco.

En opposition radicale aux *detective notebooks*, aucune rhétorique de la certitude n'est affichée au cours de la narration. Comme le suggère le terme lui-même forgé pour définir ce texte, et d'ailleurs très célèbre par la suite du XIX^e siècle anglais, il s'agit d'un roman à sensation : son but est celui de surprendre, voire d'étonner le lecteur, en lui dévoilant progressivement une vérité inédite et choquante.

Certes, conformément aux pseudo-mémoires policiers, le texte se connote en tant qu'écriture privée, en présentant une narration d'ordre essentiellement intra-diégétique. Il y a pourtant une première différence radicale par rapport à l'écriture de la certitude que nous avons jusque-là pris en compte : l'ensemble des textes qui composent *The Woman in White* sont bien des écritures à la première personne, mais qui ne disposent pas de l'écart autobiographique entre narrateur et personnage qui connotait les mémoires policières. Il s'agit d'écriture de l'immédiateté — des pages de journal intime, des lettres, des témoignages — où l'écart entre événement et récit n'est pas suffisant pour que l'auteur puisse apporter une lumière nouvelle sur sa propre narration. Le mystère se déroule sous les yeux des témoins et assume une forme scripturale sans que ses chroniqueurs puissent apporter aucune interprétation sur les faits auxquels ils ou elles assistent.

Ainsi, en opposition aux mémoires policiers, l'écriture du roman de Collins se connote non pas par une rhétorique de la certitude mais, au contraire, par un discours de l'hésitation, du doute et de l'aporie. À propos du mariage entre Percy Glyde et Miss Halcombe, Vincent Gilmore déclare :

[Miss Halcombe] had not breathed a word, in my presence, to explain the mystery of her evident distress and dismay at the prospect of her marriage, and yet she had contrived to win me over to her side of the question, I neither knew how nor why [...]. A man of my age and experience ought to have known better than to vacillate in this unreasonable manner. I can make no excuse for myself; I can only tell the truth, and say — so it was.³⁵

Le discours de Vincent ne fait que raconter, comme le déclare lui-même, « the truth ». Il s'agit cependant d'une vérité qui n'est pas médiée par aucune connaissance proleptique, se limitant à une focalisation strictement figée sur le point de vue du personnage. Ne disposant pas de détails qui permettent d'anticiper la suite des événements, il est impossible, de la part du narrateur, de lire les réactions de Miss Halcombe dans un cadre interprétatif cohérent. Ses intentions se font opaques ; ses gestes deviennent incompréhensiblement mystérieux. Pour le dire autrement, on ne dispose que des données de la stricte immédiateté pour peindre le monde fictionnel dans *The Woman in White*, en réduisant ainsi le discours à une série d'apories sur l'univers qui entoure le personnage qui raconte.

Dans un effet de mystère partagé avec les lecteurs, les protagonistes ne peuvent que soulever des questions à propos des événements mystérieux qui se passent autour d'eux, en établissant un véritable *topos* du questionnement :

Was it possible that appearances in this case had pointed one way while the truth lay all the while unsuspected in another direction ? Could Mrs. Catherick's assertion, that she was the victim of a dreadful mistake, by any possibility be true ? Or, assuming it to be false, could the conclusion which

³⁵ WILKIE COLLINS, *The Woman in White* [S. Low son & C., 1860], London, HarperCollins, 2011, p. 162-163.

associated Sir Percival with her guilt have been founded in some inconceivable error ? Had Sir Percival, by any chance, courted the suspicion that was wrong for the sake of diverting from himself some other suspicion that was right ?³⁶

En continuité avec les mémoires policiers, le discours ne se limite pas à un simple compte rendu de l'expérience des personnages dans le monde fictionnel, pour opaque que ceci puisse paraître. Au contraire, on remarque également la présence d'un discours interprétatif au sein du texte, qui pourtant diffère par rapport aux *police memoirs* pour sa nature intrinsèquement dubitative. Au lieu d'expliquer, la narration forcément partielle du témoin se limite à soulever des questions ; les possibilités divergentes se multiplient, dans le foisonnement de scénarios alternatifs.

En opposition aux écritures mémorielles de l'enquête, aucun brouillement des fonctions du discours autobiographique n'intervient pour interpréter le présent narratif à la lumière d'autres connaissances proleptiques. L'écriture s'impose ainsi comme forme pour programmer l'hésitation du lecteur, dont la curiosité est excitée par le fait de partager un manque radical d'information avec le rédacteur du texte. Au lieu d'expliquer, l'écriture se charge de mettre en exergue les points aveugle de la représentation, en établissant une véritable opération systématique au sein du texte. Quelques pages après, William déclare : « What suggestions of any mystery unexplained had arisen out of my visit to the vestry ? I saw no suggestions anywhere. What progress had I made towards discovering the suspected stain on the reputation of Sir Percival's mother? [...]. Fresh doubts, fresh difficulties, fresh delays began to open before me in interminable prospect³⁷ ». Les questions se multiplient au sein du récit, toute action ne faisant qu'ajouter des éléments opaques au mystère, déjà intriqué, qui entoure Percival Glyde et ses rapports avec la dame en blanc.

Il faut pourtant spécifier que ce ne pas seulement l'immédiateté de l'écriture qui empêche le narrateur-témoin, en manque de toute connaissance *a posteriori*, d'interpréter le mystère auquel il fait face.

Certes de longues sections du roman se caractérisent par une écriture privée et immédiate : par exemple, la longue macro-section centrale du roman est confiée au journal intime de Marian Halcombe, où elle prend note, jour après jour, de tous les faits mystérieux entre Percival et Fosco auxquels elle assiste.

Cependant, il faut également mettre en exergue un autre garant de l'écriture de l'hésitation : dans *The Woman in White*, on assiste à une véritable multiplication des narrateurs, l'un en reprenant la narration là où l'autre s'interrompt. En rupture radicale avec la tradition des mémoires policiers, le roman de Wilkie Collins se caractérise par l'alternance systématique des perspectives, au point de l'on a défini le texte comme l'un des premiers exemples du *multi-perspectivism* ou *dialogism* dans le romans anglais victorien³⁸.

Que l'écriture se produise de manière immédiate ou même à distance de mois par rapport à l'évènement qu'il raconte, son narrateur n'est pas forcément au courant des informations qui ont été dévoilées dans la section précédente. Ils ou elles doivent ainsi se confronter à un mystère

³⁶ *Ibid.*, p. 544.

³⁷ *Ibid.*, p. 578.

³⁸ Cf. ADELE WILLS, « Witnesses and Truth; Juridical Narratives and Dialogism in Wilkie Collins' *The Moonstone* and *The Woman in White* », dans *New Formations*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 91-98.

qui se renouvelle sans cesse, constamment dans l'ignorance des éléments pertinents à la solution de l'énigme présenté par le roman. Considérons, par exemple, les deux chapitres qui, en conclusion de la deuxième partie du roman, sont confiés à Eliza Michelson, la gouvernante du manoir de Blackwater Park. Ces sections sont fondamentales pour la représentation de l'empoisonnement de Marian Halcombe, un stratagème qui permettra à Glyde et Fosco d'enlever sa cousine et d'en échanger l'identité avec la femme en blanc.

Pendant, on lui demande d'écrire un témoignage sur ces jours-là sans qu'elle connaisse d'autres éléments nécessaires à l'éclaircissement du mystère, dont le lecteur dispose pourtant : à travers le regard d'Eliza Michelson, l'empoisonnement de Marian n'est rien plus qu'une *maladie*. « I am asked to state plainly what I know of the progress of Miss Halcombe's illness and of the circumstances under which Lady Glyde left Blackwater Park for London. The reason given for making this demand on me is, that my testimony is wanted in the interests of truth³⁹ », déclare la gouvernante en ouverture de son témoignage. Les informations dont dispose Eliza ne sont pas suffisantes pour établir un cadre clair de la situation, au point que le danger dans lequel se trouve la vie de Marian est connoté comme une simple maladie. De cette manière, le regard aliéné d'Eliza constitue ainsi une cataracte pour que les plans des deux criminels demeurent opaques au lecteur, en conservant le mystère qui les entoure.

Le manque d'information ne se limite donc pas à une seule narration, mais s'étend à l'ensemble des textes qui composent le récit en tant que système : le changement de perspective s'impose ainsi comme un outil central pour que le crime conserve sa nature insaisissable. Walter, Vincent, Marian, mais également le docteur qui s'occupe de soigner Miss Halcombe, une femme de ménage, l'hôtesse d'une auberge où le comte Fosco et Catherine sont hébergés après l'enlèvement de cette dernière : le dévoilement de l'énigme est constamment différé puisque les témoins perdent la parole au moment même où ils se confrontent potentiellement avec sa solution, alors que d'autres ignorent de se trouver face à une énigme en tant que telle.

Ainsi, *The Woman in White* se présente essentiellement comme une sorte de recueil factice composé à partir de plusieurs journaux intimes, des confessions et des témoignages, des lettres, au point que l'on parle également, pour ce roman, de *casebook novel*⁴⁰ : une narration qui se produit à partir des indices présentés au cours d'un procès. Là où le discours mémoriel du détective se connotait en tant qu'un seul témoignage, Wilkie Collins multiplie le même procédé en produisant un effet de lecture radicalement opposé par rapport à celui des *Recollections* de Waters ou du *Detective Notebook* de Charles Martel.

Tout de même, la référence au procès devrait nous encourager à investiguer la présence d'autres genres du discours, en dehors des pseudo-mémoires policiers, à la source de l'originalité radicale du roman. En effet, *The Woman in White* se développe non seulement entre continuités et ruptures avec les autobiographies fictionnelles des détectives, mais également et surtout à travers le prisme des pratiques liées à l'expérience et à l'écriture du procès judiciaire. Dans sa préface à la deuxième édition française du texte, Wilkie Collins déclare que :

Il y a quelques années, je me trouvais faire partie de l'auditoire assemblé pour assister aux débats d'une affaire criminelle qui se jugeait à Londres. Pendant que j'écoutais la procédure [...] je fus

³⁹ WILKIE COLLINS, *The Woman in White*, *op. cit.*, p. 410.

⁴⁰ Cf. A. B. EMRYS, *Wilkie Collins, Vera Caspary and the Evolution of the Casebook Novel*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland, 2011.

frappé de la manière dramatique dont se déroulait l'histoire du crime alors soumis aux investigations de la magistrature, grâce aux dépositions successives des témoins entendus tour à tour. À mesure que chacun d'eux se levait pour fournir son fragment de relation personnelle, à mesure que, d'un bout à l'autre de l'instruction, chaque anneau séparé venait former avec les autres une chaîne continue d'irréfragable évidence, je sentais que mon attention était de plus en plus captivée ; je voyais qu'il en était de même chez les personnes qui m'entouraient ; et ce phénomène prenait une intensité toujours croissante, à mesure que la chaîne s'allongeait, à mesure qu'elle se tendait, à mesure qu'elle se rapprochait de ce qui, dans tout récit, est le point culminant. — Certainement, pensai-je, une série d'événements romanesques se prêterait fort bien à une exposition comme celle-ci ; certainement, par les mêmes moyens que je vois employer ici, on ferait passer dans l'esprit du lecteur cette conviction, cette foi que je vois se produire grâce à la succession des témoignages individuels, si variés de forme, et pourtant si strictement "unifiés" par leur marche constante vers le même but. Plus j'y pensais, et plus un essai de ce genre m'apparaissait comme devant réussir [...]. Elle offrait de sérieuses difficultés littéraires avec lesquelles, alors, mon expérience de romancier ne m'avait pas encore mis à même de lutter victorieusement.⁴¹

Or, nous avons pensé de reproduire en entier cette longue déclaration de Collins puisqu'elle conserve une importance historique radicale : elle contient, à son intérieur, l'une des premières théorisations du lecteur de l'indice, si précise dans ses propos que le reste de l'histoire du roman policier ne paraît être qu'une simple mise en acte de son propre projet.

D'une part, l'écrivain revendique l'originalité radicale de son projet narratif, qu'il définit comme une tentative, un « essai » jusque-là jamais tenté constituant un nouveau défi pour son art de romancier. De l'autre, il met en exergue la stricte dépendance du texte avec l'expérience que l'on tire en tant que public au cours des séances judiciaires.

Collins se propose de produire un récit fragmenté, comme celui que l'on peut recomposer à partir des témoignages qui s'alternent, l'un après l'autre, sur la scène du tribunal. L'expérience directe du tribunal dans le rôle de spectateur est d'ailleurs associable à l'écriture des comptes rendus judiciaires que l'on peut retrouver dans la *Gazette des Tribunaux*.

Comme si l'il se trouvait *in presentia* sur les bancs du tribunal, le lecteur de la *Gazette* est confronté à intégralité des documents composant l'ensemble du procès, dans la plus totale absence d'un discours interprétatif qui puisse orienter leur interprétation.

Il suffit d'envisager n'importe quel numéro du journal pour se rendre compte que le récit judiciaire occupant les deux premières pages de la *Gazette* se présente au lecteur en tant que mosaïque de discours différents, de manière cohérente avec le projet narratif envisagé par Collins.

Le compte rendu de l'affaire Poirier-Desfontaines, paru entre le 30 avril et le 1^{er} mai 1851 sur la *Gazette des Tribunaux*, constitue non seulement l'une des sources journalistiques pour les récits contenus dans les *Mémoires de Canler*, mais également un bon spécimen pour envisager les techniques narratives caractérisant l'écriture judiciaire dans la presse. Certes, le 30 avril le compte rendu du procès est précédé par un long article résumant dans les détails tous les moments les plus importants de l'enquête : la disparition de M. Poirier, la fuite de Viou, la découverte de la scène du crime et d'une malle, dans le dépôt de la gare des trains, contenant le cadavre de M. Poirier, jusqu'à l'arrestation du coupable suite à un signalement. Le texte occupe

⁴¹ WILKIE COLLINS, « Pour les lecteurs de la traduction française », dans *Id.*, *La Femme en blanc* [trad. E. D. FORGUES], Paris, Hetzel, 1861, p. I.

plus qu'une page entière des quatre feuilles du journal, de la troisième colonne de la une jusqu'à la première colonne de la deux.

Cependant, au moment de décrire le débattement face à la Cour, le chroniqueur cesse de rédiger son propre texte, en confiant la narration à la simple juxtaposition de discours contrastants. Le compte rendu du procès s'ouvre ainsi par l'interrogatoire à Viou, suivi par l'ensemble des déclarations des témoins, sans qu'aucune discours autre n'intervienne, en tant qu'arbitre, pour connoter, expliquer ou argumenter la valeur de chaque discours.

Le narrateur se limite simplement à une petite introduction concernant l'identité des témoins : l'aubergiste Jean Rouillet, Joseph Rebottin, l'ancien patron de Viou, M. Moreau, l'oncle de l'accusé se présentent sur la scène par la simple alternance des questions du juge et de leurs réponses. Ensuite, on assiste aux rapports des médecins légistes concernant le corps de la victime ; on présente le procès-verbal de la découverte de la malle et, finalement, on passe au contre-interrogatoire de l'accusé.

Aucun plaidoyer argumentant la culpabilité ou l'innocence de Viou n'est présenté au sein de la chronique du procès, la narration se limitant à l'exposition d'une mosaïque de discours divergentes et fragmentaires. Le jour suivant, une brève notice déclare que l'accusé a été jugé coupable du meurtre.

En anticipant le rôle du lecteur de l'indice, face à sa nature superficiellement fragmentée, le récit judiciaire retrouve son unité seulement dans l'activité interprétative du spectateur : comme dans *The Woman in White*, la vérité au tribunal ne peut émerger que par la juxtaposition et la confrontation de récits polyphoniques, présentant au spectateur un mosaïque duquel tirer, par son propre effort autonome, une narration autre, coïncidant avec la prétendue vérité. D'un document à l'autre, les récurrences et les divergences de chaque récit poussent le spectateur dans le tribunal à rejeter certains éléments et à en conserver d'autres, confirmés par plusieurs versions du même événement.

Certes la nature polyphonique du discours judiciaire concourt à multiplier les narrateurs dans *The Woman in White*, en produisant un discours mystérieux autour de la prétendue mort de Catherine. Cependant, j'hésiterai à confirmer que la lecture du roman produit le même effet que d'assister à une séance de tribunal, pour une raison fort simple.

Les genres de discours pris en compte sont bien évidemment tous les deux polyphoniques, mais de manière radicalement différente : l'expérience du tribunal produit des narrations qui reviennent toujours sur le même acte mystérieux, le crime autour duquel se développe l'enquête. Certes, d'autres détails et d'autres épisodes peuvent être fournis pour consolider ou infirmer les soupçons autour de l'imputé, mais il nous paraît impossible de définir la narration d'un procès en tant que linéaire ; au contraire, on répète par des points de vue différents la narration du même événement, que l'on essaie de détailler de plus en plus en recourant constamment à de nouveaux témoins. Les perspectives se multiplient, les versions contrastent l'une avec les autres, mais le récit ne fait que reproduire toujours le même acte énigmatique.

Au contraire, la narration de Collins est bien évidemment polyphonique, mais elle procède de manière strictement linéaire : aucun des témoignages composant le texte ne revient en arrière pour répéter un épisode dans une perspective inédite, qui puisse apporter d'autres informations centrales pour interpréter de manière correcte les comportements de Percival et de Fosco. Quoi que Collins théorise la répétition et la confrontation des discours par la polyphonie du discours

judiciaire, ici la multiplication des narrateurs nous paraît plus un escamotage pour que conserver l'effet de mystère que pour fournir une clé interprétative au lecteur.

Considérons la longue séquence centrale où Marian est confronté aux plans criminels de Percival contre Catherine : au moment de démêler le mystère, elle est empoisonnée pour que l'on puisse enlever Catherine et l'échanger avec la femme en blanc pour feindre sa mort. Par la suite, Marian ne peut plus avoir aucune fonction dans le dénouement du mystère : la narration est ainsi confiée à d'autres témoins, qui peuvent maintenir — en manque de toutes les informations dont elle disposait — un regard d'émerveillement et de curiosité sur les actions mystérieuses de Fosco et de Percy.

Ainsi, contrairement à la réflexion théorique affichée par Collins, la polyphonie du discours est moins un outil pour résoudre le mystère que pour garantir l'hésitation constante du lecteur. Dans *The Woman in White*, on ne dispose jamais vraiment des outils pour résoudre de manière autonome le crime, justement parce que la polyphonie des témoignages évite toute répétition, par des perspectives différentes, du même événement. Il est par conséquent impossible de *confronter* en autonomie plusieurs versions du même événement, de sorte à saisir des continuités et des divergences révélatrices.

D'ailleurs, Collins lui-même parle d'« enchaînement » de récits, et non de superposition ou de répétition, comme s'il était conscient du fait que finalement l'exposition de son mystère se mesurerait avec la nature linéaire de la narration romanesque.

Pour mieux éclaircir le rôle d'autres formes génériques d'enquête au sein de l'œuvre de Collins, il faut d'ailleurs clarifier un détail de son rapport avec les sources judiciaires. Quoique l'auteur fasse référence à son expérience directe dans un tribunal, le véritable répertoire des thèmes pour son roman réside dans l'affaire de « La Femme Sans Nom », l'un des récits qui composent les *Causes célèbres* de Maurice Méjan. Avec le terme générique de « causes célèbres », on définit des recueils d'affaires judiciaires qui racontent les procès le plus célèbres de leur époque, dont la narration se fonde sur l'ensemble des documents issus du procès : le discours d'ouverture du juge instructeur et de la défense, les témoignages, les plaidoyers et toutes les preuves écrites qui ont été portés à l'attention du jury.

Collins connut et acheta les trente-six volumes composant le recueil de Méjan au cours du voyage à Paris qu'il fit en compagnie de Charles Dickens⁴². L'histoire de M^{me} Douhault est d'ailleurs très proche de l'intrigue de son roman sensationnel *The Woman in White*. Fille issue de la haute bourgeoisie française, M^{me} Douhault est en conflit avec son frère pour l'héritage de famille. Au cours d'un voyage à Paris pour aller rencontrer sa mère, elle s'évanouit, après avoir été probablement drogué. Une fois ayant repris conscience, M^{me} Douhault se retrouve à l'hôpital de la Salpêtrière, d'où elle parvient à s'échapper grâce à l'aide de deux infirmières. Entretemps, M^{me} Douhault a été déclarée morte, et son frère s'est emparé de sa partie de l'héritage. Après avoir dénoncé ce dernier, M^{me} Douhault passe le reste de sa vie en luttant, au cours d'une série de procès, contre son frère, qui l'accuse d'être en réalité un imposteur ayant assumé l'identité de sa sœur. Nonobstant le nombre de témoignages à sa faveur et les indices certifiant son identité, M^{me} Douhault ne verra jamais son nom reconnu par les juges.

⁴² Cf. WILLIAM BAKER, *Wilkie Collins's Library. A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002.

Quoi que cette forme narrative puisse paraître assimilable aux comptes rendus qui paraissent dans la *Gazette des Tribunaux*, l'écriture des causes célèbres montrent quand même une différence radicale par rapport à l'écriture judiciaire dans la presse : contrairement à cette dernière, la cause célèbre de « La Femme sans nom » présente au lecteur deux narrations unitaires, quoi que fondée sur un ensemble de documents épars, l'une assumant la défense de M^{me} Douhault, l'autre l'accusant de s'être emparée d'une identité qui ne lui appartient pas. Si l'écriture du crime dans *La Gazette des Tribunaux* pourrait s'associer à la présentation non-connotée des pièces du procès, la cause célèbre de Méjan présente deux longs récits contradictoires et pourtant radicalement argumentatifs, où l'ensemble des pièces s'insère dans une narration cohérente et à connotation interprétative : de cette manière, la nature de ces textes est ainsi associable aux plaidoyers du juge instructeur et de l'avocat défenseur.

Déjà à partir de la première page du texte, la nature dubitative du discours est affichée de manière explicite, en programmant ainsi une sorte d'opposition entre deux narrations divergentes qui ne sera jamais résolue :

Un frère, poussé par la cupidité la plus sordide, aidé de quelques-uns de ses proches, avait-il fait renfermer, par une lettre de cachet, sa sœur, femme estimable et vertueuse, dans un lieu infâme, à la Salpêtrière ? Lui-avait-il enlevé tout moyen de réclamation contre un acte aussi tyrannique, en l'ensevelissant dans ce lieu d'opprobre sous un autre nom que le sien ? Enfin, pour couvrir la disparition de cette sœur, avait-il poussé l'atrocité et la perfidie jusqu'à feindre sa mort, jusqu'à la faire légalement constater à l'aide de faux témoins ? Ou bien une femme sans mœurs, soutenue par des témoins séduits ou trompés, avait-elle tenté per une intrigue infernale, de se substituer à une femme morte, d'usurper un nom et des droits qui n'étaient point les siens, de s'introduire dans une famille distinguée, pour lui arracher une portion de son patrimoine [...] ?⁴³

Comme chez Wilkie Collins, le narrateur présente deux versions radicalement contrastantes de l'affaire qu'il va bientôt exposer. De manière opposée par rapport au discours journalistique de la chronique judiciaire, on dispose d'une voix narrative qui dirige et oriente l'activité interprétative entre les documents que l'on va soumettre au lecteur.

Ensuite, dans la première partie du texte, l'on passe à exposer « les faits tels qu'ils ont été racontés par les défenseurs de celle qui réclamait, qui réclame encore l'état et le nom de Douhault⁴⁴ » ; dans la deuxième, l'on présente par contre les charges qui feraient de l'accusée un imposteur, s'étant emparé de l'identité de M^{me} Douhault après sa mort.

Il s'agit de deux longues exposition, l'ensemble du texte s'étendant sur plus que trois cents pages. Les textes sont d'ailleurs extrêmement autoréférentiels, n'invitant jamais à la confrontation de l'un avec l'autre : ils présentent deux versions radicalement opposées de l'affaire, et par conséquent mutuellement exclusives. On pourrait ainsi parler de deux romans opposés, dont la fruition de l'un n'est pas nécessaire à la compréhension de l'autre.

Dans les deux cas, on assiste cependant à l'œuvre d'un narrateur engagé dans une narration à thèse, où l'effort argumentatif tend à démontrer la fausseté d'une version à faveur de l'autre. Ainsi, le soulèvement des doutes au sein du discours judiciaire est purement rhétorique. À chaque fois que le discours de la défense s'interroge sur la validité des événements qu'elle est

⁴³ MAURICE MÉJAN, *Recueil des causes célèbres et des arrêts qui les ont décidées*, tome III, Paris, Plisson, 1808, p. 5-6.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

en train de décrire, voici qu'une pièce, un extrait ou un document est présenté pour argumenter la justesse de la version présentée : « Faut-il faire remarquer les invraisemblances de ces deux pièces ? Elles sont nombreuses et évidentes⁴⁵ », souligne-t-on, avant de mettre en exergue, par une longue liste, la fausseté de deux textes prouvant l'imposture de M^{me} de Douhault.

Contrairement à la presse judiciaire, la chronique des causes célèbres assume deux discours visant à définir une version précise de l'évènement. Que l'on désigne M^{me} Douhault ou son frère, M. de Champignolles, comme « traître » compromettant la vertu de l'autre, c'est toujours le discours interprétatif de l'avocat qui s'efforce d'interpréter le mobile criminel, en l'encadrant par un ensemble de sources textuelles démontrant les raisons de sa conduite.

Selon le discours de la défense, pour s'emparer de l'héritage de sa famille, « M. de Champignolles conçut et exécuta très habilement le projet de soutenir l'apparente vérité de l'enterrement de Mad. De Douhault sa sœur, par un système de diffamation et d'avilissement qui lui donnerait la possibilité de la faire enfermer de nouveau, ou de la faire paraître tellement dissemblable à elle-même, quant au moral, qu'il lui serait impossible de se débarrasser des intrigues dans lesquelles il allait l'envelopper⁴⁶ ». Le texte présente ensuite une longue série de lettres et de documents, écrits par Champignolles et ses avocats, dont la fausseté est suggérée par une liste de contradictions et d'invraisemblances.

D'autre part, on présente la fausse M^{me} Douhault comme une manipulatrice de longue date, en soutenant la thèse de la mort de la dame par les témoignages de tous les médecins qui s'alternèrent auprès de son lit de mort.

Ainsi, dans les deux cas, l'interprétation de l'avocat s'efforce de percer la cataracte de l'altérité en déduisant le mobile de l'accusée à l'aide des indices. Si le discours de la presse juridique se fonde sur la linéarité temporelle de l'exposition, dans la chronique judiciaire les documents s'organisent dans deux discours en compétition, affichant pourtant la même certitude dans l'établissement de deux vérités radicalement divergentes. L'effort interprétatif du lecteur n'est jamais vraiment concerné dans la représentation puisque, dans les deux cas, les indices structurent un discours proposant *a priori* une interprétation univoque de l'affaire.

Ainsi, tout en déclarant une dépendance directe de son texte de l'expérience du tribunal, le récit de Collins s'encadre plutôt dans un rapport plus proche du discours affiché par les *Causes célèbres* de Méjan. Ceci nécessite pourtant d'être bien détaillé, pour ne pas retomber dans des juxtapositions aussi immédiates qu'anodines.

La configuration du mystère dans *The Woman in White* n'envisage pas une hésitation associable à celle de l'affaire de M^{me} Douhault conçu dans son intégralité, où l'on est appelé à s'interroger sur l'identité de la femme : en lisant l'intégralité de la « La Femme sans nom », on se demande constamment si l'échange a véritablement eu lieu ou, par contre, l'on se trouve face à une arnaqueuse. Le public est pourtant destiné à rester déçu puisque, au-delà d'un premier commentaire, Méjan n'interviendra plus jamais au cours de sa narration. Deux longs textes argumentatifs se juxtaposent sans qu'aucune voix auctoriale n'impose l'univocité d'une version sur l'autre.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

Au contraire, dans *The Woman in White*, on ne s'interroge pas sur la véritable identité de Catherine après sa disparation : l'*agnition* de la fille par Marian n'occupe que quelques pages du texte. Collins ne représente jamais l'hésitation entre deux versions divergentes de l'affaire, dont l'une présenterait Catherine comme une arnaqueuse et l'autre prétendrait qu'elle a été victime d'un plan criminel, comme si l'on était en train d'assister à l'opposition entre deux voix concurrentes dans la Cour.

Au contraire, le mystère dans *The Woman in White* se structure simplement autour des intentions opaques de Percival et comte Fosco : bien que dans la certitude qu'ils soient en train d'orchestrer un plan criminel, le lecteur est poussé à s'interroger sur le but et le mobile de ce même plan. Ce faisant, le mystère romanesque se positionne de manière radicalement différente par rapport à la manière dont il aurait été présenté à la Cour.

La structuration du récit et la manière dont ceci attise la curiosité du lecteur impliquent que l'auteur a déjà pris une position dans le conflit des discursivités autour de M^{me} Douhault. En organisant son mystère autour de l'opacité de Percy et de Fosco, l'écriture de Collins implique, de manière implicite, que l'auteur ait préalablement choisi de privilégier l'une entre les deux versions de l'affaire Douhault. D'ailleurs, il n'y aurait aucune tension dramatique entre Marian et William d'un côté, Percy et Fosco de l'autre, si ces derniers ne se connotaient pas *a priori* comme des opposants, des antagonistes par rapport à Catherine.

Ainsi, le rapport de dépendance de Collins vis-à-vis du discours des causes célèbres ne se mesure pas par rapport à l'intégralité du récit, mais en relation avec seulement une des deux versions que Méjan présente de l'affaire, celle désignant M^{me} Douhault comme la victime d'un échange de personne. De cette manière, Wilkie Collins assume la nature dubitative du discours des chroniques judiciaires, sans pourtant impliquer dans la représentation l'affrontement entre discursivités divergentes.

Quoi que le roman de Collins affiche une polyphonie superficielle, son discours se fonde sur une monophonie radicale. Sous l'influence du genre des causes célèbres, *The Woman in White* n'invite jamais à la confrontation et à la mise en doute : le document démontre une thèse qui a été épousé avant la rédaction elle-même du texte. La fragmentation du récit et la multiplication des points de vue devient simplement garant de l'opacité de l'autre, en tant que source inépuisable de curiosité pour le lecteur, sans pourtant que cela engendre une interrogation sur les rôles que les personnages assument dans l'affaire.

Comme nous avons vu préalablement, le discours narratif se charge de soulever des questions ; cependant, vu la nature intrinsèquement argumentative du discours sur lequel elles se fondent, ces mêmes questions ne font paradoxalement que consolider les soupçons contre Percy et Fosco. Plus l'on s'interroge sur leur conduite, plus ils se connotent en tant qu'en train de cacher un acte criminel des yeux du lecteur. Toute question est ainsi purement rhétorique, visant moins à mettre en cause les intentions des personnages qu'à soutenir une thèse : l'hésitation des personnages *démontre* que les activités de Percy et de Fosco étaient suspectes bien avant de réaliser leur plan criminel.

Ainsi, la nature argumentative des sources empêche toute remise en cause du discours. Pour évoquer un effet de mystère chez son lecteur, Collins compromet l'engagement de ce dernier dans la solution du mystère, tout en envisageant cette potentialité du récit de manière théorique.

Comme nous avons vu, l'interférence des écritures judiciaires dans l'œuvre de Wilkie Collins compromet l'énonciation de la certitude qui caractérisait le discours des pseudo-mémoires policier. Le texte commence ainsi, progressivement, à programmer la curiosité du lecteur, dans une forme narrative qui rend opaques les intentions des autres et multiplie les discours hypothétiques autour d'un évènement mystérieux.

Cependant, il est essentiellement impossible d'engager le lecteur dans l'interprétation de l'affaire dans *The Woman in White*. D'une part les témoignages s'alternent de manière linéaire, sans que l'on ne puisse jamais vraiment s'interroger sur des versions divergentes du crime ; de l'autre, il est également important de souligner que, pour la plupart du récit, il n'y a aucun crime sur lequel investiguer. S'il n'y a jamais occasion de confronter des témoignages différents sur la disparition de Catherine, c'est d'ailleurs parce que celle-ci ne se produit qu'en conclusion du texte. Dans le roman de Wilkie Collins, la curiosité du lecteur ne se structure pas en raison d'un évènement passé sur lequel apporter une action interprétative ; au contraire, elle s'oriente vers l'avenir, en nous invitant à nous interroger sur quel plan criminel vont organiser Percy et Fosco. Cet encadrement narratif paraît calquer celui des causes célèbres, où le récit retrace l'enchaînement des évènements *jusqu'au* crime. La narration au sein de textes comme celui de Méjan est elle-même le *produit* d'une enquête, sans pourtant s'encadrer dans la représentation effective d'une investigation. Il s'agit d'ailleurs d'un récit à thèse, qui soutient une version de l'affaire : toute interrogation à propos du mystère ne serait ainsi qu'un procédé purement rhétorique, visant moins à soulever de véritables doutes qu'à argumenter la culpabilité de Percy et Fosco.

Nonobstant le roman de Collins constitue un échec partiel par rapport aux intentions déclarées dans la préface à l'édition française, les rapports entre l'écriture du crime dans la presse et l'écriture fictionnelle de l'enquête ne se réduisent pas aux causes célèbres, ni aux comptes rendus qui occupent la une des journaux spécialisés. Pour approfondir notre rapport entre roman judiciaire et les autres genres du discours de l'enquête, il faut peut-être remonter de la première à la troisième page de la *Gazette des Tribunaux*, là où il se trouvent les faits divers sanglants. Contrairement aux discours de la Cour, aucune certitude ni aucun effort interprétatif ne peuvent connoter l'écriture du crime se déroulant au jour le jour, en constituant un véritable calque épisodique de l'enquête. Confronté face à un véritable mystère, le chroniqueur ne peut que calquer l'avancement des investigations dans toute leur opacité, en se livrant à un discours qui se connote effectivement en tant que dubitatif et hypothétique : voilées par la cataracte de l'altérité, les déductions des investigateurs ainsi que l'identité du meurtrier se connotent en tant que véritables mystères à chroniquer, avec des conséquences révolutionnaires sur la représentation fictionnelle de l'enquête.

2.2. Du fait divers à l'écriture du mystère : Gaboriau et Conan Doyle

Dans le chapitre précédent, nous avons suggéré comment le récit du crime au sein de la presse détermine la structuration de la représentation fictionnelle du crime, en concourant à l'encadrer dans une intrigue romanesque : récit épisodique, se structurant par des détournements et des coups de théâtre, le modèle narratif d'enquête dans la presse fournirait ainsi une sorte de moule pour que le récit d'investigation s'étale sur la structure de longue haleine du roman.

Cependant, nous avons également mis en exergue que la presse s'insère dans le discours fictionnel du crime en tant qu'infratexte : la présence d'articles de journal au sein du récit policier, comme dans les cas du *Mystery of Marie Rogêt* et les *Mémoires de Canler*, constitue un véritable répertoire de procédés stylistiques qui, progressivement, pénètrent dans le discours fictionnel en marquant le point tournant vers une écriture de l'hésitation, de l'hypothèse et de la polyphonie. Le contact prolongé avec les pratiques d'écriture du fait divers sanglant constituerait ainsi un véritable virage dans la représentation de l'enquête même du point de vue micro-formel, en contribuant à l'effritement de la certitude rhétorique dans le discours mémoriel du détective en faveur d'une écriture dubitative, où le crime s'entoure d'un halo de mystère. D'ailleurs, comme on le déclare dans le *Gil Blas*,

Il y a pour un roman un élément de succès dont, en général, nos écrivains modernes n'ont pas su tirer tout le parti qu'on en peut espérer. C'est la *curiosité* [...]. Si la curiosité, de nos jours, a été négligée par les littérateurs, c'est probablement parce qu'elle avait été déjà mise en coupe réglée par les journalistes. À une époque où l'on veut tout savoir, où le public, affamé de nouvelles et de scandales, demande à percer tous les mystères dès qu'ils sont soupçonnés, le journal a subi une évolution qui n'a pas cessé de gêner le livre, et d'avoir sur ce dernier sa répercussion fatale.⁴⁷

Par le biais de la représentation de l'enquête, il y aurait ainsi un rapport de continuité entre l'effet de lecture du genre journalistique et du romanesque, qui se traduirait, de manière sensible, par une compénétration des pratiques discursives d'un genre à l'autre.

Déjà *The Mystery of Marie Rogêt* d'Edgar Poe se connote par la juxtaposition de discours d'ordre radicalement différent : d'une part, le récit du crime dans le fait divers ; d'autre part, le discours interprétatif du détective investiguant ces mêmes sources journalistiques.

Des îlots discursifs appartenant à des genres différents se chargent bien évidemment de fonctions distinctes : les articles de journaux qui s'insèrent dans le texte présentent les données factuelles du mystère au lecteur, en essayant de les organiser dans des représentations cohérentes ; cependant, ces mêmes efforts interprétatifs ne font que fournir au détective des versions du crime à discréditer, de sorte que Dupin puisse par la suite les corriger en faisant preuve de son talent.

Cependant, les deux formes textuelles qui s'associent dans le récit de Poe ne se distinguent pas seulement par leur fonction, mais également pour des traits stylistiques récurrents, qui marquent une radicale opposition entre l'un et l'autre. Comme les extraits journalistiques présentés par Poe reposent sur de véritables articles de journaux newyorkais⁴⁸, *The Mystery of Marie Rogêt* constitue un laboratoire d'excellence pour envisager les propriétés discursives de la presse à l'épreuve du discours fictionnel, avant d'en envisager la compénétration des formes et des propriétés.

Or, le discours de Dupin, qui s'efforce de mettre en exergue les incohérences et les apories des articles sur la base de données scientifiques, comme le comportement *post mortem* du corps dans l'eau, se mesure avec un discours d'ordre différent.

Dans la presse, on assiste à l'émergence d'une écriture dubitative à propos du meurtre, s'opposant de manière radicale à la rhétorique de la certitude qui connotait les *detective*

⁴⁷ *Le Gil Blas*, 2 mars 1908.

⁴⁸ Cf. JOHN WALSH, *Poe the Detective. The Curious Circumstances Behind The Mystery of Marie Rogêt*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1968.

memoirs. En manque de toute posture rétroactive face au récit du crime, le chroniqueur s'abandonne à une narration hypothétique, qui plonge dans l'ordre du probable : « it is folly to suppose that the murder, if murder was committed on her body, could have been consummated soon enough to have enabled her murderers to throw the body into the river before midnight. Those who are guilty of such horrid crimes choose darkness rather than light ⁴⁹ ». Le journaliste hésite à propos de la nature de l'évènement jusqu'à mettre en doute même le fait que l'on se trouve face à un meurtre. Le récit du crime se déroule sur le fil du conditionnel passé, se caractérisant par une écriture qui met en exergue moins les éléments certains du crime que l'impossibilité d'autres. *L'Étoile* arrive à soutenir que le corps retrouvé dans la Seine ne serait même pas celui de Marie Rogêt.

De la même manière, le journaliste suggère que M. Beauvais pourrait être le coupable : « For some reason [M. Beauvais] determined that nobody shall have anything to do with the proceedings but himself, and he has elbowed the male relatives out of the way, according to their representations, in a very singular manner. He seems to have been very much averse to permitting the relatives to see the body ⁵⁰ ». Le texte affiche ainsi une rhétorique de l'apparence et de l'étrangeté, évoquant le soupçon qu'une autre vérité se cache derrière cette bizarre apparence : Beauvais paraît être contraire au fait que les autres parents puissent voir le corps de Marie après sa découverte. Contrairement au détective mémoriel, qui glissait sous la peau des suspects pour en saisir les mobiles, le chroniqueur fonde son écriture sur une focalisation radicalement externe par rapport aux autres. Il ne lui reste que structurer un discours se fondant exclusivement hypothétique, où l'on se confronte à l'opacité radicale des acteurs engagés dans l'enquête.

D'ailleurs, le discours dubitatif du chroniqueur se définit en tant que tel aussi puisqu'il est inséré dans un contexte explicitement polyphonique : les soupçons de l'écrivain s'orientent sur M. Beauvais à partir des déclarations des autres hommes de la famille. Le statut de certitude qui caractérisait le discours monologique du détective s'effrite en faveur non seulement d'une narration hypothétique de l'évènement, mais qui s'appuie d'ailleurs sur des sources partielles et biaisés par les rapports interpersonnels.

Un autre article dans *Le Commercial* ne fait que nier l'hypothèse pour laquelle Marie aurait été tuée par un groupe de *desperados* : on remarque par exemple l'anaphore de la formule « It is impossible that ⁵¹ », répétée comme un véritable mantra. Voici un autre élément du discours d'hésitation : on déclare ce qui est impossible sans déclarer ce qui est possible. Face à l'impossibilité d'envisager une narration univoque du crime, le récit se charge seulement d'éliminer une série de versions divergentes. La narration du crime par la presse peut se connoter comme une écriture négative de l'impossibilité, qui infirme sans confirmer.

On peut envisager une rhétorique de l'évidence seulement face à la présence de détails sensoriels, que l'on juxtapose au discours interprétatif. L'article du *Soleil* déclare que des objets appartenant à Marie Rogêt ont été retrouvés : « the other piece was part of the skirt, not the hem. They looked like strips torn off, and were on the thorn bush, about a foot from the ground... There can be no doubt, therefore, that the sport of this appalling outrage has been

⁴⁹ EDGAR ALLAN POE, *The Mystery of Marie Rogêt* [1842], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, édité avec une introduction, notes et une bibliographie par STEPHEN PEITHMAN, New York, Doubleday, 1981, p. 232.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 233-234.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 234.

discovered⁵² ». Contrairement au discours mémoriel du détective, qui évite systématiquement l'épreuve matérielle dans la mise en récit de l'enquête, la narration du crime par la presse se charge de raconter l'indice tout en conservant son statut d'hésitation. La preuve s'encadre toujours dans une énonciation de l'apparence (« they looked like »), et pourtant le cadre paraît inversé par rapport au discours mémoriel : si dans les *police memoirs* le discours se structurait autour d'une certitude excluant a priori le recours à l'indice matérielle, dans la presse les hypothèses envisagées par le chroniqueur nécessitent de s'ancrer dans une preuve, pour invraisemblables qu'elles puissent être.

The Mystery of Marie Rogêt a ainsi le mérite de mettre en exergue la distance qui sépare les genres du discours de l'enquête en les juxtaposant. Cependant, il est impossible d'envisager une véritable contamination des compétences discursives entre la prose de Poe et la chronique du crime. Tout au contraire, le texte se structure autour d'une opposition radicale entre le contrôle, aussi logique que stylistique, de la prose de Dupin, et le langage de la presse judiciaire, sensationnaliste et peu soignée, prête à lancer son discours dans les reconstitutions les plus invraisemblables et par conséquent inefficaces dans le saisissement de la vérité. Ainsi, on pourrait considérer *The Mystery of Marie Rogêt* comme une prise de distance par rapport au discours criminel de la presse, qui se connote plutôt comme un véritable contertexte du discours du détective, ce dernier s'efforçant de le subvertir pour mettre en exergue toutes ses apories et ses incohérences.

D'ailleurs, pour que l'on puisse voire le discours criminel du fait divers compénétrant effectivement dans le domaine du romanesque, il faut que l'on revienne sur le genre de l'autobiographie policière, en déplaçant notre attention sur les *Mémoires de Canler*. Non seulement la rédaction du mémoire s'appuie systématiquement sur les articles concernant les mêmes enquêtes menées par Canler. Ce texte fut d'ailleurs l'une, sinon la source principale pour l'œuvre judiciaire d'Émile Gaboriau, qui — après la suppression des copies par ordre de Napoléon III — en conserva jalousement une copie parmi celles qui circulaient encore illégalement⁵³.

Comme le suggère Roger Bonniot, la tradition qui voudrait Émile Gaboriau chroniqueur judiciaire pendant sa jeunesse ne repose que sur des hypothèses, d'ailleurs très rarement soutenues par une évidence scientifique explicite. Il est pourtant évident que l'apprentissage de Gaboriau se déroule en strict contact avec ces mêmes pratiques d'écriture, au cours de ses années comme rédacteur du *Jean Diable*, le journal lancé par Paul Féval pour promouvoir son roman homonyme.

Cependant, le manque de sources et la pratique de l'anonymat au sein du journalisme du fait divers rend pratiquement impossible d'isoler les premières tentatives du jeune écrivain dans la rédaction d'articles criminels pour les confronter avec son écriture romanesque de l'enquête. Dans cette perspective, les *Mémoires de Canler* constituent la seule source établissant un rapport, bien qu'indirect, entre les romans judiciaires d'Émile Gaboriau et les pratiques scripturales du crime dans la presse. En analysant d'abord les spécificités du discours du fait divers dans les sources de Canler, on glissera progressivement vers la persistance de ces mêmes pratiques au sein de l'écriture de Gaboriau.

⁵² *Ibid.*, p. 235.

⁵³ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

À cause de la nature lacunaire des données sur la jeunesse de l'écrivain, nous nous contenteront de souligner une continuité entre la pratique du journalisme criminel et l'écriture de l'enquête chez Gaboriau, sans aucune prétention de dépendance directe. Comme on le verra, on remarque cependant une convergence remarquable entre la presse criminelle et les enquêtes romanesques de Monsieur Lecoq : dépouillé de la certitude caractérisant le narrateur mémoriel de ses sources directes, le récit de Gaboriau se remarque pour sa capacité de stimuler l'hésitation du lecteur. Le discours extradiégétique du narrateur omniscient se distingue par une série de restriction formelles qui concourent à faire de sa prose une narration polyphonique, de l'opacité et du foisonnement d'hypothèses divergentes. Bref, une narration qui se structure expressément pour produire un effet de mystère au sein de son lecteur.

La narrativisation du fait divers constitue l'un de véritables *topoi* des historiens de la presse criminelle. Depuis trois décennies, les études sur la compénétration du romanesque au sein de la chronique judiciaire se sont multipliées, avec nombre d'excellents travaux : à la suite du succès obtenu par *L'Encre et le sang* de Dominique Kalifa, on remarque *La Littérature au quotidien* par Marie-Ève Thérénty et, plus récemment, *Le Fait divers criminel* par Laetitia Gonon⁵⁴. En traduisant l'intérêt pour la *metahistory* au sein de son contrechant du quotidien, le rapport entre presse et littérature a concerné jusque-là le degré de fictionnalisation du discours factuel à tous niveaux de la communication écrite. Les susdits ouvrages ont d'ailleurs mis en exergue la présence de procédés discursifs typiques de la fiction au sein de l'écriture du fait divers, comme le recours aux dialogues ou encore une focalisation interne aux acteurs de l'enquête ; la nature formulaire et figée de la communication journalistique ; le recours à un imaginaire sensationnel et la recherche d'un effet d'étonnement au sein du public ; la fidélisation des lecteurs par la création d'un régime de suspense continu.

Cependant, comme nous verrons plus en détail par la suite, le discours du fait divers se connote par une série de caractéristiques qui lui sont propres, et dont l'interférence avec le discours romanesque de l'enquête représente un palier fondamental dans l'évolution de l'effet de lecture du roman policier.

Jusque-là, nous n'avons envisagé la représentation de l'enquête qu'en tant que récit de la certitude, dont le détective s'impose en tant que seul narrateur autobiographique de sa propre enquête. Le contact explicite entre des textes comme *The Mystery of Marie Rogêt*, mais également les *Mémoires de Canler*, et les pratiques journalistiques de narration de l'enquête imposent cependant un tournant aux formes rhétoriques définissant le récit d'investigation : sous l'influence de la presse le récit d'enquête s'impose progressivement en tant que récit de l'hésitation.

Ce tournant discursif s'articule autour d'un changement radical de perspective dans la représentation du crime : dans la presse, il ne s'agit plus de connoter l'enquête par la discursivité interprétative totale du détective, dont l'essence elle-même réside dans la production d'une signification immédiate autour du crime. À travers les yeux du chroniqueur, le discours du

⁵⁴ Cf. DOMINIQUE KALIFA, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995 ; MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007 ; LAËTITIA GONON, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

détective se fait opaque et inaccessible : ce qui constituait l'élément fondant du récit d'enquête — c'est-à-dire l'interprétation elle-même de l'affaire par le détective narrateur — est *a fortiori* exclu de la narration.

Dans les pages de la *Gazette des Tribunaux*, le discours de l'investigation ne s'impose pas alors en tant que discours de certitude mais, de manière opposée, comme un discours de l'hésitation, de la possibilité, de la multiplication des hypothèses.

Si l'on considère les sources journalistiques directement employées pour la rédaction des *Mémoires de Canler*, l'écart entre la rhétorique de la certitude qui connote le *detective memoir* et l'écriture journalistique du fait divers est d'autant plus remarquable.

Voici comment s'ouvre l'article en troisième page annonçant la mort de la veuve Sénépart, d'ailleurs l'une de sources thématiques centrales pour *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau :

ASSASSINAT — Un crime, accompagné de circonstances assez extraordinaires, vient de jeter l'effroi dans le quartier du Temple [...]. Ce matin, les voisins de Mme Sénépart, qui avaient l'habitude de la voir et de lui parler souvent chaque matin, ne l'ayant pas aperçue, conçurent quelques inquiétudes. Ils frappèrent à sa porte sans obtenir de réponse, et bientôt plusieurs d'entre eux crurent devoir se rendre chez le commissaire de police du quartier, M. Moulinier, pour lui faire part de leurs soupçons.⁵⁵

Le narrateur du crime ne peut plus s'appuyer sur les connaissances *a posteriori* qui connotent le discours du détective. Au contraire, il adopte la perspective des voisins de M^{me} Sénépart, pour lesquels le crime constitue un véritable mystère : le récit se fait ainsi mimétique de la curiosité de ces derniers, en engageant le lecteur dans la même réponse narrative.

Deux conditions sont nécessaires pour que le crime se connote en tant que source de mystère, en orientant l'intérêt du public vers son dévoilement.

D'abord, il faut recourir à une écriture de l'immédiateté, c'est-à-dire une transcription de l'événement qui ne puisse pas être supportée par aucune information proleptique : il nous paraît quasiment inutile de souligner que, quand l'on écrit pour la presse fait-diversière, le rédacteur n'est jamais au courant des détails qui seront ou pas pertinents à la solution de l'énigme. Par ailleurs, on souligne que l'écrivain de faits-divers ne dit jamais « je », une innovation formelle et sémantique qui marquera d'ailleurs la forme plus moderne du reportage : sous la prétention d'une écriture à focalisation zéro, ceci assume pourtant le point de vue des voisins de la veuve Sénépart, en mimant l'état d'inquiétude autour de la disparition de la vieille dame.

Ensuite, le texte assume la discursivité des plusieurs acteurs engagés dans l'enquête : le discours du fait divers se connote en tant que mosaïque refusant toute perspective monologique. Au-dessous d'une uniformité superficielle, le fait divers se présente comme l'assemblage de nombreux témoignages et déclarations, dont l'univocité n'est absolument pas garantie. L'hésitation inhérente à la chronique sanglante réside ainsi dans la multiplication des énonciateurs et de points de vue sur le crime que cela engage.

Comme nous avons vu préalablement, l'article assume d'abord la perspective des voisins de la veuve, dont on transpose les déclarations. Ensuite, l'on cède la parole à des témoins confirmant la présence d'un homme qui aurait demandé à plusieurs reprises de rencontrer la victime : « D'après les renseignements donnés par les locataires et la portière, un inconnu se

⁵⁵ *La Gazette des Tribunaux*, 9 décembre 1843.

serait présenté hier trois fois devant la maison, aurait demandé M^{me} Sénépart, et serait entré dans son appartement⁵⁶ ». Finalement, on fait référence aux détails de la scène du meurtre : « L'assassin n'a emporté qu'une somme de 300 francs qui étaient enfermés dans une boîte de fer blanc et destinés depuis longtemps par la victime pour le paiement de ses funérailles, ainsi que l'indiquait une étiquette écrite de sa main⁵⁷ ». Contrairement aux cas antérieurs, la source de ces informations n'est pas explicitée ; d'autre part, un système si détaillé de données ne peut que provenir directement des enquêteurs ayant investigué dans l'appartement de la vieille dame.

Il est important de remarquer, d'ailleurs, que le chroniqueur ne fait que remarquer l'élément objectif de la somme disparue, là où Canler n'hésite pas à tirer une conclusion immédiate du même fait : « L'assassinat ne pouvait être le résultat d'une vengeance, car une somme de mille ou douze cents francs, tant en or qu'en argent, avait été dérobée dans un secrétaire fracturé à cet effet⁵⁸ ». En laissant de côté l'écart considérable entre les sommes énoncées par les deux sources, là où le mémoire impose une interprétation à partir des données matérielles, le discours de chronique se limite à remarquer que de l'argent a disparu. En manque d'une interprétation explicite de l'évènement, le lecteur est ainsi invité à s'interroger.

Ainsi, le récit du fait divers se structure comme une sorte de mosaïque de discursivités différentes, unifiées au sein de la narration du chroniqueur. Au fur et à mesure que l'enquête avance, d'autres informations, provenant de sources différentes, concourent à l'élargissement du cadre d'investigation.

On lit, dans *Le Siècle* du 11 décembre 1843, qui reprend la *Gazette des Tribunaux* : « Dimanche dernier, M. Sénépart fils reçut la visite d'un jeune homme de vingt-deux ans environ, de taille moyenne, ayant un accent méridional très prononcé [...]. M. Sénépart crut remarquer dans les regards et l'attitude de ce jeune homme quelque chose d'embarrassé⁵⁹ ». Il est impossible d'établir, comme l'on faisait dans les mémoires pseudo-policiers, une correspondance directe entre l'inconnu vu par les voisins de M^{me} Sénépart et celui qui rendit visite à son fils. La récurrence d'un élément précis suggère la convergence potentielle des deux évènements, sans pourtant pouvoir la déclarer de manière certaine.

De même, l'autre — l'inconnu — est a priori opaque dans le témoignage de M. Sénépart fils : son attitude, ses véritables intentions, ses réactions d'embarras peuvent cacher quelque chose sans que le narrateur puisse pourtant le certifier.

Pourtant, rien n'impose qu'il soit effectivement coupable : à peine trois jours plus tard, le mystérieux jeune homme à l'accent méridional est arrêté « mais une confrontation avec M. Sénépart avait bientôt démontré son innocence, et il avait été mis en liberté⁶⁰ ». En écrivant le crime au jour le jour, la presse s'impose en tant que miroir scriptural des déroutements qui peuvent accompagner l'investigation.

Cela constitue un élément de divergence radicale par rapport à l'écriture mémorielle du crime, où l'écart temporel dont dispose le narrateur lui permet d'apporter d'une sélection des évènements considérés pertinents à la narration. Dans les *Mémoires de Canler*, la figure du jeune toulousain, qui d'ailleurs occupe à peine deux paragraphes, est absolument incapable de

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ L. CANLER, *Mémoires de Canler*, op. cit., p. 91.

⁵⁹ *Le Siècle*, 11 décembre 1843.

⁶⁰ *Le Siècle*, 14 décembre 1843.

susciter la curiosité du lecteur ; dès que l'on fait référence au jeune, Canler explicite que ceci fait simplement « l'objet des [...] soupçons [de Sénépart fils]⁶¹ », et non du détective. En tant que narrateur autobiographique, Canler exclue a priori le toulousain de tout soupçon, là où les lecteurs de la *Gazette du Tribunaux* (et du *Siècle* qui en calque les articles) peuvent hésiter à propos du rôle dans le crime de ce dernier.

Contrairement à l'écriture du crime au sein des mémoires policiers, le fait divers s'ouvre à l'hésitation de ses lecteurs, que l'on pousse à s'interroger vraiment autour des personnages inclus dans l'enquête. En manque de toute détermination *a posteriori*, la presse invite à l'hypothèse, à l'interrogation, au doute de son propre public. Même son discours se charge de questions, qui calquent ou programment la curiosité des lecteurs. Le chroniqueur suivant l'affaire Poirier-Desfontaines s'interroge sur les raisons qui ont poussé le criminel Viou à revenir sur Paris, lorsque personne ne se doutait de son refuge :

Pourquoi, le 22 janvier, [Viou] quitta-t-il Beaulieu pour revenir à Paris ? C'est ce que l'on ignore encore, mais ce que, sans nul doute, l'instruction éclaircira. Peut-être ayant remarqué dans les journaux qu'il ne manquait pas de lire chaque jour, qu'il n'était fait aucune mention de la disparition de son maître, ni de la découverte de son cadavre à Châteauroux, où il l'avait envoyé, pensa-t-il que son crime n'avait pas été découvert.⁶²

D'abord, le chroniqueur soulève le mystère du retour de Viou par une question rhétorique ; ensuite, il tente de trouver une explication sur la base d'une donnée certaine (le fait que Viou suit jour par jour la chronique judiciaire), sans pourtant s'efforcer son interprétation des choix du criminel en tant que vérité monologique. Contrairement au discours mémoriel de l'enquête, la nature probabiliste et hypothétique du fait divers s'ouvre toujours au rejet de la part du lecteur. Si l'on confronte le récit de cet épisode par rapport à la séquence que lui dédie Canler dans ses *Mémoires*, l'on pourra mieux se rendre compte de l'écart énorme qui sépare ces deux formes d'écriture :

Je savais par expérience que tous les criminels lisaient attentivement chaque jours divers journaux, en tête desquels je dois placer la *Gazette des Tribunaux* [...]. J'étais bien persuadé que Viou ne s'écarterait en rien de cette conduite. Je priai M. Horace Raisson, rédacteur du journal la *Gazette des Tribunaux*, de vouloir bien insérer à la suite de la relation de l'arrivée et de la confrontation du cadavre de M. Poirier-Desfontaines que l'assassin s'était dirigé immédiatement sur l'Espagne.⁶³

L'interprétation probabiliste du chroniqueur se transforme ainsi en certitude inébranlable : non seulement Canler est certain sur que Viou lirait le journal, mais il revendique d'ailleurs d'avoir eu un rôle actif dans le retour de ce dernier à Paris, en ayant convaincu le rédacteur de la *Gazette des Tribunaux* à insérer un faux article qui inviterait Viou à s'éloigner des frontières. Une simple hypothèse devient, dans le récit mémoriel de Canler, l'une des sources autour desquelles se structure l'inafaillibilité du détective. D'ailleurs, on ne s'étendra pas sur le fait que nous avons été incapables de repérer, dans la *Gazette des Tribunaux*, le faux article auquel l'on fait référence dans les *Mémoires de Canler*. La découverte *a posteriori* du fait que Viou adorait lire

⁶¹ L. CANLER, *Mémoires de Canler*, op. cit., p. 91.

⁶² *La Gazette des Tribunaux*, 5 février 1851.

⁶³ L. CANLER, *Mémoires de Canler*, op. cit., p. 319.

la chronique judiciaire transforme une simple hypothèse non seulement en certitude inébranlable, mais d'ailleurs en méthode utilisée pour parvenir à la solution de l'affaire.

Le discours du chroniqueur est d'ailleurs un discours probabiliste, strictement interprétatif, qui se fonde sur les apparences de la scène telles qu'elles sont communiquées par la Sûreté. Par rapport au meurtre Desfontaines, le chroniqueur suggère que « L'ouverture de la boutique et de l'appartement particulier du sieur Desfontaines [...] a eu pour résultat immédiat la découverte et la saisie d'un merlin à fendre du bois, dont la tête couverte de rouille *paraîtrait* porter des traces de sang, circonstance qui s'explique par ce fait que le malheureux M. Desfontaines *paraît* avoir été assommé pendant son sommeil⁶⁴ ». Le discours du chroniqueur se connote par une écriture de l'apparence, de la probabilité, de la vraisemblance ; un halo d'hésitation entoure l'intégralité de la représentation : les données que l'on présente sont toujours susceptibles de s'ouvrir à d'autres interprétations par rapport à celle que l'on présente. Le récit de Canler assume d'ailleurs une allure radicalement différente : « [à l'ouverture des portes] on pût constater par les taches de sang qui maculaient le plancher, et par la présence d'un merlin ensanglanté, qu'un homicide avait été commis dans la chambre du premier étage, mais qu'on avait fait disparaître la victime⁶⁵ ». Dans le récit du détective, il y a une corrélation directe et évidente entre les détails repérés sur la scène du crime et la reconstitution du meurtre : les uns sont indissociables de l'autre, de sorte qu'aucune réponse interprétative divergente ne puisse être envisagée par le public.

En termes plus généraux, le déterminisme du discours mémoriel insère l'enquête dans un cadre où tout mène à l'évidence et à la clarté. Au contraire, le discours de la chronique sanglante se place radicalement au dehors de cette même certitude : son discours, hypothétique et probabiliste, s'ouvre à d'autres possibilités narratives et donc à sa propre subversion, ce qui constitue le principe fondamental pour toute surprise de la part de son public. Par sa nature immédiate, le récit du crime se prête à tout déroutement et à tout rebondissement : le fait divers constitue ainsi non seulement la clé pour une convergence progressive entre la représentation du crime et la curiosité des lecteurs, mais également pour la surprise de ces derniers.

Dans la section suivante, nous allons d'ailleurs prendre en compte comment ces mêmes principes affecteront l'écriture d'Émile Gaboriau d'abord, et ensuite de son épigone le plus célèbre, Arthur Conan Doyle, en imposant un effet transformatif percevable au sein des micro-procédés formels adoptés au sein du récit d'enquête.

Comme nous avons vu préalablement, Gaboriau organise la matière du crime de sorte à stimuler la curiosité de son lecteur : en termes de macro-structure, le récit calque celui de l'enquête tel que l'on pourrait le lire dans les pages de la *Gazette des Tribunaux*, en se développant à partir d'un événement mystérieux.

Les aventures les plus célèbres du détective Lecoq s'ouvrent toutes, ou presque, sur la découverte d'un crime dont on ne connaît ni le responsable, ni les modalités d'exécution ou encore ses mobiles. Les incipit de Gaboriau sont d'ailleurs tous associables à la pratique journalistique d'encadrer la narration par la déclaration de la date de l'événement.

⁶⁴ *La Gazette des Tribunaux*, 1^{er} février 1851, italique ajouté.

⁶⁵ L. CANLER, *Mémoires de Canler*, op. cit., p. 317.

Voici les toutes premières lignes du *Crime d'Orcival* : « Le 9 juillet 186., un jeudi, Jean Bertaud, dit La Ripaille, et son fils [...] se levèrent sur les trois heures du matin, avec le jour, pour aller à la pêche⁶⁶ ». De la même manière, *Le Dossier 113* s'ouvre par un fait divers résumant le vol d'une considérable somme d'argent au sein d'un coffre-fort : « On lisait dans tous les journaux du soir du mardi 28 février 186., le fait divers suivant⁶⁷ ». En outre, *L'Affaire Lerouge* se connote par une ouverture qui calque celle de l'article concernant la mort de la veuve Sénépart : « Le jeudi 6 mars 1862, surlendemain du Mardi gras, cinq femmes du village de La Jonchère se présentaient au bureau de police de Bougival⁶⁸ ». D'ailleurs, l'article qui relate un crime se superpose bien au « premier chapitre d'un roman policier que pourra finir quelque romancier à imagination, mais j'ai bien peur que la police londonienne ne réussisse jamais à écrire le second⁶⁹ », comme on le déclare sur les pages du *Paris* : pour ce qui concerne le cadrage de l'intérêt de lecture, presse et écriture romanesque brouillent complètement leurs fonctions dans ce contexte spécifique.

Tout de même, dans le cadre de l'écriture romanesque, en particulier quand l'on fait référence à un auteur de formation réaliste comme Émile Gaboriau, les rapports entre les genres du discours et les fonctions énonciatives se brouillent inévitablement : les frontières entre chronique et fiction se mélangent dans le *mare magnum* d'un narrateur extradiégétique, formellement omniscient, au point qu'il devienne impossible de distinguer de manière stable les influences de chaque genre du discours sur les séquences concernées.

Pour que l'écriture fictionnelle de Gaboriau puisse produire du mystère, il n'est pas suffisant de calquer l'encadrement narratif de l'enquête dans la presse judiciaire. Il faudrait d'ailleurs que la prose envisage des réticences stratégiques au sein de l'omniscience potentielle de son narrateur, en jouant sur des échanges rapides de focalisation qui permettraient de dévoiler ou de cacher des informations au lecteur selon l'occurrence.

Il s'agirait ainsi de calquer les apories de la presse par des silences occasionnés à art, de sorte à produire un effet d'hésitation assimilable à celui que l'on éprouve par l'écriture immédiate du crime dans la presse.

Cependant, ce procédé est loin d'être toujours efficace dans l'intention de susciter la curiosité du lecteur. Il peut arriver que les procédés micro-formels adoptés par la prose de Gaboriau contredisent l'encadrement général de la narration, finalisé à la curiosité du lecteur.

Considérons par exemple les premières séquences du *Crime d'Orcival*, où le corps de Berthe Trémoriel est retrouvé par un pêcheur, La Ripaille, et son fils Philippe : « [Philippe] avait à peine tiré son couteau de sa poche, tout en promenant autour de lui le regard inquiet du maraudeur, qu'il poussa un cri étouffé [...]. Jean La Ripaille comprit à la voix rauque de son fils, qu'il se passait quelque chose d'extraordinaire [...]. Lui aussi, il resta épouvanté devant le spectacle qui avait terrifié Philippe⁷⁰ ». Par la suite, La Ripaille et son fils seront les premiers suspects contre lesquels se focalise l'enquête ; cependant, leur innocence est hors de question pour le lecteur. La focalisation interne du narrateur exclue à priori leur participation dans le crime. En d'autres termes, on sait que ni l'un ni l'autre s'attendaient à trouver un corps sur la

⁶⁶ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 7.

⁶⁷ ÉMILE GABORIAU, *Le Dossier 113* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 5.

⁶⁸ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 15.

⁶⁹ *Le Paris*, 20 novembre 1881.

⁷⁰ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 8.

rive du fleuve : La Ripaille imagine qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire quand il étend crier son fils, mais pas plus que cela ; il avoue ainsi de manière implicite de n'avoir aucun rôle dans le crime. De même, on sait Philippe se jette parmi les cannes avec tout un autre bout que celui de retrouver le corps de la femme, sans se douter qu'un cadavre se cache au bord de la rivière. Il est ainsi impossible d'hésiter à propos de l'innocence des pêcheurs, puisque la narrateur omniscient et tout à fait fiable de Gaboriau dévoile à son lecteur des traces irréfutables de leur innocence : il nous témoigne de la sincérité de leurs émotions.

Si les suspects doivent être *a fortiori* impénétrables pour que le lecteur puisse hésiter à propos de leur culpabilité, il vaut de même pour l'activité interprétative du détective : il est fondamental que le monde fictionnel du roman ne soit pas connoté par les déductions du détective, pour que l'on puisse s'interroger librement sur la valeur des indices qu'y sont abrités. Considérons par exemple la description des traces suivies par Monsieur Lecoq au dehors du cabaret de la *Poivrière* :

[les bottines s'] enfonçaient à chaque pas de trois ou quatre centimètres dans la neige ou dans la boue, et leur empreinte révélatrice restait nette comme celle du cachet sur la cire. C'est grâce à ces talons que les agents reconnurent que les deux fugitives n'avaient pas remonté la rue de Patay, comme on devait s'y attendre. Sans doute elles l'avaient jugée peu sûre et trop éclairée. Elles l'avaient traversée simplement, un peu au-dessous de la ruelle de la Croix Rouge, et avaient profité d'un vide entre deux maisons pour se rejeter dans les terrains vagues.⁷¹

L'expérience du détective est ainsi indissociable des jugements qu'il apporte sur l'affaire : il n'y a aucune solution de continuité entre la représentation du monde fictionnel dans lequel se situe l'investigateur et, d'autre part, les jugements qu'il apporte sur le cadre lui-même ; à partir d'une description sensorielle de traces, on glisse progressivement (« c'est grâce à ces talons que... ») vers la reconstitution effective du crime, au point que le narrateur extradiégétique se charge lui-même de la rhétorique de la certitude connotant, autrefois, le discours mémoriel du détective, en déclarant : « sans doute elles l'avaient jugée peu sûre et trop éclairée ».

Cependant, ce procédé d'éclaircissement est quand même justifié par le cadre narratif dans lequel il s'insère. Au cours de la première, longue séquence de *Monsieur Lecoq*, l'investigateur se trouve seul avec le père Absinthe : il s'agit d'un ivrogne dont la seule fonction est celle d'esquisser des scénarios déductifs invraisemblables, dans l'attente que M. Lecoq puisse les contredire, en lui démontrant à quel point il se trompe.

Toute hésitation du lecteur est ainsi préalablement compromise par la faillibilité entourant l'aide du policier ; déjà à partir des premières pages du roman, on est conscient du fait que l'enquête se déroule dans un cadre polarisé, où les deux personnages incarnent les extrêmes de tort et de raison. Au sein des premières ébauches judiciaires de Gaboriau⁷², l'on remarque encore une persistance des pratiques discursives liées à l'autobiographie policier : en adoptant le point de vue interne au détective, le discours *dénote* le cadre de l'enquête en assumant les déductions elles-mêmes de l'investigateur.

⁷¹ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 41.

⁷² Quoi que publié en 1869, *Monsieur Lecoq* constitue la première tentative de roman judiciaire d'Émile Gaboriau, dont il décida d'interrompre la rédaction pour se consacrer à l'*Affaire Lerouge*. Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, *op. cit.*

L'opposition discursive entre Lecoq et le père Absinthe n'est que superficielle, se résolvant d'ailleurs par l'intervention du narrateur extradiégétique se faisant charge de la discursivité du détective. Cependant, rien n'empêche cependant que l'écriture de Gaboriau puisse évoluer vers une effective polyphonie de fond, évoquant le cadre d'énonciateurs multiples subjacents à l'écriture du fait divers.

Au cours des investigations du *Crime d'Orcival*, M. Lecoq remarque que dans les verres laissés par les prétendus assassins il n'y a pas du vin mais du vinaigre ; chez les Trémorel, il n'y a jamais eu de diner, et donc pas d'agression pendant la nuit : « Il n'y avait pas à discuter, le vinaigre était bon, son odeur était des plus fortes, les malfaiteurs dans leur précipitation avaient laissé derrière eux cette preuve irrécusable de leur intention d'égarer l'enquête. Seulement, capables des plus artificieuses combinaisons, ils [M. Domini et ses agents] ignoraient l'art de les mener à bien⁷³ ». De manière associable à *Monsieur Lecoq*, le narrateur extradiégétique intervient pour dénoter le monde fictionnel en rétablissant partiellement la vérité qui se cache derrière le mystère. Comme dans un mémoire policier, le narrateur fait recours à une rhétorique de la certitude (« Il n'y avait pas à discuter ») : les données sensorielles dont on dispose — voir l'odeur du vinaigre — s'insèrent dans le discours seulement pour argumenter que certains objets sur la scène du crime font partie d'une machination.

Cependant, le cadre discursif dans lequel il s'insère cette séquence est radicalement différent par rapport à celui de *Monsieur Lecoq*. D'une part, en continuité avec ce dernier, la déduction dont se fait charge le narrateur est encore une fois attribuable à Lecoq. C'est bien lui qui s'interroge sur les prétendues bouteilles de vin, ignorées par les autres enquêteurs. Par ailleurs, le texte explicite bien les pensées que l'on nous fait connaître ne correspondent pas à celles de Domini, le juge instructeur, et de ses collaborateurs. De l'autre, rien ne connote les autres enquêteurs comme des incompetents. Domini, le maire Courtois et M. Plantant ne constituent pas des figures d'aide comique comme le père Absinthe interprètent la scène du crime et proposent de solutions de la même manière que Monsieur Lecoq. Certes, le détective se connote toujours par un *ethos* d'infailibilité, auquel l'on dédiera le dernier chapitre de cet ouvrage. Cependant, rien n'empêche que les discours interprétatifs d'autres personnages pénètrent dans le tissu narratif en connotant la représentation du monde fictionnel.

Dans *Le Crime d'Orcival*, la focalisation interne à plusieurs personnages charge la narration avec des perspectives et des jugements contradictoires, qui dénotent le monde fictionnel même si elles se démontreront fausses par la suite. Avant l'arrivée de Lecoq, voici comment l'on décrit le corps de Berthe à travers le regard du juge et du maire :

Bien qu'on ne pût distinguer le visage, le maire et le juge reconnurent la comtesse. Tous deux lui avaient vu cette robe grise ornée de passementeries bleues. Maintenant comment se trouvait-elle là ? Le maire supposa qu'ayant réussi à s'échapper des mains des meurtriers, elle avait fui éperdue. On l'avait poursuivie, on l'avait atteinte là, on lui avait porté des derniers coups, et elle était tombée pour ne plus se relever.⁷⁴

D'abord, le maire et le juge sont certains de l'identité de la victime ; le verbe « reconnaître », sans aucune autre modalisation, ne laisse aucune place au doute. D'ailleurs, cette certitude est,

⁷³ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 107.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

pour ainsi dire, certifiée par une donnée objective, l'habit de M^{me} de Trémorrel en assurerait l'identité. Ensuite, le narrateur se charge de présenter au lecteur une question explicite, calquant l'hésitation des personnages qui se trouvent face au corps.

À partir de ce moment, la narration assume une posture exclusivement possibiliste (« Le maire supposa »), qui se prolonge à l'intégralité de la séquence. On ne remarque aucune trace de la rhétorique de la certitude qui connotait le discours du détective ; le récit de l'épisode se connote par une nature purement potentielle, qui s'efforce moins d'établir une vérité que de représenter les hésitations de chaque personnage participant à l'enquête : on pourrait ainsi parler d'une narration interrogative, qui s'efforce d'esquisser des reconstitutions potentielles du crime sans pourtant imposer la même vérité monologique dont se chargeait le discours du détective. Dans cette pratique, on ne peut que remarquer une continuité avec les hypothèses et les hésitations qui connotent le discours de la chronique judiciaire, un récit de l'immédiateté qui se fait charge de mimer les déroutements et des fausses pistes pouvant toujours égarer une piste d'investigation.

Cependant, cela n'implique pas que Domini soit incapable de produire des hypothèses à son tour. Le narrateur adopte la focalisation de l'inspecteur se trouvant face à Guespin qui, comme La Ripaille, a été accusé d'avoir organisé le meurtre des Trémorrel : « Les convictions de M. Domini se formaient et s'affermisssaient peu à peu [...]. Ce fil précieux, M. Domini était certain de le tenir. Ayant un des assassins, il savait bien qu'il aurait les autres⁷⁵ ». D'une part, l'activité interprétative du détective est quand même entourée par une certaine réticence : le discours dénote les pensées de Domini au lieu que d'en éclaircir le contenu ; de l'autre, le détective est cependant *certain* de se trouver face à l'assassin, au point qu'il déploie des formes discursives associables à celles des mémoires policiers. Il sait que Guespin est le meurtrier de Berthe et Hector de Trémorrel.

Cependant, n'oublions jamais que la certitude de Domini est relativisée par la présence de discursivités qui s'opposent à son interprétation : l'hésitation du lecteur s'encadre ainsi autour de la multiplication des récits interprétatifs se contredisant les uns les autres.

Par ailleurs, les indices relèvent sur la scène du crime par Monsieur Lecoq ne font que contredire la culpabilité potentielle de Guespin, en ouvrant pourtant la voie à nombre d'autres interprétations potentielles. La pendule dans le salon indique trois heures vingt-cinq du matin, l'heure à laquelle on estime que le crime se soit déroulé. Cependant, il suffit de faire tourner l'aiguille en arrière pour que la pendule sonne. L'horaire marqué sur le cadre avait ainsi été falsifié : cela ouvre une longue discussion entre Plantat et Guespin à propos de la culpabilité de Guespin. Des scénarios mutuellement exclusifs se juxtaposent les uns aux autres :

Quittant ses camarades à neuf heures, à la gare de Lyon, Guespin pouvait être ici à dix heures, assassiner ses maîtres, s'emparer de l'argent qu'il savait en la possession du comte Trémorrel et regagner Paris par le dernier train [dit Domini]. — Ces suppositions sont très aimables, objecta le père Plantat. Mais alors, comment Guespin n'est-il pas allé rejoindre ses camarades chez Wepler, aux Batignolles ; par-là, jusqu'à un certain point, il se ménageait une espèce d'alibi [...]. Il y a autre chose encore, dit-il, cette avance de l'heure très utile à Guespin peut devenir accablante pour La Ripaille, son complice [dit Gendron] — Mais, répondit M. Domini, il se peut fort bien que La

⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

Ripaille n'ait point été consulté [...]. Monsieur Lecoq, lui, ne jugea pas à propos de se prononcer encore. Comme un médecin au lit du malade, il veut être sûr de son diagnostic.⁷⁶

Comme dans le discours journalistique du fait divers, le récit apparemment uniforme de l'enquête n'est en réalité qu'une mosaïque de récits interprétatifs mineurs, les enquêteurs, professionnels ou amateurs, les plus disparates. Les points de vue se multiplient ainsi autant que le nombre de personnes interrogées. Cas par cas, on en présente ainsi une série des reconstitutions potentiellement différentes, en concourant à l'établissement d'un discours tout à fait polyphonique. Seulement le détective Lecoq décide de ne pas intervenir. Comme le déclare le narrateur lui-même,

lorsque plusieurs délégués de la justice se trouvent en présence, ils se tiennent sur la réserve. Ils se vantent tous presque également expérimentés, fins, perspicaces, pareillement intéressés à découvrir la vérité [...]. Il se peut que chacun d'eux donne aux faits révélés par l'enquête une interprétation différente, il se peut que chacun d'eux ait sur le fond même de l'affaire un sentiment opposé ; un observateur superficiel ne s'apercevrait pas de ces divergences. Tout en dissimulant son intime pensée, chacun cherche à pénétrer celle du voisin. [...] [V]oilà pour quelles raisons personne n'ose prendre l'initiative, ni s'expliquer clairement, pourquoi chacun attend l'émission positive d'une opinion pour l'adopter et l'approuver ou pour la combattre. Les interlocuteurs échangent donc bien moins des affirmations que des propositions.⁷⁷

S'appuyant sur la dimension réflexive du texte littéraire, cet extrait constitue une ressource métatextuelle fondamentale pour envisager la poétique de l'hésitation chez Gaboriau : d'abord, les détectives « se tiennent sur la réserve » : leur réticence interprétative sur l'affaire constitue une précondition fondamentale pour que l'on puisse éprouver un effet de mystère vis-à-vis du crime. N'oublions pas que, si d'un côté Lecoq met en exergue la machination subie par la scène du crime, il demeure pourtant radicalement réticent à propos du mobile et de l'identité du meurtre. Son œuvre de dévoilement est purement négative, visant moins à énoncer une vérité qu'à démentir les hypothèses structurées par les autres investigateurs avant son arrivée sur la scène du crime.

Pour que cela soit possible, il faut nécessairement que le récit assume une posture polyphonique : la présence de plusieurs investigateurs implique que les considérations que l'on tire de la scène du crime puissent être contradictoires les unes par rapport aux autres.

La multiplication des interprétations, bien que fragmentaires, contribue à définir une écriture du potentiel et du probable, où des reconstitutions différentes se juxtaposent sans que l'une puisse s'imposer sur les autres. L'enjeu central du roman réside d'ailleurs dans l'impénétrabilité de la pensée de l'autre et, par conséquent, dans l'effort à saisir des détails nous permettant d'esquisser un portrait complet de la pensée des enquêteurs : les propositions occupent bien plus de place que les affirmations.

Puisque toute interprétation est bien évidemment biaisée par son positionnement particulier dans le monde fictionnel, et par l'identité de l'énonciateur, on arrive à plusieurs reprises à mettre en doute la parole des autres enquêteurs : « Le père Plantat émettait-il une opinion absolument désintéressée, glissait-il une insinuation ? Le juge d'instruction le regarda attentivement pour

⁷⁶ *Ibid.*, p. 57-58.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

s'en assurer, mais son visage n'exprimait rien qu'une tranquillité profonde⁷⁸ ». De l'autre enquêteur amateur, on ne peut saisir que les détails strictement sensoriels : comme le chroniqueur face à l'investigateur, le discours romanesque limite sa propre énonciation pour préserver un effet de mystère. Les hésitations de Domini sont d'ailleurs correctes : Plantat n'a pas encore dévoilé d'être au courant du meurtre qui scellait le rapport entre Berthe et Hector.

De cette manière, le discours romanesque sur l'enquête s'oppose de manière radicale à celui que l'on envisageait au sein des mémoires policiers : une poétique de la certitude laisse la place à l'écriture de l'hésitation ; la nature monologique du discours narratif et interprétatif du détective-écrivain cède sa place au foisonnement des hypothèses ; l'explicitation des liens causaux glisse vers l'allusion et la juxtaposition des détails ; la transparence de l'activité interprétative du détective se fait tout d'un coup opaque.

Il serait pourtant radicalement incorrect que ces transformations coïncident avec un cadre informatif isotopique entre détective et lecteur. Le narrateur de Gaboriau ne se charge jamais de fournir à son public un compte rendu détaillé des indices sensoriels dont dispose l'investigateur. Les séquences dédiées à l'enquête, en tant qu'expérience sensible et directe, sont souvent elliptiques et dépourvues de tous les détails dont dispose l'investigateur : « Pendant cette discussion assez longue, M. Lecoq avait continué ses investigations, soulevant les meubles, étudiant les fractures, interrogeant les moindres débris, comme s'ils eussent pu lui apprendre la vérité [...]. Sur le tapis, il ramassa plusieurs clés, et sur un séchoir, il trouva une serviette qui devait lui offrir quelque chose de remarquable, car il la mit de côté⁷⁹ ». D'une part, l'activité interprétative de Lecoq demeure impénétrable par une focalisation narrative externe à l'investigateur, qui paraît calquer celle du chroniqueur vis-à-vis du détective menant l'enquête : l'investigateur est autre par rapport à son témoin. Conformément, l'extrait s'achève sur une considération tout à fait probabiliste concernant les suppositions élaborées par Lecoq, assumant le regard interrogatoire des personnages autour du détective.

D'autre part, le texte ne se charge aucunement des détails définissant l'activité interprétative de Lecoq. Non seulement l'on représente l'enquêteur dès son extérieur, mais également de loin : le processus herméneutique est représenté de manière elliptique, sans que le lecteur de Gaboriau puisse être effectivement au courant, de manière définie, des éléments dont dispose l'investigateur lui-même. La définition d'un effet de curiosité repose proprement sur ce manque radical d'information, au point que le premier, véritable mystère de l'écriture judiciaire réside dans la figure du détective lui-même. Non seulement on ne connaît pas l'identité du meurtrier, mais — surtout — le lecteur n'est pas au courant de ce que le détective est en train de faire pour résoudre l'affaire.

Certes, il y a des exceptions à cette tendance générale. Le chaos épistémologique engendrée par la multiplication des interprétations divergentes du crime se résout proprement par le recours à l'indice, s'insérant dans le discours du détective par une fonction éminemment argumentative. Considérons l'extrait suivant, tiré du *Crime d'Orcival* :

On pourrait m'objecter que c'est de droite et de gauche que l'eau et la vase ont jailli. Moi, je réponds : examinez ces touffes de glaïeuls, ces feuilles de nénuphar, ces tiges de jonc ; sur toutes ces plantes vous trouverez une couche de poussière, très légère, je le sais, mais enfin de la poussière.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

Apercevez-vous la trace d'une seule goutte d'eau ? Non. C'est qu'il n'y a point eu de jaillissement, par conséquent pas de chute violente, c'est donc que la comtesse n'a pas été tuée ici, c'est donc qu'on a apporté son cadavre et qu'on l'a déposé doucement où vous l'avez retrouvé.⁸⁰

On se rappellera que, en touchant à la dimension polyphonique de l'enquête, nous avons fait référence à la reconstitution du meurtre de Berthe de Trémorrel, proposée par Domini et Courtois : les deux supposaient que Berthe avait été violemment battue au bord de la rivière avant d'être tuée. Pourtant, cette reconstitution s'opposait de manière radicale à la lecture qu'en donne Lecoq : selon l'investigateur, Berthe aurait été tuée dans la maison et ensuite déposée au bord de la rivière, pour simuler une lutte.

Le conflit dialogique entre le discours de Domini et celui de Lecoq paraît indissoluble : pourquoi l'un devrait s'imposer sur l'autre ? Si l'on analyse les deux extraits, l'on se rend pourtant compte qu'une différence profonde les oppose l'un à l'autre. Le discours de Lecoq s'appuie sur des données sensorielles qui le poussent à argumenter, par conséquent, une dynamique spécifique du crime.

Dans la première période, la narration de Lecoq se focalise sur un détail spécifique — la présence d'une couche de poussière sur les feuilles autour de la scène du crime — jusqu'à inviter les autres personnages à vérifier eux-mêmes, en s'appuyant sur leur propre sensorialité (« Apercevez-vous la trace d'une seule goutte d'eau ? »).

À partir d'une donnée sensorielle, le détective est ensuite capable d'enchaîner une série de déductions consécutives jusqu'à établir que Berthe n'a pas été tuée là où ils se trouvent. Les liens causaux abondent dans cette deuxième période : « par conséquent », et deux fois « c'est donc que ».

Le conflit dialogique entre des reconstitutions divergentes du crime se résout grâce à la trace sensible qui, évoquée par le seul discours du détective, engage une série de déductions parvenant à rétablir une vérité partielle : dans ce cas, le fait que Berthe n'a pas été tuée comme on le croit, et que l'on pourrait d'ailleurs se trouver face à une véritable mise en scène pour dérouter les investigations.

Ainsi l'indice se charge d'une double fonction au sein du discours narratif de Gaboriau : d'une part, son absence ouvre à l'hésitation du lecteur vis-à-vis de l'activité d'investigation de l'enquêteur ; si l'on s'interroge sur Lecoq, c'est bien parce qu'on ne comprend pas ce qu'il est en train de faire sur la scène. D'autre part, les interprétations divergentes du crime se multiplient ; la polyphonie du discours aussi encourage l'hésitation du lecteur. À ce moment, l'indice dévoilé par le discours du détective se charge de rétablir l'ordre épistémologique au sein de l'enquête, en imposant une reconstitution convaincante de l'affaire. De cette manière, l'indice — d'abord absent et ensuite révélé — se connote comme l'alpha et l'oméga de l'hésitation du lecteur.

Le cadre que nous présentons ici constitue cependant une pratique systématique au sein du *Crime d'Orcival* et, au sens plus large, dans les enquêtes romanesques d'Émile Gaboriau. Si Lecoq déclare de déduire en procédant « du connu à l'inconnu⁸¹ », le procédé est pourtant inversé dans la perspective du lecteur : au fur et à mesure qu'il dévoile, Lecoq procède de l'inconnu au connu, en fournissant à son public des informations centrales pour la solution du

⁸⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

crime seulement une fois qu'elles ont été insérées dans un cadre interprétatif déjà défini. C'est par exemple le discours du détective qui remarque que, dans les bouteilles sur la table il ne se trouve pas du vin mais du vinaigre, comme si le meurtrier s'était efforcé de dérouter les soupçons sur une bande de criminels. Il est encore le détective qui souligne comment les plis du lit indiquent que personne n'y a dormi dedans, en suggérant que Berthe aurait été tué avant d'aller se coucher. Dans les deux cas, la dimension sensorielle de l'enquête s'enracine directement dans le discours interprétatif du détective ; on dirait d'ailleurs qu'il n'y a aucun indice qui ne soit préalablement connoté en tant que tel par le discours du détective.

D'une part, la narration de l'enquête se présente lacunaire et elliptique en fonction de l'hésitation du lecteur ; de l'autre, le détective corrige cette même énonciation, en encadrant des détails jusque-là inconnus au lecteur au sein de son activité interprétative. Dans la parole du détective, le détail du monde fictionnel se caractérise immédiatement en tant qu'indice, en occupant tout de suite un rôle actif dans l'activité interprétative de l'investigateur.

Ce faisant, l'effet de lecture du roman judiciaire repose sur un effet de décalage d'information entre lecteur et détective : il n'y a pas de mystère sans manque d'information, et pas de curiosité satisfaite sans un rétablissement ciblé et arbitraire des éléments pertinents au dévoilement de la vérité. On est, bien évidemment, encore très loin de l'isotopie informative qui connote le roman à énigme moderne : pour que le lecteur puisse déployer une réponse interprétative autonome, il faut que les indices ne soient pas connotés en tant que tels par le discours du détective ; le foisonnement des hypothèses du lecteur repose justement sur le fait que tout signe, cité par la narration, pourrait être *potentiellement* un indice. On pourrait d'ailleurs considérer cette tendance comme une persistance des pratiques discursives élaborées dans le cadre du mémoire policier : le discours du détective est toujours éclairé, et il appuie ses déductions sur un ensemble d'éléments coordonnés dans un récit signifiant. Tout simplement, le discours de certitude du détective se trouve ici recadré dans un contexte majeur présupposant l'opacité de la pensée de l'investigateur. Le discours du détective se trouve ainsi dispersé dans le premier cadre narratif, en dispensant régulièrement son opération correctrice.

Au cours du chapitre précédent, nous avons déjà mis en exergue comment Holmes, figure du lecteur de l'indice, se ferait impénétrable seulement pour surprendre son lecteur, en établissant des rapports de dépendance inédits entre séquences éloignées de l'enquête.

Il est d'ailleurs important de remarquer que l'effet envisagé par la macro-structure de l'œuvre soit essentiellement solidaire avec les micro-procédés qui connotent la représentation de l'enquête.

Les procédés formels évoquant un effet de mystère dans *A Study in Scarlet* d'Arthur Conan Doyle sont, dans la plupart des cas, associables à ceux que l'on utilise dans *Le Crime d'Orcival*. Comme chez Gaboriau, le meurtre des Lauriston Gardens constitue un événement opaque, exclu de toute représentation directe, et dont l'identité du meurtrier constitue par conséquent la source principale de curiosité pour le lecteur.

Cependant, le premier objet d'interrogation du lecteur réside encore dans la nature opaque de l'activité interprétative du détective. Se trouvant sur la scène du drame, Watson décrit ainsi son collègue se livrant à l'enquête : « Twice [Sherlock Holmes] stopped and once I saw him smile, and heard him utter an exclamation of satisfaction. There were many marks of footsteps upon the wet clayey soil; but since the police had been coming and going over it, I was unable

to see how my companion could hope to learn anything from it⁸² ». Exactement comme chez Gaboriau, le détective exerce son génie dans un contexte qui demeure inexorablement inaccessible pour le lecteur : les traces laissés sur la poudre face au bâtiment des Lauriston Gardens sont trop brouillées pour que Watson puisse en tirer quelque conclusion, contrairement au détective.

Contrairement au narrateur de Gaboriau, Watson s'appuie sur une véritable rhétorique de l'impuissance pour remarquer l'écart de capacité qui le distingue de Sherlock Holmes. Il est d'ailleurs impossible de saisir toute interprétation que ce soit des déductions de l'investigateur ; cependant, les traces sensorielles de sa satisfaction nous laissent prévoir que, contrairement à son collègue, Holmes a effectivement pu tirer des conclusions à partir d'une série d'indices tout à fait incompréhensibles pour le narrateur.

Cette tendance à l'opacité systématique connote également la deuxième enquête romanesque de Sherlock Holmes, *The Sign of the Four* : face à une empreinte du meurtrier, que Watson qualifie en tant que celle d'un enfant, « [Holmes] whipped out his lens and a tape measure, and hurried about the room on his knees, measuring, comparing, examining, with his long thin nose only a few inches from the planks [...]. As he hunted about, he kept muttering to himself, and finally he broke out into a loud crow of delight⁸³ ». La description, réticente et elliptique, des investigations de Sherlock Holmes ne confirme ni infirme l'hésitation de Watson, qui craint la présence d'un enfant-assassin. Le lecteur n'est au courant que de l'expression satisfaite du détective : on infère ainsi qu'il dispose d'informations pouvant lui permettre d'éclaircir le mystère.

En manque de tout détail concernant la scène du crime, le lecteur ne peut que concentrer sa curiosité sur l'attente que Holmes dévoile ce qu'il a pu percevoir dans des traces inatteignables pour le public. Au début de sa cohabitation avec Holmes, Watson lui-même suggère que la première source de curiosité du roman policier réside, pour lui, dans l'ineffabilité du détective : « The reader may set me down as a hopeless busybody, when I confess how much this man stimulated my curiosity, and how often I endeavoured to break through the reticence which he showed on all that concerned himself⁸⁴ ». De la perspective du lecteur réel, la première source d'interrogation du roman policier résiderait alors sur l'activité interprétative inaccessible du détective, une activité de *mind reading* explicitement offusquée par la focalisation externe à l'investigateur.

Comme l'on verra par la suite de cette étude, il n'y a pas de compétition visant la solution du mystère qui n'envisage d'abord l'effort d'inférer l'activité interprétative du détective. Pour le moment donc, toutes les attentes du lecteur se focalisent sur la révélation, de la part du détective, de ce qu'il a pu inférer sur la scène du crime.

Le discours de l'investigateur, autrefois seul élément fondateur de la narration, se raréfie ; la curiosité du public, engendrée par l'absence de la parole du détective, ne peut que se résoudre au moment où ce dernier prend la parole.

Tout à l'heure, nous avons cependant remarqué que le récit de l'enquête serait, chez Gaboriau aussi bien que chez Conan Doyle, extrêmement allusif et elliptique, une narration dépourvue de tout détail pouvant assumer effectivement le rôle d'indice dans la perspective du

⁸² ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 27.

⁸³ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Sign of the Four* [Lippincott's, 1890], London, HarperCollins, 2015, p. 46.

⁸⁴ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *op. cit.*, p. 13.

lecteur. Cependant, cela n'est vrai que pour le discours du narrateur, qu'il s'agisse du narrateur extradiégétique à la Gaboriau ou le chroniqueur-témoin que l'on rencontre dans *A Study in Scarlet*.

En continuité avec l'écriture mémorielle de l'enquête, le discours du détective — quoi que radicalement limité par son cadrage dans un contexte énonciatif romanesque — est encore le seul qui se fait charge d'une écriture détaillée et sensible de l'indice.

Si l'on considère la longue séquence d'investigation occupant le troisième chapitre d'*A Study in Scarlet*, l'on remarque que, encore une fois, le discours interprétatif du détective, source d'étonnement pour le lecteur, s'appuie sur des données sensorielles qui sont préalablement exclus de la narration, et que l'investigateur insère dans sa révélation pour qu'ils puissent la défendre, l'argumenter.

Autrement dit, le récit de Watson se fait elliptique de sorte que le discours de Sherlock Holmes puisse nous surprendre, tout en s'appuyant sur des données sensibles qui nous étaient préalablement cachés par le narrateur. En investiguant dans l'appartement où le crime a été commis, le détective découvre un message que l'on a écrit avec du sang contre le mur : « Across this bare space there was scrawled in blood-red letters a single word : RACHE. — What do you think of that? cried the detective⁸⁵ ». Gregson est sûr et certain que le meurtrier était en train d'écrire le prénom féminin « Rache », mais ayant été surpris, il doit être parti sans terminer son message. Cependant, Sherlock Holmes le contredit ouvertement, en argumentant à partir d'une donnée sensible qui avait été préalablement exclue de la représentation : « As to poor Lestrade's discovery, it was simply a blind intended to put the police upon a wrong track, by suggesting Socialism and secret societies. It was not done by a German. The A, if you noticed, was printed somewhat after the German fashion. Now, a real German invariably prints in the Latin character, so that we may safely say this was not written by one⁸⁶ ». Après avoir quitté la scène du crime, Holmes dévoile à Watson son opinion à propos de l'écriture : ayant été écrit en caractères gothiques, le mot « Rache » indiquerait plutôt le terme allemand pour « vengeance » que le prénom coupé d'une femme. En laissant de côté le parallogisme pour lequel la présence de caractère gothiques indique *a fortiori* que l'écriture n'appartient pas à un allemand, on remarque que la réticence de Watson est vouée exclusivement à l'étonner le lecteur. Le docteur ne dévoile aucun détail autour du message seulement pour que Holmes puisse nous étonner en argumentant ses déductions à partir de données sensorielles qui nous sont préalablement inatteignables.

Ainsi, d'une part le narrateur ne connote pas le monde fictionnel en tant que tel, en rendant l'enquête un événement opaque à soumettre à la curiosité du lecteur ; d'autre part, le détail n'apparaît que déjà inséré au sein du discours interprétatif du détective, pour imposer sa reconstitution sur celle des autres.

De cette manière, le discours du détective étend et détaille le monde fictionnel dans lequel ce dernier opère, la présence du détail se justifiant d'autant plus en tant qu'indice à insérer comme preuve pour argumenter son discours interprétatif.

Ainsi, le rapport entre l'écriture du mystère et le discours du détective que l'on utilise dans *A Study in Scarlet* est tout à fait assimilable à celui que l'on présente au sein du *Crime*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

d'Orcival : loin d'être réfractaire à l'écriture du sensoriel et du détail, une narration réticente cache l'élément révélateur, en retardant son apparition jusqu'au moment où il devient partie intégrante du discours du détective. Ceci fait ensuite irruption dans un discours expressément lacunaire et imprécis pour engendrer une réponse d'étonnement au sein du lecteur.

Il y a pourtant deux différences radicales entre le procédé employé par Gaboriau et celui utilisé par Conan Doyle qui méritent d'être considérées dans le détail.

Le premier réside dans le recours quantitatif que l'on fait des interventions étonnantes du détective. Dans le cadre de Gaboriau, il s'agit un procédé lent et constant, qui se répète d'une page à l'autre : les discours révélateurs de Lecoq interviennent à propos de tous les indices qui se trouvent chez les Trémorel, du gazon au vinaigre, de la pendule aux draps de lit. Trace par trace, l'investigateur démontre ses déductions en suggérant de manière progressive qu'aucune agression par des voleurs n'a jamais eu lieu. L'hésitation dans *Le Crime d'Orcival* s'accumule lentement au sein du lecteur, et se résout de manière également lente, par une succession de suggestions croissantes.

Dans *A Study in Scarlet*, le procédé est considérablement raréfié, mais également plus explosif. Considérons l'exemple du mot « Rache » : il faut attendre plus que cinq pages, et encore un nouveau chapitre, pour que Holmes dévoile le secret concernant les caractères gothiques. Comme nous avons vu préalablement⁸⁷, le récit d'*A Study in Scarlet* se structure constamment autour du retardement du dévoilement : la curiosité du lecteur n'est satisfaite qu'au moment où un nouveau mystère lui est présenté. Ici, c'est encore une fois le cas : seulement après que Holmes et Watson se dirigent parler avec le seul témoin du meurtre, l'on peut expliquer aux lecteurs pourquoi Holmes était si certain que Gregson avait tort.

Il faut d'ailleurs considérer que le cadre polyphonique dans lequel s'insèrent les discours des deux détectives sont radicalement différents l'un par rapport à l'autre. Lecoq agit dans un cadre de polyphonie absolue : aucun élément rhétorique ne focalise tort et raison en polarisant les rapports entre Lecoq et les autres enquêteurs présents sur la scène. D'autant plus, Lecoq ne peut s'appuyer sur aucun ethos d'infailibilité intertextuelle : puisque dans *L'Affaire Lerouge* il n'apparaît qu'en tant que personnage secondaire, il est d'ailleurs à sa première, véritable enquête romanesque.

D'autre part, le discours de Watson, aussi bien que celui de Sherlock Holmes connotent Gregson comme absolument faillible, au point que son discours se structure systématiquement autour d'un halo de falsifiabilité perpétuelle : non seulement Holmes le définit « poor Gregson » dans l'extrait précédent ; il arrive même à le définir, avec son collègue Lestrade, en tant que « conventional — shockingly so⁸⁸ ». Ainsi, les déductions de Gregson ne constituent pas vraiment une source d'hésitation, mais un retardement explicite au dévoilement de la part du détective. Au sein de l'univers fictionnel de Sherlock Holmes, le tort et la raison sont tellement polarisés qu'ils rappellent plutôt les relations entre Lecoq et le père Absinthe dans *Monsieur Lecoq* que celles entre les différents détectives au sein du *Crime d'Orcival*. Comme l'aide de Lecoq, Gregson est nécessairement faillible : il se trompe seulement pour que le détective puisse le corriger. D'ailleurs, *Monsieur Lecoq* est également le seul texte de Gaboriau que Holmes cite en tant que source : au lieu de recourir à un véritable cadre de polyphonie,

⁸⁷ Cf. Chapitre V, section 2 : « Le détective, d'auteur à lecteur de l'enquête ».

⁸⁸ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *op. cit.*, p. 24.

Conan Doyle refaçonne cette pratique discursive en une simple cataracte pour attiser l'impatience du lecteur.

On peut entrevoir, dans cette tendance, un rapport diamétralement opposé des deux auteurs à la presse : pour Gaboriau, il s'agit d'une véritable source de documentation, dont il fait expérience à travers les *Mémoires de Canler* ; pour Conan Doyle, il ne s'agit qu'un contretex-te à parodier, comme démontrent les trois faux articles ouvrant le VI^e chapitre du texte : dans *A Study in Scarlet*, la presse n'est qu'une source de comique, s'abandonnant à des hypothèses ridicules ayant déjà infirmées par le discours du détective.

Ainsi, d'une part Gaboriau assume les procédés rhétoriques de l'écriture du fait divers, en faisant de la polyphonique qui lui est intrinsèque une source d'hésitation pour le lecteur ; d'autre part, chez Conan Doyle le rapport avec ce genre du discours de l'enquête n'est que de deuxième main, dont la persistance est désormais passive au sein de l'économie textuelle : l'hésitation du lecteur passe plus par l'impuissance narrative de Watson que par la coprésence, au sein du texte, d'hypothèses discordantes autour du crime.

Il persiste cependant, entre les deux auteurs, l'intérêt commun pour le détail révélateur : dans la prochaine section du chapitre, l'on verra comment l'interférence générique du reportage mènera à la ré-collocation de la sphère sensorielle au sein de la narration de l'enquête ; au lieu d'être confiée seulement à l'énonciation du détective, la dimensions sensorielle s'élargit à l'ensemble de la narration, en ouvrant la voie au soupçon du lecteur en tant activité autonome par rapport aux déductions du détective.

2.3. Un narrateur qui dévoile trop : le cas des *Ladri di cadaveri* de Giulio Piccini

Dans le contexte des littératures populaires italiennes, les aventures de Lucertolo constituent un véritable *monstrum* : là où les modèles esthétiques du roman criminel et du roman gothique paraissent encore dominants à la fin du siècle dans la figure d'Emilio de Marchi o de Francesco Mastriani, Piccini présente des romans judiciaires en série capables de dialoguer avec ses contreparties européennes.

Autrefois objet à raconter à travers le prisme de la psychologie du criminel, le crime se fait mystère à dévoiler à travers les indices laissés sur la scène du drame. En remontant de révélation en révélation, Lucertolo satisferait la curiosité du lecteur en dévoilant finalement l'identité du coupable, en se faisant porteur d'une forme narrative qui n'aurait pas de précédents en Italie : le roman judiciaire. Piccini est d'ailleurs bien conscient de l'originalité de son œuvre, qu'il affiche avec orgueil : « Io fui il solo, alcuni han detto, l'unico a cercar di dare tra noi il *Romanzo Giudiziario*, con impronta tutta italiana : senza andar nulla a pescare negli stranieri⁸⁹ ». Quoi que l'innovation de Piccini constitue un facteur évident de son œuvre par rapport aux autres écrivains italiens du mystère, comme Carolina Invernizio, Matilde Serao ou encore Edoardo Scarfoglio, le manque de toute influence de la part d'autres écrivains étrangers sur la production de Jarro demeure fort douteuse : comme le suggère à maintes reprises Quinto Marini, l'une des raisons justifiant le silence quasi-total de la critique italienne autour des auteurs paralittéraires

⁸⁹ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, « Prefazione », dans *Id.*, *L'istrione* [1885], Milano, Treves, 1922, p. x ; « Certains ont dit que je fus le seul à essayer de reproduire chez nous le Roman judiciaire, avec une empreinte toute italienne, sans rien puiser chez les étrangers », notre traduction.

réside proprement dans leur attitude systématique à calquer un ou plusieurs modèles souvent empruntés des littératures étrangères⁹⁰.

Quoi que de manière extrêmement elliptique, Maurizio Pistelli⁹¹ et Giulia Facchi⁹² ont souligné une continuité systématique entre l'œuvre de Gaboriau et celle de Giulio Piccini : publiés pour Treves, l'éditeur qui détenait aussi les droits pour la publication italienne des aventures de Lecoq, les romans judiciaires de Giulio Piccini puiseraient abondamment dans le répertoire thématique des drames d'Émile Gaboriau.

Les exemples des continuités d'une œuvre à l'autre font légion : le rapport entre Lucertolo et Bastiano dans *I ladri di cadaveri*, où un vieux policier devient l'aide du jeune, calque celui entre Lecoq et Tabaret dans *Monsieur Lecoq* ; la figure de Nello dans *Il processo Bartelloni* constitue le réflexe de Cocoleu dans *La Corde au cou* ; l'escamotage de Lecoq se déguisant en représentant de commerce pour investiguer à la campagne dans le *Dossier 113* revient, presque inchangé, dans *La figlia dell'aria*.

Cependant, une continuité si radicale entre scénarios et thèmes n'implique pas que Piccini s'approprie également des micro-procédés formels caractérisant l'écriture de Gaboriau, en produisant des textes dont l'effet de lecture soit associable à celui de ses modèles.

Certes, du point de vue macro-structurel, les aventures de Lucertolo calquent la disposition des macro-séquences que l'on retrouve dans celle de Lecoq. Un crime se commet sans que le lecteur puisse connaître l'identité du responsable : la curiosité du public adhère ainsi à celle de l'investigateur qui, de trace en trace, remonte à son identité.

Bien que l'engagement du lecteur dans un processus de soupçon autonome ne soit pas envisagé par les aventures de Lecoq, l'énonciation narrative des romans de Gaboriau respecte, voire même nourrit, la curiosité de son public, ceci désirant connaître non seulement le nom du meurtrier, mais également le long enchaînement de drames qui précèdent le meurtre.

Dans cette perspective, on ne peut que remarquer une solidarité entre la disposition de la matière narrative et les limites imposées à l'énonciation du narrateur : pour respecter l'effet de mystère évoqué par le texte, le discours se charge de réticences en intriguant le lecteur dans l'attente que le détective rétablisse tout ordre de vérité au sein d'un univers épistémologiquement chaotique. Sous l'influence des formes énonciatives établies par le genre de la chronique judiciaire, Gaboriau crée des mondes fictionnels finalisés, même dans ses choix micro-formels, à programmer un effet d'hésitation au sein du lecteur.

De manière inverse, les textes de Piccini se connotent par une dissonance radicale entre la disposition des macro-séquences et les procédés discursifs dont se charge le narrateur. À cause d'une limitation moins stricte des informations, le texte devient incapable de soutenir le poids du mystère, en compromettant ainsi toute curiosité de son public. Les exemples sont innombrables, et concernent l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain florentin.

Considérons par exemple les investigations que Lucertolo mène sur la scène du crime dans *I ladri di cadaveri*. Le cadre paraît tout à fait associable à celui que l'on retrouve dans *Le Crime d'Orcival*, ou encore dans *A Study in Scarlet*. L'investigateur déclare simplement : « Per me

⁹⁰ Cf. QUINTO MARINI, *I "Misteri" d'Italia*, Pisa, ETS, 1993.

⁹¹ Cf. MAURIZIO PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006.

⁹² Cf. FRANCESCA FACCHI, « Le molteplici facce della polizia : Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », dans *Altre Modernità*, vol.15, n° 5, 2016, p. 6-23.

già è chiara una cosa : il delitto è stato commesso da un uomo solo, da un uomo forte e robusto. Guardino che orme fonde han lasciato i suoi piedi nella strada, presso al greto intorno alla gora del sangue ...⁹³ ». Comme dans les cas de Sherlock Holmes ou de Lecoq, le détective affiche une série de vérités qu'il démontre en s'appuyant sur des données sensibles préalablement inaccessibles au lecteur.

Cependant, et de manière contraire aux textes susdits, l'énonciation du détective ne subvertit aucun cadre d'opacité préétablie : il ne doit ni s'imposer dans l'ensemble d'une foule de discours en contradiction, comme chez Gaboriau, ni subvertir les défaillances du narrateur-chroniqueur comme chez Conan Doyle. En d'autres termes, les déclarations de Lucertolo sont incapables de produire tout effet de surprise puisque le texte ne programme pas l'hésitation du lecteur, en encadrant préalablement les révélations du détective dans un contexte d'écriture réticent ou confus.

Il n'y a pas de surprise sans rebondissement, et pas de rebondissement sans conflictualité au sein du discours narratif. Or, aucune multiplication des hypothèses ne connote le récit de Piccini, où l'on apprend immédiatement à recevoir de manière passive les informations que l'investigateur nous livre. Toute information que l'on reçoit est pourtant incapable d'attiser pas notre curiosité, puisque l'énonciation du détective n'est pas en conflit avec le discours préalable.

Dans cette perspective, le conflit d'opinions qui oppose le détective Lucertolo au commissaire Ferriani ne concourt pas à susciter à l'hésitation du lecteur, en lui proposant deux reconstitutions du crime, différentes mais également plausibles. À peine quelques pages après la première visite de Lucertolo sur la scène du crime, l'on apprend que le commissaire Ferriani est le véritable responsable des meurtres. Ceci est en train de discuter avec un collaborateur à lui, auquel il demande : « — Dunque come è andata stanotte ? [...]. Dunque è impossibile il ritrovamento del cadavere ? domandò a un certo punto il Commissario pallido, molto esaltato. — Impossibile ! riprese l'altro. Gli occhietti gli scintillavano di un'espressione diabolica⁹⁴ ». Si Noël cachait son rôle de meurtrier jusqu'à presque la conclusion de *L'Affaire Lerouge*, au contraire Ferriani se révèle immédiatement au lecteur : il en suit que la lecture de l'affaire proposée par Ferriani sera irrémédiablement compromise par cette révélation : son interprétation des indices est faussée par le fait qu'il est engagé de première main dans le crime. Ainsi, le conflit d'opinions avec Lucertolo ne peut produire aucune hésitation au sein du lecteur. Les discours des deux policiers sont polarisés de manière manichéenne depuis le début de l'enquête : Lucertolo lutte pour que la vérité soit dévoilée et l'autre s'y oppose.

Par une révélation trop précoce, il est impossible de s'interroger sur la justesse des observations de Ferriani. La compromission de l'effet d'hésitation au sein des *Ladri* ne se limite pas à l'incapacité de susciter la curiosité du lecteur, mais s'étend au choix des séquences composant le texte.

⁹³ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004, p. 34 ; « À mon avis, un élément est déjà clair : le crime a été commis par un seul individu, un homme fort et robuste. Observez combien les traces qu'il a laissées dans la rue sont profondes, dans la rive du fleuve, près de la flaque de sang », notre traduction.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44 ; « — Dis-donc, tout s'est bien passé hier soir ? [...]. Il serait impossible de découvrir le cadavre ? demanda à un moment le Commissaire, pale et surexcité. — Impossible ! répondit l'autre. Ses yeux resplendissaient d'un halo diabolique », notre traduction.

Ensuite, un indice est retrouvé dans la chambre de Luciano, le jeune homme injustement accusé du crime. Cependant, le narrateur n'hésite pas à déclarer que le manteau ensanglanté appartient à une autre personne, la femme blonde avec laquelle Luciano s'est entretenu la nuit d'avant : « Era costei che aveva lasciato nella stanzetta quel tabarro insanguinato, che Luciano non si era dato la briga neppur di guardare⁹⁵ ». Quoique le narrateur essaie de conserver une certaine réticence autour de l'identité de la femme, il se charge pourtant d'éclaircir comment et pourquoi le vêtement ensanglanté se trouve dans la chambre de Luciano. Au lieu d'être garant du mystère, l'omniscience du narrateur compromet ainsi la curiosité du lecteur : la sélection des informations à dévoiler n'est que partiellement cohérente avec la prétendue nature mystérieuse du crime, suggérée par la disposition des séquences initiales du texte. Ainsi, le narrateur se charge, de temps en temps, de dévoiler des détails centraux dans la solution du mystère, en établissant une disparité de connaissance entre détective et lecteur en faveur de ce dernier : il en suit que les découvertes ultérieures de Lucertolo ne constitueront qu'une désagréable répétition d'informations déjà connues par le public de Piccini.

D'ailleurs, même les réticences autour de l'identité de la femme blonde seront bientôt compromises, à peine quelques pages après. En connotant son discours par une focalisation interne à Luciano, le narrateur nous révèle immédiatement d'autres éléments centraux dans la solution de l'énigme :

Il silenzio in cui [Luciano] si chiudeva, la risoluzione de lui fatta di non disvelare la visita delle due donne in casa sua, durante la notte, non erano un sublime sacrificio, un olocausto illimitato, che egli faceva di sé alla creatura gentile, gracile, di bellezza quasi divina, che egli amava e che lo amava? Però la fanciulla, che il lettore non conosce, nulla sapeva dell'immenso sacrificio che Luciano le offriva : angelo de bontà, nutricato, allevato accanto a mostri di ferocia, essere delicato, purissimo, sebbene vicino a lei si scatenassero così forti e sozze passioni, non avrebbe mai sospettato che sotto lo stesso tetto, che la riparava, dimorassero persone, le quali avessero posto mano ai due delitti consumati in Firenze, nella notte, e che empivano già di terrore tutti i cittadini !⁹⁶

En pénétrant sous la peau de ses propres personnages, Piccini nous dévoile, au cours des premières séquences de l'enquête, l'échafaudage de l'intrigue entourant les doubles meurtres : là où le discours de Gaboriau et Conan Doyle s'efforce d'être le plus opaque possible, la narration de l'écrivain florentin habite les pensées de ses propres personnages, jusqu'à déclarer que la meurtrière dont on parle habite avec l'un des personnages principaux du drame.

La fille à laquelle l'on fait référence, comme l'on saura bientôt, ne serait que Lucia, la fiancée dont Luciano est profondément amoureux. Il ne sera d'ailleurs très difficile, pour le lecteur, d'inférer que c'est bien sa mère, la comtesse Paola, qui est engagée dans les meurtres en complicité avec le commissaire Ferriani. Elle est présentée au lecteur comme « [una] donna di

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76 ; « C'était bien elle qui avait abandonné dans la chambre le manteau ensanglanté, que Luciano ne s'était même pas donné la peine de regarder », notre traduction.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81 ; « Le silence dans lequel [Luciano] se renfermait, la résolution de ne pas dévoiler sa rencontre avec les deux femmes chez lui, pendant la nuit, n'était-ils pas un sacrifice sublime, un holocauste illimité, qu'il faisait de soi-même à la créature gentille, frêle, d'une beauté quasiment divine, qu'il aimait et de laquelle il était aimé ? Cependant la demoiselle, que le lecteur ne connaît pas encore, ne savait rien du sacrifice que Luciano lui offrait : ange de bonté, nourri, élevé à côté de monstres féroces, un être délicat, pure, bien que près d'elle des passions si fortes et vicieuses se déclenchaient, elle ne se serait jamais doutée que, sous le même toit qui l'abritait, habitaient des gens, qui avaient participé aux deux crimes commis à Florence pendant la nuit, et qui effrayaient déjà les citoyens ! », notre traduction.

terribili passioni, ardentissima alle voluttà ; si travedeva a certi molli atteggiamenti, al folgorio degli sguardi : pronta, risoluta, dove metteva l'animo a un tratto non ci aveva luogo il consiglio⁹⁷ ». Non seulement le narrateur de Piccini attribue une connotation précise aux gestes de la comtesse. Par l'organisation des séquences narratives, la présentation de la comtesse suit d'à peine quelques pages la déclaration du fait que Lucia vit avec la ou le meurtrier. Si cette suggestion n'était pas suffisante pour enlever tout soupçon à propos de l'identité de la criminelle, l'on ajoute que : « del delitto, tranne i servi, che già ne confabulavano tra loro, come se non avessero altra occupazione, né il vecchio Magistrato, né Lucia ancora sapevano nulla [...]. Ma del delitto sapeva nulla la contessa Paola ?⁹⁸ ». Or, il suffit de croiser les informations qui viennent de nous être livrées avec celles-ci pour que, même pas à un tiers du roman, le lecteur connaisse déjà le nom des deux meurtriers.

On pourrait contrebattre que rien n'empêcherait d'orienter la curiosité au sein du texte dans une direction autre par rapport à l'identité du meurtrier. Cependant, ce qui nous pousse à envisager les choix micro-formels de Piccini en tant qu'échec de curiosité réside proprement dans le contraste entre l'organisation des macro-séquences du texte et les procédés formels dont se charge son narrateur : on exclut les doubles meurtres de la représentation, en stimulant l'intérêt du public ; l'enquête romanesque se développerait alors au fil de la découverte de leurs identités par le détective, en s'appuyant sur une curiosité partagée entre ce dernier et le lecteur. Pourtant, les limitations à l'omniscience du narrateur contrastent, voire s'opposent, à cette même curiosité.

L'échec de Piccini ne réside donc pas dans l'intention, cependant conservative, de raconter le crime en dévoilant immédiatement l'identité du criminel : *Il cappello del prete*, roman qui est contemporain de l'œuvre de Piccini, le fait d'ailleurs de manière très efficace, en détaillant le tourment moral du meurtrier tout au long du texte, de même que dans certains récits criminels d'Edgar Poe comme *The Tell-Tale Heart* ; d'autre part, il serait impossible de qualifier le roman de De Marchi en tant que de roman judiciaire, ni néanmoins de roman policier : l'enquête ne joue aucun rôle dans la définition de l'effet narratif, sinon celui de raconter l'angoisse croissant dans la psyché du coupable. Dans cette perspective, l'effondrement du projet de Piccini réside plutôt dans l'incapacité de produire une narration dont la pertinence narrative, exposée par la disposition des sections, soit cohérente avec une écriture de l'hésitation.

Nous avons limité l'analyse aux extraits concernant *I ladri di cadaveri*, mais il suffit d'élargir le cadre au reste de la production judiciaire de Jarro pour se rendre compte du fait que la compromission du mystère en constitue un élément récurrent : dans le *Vicolo*, l'amour criminel liant Bobi Carminati et Antonella ne produit aucune hésitation chez le lecteur, d'autant plus que le meurtrier, est découvert à la fin du premier volume des deux qui composent le récit.

De la même manière, l'intrigue criminel de Zaffo est dévoilée à peine à un tiers de la narration dans *La figlia dell'aria*. À travers les paroles révélatrices de ses propres personnages, l'on arrive même à éclaircir immédiatement le complexe drame dans lequel s'enracine le

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89 ; « Une femme à passions terribles, enflammée vis-à-vis des plaisirs. On l'apercevait par la mollesse de certains gestes, par l'éclat dans son regard. Prête, résolue, là où elle se livrait à ses passions il n'y avait plus de place pour le jugement », notre traduction.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 91 ; « À part les domestiques, qui discutaient du délit comme s'il n'avaient aucune autre occupation, le vieux Procureur et Lucia étaient complètement à l'obscur [...]. Cependant, est-ce que la comtesse Paola ne savait rien du crime ? », notre traduction.

meurtre du roman : « Com'era tua figliola Eufrosina ... Sergio era il bambino nato da' tuoi amori con Zumarrow, il padre della Zumarra ... la *Figlia dell'Aria* ... Ti ricordi che il bambino fu trafugato la notte stessa della sua nascita e non se ne seppe più nulla?... L'avevo trafugato io...⁹⁹ », déclare Zaffo, sans pourtant que Lucertolo en sache encore rien. De cette manière, l'investigation racontée dans le texte n'a plus aucun rapport avec la curiosité du lecteur, définitivement compromise. Les découvertes de l'investigateur ne sont plus capables de susciter, en aucune manière, l'intérêt du lecteur. Le texte ne conserve plus que le suspense de savoir ce qui en sera de Carlotta, qui entretemps a été enlevée : au niveau micro-formel, le suspense prend le relais au sein d'un roman qui programmerait, par la disposition de ses macro-séquences, la curiosité de son lecteur.

On a ainsi l'impression que Piccini n'ait pas été capable de cueillir l'innovation radicale apporté par Gaboriau dans l'ensemble des littératures populaires, où le mystère du crime, en rompant les limites du short *story* à la Poe, se pliait à la structure de longue haleine de l'intrigue romanesque. De manière assez cohérente avec la seule source qu'il cite explicitement, les *Mémoires de Vidocq*, Piccini présente au public italien des *detectives stories* où la fascination pour la figure de l'investigateur, et les aventures rocambolesques qu'elle produit, ont le dessus sur l'effet de mystère et l'appel à la curiosité du lecteur.

La divergence radicale entre les textes de Piccini et ceux de Gaboriau devrait suggérer comment, dans l'étude diachronique de l'effet de lecture du roman policier, aucune tentative déterministe n'est permise pour envisager les rapports entre les prétendus grands modèles du genre.

Il n'y a rien de programmatique dans l'œuvre de Gaboriau vis-à-vis de la lecture de l'indice, sinon l'usage que ses élèves — dont notamment Arthur Conan Doyle et Gaston Leroux — ont décidé d'en faire. Si Gaboriau s'impose en tant que point de référence pour les générations successives d'écrivains et des lecteurs, c'est bien parce que d'autres ont été capables d'envisager un potentiel dans son œuvre, qu'ils ont décidé d'exploiter en engageant de manière de plus en plus massive l'activité du lecteur au sein de l'effet textuel.

Comme démontré par les romans judiciaires de Giulio Piccini, rien n'empêche que l'œuvre de Gaboriau puisse constituer le moule pour des enquêtes romanesques bien plus conservatrices que leur modèle, qui n'ont pas voulu ou n'ont pas été capables de cueillir un potentiel indiciaire au sein des aventures de M. Lecoq.

Il faut que l'on s'efforce de cerner les raisons qui, au-delà des capacités individuelles de chaque écrivain, menent à exploiter ou à ne pas exploiter l'héritage littéraire d'un prédécesseur commun, en refaçonant l'effet de lecture du modèle. Dans la relation liant Gaboriau à Conan Doyle et à Piccini, le seul véritable écart entre les deux derniers épigones réside dans le contexte discursif au sein duquel ils opèrent, en termes de pratiques génériques d'écriture et de lecture avec lesquelles ils sont appelés à se confronter.

Dans cette perspective, on voudrait insister sur l'une des pages conclusives des *Ladri di cadaveri* : « Del duplice delitto consumato ventiquattro ore prima non si occupava più nessuno :

⁹⁹ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *La figlia dell'aria*, Milano, Treves, 1884, p. 125 ; « De même que ta fille Eufrosina ... Sergio est l'enfant né de ton amour avec Zumarrow, le père de la Zumarra ... la *Figlia dell'Aria* ... Tu n'as pas oublié que l'enfant fut enlevé la nuit même où il naquit, et qu'on ne sut plus rien depuis, n'est-ce pas ? C'était moi qui l'avais enlevé... », notre traduction.

la *Gazzetta* per uso non parlava mai di fatti di sangue anche se occorsi nella città, di fatti sui quali doveva giudicare o avesser giudicato i tribunali¹⁰⁰ ». Contrairement à Conan Doyle, dont le texte abonde de référence à la presse, Piccini nous raconte d'un monde où la chronique judiciaire est exclue de la représentation journalistique.

Certes, le monde de Lucertolo ne correspond pas forcément à celui de l'auteur : comme les aventures de l'investigateur se déroulent au cours des années 1830, bien avant l'unité d'Italie, un demi-siècle sépare la cadre romanesque de l'investigateur de la Florence post-unitaire de Piccini, qui d'ailleurs paraît bien attentive aux faits divers qui s'y déroulent¹⁰¹.

Ainsi, il faudrait interpréter cette déclaration du narrateur moins comme un manque substantiel de sources journalistiques, que comme une forme de dédain contre les tons sanglants de la chronique judiciaire. Dans cette déclaration, on pourrait lire un refus de se plonger dans le fait divers comme source pour ses propres enquêtes romanesques, en déclarant d'ailleurs un manque de familiarité avec l'écriture hypothétique et douteuse de la chronique criminelle. Certes, Piccini est journaliste, mais ses textes se situent bien loin des faits divers dans la géographie de la page imprimée. Pour *La Nazione*, il n'est que critique théâtral et culinaire : on ne serait pas étonné ainsi une opposition radicale, de la part de l'auteur, à l'écriture journalistique du crime, dont la fascination populaire se conjugue mal avec son élitisme esthétique.

D'ailleurs, il faut remarquer que les doubles meurtres des *Ladri di cadaveri* sont rapidement oubliés par la population, dont l'attention est entièrement occupée par le décès impromptu d'une célèbre chanteuse lyrique étrangère :

Senza dubbio, molti, allo svegliarsi, si erano domandati : — Avrà stanotte la polizia messo le mani sui delinquenti ?... Ma una grande, una inaspettata notizia si diffondeva per la città, suscitava ben altra commozione in un popolo di artisti, e tutto esaltato per le arti. Un nome caro alla fame, simbolo di gloria, di giovinezza, giungeva all'orecchio di tutti mescolato a un rumore di morte.¹⁰²

Peut-être en opposition à un présent déplorable, le « peuple d'artistes » florentin préfère la gloire artistique au plaisir sadique de la presse sanglante. Dans une sorte de commentaire réflexif, l'écriture du Beau prévaut sur les faits divers, dans un véritable refoulement de la chronique judiciaire.

D'ailleurs, dans sa célèbre préface à *L'istrione*, Piccini ne déclare jamais de puiser dans la chronique judiciaire pour les recherches qu'il effectue avant de se livrer à l'écriture romanesque. Son travail se voudrait une recherche d'archive et un effort d'érudition, qui mène l'auteur à « studiare, per anni, gli ordinamenti della polizia toscana [...]. Studiai pure gli

¹⁰⁰ G. PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 283 ; « Personne ne s'intéressait plus au double meurtre commis un jour auparavant : d'habitude, la *Gazzetta* ne racontait jamais de faits divers sanglants, même quand ils étaient arrivés en ville, ni d'évènements sur lesquels devait s'exprimer ou s'était exprimé déjà la Cour », notre traduction.

¹⁰¹ D'après Patrizia Guarnieri, la presse toscane se démontre particulièrement attentive aux faits divers sanglants ; son étude envisage d'ailleurs l'énorme écho médiatique de l'affaire Grandi à l'époque. Cf. PATRIZIA GUARNIERI, *L'Ammazzabambini. Legge e scienza in un processo di fine Ottocento*, Roma, Laterza, 2006.

¹⁰² G. PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 282 ; « Sans doute, au moment de se réveiller, beaucoup de monde s'était demandé : — Est-ce que cette nuit la police a été capable d'attraper ces délinquants ? ... Cependant, une grande nouvelle inattendue se répandait dans la ville, en suscitant bien plus d'émoi parmi un peuple d'artistes, enthousiasmé par l'art. Un nom célèbre, symbole de gloire, de jeunesse, touchait les oreilles en se mélangeant à un bruit de mort », notre traduction.

ordinamenti della prima, forte, intelligente polizia che abbia avuto l'Italia¹⁰³ », en s'adressant au « lettore *colto e onesto*¹⁰⁴ ». Piccini paraît ainsi s'écarter de la presse populaire, qui attire ses lecteurs par l'exposition de la violence et du sang, en faveur d'une étude savante des sources historiques. La seule source textuelle qu'il explicite sont les *Mémoires de Vidocq*, personnage auquel il s'associe pour décrire le travail d'archive auquel il s'est livré.

Or, compte tenu des caractéristiques discursives du mémoire policier et des rapports de convergence entre l'écriture journalistique et l'effet de mystère, il serait possible de considérer le texte de Piccini comme un contre-essai pour vérifier les effets de l'absence d'interférences infragénériques au sein du roman policier.

En manque de formes scripturales autres, pouvant compénétrer l'écriture de l'enquête par un effet de mystère, le roman judiciaire se trouve ainsi compromis dans son effet de lecture. Bien que Jarro calque le modèle des aventures de Lecoq, les enquêtes de Lucertolo ne disposent pas d'un contexte générique analogue : elles ne peuvent donc pas garantir la même compénétration entre pratiques de la chronique judiciaire et l'écriture romanesque, de sorte que la narration de Piccini se retrouve incapable de produire tout effet de mystère au sein de son lecteur.

Au-delà de l'originalité et de l'intuition individuelle de tout écrivain, le contexte générique dans lequel s'encadre son œuvre occupe une fonction centrale dans ses capacités de saisir et de développer certaines potentialités du texte. À la lumière de l'effet textuel de ses œuvres, l'absence de compénétration entre enquête romanesque et chronique judiciaire chez Piccini ne fait que mettre d'autant plus en exergue le rôle capital joué par le fait divers dans le tournant qui investit l'écriture de l'enquête entre les années 1840 et 1860. En assumant une perspective externe au détective, le crime se fait mystère ; son écriture devient une source d'interrogation, un lieu où les hypothèses et les interprétations se multiplient de manière divergente. Bref, l'acte criminel finit par produire de l'hésitation au sein du lecteur.

2.4. Représenter l'hésitation sur la scène

La convergence progressive entre l'effet de mystère et la représentation de l'enquête n'est pas un phénomène qui se limiterait au rapport entre la dimension romanesque et l'écriture journalistique. D'ailleurs, une convergence potentielle entre formes expressives peut engager d'autres formes et pratiques scripturales dans la même tendance : en continuité avec l'opacité du discours journalistique, on enregistre une tendance similaire même dans les adaptations théâtrales des œuvres envisagés ci-dessus : les acteurs du drame policier se font impénétrables ; leurs pensées inexprimées se chargent d'un halo de mystère, leurs gestes demeurent dépourvus de toute interprétation explicite.

Comme on le verra par la suite, la convergence entre les pratiques théâtrales et la production d'un effet de mystère au sein de la représentation de l'enquête peut d'ailleurs amener à la limitation, voire même l'expulsion, de certaines procédures, pourtant typiques du discours théâtral, en conflit avec l'effet envisagé : en s'imposant comme nouveau pivot de la pertinence

¹⁰³ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, « Prefazione », dans *Id.*, *L'istrione* [1885], Milano, Treves, 1922, p. IX-X ; « étudier, pendant des années, les règlements de la première Sûreté que l'Italie ait jamais eue, forte et perspicace », notre traduction.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. I, italique ajouté ; « lecteur cultivé et honnête », notre traduction.

narrative, la curiosité du spectateur détermine ainsi le nouveau façonnement formel des pratiques de la théâtralité. Les éléments discursifs exclus de la représentation se caractérisent par conséquent comme des contre-essais des potentialités nouvelles envisagées par la théâtralité.

Souvent marqués par l'indication « à part », les monologues intérieurs constituent l'une des caractéristiques récurrentes du mode théâtral. Leur fonction est celle d'offrir aux spectateurs une focalisation interne aux personnages, en suppléant à la présence d'un narrateur se chargeant de leur énonciation : on est ainsi informé de leurs intentions, de leurs opinions et de leurs désirs les plus intimes. Cependant, pour que le spectateur puisse s'interroger sur un crime mystérieux, l'activité cognitive des acteurs du drame doit être *a fortiori* impénétrable. D'une part, il ne faut pas savoir ce que le détective pense à propos de l'affaire, de sorte que ses révélations puissent représenter une source de surprise pour le public ; de l'autre, il faut que la pensée des suspects devienne opaque, peine la découverte précoce de l'identité de l'assassin ou des modalités du crime, en compromettant ainsi tout étonnement au sein du public.

Si la théâtralité deviendra l'un des espaces, sinon l'espace privilégié, d'élaboration du soupçon du spectateur, la pratique consolidée des « à part » constitue bien évidemment un obstacle à la curiosité du lecteur vis-à-vis du crime. La limitation, l'expulsion ou la modification des monologues intérieurs au sein des adaptations théâtrales témoigne ainsi d'un intérêt croissant pour le crime en tant que source de curiosité, autour duquel le spectateur s'interroge en envisageant des scénarios de solution autonomes.

Dans cette perspective, il est intéressant d'observer comment, à l'intérieur de notre sous-corpus d'adaptations judiciaires pour la scène, le monologue intérieur se remarque par une modification de son rôle, sinon une omission totale, de l'économie narrative de l'enquête.

Les conventions les plus solides de la communication théâtrale se plient ainsi à la production d'un effet narratif novateur, dans une limitation délibérée de l'énonciation discursive typique du genre cible. Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la pensée des personnages quitte progressivement la scène théâtrale, en privilégiant une forme de récit où seulement le comportement des acteurs est soumis à l'interrogation simultanée du détective et, petit à petit, du public.

Comme nous avons vu, cela n'implique pas que le discours romanesque soit, tout seul, incapable de réticence avant la mise en scène des drames judiciaires. Tout au contraire, la narration de Gaboriau se chargeait déjà d'attirer la curiosité de ses lecteurs par une série d'omissions stratégiques au sein de sa narration extradiégétique.

Tout de même, l'éradication de la pensée des personnages dans le discours théâtral constitue un passage ultérieur et fondamental pour l'émergence du soupçon au sein du lecteur de romans à énigme. Sur la scène, la réticence des personnages se fait complète, ne pouvant être comblée par aucune connotation de la part du narrateur. Il ne reste alors que leurs mots, leurs gestes et leurs actions à soumettre à la seule interprétation du spectateur : le comportement des acteurs sur la scène devient ainsi l'indice d'intentions qui demeurent obscures pour le public.

L'opacité progressive des personnages des drames judiciaires constitue pourtant un procédé de longue durée, qui s'étale sur la deuxième moitié du XIX^e siècle. Comme on le suggérait dans le chapitre précédent, au sein des premières adaptations judiciaires le récit du mystère compromet son effet narratif en faveur des usages de la théâtralité et, plus spécifiquement, du genre

mélodramatique : le conflit des passions prévaut systématiquement sur la curiosité du spectateur.

De manière conforme, la pratique de l'« à part » ne fait pas exception. Dans *Monsieur Lecoq*, le narrateur conserve une remarquable réticence autour de la figure de Mai, alors que, dans l'adaptation *L'Honneur du nom*, son plan est immédiatement dévoilé par l'un des monologues intérieurs du personnage : « MARTIAL, à part, seul et enfermé dans la pièce de droite. Mon Dieu ! Inspirez-moi ! ... Comment sauver l'honneur du nom ?¹⁰⁵ ». La nature dramatique de la vengeance prévaut sur la curiosité inspirée par la figure du meurtrier mystérieux dans le roman. Pour les spectateurs d'Alphonse et Pages, il est plus important de se laisser fasciner le destin tragique qui unit Martial, Blanche et Lacheneur que de s'interroger à propos du crime de *La Poivrière*.

De la même manière, le public est au courant du fait que le mystérieux ivrogne du roman n'est que le compagnon du duc de Sairmeuse, Bavois. La rencontre en prison entre les deux, dont la représentation est exclue du roman, est par contre mise intégralement en scène à (VIII, IV). On assiste ainsi à la création de l'*alter ego* de Martial, l'acteur Mai. Puisqu'on a un accès complet à l'activité cognitive du personnage, il est impossible d'éprouver toute réaction de mystère face à l'intrigue criminel du duc de Sairmeuse. Les stratagèmes que Martial met en scène pour se disculper occupent l'intérêt du public à détriment de la curiosité sur sa véritable identité.

D'ailleurs, le recours systématique au monologue intérieur concerne également la figure du détective. Le public est au courant des soupçons de M. Lecoq sur le saltimbanque Mai, aussi bien que des ruses dont il va bientôt se servir pour démontrer que, derrière l'identité du soi-disant acteur, il se cache quelqu'un d'autre. Lecoq propose un vin dégoutant au meurtrier qui, pour rester dans son personnage, avale le tout en feignant de n'y trouver rien de particulier :

LECOQ. Merci ... (à part.) Nous allons voir. (Il entre dans le violon.) Voici une chopine. MARTIAL, vide le verre d'un trait, puis se pourléchant avec volupté. Ça fait du bien par où ça passe ! LECOQ, à part, avec surprise. Pas le moindre mouvement de dégoût !¹⁰⁶

Les stratagèmes du détective ne sont pas destinés à l'étonner le public : au contraire, ils ne font que dépeindre l'affrontement entre deux figures antithétiques, dont les ruses réciproques débordent souvent dans le comique, comme nous venons de voir.

Dans l'adaptation de *L'Affaire Lerouge* d'Hostein, les monologues intérieurs de Noël constituent des révélations partielles de sa culpabilité depuis son entrée sur scène, en entravant de manière explicitement tout effet de mystère concernant l'identité du meurtrier.

Au moment de raconter à Tabaret qu'il est le vrai fils du comte de Commarin, Noël prétend que le dossier contenant les lettres échangées entre M^{me} Gerdy et le comte est complet. Dans le roman, aucune autre information n'est dévoilée par le narrateur : le lecteur est ainsi encouragé à croire à la version du jeune avocat, ce qui permet, au dénouement de l'enquête, de s'étonner face à la révélation finale : il n'y a jamais eu aucun échange d'enfants ; en réalité, Albert est le

¹⁰⁵ ALPHONSE PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom, drame en deux époques et dix tableaux tirés du roman Monsieur Lecoq par Émile Gaboriau, représenté pour la première fois sur le théâtre Beaumarchais le 5 novembre 1869*, Paris, Dentu, 1869, acte VIII, scène IV, p. 30.

¹⁰⁶ *Ibid.*, acte VIII, scène VI, p. 32.

seul et véritable héritier du comte. Dans le drame, au contraire, on est conscient du fait que Noël ment :

TABARET. [...]. Les lettres que vous m'avez confiées après la mort de votre mère, et que j'ai lues avec attention, oh ! oui ! avec grande attention, ces lettres établissent, de la manière la plus formelle, vos droits au titre de *fils légitime* du comte de Commarin ... À propos, ces lettres, vous me les avez données toutes, sans exception ... N'est-ce pas ? ... NOËL. *Toutes ! ... (À part). Moins la déclaration de la veuve Lerouge ... Cette lettre-là est brûlée, heureusement.*¹⁰⁷

Bien avant que le coupable soit identifié par Tabaret, les spectateurs sont au courant du fait que Noël a falsifié le dossier pour obtenir le droit à l'héritage du comte de Commarin, ce qui lui fournit un mobile potentiel pour meurtre de la veuve Lerouge. Par conséquent, dans la pièce d'Hostein, il est moins important de s'interroger sur l'identité du coupable que de se laisser intriguer par le conflit manichéen entre le détective et le meurtrier, l'identité de ceci étant bien évidente pour les spectateurs.

Certes, en manque d'un narrateur absolu, constituant un énonciateur *fiable* de vérité, toute forme discursive attribuée aux personnages est *a fortiori* falsifiable ; tout personnage — y compris Noël — pourrait donc mentir. D'autre part, le fait de rapporter intégralement la pensée de Noël correspond à une compétence de narrateur absolu, en étant épistémologiquement impossible de mettre en question la sincérité de la pensée ; le spectateur se trouve donc mis vis-à-vis de la culpabilité de Noël sans que cela ne puisse intriguer sa curiosité.

De même, nombre d'autres « à part » concurrent à la consolidation du rôle de coupable autour de Noël. L'avocat Gerdy ne manque même pas d'être même sarcastique au moment où il se trouve à défendre dans la Cour l'homme accusé de son propre crime : « NOËL. J'obéis, monsieur. (À part.) Son avocat [d'Albert], moi !¹⁰⁸ », et encore : « NOËL, un moment seul. Cet homme [M. Tabaret] m'épouvante ... *Si jamais il soupçonnait la vérité ... il n'hésiterait pas à me ... il l'a dit !*¹⁰⁹ ». Certes, les monologues intérieurs ne déclarent jamais que Noël a tué M^{me} Lerouge de manière explicite. Cependant, l'inférence que l'on demande au public pour décoder ces énoncés est minime : il est évident que Noël, coupable du meurtre, craint les capacités d'investigation de Tabaret ; il se demande alors si son stratagème criminel pour détourner le détective a marché ou pas.

De plus, dans le premier roman judiciaire d'Émile Gaboriau, Pierre Lerouge est considéré mort tout au long du récit : il réapparaît sur scène à surprise, au dernier chapitre, pour démontrer qu'aucun échange d'enfant n'a jamais eu lieu, en démêlant ainsi le mystère. Au contraire, cette même réponse de surprise est annihilée par les conventions de la théâtralité. Déjà à partir du III^e tableau, un monologue intérieur d'Englantine nous dévoile qu'elle est en train d'investiguer sur M^{me} Lerouge de la part de son mari, qui serait alors *a fortiori* vivant : « ENGLANTINE [...]. Est-ce qu'on peut se douter que nous venons en cachette voir madame Claudine Lerouge de la part de son mari ? C'est pas écrit sur notre figure¹¹⁰ ». L'accès à la pensée des personnages compromet tout effet de mystère concernant le sort de Pierre Lerouge. Depuis les tous premiers

¹⁰⁷ HIPPOLYTE HOSTEIN, *L'Affaire Lerouge, drame en cinq actes et huit tableaux tiré du roman de M. Émile Gaboriau*, Paris, Dentu, 1872, acte V, scène III, p. 50, italique ajouté.

¹⁰⁸ *Ibid.*, acte VI, scène II, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 64, italique ajouté.

¹¹⁰ *Ibid.*, acte III, scène II, p. 33.

tableaux de la pièce, le spectateur sait qu'un personnage-clé, bien qu'absent de la scène, pourrait paraître à tout moment pour démêler le mystère de M^{me} Lerouge. Au contraire, le roman s'efforce de produire incertitude et finalement surprise au sein du lecteur : on n'identifie M. Lerouge avec le mystérieux personnage qui fréquentait la veuve dans les jours précédents à l'homicide qu'en conclusion du texte.

Contrairement à *L'Affaire Lerouge* d'Hostein, la pièce de Maf & d'Avalan privilégie un effet d'hésitation au sein du public. À peine une dizaine d'années séparent une pièce de l'autre ; cependant, la matière narrative est considérablement refaçonnée par rapport au sens de mystère évoquée par le meurtre de M^{me} Lerouge. L'écart, aussi chronologique que formel, entre une pièce et l'autre suggère que la curiosité du public s'impose, petit à petit, comme une nouvelle source de pertinence narrative au sein de la représentation.

Dès le I^{er} acte, le sort de Pierre Lerouge reste tout à fait mystérieux : « Gév. La Lerouge era maritata ? Rosa. *Dicono* (ironico). Checca. *Dicono* ; ma essa non amava mai parlare di suo marito, morto, *secondo lei*, in un naufragio¹¹¹ ». Aucun détail ne parvient éclaircir le mystère autour de M. Lerouge jusqu'à la conclusion de la pièce : son destin demeure dans le domaine de l'hypothétique, dont la nature interrogative est confiée seulement aux rires réticents des paysans. Le spectateur adopte ainsi la perspective des détectives, ne pouvant qu'hésiter à propos des ce qu'on raconte du vieux marin.

En opposition au public d'Hostein, celui de Maf & d'Avalan peut s'interroger vis-à-vis des paroles des paysans : en se présentant en tant que document au cours d'un interrogatoire, leurs paroles sont tout à fait *falsifiables*. À peine dix ans plus tard par rapport à la première adaptation de *L'Affaire Lerouge*, l'effet de mystère prévaut sur les conventions du discours théâtral : l'introspection des monologues intérieurs est sacrifiée en faveur d'une narration douteuse, de laquelle on pourrait s'attendre à un rebondissement de la situation telle qu'elle nous est présentée.

De la même manière, le personnage de Natale devient complètement opaque pour les spectateurs du *Processo*. Seulement ses gestes, son ton de voix, ses expressions peuvent suggérer ses véritables pensées, qu'il cache aux autres acteurs du drame aussi bien qu'à son public.

Comparons par exemple la scène où Noël se propose de devenir avocat défenseur d'Albert avec la version de Maf & d'Avalan. Dans le premier cas¹¹², la proposition de Noël est accompagnée par un « à part » où l'avocat s'abandonne à un commentaire sarcastique, qui explicite l'ironie de la situation. Dans *Il processo*, Albert pourrait être aussi bien coupable que Natale : aucune référence ne suggère au public l'humour noir du coupable. D'ailleurs, ceci se livre à un long discours solennel qui ne révèlent ses plans en aucune manière ; au contraire, ses paroles lui font assumer une posture opposée à ses véritables intentions :

¹¹¹ MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge. Drame in cinque atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Libreria Editrice, 1880, acte I, scène II, p. 7, italique ajouté ; « Gév. M^{me} Lerouge était mariée ? Rosa. C'est la rumeur (ironique). Checca. C'est la rumeur ; mais elle n'aimait jamais parler de son mari, mort, à son avis, dans un naufrage », notre traduction.

¹¹² Cf. H. HOSTEIN, *L'Affaire Lerouge, op. cit.*, acte VI, scène II, p. 63.

Nat. Ho appreso la grande sventura che è toccata alla vostra casa [...]. Ogni nostro sforzo dev'essere rivolto alla sua salvezza. Voglio essere io il difensore di Alberto: siano pur gravi le accuse che pesano sopra di lui: le sventerò, dissiperò i dubbi: la mia voce farà scaturire la luce.¹¹³

Après quelques répliques, on indique seulement que « Nat. (pone l'indice sulla bocca : rimane un momento freddo, silenzioso)¹¹⁴ ». Ainsi, seulement l'observation de Natale pourrait constituer l'une des clés du mystère : en manque de toute parole qui explicitement révélatrice, seulement les gestes et les réactions de l'avocat s'imposent en tant qu'indices de sa culpabilité.

Au cours de sa rencontre avec le détective Tabaret, Natale est indiqué comme « pallidissimo e turbato¹¹⁵ » ; de la même manière, Albert aussi est présenté comme « pallidissimo¹¹⁶ ». Ainsi, l'analyse des deux personnages de la part du spectateur se limite exclusivement à leur dimension corporelle. Les réactions de Natale et Albert face au détective sont similaires, voire même superposables. D'autre part, le spectateur ne peut que s'interroger sur la culpabilité de l'un ou de l'autre. L'impossibilité de discerner être l'un et l'autre est ainsi l'élément fondamental garantissant l'hésitation du spectateur face à l'identité douteuse du meurtrier.

De la même manière, on rappelle que la pièce d'Hostein reproduit le dialogue précédant le meurtre de la veuve Lerouge entre Noël et sa mère, pour dévoiler, par le recours au monologue intérieur, les véritables intentions criminelles du jeune avocat :

NOËL. Le ciel m'en garde [de trahir M^{me} Gerdy] ! (Il réfléchit) Ainsi, il n'y a que la déclaration ou écrite ou verbale de la veuve Lerouge qui puisse annuler l'effet de ces lettres ... MADAME GERDY. Oui ! NOËL. Mais alors ! ... Je pourrais ... Oui, mais oui ... MADAME GERDY. Malheureux ! NOËL. Qu'avez-vous ? MADAME GERDY. *Le feu sinistre qui vient de briller dans tes yeux a éclairé ton âme ... Je t'ai deviné ... Tu a médité un crime épouvantable !*¹¹⁷

Cette séquence constitue un passage originel dans la pièce, absent du roman puisque compromettant l'effet de mystère autour de la mort de la veuve Lerouge : l'interprétation du regard de Noël par M^{me} Gerdy connote le jeune avocat comme criminel même *avant* que le crime n'ait été accompli.

Conformément au texte de Gaboriau, la version du *Processo* de Maf & d'Avalan exclut ce passage de la pièce pour préserver la révélation finale de la culpabilité de Natale. D'ailleurs, les deux auteurs italiens ne représentent que le dialogue entre Tabaret et Noël, résumant le contenu la discussion entre le jeune avocat et sa mère. Ainsi, Noël est libre de mentir au détective, aussi bien que le public est libre mettre en question la véridicité de ses affirmations. Bien évidemment, aucune information autour de la falsification du dossier n'est fournie au public : le mystère autour du meurtre est ainsi préservé pour attiser la curiosité des spectateurs.

¹¹³ MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge*, op. cit., acte IV, scène XI, p. 58 ; « J'ai appris du grand malheur qui est tombé sur votre maison [...]. Tous nos efforts sont concentrés sur sa sécurité. Je veux défendre moi-même Alberto : pour graves qu'elles puissent être les charges contre lui : je vais les déjouer, je dissiperai toute hésitation : ma voix fera jaillir la lumière », notre traduction.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 59 ; « Nat. pose son index sur la bouche. Demeure un instant glacial, silencieux », notre traduction.

¹¹⁵ *Ibid.*, acte II, scène VII, p. 27 ; « très pale et bouleversé », notre traduction.

¹¹⁶ *Ibid.*, acte IV, scène II, p. 48 ; « très pale », notre traduction.

¹¹⁷ H. HOSTEIN, *L'Affaire Lerouge*, op. cit., acte II, scène IV, p. 30, italique ajouté.

Contemporain du *Processo Lerouge*, l'adaptation de la *Corde au cou* de Savestri propose un usage des monologues intérieurs différent par rapport à celui de Maf & d'Avalan, mais tout conforme avec l'effet de mystère dont se charge la représentation de l'enquête sur la scène.

Les monologues intérieurs du docteur n'expriment aucune hésitation autour de Cocoleu : « Dott. (Eppure in quello sguardo c'è dell'intelligenza e della malizia!)¹¹⁸ ». Seignebos n'a aucun besoin de mettre à l'épreuve son cas d'étude sur la scène, en démontrant à son public que Cocoleu est effectivement intelligent. Ses certitudes, dévoilées de façon directe et immédiate, prennent tout relais sur le soupçon, au point qu'on arrive même à ridiculiser la méthode scientifique : « Dott. Maledetto cretino! Non c'è da cavarne nulla ! Dicono che parla dopo aver ricevuto una grande emozione !... Che emozione potrei trovare ?... Un fracco di bastonate ! Più soda emozione di questa non saprei !...¹¹⁹ ». Cependant, n'oublions pas que les paroles du docteur constituent seulement une voix dans le système polyphonique de la pièce : si d'un côté il déclare que Cocoleu pourrait effectivement commettre un crime, d'un autre côté le jeune homme se démontre très affectueux avec la Comtesse de Claudieuse.

Quoi que connoté par un considérable effort connotatif, le discours du docteur concourt à structurer l'hésitation du public : la polarisation des idées autour de Cocoleu entre le médecin et la comtesse ne fait que mettre en scène l'hésitation, et donc la curiosité, du public vis-à-vis de ce même personnage.

Quoi que les monologues intérieurs ne soient pas expulsés de la *Corda al collo*, ils sont pourtant maintenant voués à attiser l'hésitation du lecteur : il y a une différence considérable entre le fait de représenter la pensée d'un personnage qui exprime une opinion à propos d'un autre, et d'explicitier ouvertement les plans du criminel par un monologue intérieur comme on le voyait chez Hostein. Savestri démontre ainsi que ce n'est pas le monologue intérieur en soi à éliminer du discours de la pièce, mais que pour encourager l'hésitation du public, les informations à dévoiler par le recours à ce stratagème doivent être savamment dosées. Tout en respectant les outils typiques du discours théâtral, l'écriture de Savestri de dépasse jamais la limite au-delà de laquelle il serait impossible de s'interroger autour de l'identité du meurtrier de la *Corda al collo*.

Certes, le choix de mettre en scène une opposition discursive entre deux personnages chez Savestri paraît cependant un choix conservatif par rapport à sa contrepartie anglophone, *Almost a Life* d'Ette Henderson. Ici, l'on assiste à la plus totale exclusion des monologues intérieurs de la scène théâtrale.

Comme l'on verra dans la prochaine section du présent chapitre, tout le mystère est confié à la seule représentation en tant qu'expérience sensorielle, sans qu'aucun discours interprétatif ne puisse biaiser la curiosité du public. L'adaptation américaine de la *Corde au cou* s'impose en tant que l'une des pièces qui engagent davantage l'effort interprétatif du public, par la représentation complète de la méthodologie indicielle sur la scène.

¹¹⁸ GIOVANNI SALVESTRI, *La corda al collo. Dramma in sei atti, tolto in parte dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Barbini, 1875, acte IV, scène III, p. 73 ; « Doc. (Cependant il y a de l'esprit et de la malice dans ce regard !) », notre traduction.

¹¹⁹ *Ibid.* ; « Doc. (Sale crétin ! On ne peut rien en tirer ! On dit qu'il parle après avoir eu une grande émotion !... Quelle émotion pourrai-je lui faire éprouver ?... Des coups de bâton ! Il n'y a pas d'émotion plus forte que celle-là !...) », notre traduction.

Au contraire, dans *Il signor Lecoq* d'Ermete Novelli, le procédé du monologue intérieur se voue ultérieurement à l'engagement interprétatif du public, dans une solution qui conjugue les spécificités de la communication théâtrale et la curiosité du roman judiciaire.

Dans cette pièce, on fournit volontairement une série de données irréfutables sous forme de pensée pour qu'on puisse interpréter en autonomie la scène du crime, de sorte à soutenir où à réfuter les reconstitutions proposées par les investigateurs.

Dans la résidence des Trémorel, on n'a identifié que le corps de Berthe ; celui de son mari Hector est encore introuvable. Cependant, le juge d'instruction et le maire d'Orcival sont convaincus qu'il soit mort comme sa femme. Personne ne se doute encore qu'il soit en réalité le véritable meurtrier.

Au cours du premier acte, on fait référence trois fois au prétendu meurtre du comte. D'abord, il s'agit une gaffe de Curtois, à la V^e scène. Le maire invite les passants à pleurer la mort de Berthe, en oubliant que Hector est encore introuvable : « Domini (accostandosi a Curtois ; piano). Troppo presto, signor sindaco !¹²⁰ ». Ensuite, Domini parle, avec une certitude inébranlable, du « doppio assassinio del Conte e della Contessa di Tremorel [...] commesso da una intiera associazione di malfattori, capitanata da Guespin¹²¹ ». Et finalement, une référence moins indirecte au fait que le corps du Comte est encore introuvable : « DOMINI (a Lecoq). Voi esagerate! ... Ora, il dottor Gendron procederà all'autopsia de' due cadaveri ... LECOQ. Anche di quello di Ettore di Trémorel che non fu trovato !?¹²² ».

Certes, on n'est pas strictement dans le domaine du monologue intérieur : le discours monologique se convertit ainsi en petites remarques contradictoires que l'on échange entre un personnage et l'autre, à l'abris de l'ensemble des enquêteurs. Le discours privé avec soi-même s'externalise ; il se fait hypothèse, remarque, petite opinion douteuse. L'écriture de Novelli s'efforce d'attiser l'hésitation du public vis-à-vis du sort d'Hector en présentant une série de reconstitutions différentes du même évènement. Trois locuteurs présentent trois interprétations différentes du crime, en établissant un cadre de véritable compétition interprétative auquel le lecteur ne peut que répliquer en hésitant.

D'ailleurs, les rares monologues intérieurs de la pièce ont la seule fonction de communiquer les soupçons de Lecoq autour des sentiments de Plantat pour M^{lle} Laurence, en confinant la pratique de l'« à part » à la seule intrigue amoureuse, explicitement subalterne au sein de l'écosystème de la représentation. Toute information à propos de l'amour entre Hector et Laurence a déjà été dévoilée au spectateur au cours du long prologue de la pièce.

Ainsi, l'exclusion de l'activité interprétative du détective ne concerne que le dévoilement de la vérité autour des modalités du crime. Chez Novelli, le discours théâtral limite son énonciation de manière sélective, dans la seule fonction d'attiser la curiosité du public pour l'identité du coupable.

¹²⁰ ERMETE NOVELLI et CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq. Romanzo di Emilio Gaboriau ridotto in tre atti e un prologo per le scene italiane*, Milano, Galli, 1894, acte I, scène V, p. 57 ; « Domini (en s'approchant de Curtois; tout bas). Trop tôt, monsieur le maire ! », notre traduction.

¹²¹ *Ibid.*, acte I, scène VIII, p. 71 ; « double meurtre du Comte et de la Comtesse de Trémorel [...] commis par un groupe de malfaiteurs, dirigé par Guespin », notre traduction.

¹²² *Ibid.*, acte I, scène IX, p. 78 ; « DOMINI (à Lecoq). Vous exagérez ! ... Or, le docteur Gendron va procéder à l'autopsie des cadavres ... LECOQ. Celui d'Hector aussi, qui n'a pas encore été trouvé !? », notre traduction.

Au cours des sections suivantes, l'on verra comment la progressive réticence des adaptations théâtrales coïncide avec une participation interprétative du public devenant de plus en plus active dans la solution du mystère.

3. Le soupçon et la sensorialité

Dans la section précédente nous avons envisagé comment le recours à une série de procédés micro-formels puisse accomplir la convergence entre représentation de l'enquête et effet de mystère au sein de son lecteur, comme des restrictions d'ordre informatif au sein du narrateur, la modalisation hypothétique du discours et le questionnement du lecteur, outre que la persistance polyphonique d'interprétations divergentes autour du crime.

Pendant, le fait que le lecteur puisse éprouver un effet de mystère vis-à-vis du crime, de sorte que sa curiosité soit stimulée autour de son dévoilement, n'implique pas qu'il puisse, ni néanmoins qu'il soit encouragé, à envisager de manière autonome des scénarios alternatifs à la solution proposée par l'enquête romanesque.

Au contraire, en lisant les romans d'Émile Gaboriau, d'Arthur Conan Doyle et de Piccini on n'est que des spectateurs dans l'affrontement herméneutique entre le détective et son énigme : l'enquête se déroule sous nos yeux en dévoilant son mystère, sans qu'aucun procédé formel n'encourage l'engagement du lecteur à en dénouer l'énigme. Nous avons d'ailleurs mis en exergue comment les aventures de Sherlock Holmes et de Lecoq se connotent par une dimension tout à fait elliptique dans la représentation de l'indice au sein du monde fictionnel.

Au contraire, nous allons bientôt voir comment une nouvelle esthétique de l'expérience sensorielle connote *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux : en opposition radicale à ses prédécesseurs, le texte se connote en tant que compte rendu de l'enquête, fournissant aux lecteurs tous les données dont dispose le détective : un cadre d'isotopie informative s'établit ainsi entre le lecteur et sa contrepartie fictionnelle.

Bien évidemment, toute action interprétative explicite est exclue de la représentation : le récit ne se connote que par une succession de gestes et d'objets dont les rapports avec le drame demeurent irrémédiablement opaques.

S'efforcer de résoudre le roman policier comme s'il s'agissait d'un jeu réside avant tout dans l'effort à envisager un principe de causalité dans un monde fictionnel où les rapports entre les personnages, les objets et l'évènement criminel demeurent insaisissables : par son effort interprétatif, le lecteur comblerait ainsi les blancs d'un récit qui se limite à simple transposition de l'expérience de l'enquêteur.

Cette propension à la dimension sensorielle de l'écriture repose, encore une fois, sur des rapports d'interférence entre l'écriture romanesque de Leroux et d'autres genres du discours marquant sa carrière littéraire : le reportage journalistique et, d'autre part, la pratique du langage théâtral. Dans ces deux genres, ils convergent l'effet d'immédiateté et d'expérience directe qui connotent l'écriture de Leroux, forgées à travers une longue expérience dans la rédaction du *Matin* mais aussi comme auteur de théâtre.

Pour l'instant, l'on ne fera qu'envisager les procédés formels *permettant*, de manière potentielle, l'engagement autonome du lecteur à résoudre le crime ; il faudra par contre attendre la dernière section de cet ouvrage pour que l'on puisse envisager les véritables propulseurs pragmatiques du soupçon.

3.1. Gaston Leroux, entre romancier et reporter judiciaire

Au moment de présenter les personnages de la *Chambre jaune*, la prose de Gaston Leroux se distingue de ses prédécesseurs par sa propension au champ sémantique de la sensorialité : il s'agit d'une écriture où le regard et l'ouï l'emportent sur la multiplication des hypothèses, une prose dépourvue de toute interprétation explicite face aux gestes et aux paroles des personnages, dont le narrateur se présente en tant que simple chroniqueur.

En d'autres termes, l'écriture de Leroux se limite à faire un compte rendu des actions et des réactions des personnages dans leur interaction les uns avec les autres sans qu'aucun événement ne soit dénoté par la perspective positionné du narrateur ou du reporter Rouletabille. Considérons par exemple la première parution sur scène de Robert Darzac, l'un des principaux suspects de l'agression à Mathilde Stangerson : « M. Darzac me demanda ce qui pouvait m'amener au Glandier dans un moment aussi tragique. *Je remarquai alors qu'il était atrocement pale et qu'une douleur infinie était peinte sur son visage*¹²³ ». Le narrateur observe les réactions physiques, strictement superficielles, de Robert, sans que cette considération n'engage aucune déduction d'ordre interprétatif. Ainsi, il nous présente un blanc herméneutique que le lecteur est appelé à combler : est-ce que le teint atrocement pale de Robert serait un signe d'inquiétude pour le sort de Mathilde, ou bien une marque révélatrice de sa culpabilité ?

La tendance à connoter son écriture par l'exaltation de la sphère sensorielle est bien systématique. Au moment de prononcer la célèbre et mystérieuse phrase « Le presbytère n'a rien perdu de son charme¹²⁴ », voici la réaction de Darzac : « *je vis Robert Darzac chanceler ; si pale qu'il fut, il pâlit encore ; ses yeux fixèrent le jeune homme [Rouletabille] avec épouvante et il descendit immédiatement de sa voiture dans un désordre d'esprit inexprimable*¹²⁵ ». Le lecteur n'est au courant de ce que Sainclair voit, c'est-à-dire ses réactions physiques face à un détail mystérieux que le reporter lui présente. Cependant, le compte rendu des réactions de Darzac n'est accompagné par aucune interprétation ; seulement, le fait qu'il puisse partager un secret avec le détective invite le lecteur à envisager sa culpabilité potentielle : la réaction de Darzac pourrait s'interpréter en tant qu'étonnement de se voir découvert par un inconnu connaissant un détail intime et mystérieux de notre passé. À partir de cet enchaînement de réactions somatiques, il serait ensuite facile d'envisager la culpabilité de Darzac comme étant de plus en plus probable.

Bien évidemment, la pratique d'une écriture sensorielle ne se limite pas au seul personnage de Robert Darzac ; au contraire, elle s'étend à l'intégralité des personnages peuplant la *Chambre jaune* : de cette manière, le lecteur est invité à soupçonner de tous les figures paraissant se marquer par un signe révélateur de culpabilité.

¹²³ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 62, italique ajouté.

¹²⁴ Il s'agit d'une expression que Ballmeyer utilise dans une lettre envoyée à Mathilde pour lui démontrer qu'il est encore vivant ; Rouletabille connaît cette expression puisqu'il l'a entendue prononcer par les deux amants lors du bal de l'Élysée.

¹²⁵ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 64.

Après avoir investigué sur la scène du crime, Rouletabille se rend à l'auberge du Donjon, où il rencontre une figure mystérieuse : l'Homme vert, le garde-chasse de M. Stangerson. Sainclair donne un compte rendu très détaillé de son aspect et de ses réactions à la vue du reporter et de l'avocat : « Cet homme pouvait avoir quarante-cinq ans. Les cheveux et la moustache étaient gris-sel. Il était remarquablement beau. Il portait binocle. Quand il passa près de l'auberge, il parut hésiter, se demandant s'il entrerait, jeta un regard de notre côté, lâcha quelques bouffées de sa pipe et d'un même pas nonchalant reprit sa promenade¹²⁶ ». Les pensées de l'Homme vert sont tout à fait opaques pour le lecteur ; on ne peut que s'efforcer de percevoir une corrélation entre la présence des visiteurs et sa décision de ne pas entrer dans l'auberge : le lecteur est ainsi invité à inférer un potentiel refus, de la part de l'Homme vert, de rencontrer le détective.

Ensuite, Sainclair et Rouletabille sont attablés au Donjon, en discutant avec la mère Agenoux à propos de la Bête du Bon Dieu, le chat dont le cri avait annoncé l'agression à M^{lle} Stangerson deux jours auparavant. L'Homme vert, qui est assis à la table à côté d'eux, a une étrange réaction, que Sainclair ne peut pas s'empêcher de remarquer : « Je regardais le garde pendant qu'il [Rouletabille] posait cette dernière question, et je me trompe fort si je n'ai pas surpris sur ses lèvres un mauvais sourire goguenard¹²⁷ ». L'écriture de Sainclair ne fait que rendre compte de l'ensemble stricte de sa perception, par un verbe d'ordre sensoriel (« je regardai ») : on ne constate qu'un sourire paraissant sur le visage de l'Homme vert au moment de citer la Bête du Bon Dieu par rapport au crime. La juxtaposition suggère, au sein du lecteur, un rapport de causalité : le public de Leroux est ainsi invité à envisager un quelque rapport entre l'Homme vert et le drame du Glandier.

D'ailleurs, on sait déjà qu'il est « remarquablement beau », détail qui paraît devenir tout d'un coup pertinent au mystère quand il revient, dans les paroles de l'aubergiste, chargé par une connotation morale négative. L'Homme vert est connoté comme un « coureur de filles, trousseur de jupes, mauvais gars¹²⁸ ». La répétition invoque la pertinence : un système d'échos épars, références strictes à ce que l'on dit et ce que l'on voit, ne peut se charger de signification que dans le cadre de l'activité interprétative du lecteur. On pourrait alors envisager un scénario au sein duquel un rapport d'amour mal tourné entre M^{lle} Stangerson et l'Homme vert expliquerait l'agression à Mathilde.

À partir d'une série de données strictement sensorielles, on est appelé à produire un cadre interprétatif tout à fait autonome par rapport au discours narratif, qui ne dénote d'aucune manière la fonction des gestes des personnages. L'Homme vert pourrait cacher un secret qu'il ne veut pas dévoiler à la police. D'ailleurs, il s'agirait d'une déduction tout à fait correcte, sauf que le secret de l'Homme vert n'a aucun rapport avec le crime du Glandier : il est un braconnier, partageant les revenus de son activité illégale avec les Bernier. Ainsi, rien n'empêche que les déductions que l'on tire de l'écriture sensorielle de Leroux soient correctes : le jeu de la lecture dans la *Chambre jaune* s'enracine proprement dans le déroutement et dans les fausses pistes interprétatives que le texte suggère au lecteur. Les faux indices qui peuplent le texte suggèrent d'ailleurs comme Leroux envisage le déroutement du lecteur en tant qu'élément pertinent à consolider l'effet textuel. L'auteur est par conséquent conscient de se trouver face à un lecteur qui s'efforce d'anticiper le dévoilement du mystère, en produisant des scénarios alternatifs par

¹²⁶ *Ibid.*, p. 127-128.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 129.

rapport à l'énonciation narrative : tous les indices suggèrent la culpabilité de Darzac ; cependant, l'expérience sensorielle de Sainclair nous présente des détails permettant d'anticiper un rebondissement dans l'enquête.

Par ailleurs, l'Homme vert et Robert Darzac ne sont pas les seuls qui auraient pu avoir une relation troublée avec Mathilde, en expliquant ainsi le crime. On découvre qu'Arthur Rance aussi, un ancien collègue américain du professeur Stangerson, était tombé amoureux de la jeune fille, lors de son séjour d'études à Philadelphie. Rouletabille raconte à Sainclair ce qu'il a vu au cours de la soirée à l'Élysée avant le crime :

M^{lle} Stangerson était près d'Arthur Rance. Celui-ci lui parlait avec animation et les yeux de l'Américain, pendant cette conversation, brillaient d'un singulier éclat. Je crois bien que M^{lle} Stangerson n'écoutait même pas ce que lui disait Arthur Rance, et son visage exprimait une indifférence parfaite [...]. Quand M. et M^{lle} Stangerson furent partis, il se dirigea vers le buffet et ne le quitta plus. Je l'y rejoignis et lui rendis quelques services, dans cette cohue. Il me remercia et m'apprit qu'il repartait pour l'Amérique, trois jours plus tard, c'est-à-dire le 26 (le lendemain du crime).¹²⁹

Non seulement les données factuelles concernant l'emploi du temps d'Arthur Rance, mais surtout ses gestes et ses réactions vis-à-vis de M^{lle} Stangerson permettent au lecteur d'inférer qu'entre les deux il y a eu, dans le passé, une relation malheureuse, dont le professeur américain souffre encore : à son amour, Mathilde répond avec l'indifférence la plus totale. Cependant, aucun de ces détails n'est explicité : le récit du détective, de manière assimilable à celle du récit de Sainclair, se limite à un compte rendu des regards et des expressions faciales des personnages, dont l'interprétation est complètement déléguée aux lecteurs.

Nous avons suggéré toute à l'heure que l'écriture du détective est assimilable à celle de son témoin-chroniqueur, l'avocat Sainclair. Certes, pour que le lecteur puisse soupçonner, il faut que l'activité interprétative du reporter soit aussi impénétrable que celle des autres personnages, les suspects qui se trouvent au château du Glandier : le public nécessite d'être au courant de tout ce que le détective perçoit, sans pourtant partager avec lui l'effort interprétatif visant à faire, d'une série de données éparses, un récit univoque. Bien évidemment, le risque serait de biaiser la propension herméneutique du lecteur en lui imposant une reconstitution figée de la part du détective.

Sainclair s'efforce ainsi de superposer sa propre expérience de témoin-chroniqueur à celle du reporter : à plusieurs reprises, la narration se charge souligner comment le regard du détective coïncide avec celui du témoin. De cette manière, le lecteur dispose de tous les données exploitables par le détective sans pourtant avoir accès à son discours interprétatif : voici le stratagème dont Leroux se sert pour justifier une écriture focalisée sur l'expérience sensible du détective sans que pourtant le point de vue interne à l'enquêteur n'engendre une narration connotée par son jugement : « Rouletabille [...] ne quittait pas des yeux M. Darzac ; *je suivis son regard, et je m'aperçus que celui-ci était uniquement dirigé vers les mains gantées* du professeur à la Sorbonne¹³⁰ ». Dans cet extrait, les regards des deux convergent sur la figure de

¹²⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 66, italique ajouté.

Robert Darzac et sur ses mains gantées. On sait, d'ailleurs, que l'assassin a laissé une trace ensanglantée de sa main sur le mur de la chambre jaune.

Pour qu'il soit possible d'attribuer un signifié à la direction du regard du reporter, il faut que le lecteur rappelle le susdits détail narratif, et infère à partir de cela le rapport que le détective est en train d'établir entre le signe dans la chambre et le fait que Darzac soit en train de couvrir ses mains, potentiellement pour cacher une blessure révélatrice.

Ainsi, le soupçon du lecteur réside moins dans l'autonomie totale d'envisager des scénarios criminels potentiels, que dans la tendance à penser à *la place* du détective, en interprétant les éléments que sa sensorialité sélectionne dans le cadre d'un récit univoque. Ainsi, l'interprétation du lecteur remplit les vides que l'absence des raisonnements du détective laisse, en ne s'appuyant que sur les données sensibles de son investigation.

Par ailleurs, ceci ne constitue pas le seul échantillon textuel envisageant une sensorialité partagée entre l'enquêteur et le témoin-chroniqueur, de sorte que le lecteur partage le regard du détective. Il s'agit par contre d'une poétique systématique, qui parcourt l'ensemble de l'écriture du roman. En rencontrant l'Homme vert à l'auberge du Donjon, Sainclair déclare que « le jeune homme avait déjà lâché son omelette et rejoignait l'hôte à la fenêtre. J'y fus avec lui [...]. *Rouletabille et moi nous regardâmes l'hôte*. Ses yeux fulgurants, ses poings fermés, sa bouche frémissante, nous renseignaient sur les sentiments tumultueux qui l'agitaient¹³¹ ». Un compte rendu de la figure de l'aubergiste suggère au lecteur que l'homme nourrit une haine secrète contre l'Homme vert. Sainclair nous prévient à propos de son regard, de sa bouche, de ses yeux : dans son écriture, le regard est à la foi indice des mobiles autrui, mais également le seul instrument pour obtenir ces mêmes.

Il s'agit pourtant d'un regard partagé avec le détective : c'est toujours « nous » qui regarde. Le lecteur ne partage pas seulement l'expérience du témoin-chroniqueur, mais également celle du détective, puisque ces deux dernières convergent de manière systématique, en une sorte d'individualité collective.

Cette pratique contribue à la formation d'un cadre d'information isotopique entre détective et lecteur : l'un connaît autant que l'autre pour ce qui concerne la sphère sensorielle du récit, mais — grâce au diaphragme du témoin — toute activité interprétative de l'enquêteur est exclue de la représentation.

On bénéficie du fait que le détective sélectionne les indices pour le lecteur, sans pourtant qu'il puisse nous dévoiler de quelle manière ces détails se conjuguent dans un récit monologique : la reconstitution du crime. Il est alors au lecteur de combler ces vides, en proposant une interprétation autonome du crime du Glandier.

Ainsi, la *Chambre jaune* se distingue radicalement par rapport aux modèles qui la précèdent : dans les romans de Gaboriau, le lecteur faisait face à un narrateur encore incapable de distinguer la stricte représentation de l'évènement énigmatique d'un commentaire interprétatif. Par la suite, les aventures du détective Lucertolo se remarquaient par une présence massive d'interventions du narrateur omniscient, qui divulguait des informations de vérité absolue en empêchant toute réponse de soupçon de la part du public. Au contraire, *A Study in Scarlet* se caractérise par la recherche acharnée de l'opacité la plus totale : le mécanisme du texte se fonde

¹³¹ *Ibid.*, p. 127, italique ajouté.

bien sur le fait de cacher l'information au lecteur, pour que les révélations du détective puissent le surprendre.

Il nous paraît tout à fait vraisemblable que les innovations micro-formelles de la *Chambre jaune* soient liés spécifiquement aux compétences discursives intergénériques qui caractérisent la carrière de Gaston Leroux.

En 1894, après une première expérience professionnelle en tant qu'avocat, Leroux devient chroniqueur judiciaire pour le *Matin*. Il s'agit d'une année particulièrement intense et dramatique pour le théâtre de la Cour : les attentats anarchiques se multiplient dans le pays, en une véritable vague de violence.

En novembre 1893, Léon Léauthier blesse un célèbre diplomate serbe attablé dans un café parisien. Le 9 décembre suivant, une bombe explose dans la chambre des députés au Palais Bourbon : les sorties sont bloquées et tous ceux qui se trouvaient à l'intérieur sont arrêtés de sorte à identifier le responsable, que l'on découvrira par être Auguste Vaillant, un jeune homme voulant venger la condamnation de l'anarchiste Ravachol quelques mois auparavant. Le 12 février 1894, une bombe explose au café *Terminus*. Le coupable serait le jeune Émile Henry, ayant agi pour venger à son tour le sort de Vaillant, et que l'on accuse aussi d'un autre attentat explosif : en novembre 1892, une bombe destinée à la compagnie des mines de Carmaux, à l'époque paralysée par la grève des mineurs, est amenée au commissariat de la rue des Bons Enfants, où elle explose en tuant six personnes. Ensuite, les attentats rejoignent leur comble le 24 juin 1894, quand l'anarchiste italien Caserio poignarde et tue le président français Sadi Carnot, lorsqu'il était en train de visiter la ville de Lyon.

Embauché au *Matin* au seuil d'une choquante saison meurtrière, Gaston Leroux suivra attentivement les quatre procès Vaillant, Henry, Caserio et Léauthier, en relatant chaque jour les développements judiciaires de leurs procès.

Cependant, les pratiques du récit journalistique du crime ont radicalement changé par rapport à l'écriture du fait divers qui caractérisait la *Gazette des Tribunaux* à la moitié du siècle. Certes, ce qui occupe la une est encore le compte rendu du procès, au détriment de la narration de l'enquête au sens strict : celle-ci occupe encore la deuxième ou la troisième page du journal, confinée à une série de petits articles qui relatent, étape par étape, les déroutements et les découvertes effectuées, jour après jour, par la police.

Même si la pertinence narrative se structure encore autour du procès, les pratiques du reportage ont aboli l'écriture pour ainsi dire mécanique et anonyme du fait criminel. Il ne s'agit plus de raconter le procès judiciaire par des formes figées, à peu près d'assemblage, se limitant à la stricte reproduction des documents judiciaires, comme les textes des plaidoyers ou les comptes rendus des témoignages. Le reportage judiciaire ne constitue plus une mosaïque de pièces textuelles à juxtaposer, mais un récit à la première personne, privilégiant la perspective individuelle et, pour ainsi dire, intime du reporter : l'utilisation de la première personne singulière devient systématique sur les pages du *Matin* ; raconter implique de convoyer aux lecteurs le regard du reporter, ses sensations physiques, son expérience directe du procès. Ainsi,

l'écriture est censée être un calque fidèle, et strictement référentiel, de la réalité perçue par le chroniqueur-témoin¹³².

Il est alors impossible de ne pas percevoir une continuité, pour le moment exclusivement conceptuelle, entre l'activité journalistique et la poétique de la sensorialité dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. Comme Sainclair, le reporter Leroux ne fait que transcrire le réel dont il est témoin, en relatant une série d'évènements se limitant à l'ordre de l'expérience sensorielle.

Certes, la perception de l'évènement est bien strictement fidèle au réel, mais pas pour autant moins *positionnée* : elle est celle d'un personnage faisant lui-même partie de la scène qu'il se charge de décrire. Il en suit que l'écriture de Gaston Leroux en tant que reporter est *a fortiori*, comme son écriture romanesque, un récit de l'expérience individuelle, un discours où l'on relate exclusivement ce que le reporter voit et ce qu'il entend.

Dans cette perspective, considérons le portrait que le jeune Leroux esquisse de Caserio, le meurtrier du président Carnot. D'une part, le journaliste déclare de vouloir « pénétrer le caractère et de sonder l'état d'âme de ce misérable assassin, dont l'impassibilité soutenue est vraiment effrayante¹³³ ». Cependant, aucun commentaire, aucune réflexion explicite n'interrompt la description de Leroux ; son écriture est exclusivement sensorielle, limitée à la perception directe des gestes et de l'aspect de l'imputé :

[Caserio] a revêtu le costume qu'il portait au moment de l'attentat. Il baisse la tête, se mord les lèvres, puis sourit en inventoriant d'un regard toute la salle. Il veut tout de suite se composer une attitude. Il rajuste son gilet et son pantalon, pose sa main droite sur la hanche, pendant que de la main gauche il saisit la barre de fer sur laquelle il s'appuie. Il se croit devant l'objectif d'un photographe. Nous en profiterons pour esquisser brièvement son portrait. Caserio paraît plus jeune qu'il n'est en réalité. Ses épaules sont larges, mais son corps est malingre et n'a pas encore acquis tout son développement. Sa figure est imberbe et c'est à peine si un léger duvet noir estompe sa lèvre supérieure. Celles-ci sont épaisses et donnent à la physionomie tout entière une expression souriante. D'ailleurs, Caserio ne cesse de les mordiller. Les yeux, presque perdus au fond de l'arcade sourcilière très prononcée, sont vifs et brillent par moments d'un singulier éclat ; ce n'est pas le regard vague, indécis de l'irresponsable ; au contraire, ils accusent la fièvre de l'agité, de l'illuminé.¹³⁴

Leroux affiche ainsi une écriture qui se limite à la simple perception du réel, dépourvue de toute caractéristique interprétative : le texte se transforme en photographie ; l'écrivain en photographe, dans l'intention de saisir la provocation de Caserio, qui se croit « devant l'objectif » de la caméra. C'est par contre au lecteur d'interpréter le portrait physique de l'accusé pour en tirer un portrait psychologique se fondant seulement sur l'inférence : Caserio est un jeune homme imberbe, qui affiche une confiance solide et pourtant ne cesse de se mordiller ses ongles, un indice suggérant une crainte profonde et occulte qui contraste avec son regard fiévreux.

Seulement à partir des détails anodins sélectionnés par Leroux, un rapport tout à fait particulier s'établit entre le lecteur et son écrivain : la conscience que l'activité interprétative

¹³² Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La Littérature au quotidien*, op. cit. ; LAËTITIA GONON, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit.

¹³³ GASTON LEROUX, dans *Le Matin*, 3 août 1894.

¹³⁴ *Ibid.*

du public peut tout à fait produire une narration radicalement divergente par rapport aux éléments fournis de manière explicite par la textualité stricte.

L'expérience de lecture du reportage se connote ainsi en tant qu'espace d'élaboration pour produire des formes textuelles — comme le roman policier à venir — capables d'exploiter au degré maximal les capacités interprétatives du public.

Comme pour l'Homme vert ou Robert Darzac, le geste ou l'expression faciale du personnage deviennent des indices de la psychologie de l'imputé, dont on est appelé à interpréter les intentions.

Par ailleurs, Leroux esquisse un autre portrait, tout à fait assimilable à celui de Caserio, au cours de l'affaire Henry :

L'aspect général rappelle celui de Léauthier. Mais la tête, la tête blême au front étroit et volontaire, aux yeux mi-clos dardant par instant des regards de colère ; mais le bas du visage, avec sa bouche que crispe un rictus de pitié pour les magistrats, pour les témoins, pour toute l'assistance, n'ont rien de l'adolescence inconsciente qui rendait si curieuse la face de l'anarchiste cordonnier. Le profil est d'une remarquable finesse, avec le nez insensiblement aquilin ; un soupçon de barbe duvete les joues, la lèvre, et s'étire en deux pointes sous le menton. Les cheveux, châtain clair, sont en brosse. [...] [T]out de suite il changera d'allure. L'attitude quelque peu belliqueuse qu'il a montré au début de l'audience va disparaître pour faire place à un sans-gêne presque gouailleur, tandis que s'accroîtra le pli des lèvres, le rictus de la bouche méprisante. Li ne se départira point cependant de la plus extrême correction et ne se permettra que quelques sorties véhémentes ou ironiques.¹³⁵

La véritable personnalité, voire même les mobiles, d'Émile Henry demeurent opaques : Leroux ne peut alors qu'offrir une série de détails factuels à ses lecteurs, pour qu'ils s'interrogent eux-mêmes, tout comme lui, à propos de la véritable nature du dynamiteur anarchiste.

Ainsi, comme si l'on se trouvait face à Darzac ou à Arthur Rance, le narrateur de reportage s'efforce de combler l'écart de connaissance de détails qui le sépare de son lectorat, sans pourtant avoir connaissance directe et certaine des mouvements d'esprit qui animent Henry.

Par ailleurs, le texte journalistique s'intègre, souvent, à des illustrations ou à des photographies, dont la prétendue exactitude est affichée à plusieurs reprises dans le paratexte journalistique. Juste après la capture d'Henry, *Le Matin* écrit que « quelques journaux ont donné de lui des portraits purement imaginaires. Nous en publions aujourd'hui deux, exécutés par notre collaborateur Frédéric Régamey, d'après *des photographies absolument authentiques*, tirées depuis quelques jours à peine. *En dehors de toute fantaisie*, ce double portrait reproduit les traits du jeune révolutionnaire. *Il donne exactement l'expression de décision rêveuse et farouche de la physionomie*¹³⁶ ». Le rédacteur explicite ainsi la fonction purement indiciaire de l'illustration : il s'agit de représenter exclusivement les « traits » du meurtrier, dont le lectorat peut tirer un véritable portrait psychologique ; aucun autre détail textuel n'explicite la « décision rêveuse et farouche » qui caractérisent Henry, dont la déduction est intégralement confiée au public du *Matin*.

Les lecteurs du journal ne disposent que des gestes de l'anarchiste : « On a également beaucoup remarqué, au fond de la salle des assises », écrit Leroux « une jeune femme à la mine un peu excentrique, sur laquelle Émile Henry a obstinément attaché son regard au moment de

¹³⁵ GASTON LEROUX, dans *Le Matin*, 28 avril 1894.

¹³⁶ *Le Matin*, 22 février 1894, italique ajouté.

la lecture du verdict. C'est à cette jeune femme que le farouche dynamiteur adressait des vers élégiaques et des madrigaux d'une sentimentalité naïve peu de temps avant l'attentat du café Terminus. Il en était follement amoureux, bien qu'elle fût déjà sous puissance d'amant ou de mari¹³⁷ ». Comme dans la *Chambre jaune*, le regard du reporter croise celui de l'assassin : il n'est qu'à partir d'une expérience sensible que l'on peut retracer un amour malheureux, comme le lecteur était appelé à faire pour le rapport entre Mathilde Stangerson et M. Arthur Rance.

Dans cette occurrence, on rompt le silence interprétatif autour de l'accusé, pour esquisser le drame, à la fois ridicule et maladif, entre le jeune anarchiste et sa maîtresse : des données contextuelles s'ajoutent au récit, en attribuant une identité à la jeune fille mystérieuse et une explication aux regards qu'elle croise avec l'accusé. Cependant, la séquence interprétative demeure bien isolée et figée par rapport à la description sensorielle de la scène : c'est toujours à partir de l'opacité du réel que le chroniqueur, à l'aide d'autres informations, parvient à esquisser un cadre interprétatif valable pour les événements auxquels il assiste.

Bien évidemment, la poétique de la sensorialité est intimement liée à la forme et à la pratique du reportage au sens large. Leroux n'en serait pas forcément le meilleur interprète, mais celui qui, avec plus de succès, aurait été capable d'exploiter les procédés micro-formels du reportage au sein de l'écriture romanesque.

Le reporter du *Matin* cueillit les potentialités de l'activité interprétative du lecteur, s'appuyant sur une écriture se limitant à la seule factualité du geste et de l'expression, qui stimule la curiosité engagée par le meurtre romanesque, sans pourtant imposer une représentation claire du crime.

On se trouve ainsi face à une véritable interférence entre genres du discours, l'énonciation fictionnelle assumant des formes et en évoquant des pratiques interprétatives qui appartiennent à un autre domaine de la représentation.

Par ailleurs, même avant que Leroux soit embauché au *Matin*, on peut envisager d'excellents exemples d'écritures de la sensorialité stricte, insérés dans un contexte général de soupçon. Considérons, par exemple, le compte rendu que l'on écrit sur le même journal à propos de l'attentat à M. Georgievitch par Léauthier :

Au fond de la salle se trouvait un jeune homme, dont l'*air inquiet* avait frappé les servantes du bouillon lorsqu'il était entré. Il était allé s'asseoir à cette place après avoir fait le tour de la pièce et *examiné minutieusement, presque insolemment, les clients déjà installés*. Le dineur était un jeune homme d'une vingtaine d'années, grand, efflanqué, le visage osseux, la bouche large et tourmentée *de rictus nerveux, la prunelle extraordinairement lumineuse* et roulant d'un coin de l'orbite à l'autre *d'une façon tout à la fois soupçonneuse et féline*. Des sourcils noirs et épais surplombaient la cavité de ses yeux ; la moustache, également très brune, s'allongeait en deux pointes vaguement élégantes et une barbe naissante ombrail légèrement son menton. *Pendant toute la durée de son repas, l'inconnu ne quitta pas de l'œil M. Georgievitch, qu'il pouvait voir de trois quarts*, étant donnée la position respective des deux dineurs [...]. Au moment même où il se levait de table pour prendre son pardessus, le jeune inconnu s'élança derrière lui et le frappa violemment en pleine poitrine à l'aide d'un instrument en fer qu'il tenait à la main. L'action fut si rapide que personne n'eut le temps de s'interposer.¹³⁸

¹³⁷ G. LEROUX, dans *Le Matin*, 28 avril 1894.

¹³⁸ *Le Matin*, 14 novembre 1893, italique ajouté.

Le portrait physique de Léauthier n'offre pas des informations précises à propos de ses intentions ; on ne peut que remarquer, en partageant le regard des témoins, son air nerveux et l'air fiévreux dans son regard, un élan qui le brule de l'intérieur et qui n'a, pour l'instant, aucune explication.

Seulement la transcription des gestes de Léauthier pourrait laisser entendre qu'il est en train de chercher quelqu'un, puisqu'il observe minutieusement les hommes attablés ; cependant, le criminel demeure opaque, irrémédiablement réduit à l'ensemble énigmatique de ses actions et de ses réactions.

Encore une fois, le regard scriptural du reporter cueillit le regard de l'assassin à venir, et le présente à ses lecteurs : dans les yeux du meurtrier il se cache déjà la cible de son plan criminel.

Certes, le texte est encadré par toute une série de connaissances paratextuelles : on connaît déjà l'identité du meurtrier et de la victime, aussi bien que la dynamique du meurtre. Par contre, si l'on extrapolait de son contexte cet extrait, l'on se trouverait face à un extraordinaire exemple de texte invoquant, voire même prétendant, l'effort interprétatif du lecteur, tout à fait assimilable aux techniques narratives que Leroux transpose du reportage pour les appliquer au sein du cadre romanesque.

3.2. Engager le spectateur dans le soupçon sur scène

Jusque-là, nous avons fait référence au reportage en tant qu'écriture de la sensorialité, plutôt que de compte rendu, voire même calque, du réel en tant que tel. Si l'écriture du réel renferme la littérature dans un rapport exclusif avec les pratiques scripturales de la factualité, le concept d'écriture sensorielle ou plutôt, sensible, nous ouvre à d'autres pratiques et modes du discours, non nécessairement factuelles et pourtant sensibles, comme celle du théâtre.

Certes, tout au long du XIX^e siècle on remarque une convergence thématique entre la chronique judiciaire et l'effet dramatique, voire même tragique, qu'elle peut évoquer, dont on parlera de manière plus approfondie dans la prochaine macro-section du présent ouvrage.

Pour l'instant, limitons-nous à remarquer que même à l'époque du reportage cette tendance ne paraît pas s'atténuer. En conclusion de l'affaire Caserio, Leroux écrit que l'on touche « à l'épilogue du *drame* sanglant dont la ville de Lyon a été le *théâtre* dans la nuit du 24 juin¹³⁹ ». Dans les pages du *Paris*, qui lui valurent d'être embauché au *Matin*, le reporter arrive à faire lui-même une sorte de critique théâtrale de Vaillant, dont il conteste les prétendues capacités d'acteur. Comme s'il s'agissait d'un *Mai post litteram*, le meurtrier du *Monsieur Lecoq* de Gaboriau, Vaillant avait feint une fausse identité pour échapper à l'interrogatoire du procureur. Mauvais acteur, il ne convainc non plus sur la scène du Tribunal :

J'ai trouvé un mot et même plusieurs mots de critique dramatique dans les comptes rendus du procès d'hier, tant il est vrai que les justiciers de la dynamite font tout de suite penser au théâtre. C'est notre confrère Gervasy, du *XIX^e Siècle*, dont la critique est si sûre et si documentaire, qui a remarqué que Vaillant n'avait pas « l'ampleur » de Ravachol. On voit tout de suite de quoi il s'agit : geste plus étriqué, port de tête moins superbe, répliques plus hésitantes, quelques-unes peut-être ne dépassant pas la rampe, et le monologue laborieusement préparé en cellule lu d'une voix sourde qui ne portait

¹³⁹ GASTON LEROUX, dans *Le Matin*, 3 août 1894, italique ajouté.

pas. Ce n'est donc pas un succès d'acteur pour cette représentation unique qui n'aura in de centième ni même de deuxième.¹⁴⁰

La critique de Leroux nous laisse entrevoir comme le rapport entre reportage et théâtre ne soit pas exclusivement de superposition thématique ; au contraire, il s'agirait plutôt d'une convergence pragmatique, liée à l'expérience de fruition des deux formes.

On apprend que Vaillant est un mauvais acteur puisque la critique de Gervasy est strictement *documentaire*, en s'efforçant de reproduire l'expérience de se trouver face à Vaillant comme devant à un véritable acteur sur scène.

Bien qu'il se rapporte à une représentation fictionnelle, l'expérience du spectateur théâtral est tout à fait aussi sensorielle que celle du lecteur du reportage : on est appelé à juger et comprendre non seulement les paroles des personnages, mais également leurs gestes, le ton de leur voix, les expressions du visage. Pour le dire autrement, le théâtre est une *expérience* directe qui s'enracine dans plusieurs systèmes sémiotiques, tous invoquant à un effort interprétatif du spectateur.

Si la chronique judiciaire simule le côté sensoriel de l'expérience dans la Cour par le discours, celle du spectacle est une expérience qui engage le public sans aucune forme de médiation verbale.

D'ailleurs, il paraît y avoir une convergence, dans l'écriture romanesque de Leroux, entre la pratique du théâtre et celle du reportage. Comme on le souligne sur les pages de *La Revue* en se référant à l'avant-première du spectacle de la *Chambre jaune*, le journalisme a été une véritable école d'écriture pour Leroux, dont les capacités paraissent d'ailleurs encore mieux exploitées sur la scène : « Reporter et chroniqueur, il avait appris à *regarder*, à *conter*, à *retenir l'attention du lecteur* [...]. L'information a été une excellente école pour Leroux. Il doit une bonne part de ce qu'il est devenu grâce au journalisme¹⁴¹ ». Selon Joseph Galtier, dans l'œuvre de Leroux le récit coïncide avec le regard : retenir l'attention du lecteur se fonde surtout sur une écriture capable de laisser des vides interprétatifs par la simple exposition du monde sensoriel, dans toute son ambiguïté mystérieuse.

L'écriture théâtrale et le reportage s'efforcent toutes les deux de montrer sans engager aucune explication, s'appuyant donc sur la capacité interprétative autonome du lecteur pour combler les blancs de la narration. Les gestes, les tons, les actions s'imposent en tant qu'éléments révélateurs de l'activité criminelle, sans pourtant déclarer leur valeur de manière explicite et univoque. Tout comme le lecteur de reportage, le spectateur qui soupçonne se connote en tant que véritable locus d'élaboration d'une poétique du soupçon autonome par rapport au discours narratif, d'ailleurs absent sur la scène théâtrale.

Nous avons suggéré, dans la section précédente, comment les personnages se font de plus en plus opaques dans les adaptations scéniques des romans judiciaires : l'élimination des monologues intérieurs empêche le spectateur d'avoir un accès direct à leur pensée ; le meurtrier est ainsi de moins en moins identifiable par le discours. Cependant, cette opération, tout à fait négative et fondée sur l'élimination d'une pratique récurrente de l'écriture théâtrale, démontre d'avoir une contrepartie active : d'une part, l'activité cognitive des personnages disparaît de la scène ; d'autre part, les gestes et les tons de voix des personnages assument un rôle de plus en

¹⁴⁰ GASTON LEROUX, dans *Le Paris*, 12 janvier 1894.

¹⁴¹ JOSEPH GALTIER, « Théâtre de l'Ambigu », dans *La Revue*, février 1912, italique ajouté.

plus voué à encourager l'activité interprétative autonome du lecteur, en tant que les seuls indices de leur psychologie, de leurs mobiles et de leurs dessins.

Déjà dans l'adaptation de la *Corde au cou* d'Etie Henderson, l'expérience directe de l'aspect des personnages joue un rôle fondamental dans le déroutement du spectateur. Comme on le sait, le mystère que la pièce réorganise à partir du drame judiciaire de Gaboriau se déroule autour de la nature de Collinett : serait-il capable de commettre un meurtre ou pas ?

Dans l'ouvrage de Gaboriau, c'est bien le narrateur qui se charge de programmer, au sein de son lecteur, une réponse d'hésitation vis-à-vis de Cocoleu : d'un côté, on le qualifie d'« idiot, et de plus atteint d'une de ces effroyables maladies nerveuses dont les accès agitent tout le corps¹⁴² ». De l'autre, on déclare que « ses immenses oreilles donnaient à sa physionomie une expression étrange d'effarement et d'idiotisme, et aussi, pourtant, *de ruse bestiale*¹⁴³ ». Contrairement au narrateur de reportage judiciaire chez Leroux, l'action dénotative de la prose de Gaboriau *qualifie a fortiori* comme un être bestial et pourtant rusé, en suggérant qu'il serait bien capable de commettre un meurtre, nonobstant l'idiotisme affiché par le jeune homme.

Dans l'effort de rendre encore plus explicite la duplicité de Cocoleu, c'est le narrateur-même qui se charge d'exprimer des doutes sur la nature du personnage : « Cocoleu comprenait-il? Sa figure grimaçante ne trahissait rien de ce qui pouvait se passer en lui¹⁴⁴ ». D'un part le narrateur contredit ce qu'il vient de suggérer dans l'extrait précédant, en remettant en cause les allusions avancées à peine quelques pages auparavant.

D'autre part, il est impossible de dire que, de cette manière, le narrateur concourt à autonomiser le soupçon des lecteurs : l'hésitation autour de Cocoleu est une question tout à fait rhétorique. L'opposition entre deux tendances mutuellement exclusives est véhiculée, voire même imposée, par le discours narratif : il ne s'agit pas d'une inférence que l'on développe de manière autonome à partir d'une écriture strictement connotative, mais une instruction que l'on reçoit de manière univoque par l'action dénotative du texte.

Or, dans *Almost a Life*, on ne dispose d'aucune voix narrative pouvant produire une discursivité se contredisant, à chaque fois, à propos de la nature du jeune homme. Il faut que cette hésitation devienne une compétence exclusive du public, auquel on montre, par une série de séquences, Collinett dans des situations différentes pouvant favoriser l'une ou l'autre des versions. Ainsi, l'hésitation n'est plus un effet programmé de manière explicite par la discursivité textuelle, mais le résultat d'un procédé interprétatif : dans le cadre de l'adaptation théâtrale, ce qui était autrefois une tâche à accomplir par l'énonciation narrative devient maintenant quelque chose à inférer à partir de la représentation directe, non-médiée, de l'évènement.

La première fois qu'il apparaît sur scène, Collinett affiche « his clothes disordered, he has a mass of reddish hair, his whole appearance *idiotic and brutish*¹⁴⁵. Certes, selon les indications scéniques, son aspect devrait être « idiotic and brutish » ; pourtant, aucune voix narrative comme celle du narrateur romanesque ne peut attribuer de manière objective un état d'idiotie complète au jeune fou.

¹⁴² ÉMILE GABORIAU, *La Corde au cou* [Dentu, 1873], Paris, Éditions du Masque, 2004, p. 44.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 46, italique ajouté.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁵ ETTIE HENDERSON, *Almost a Life*, [inédit], 1878, acte I, scène I, p. 8, italique ajouté.

Comme les autres personnages du drame, le spectateur aussi peut décider de faire confiance à Collinett ou pas, ce qui génère un conflit épistémologique se propageant de la scène au parterre. C'est d'abord le docteur qui ne croit pas à la possibilité que Collinett puisse être un témoin fiable : « Because he is an imbecile, an idiot : he cannot possibly understand your questions or the importance of his answers¹⁴⁶ ». Au contraire, la comtesse lui croit : « At all events he had both sense and courage enough to save my children from the flames [...]. (Gives him her hand. Collinett kisses her hand and gives signs of pleasure)¹⁴⁷ ». Les deux interprétations sont également valables ; aucune voix narrative n'attribue plus de valeur à l'une ou à l'autre, en engendrant un conflit épistémologique qui ne repose pas sur une opposition d'ordre rhétorique, mais que l'on déduit par la simple juxtaposition des discursivités.

Au contraire, le narrateur de la *Corde au cou* se charge de clarifier la relation étroite entre Cocoleu et la comtesse, par le recours à une similitude qui ne laisse pas beaucoup de place à des interprétations divergentes : « Obstinement, l'idiot tenait ses regards rivés sur M^{me} de Claudieuse, avec l'expression craintive et soumise du chien qui cherche à lire dans les yeux de son maître¹⁴⁸ ». Celle de Cocoleu n'est pas de la simple affection, mais un attachement total et féroce : comme un chien, il peut être aussi fidèle avec sa maîtresse que violent avec les autres. Le narrateur se charge ainsi de suggérer que Cocoleu pourrait effectivement commettre un acte violent en faveur de la comtesse.

Au contraire, sur la scène, aucune discursivité sur Collinett ne parvient à s'imposer sur les autres, sinon en s'appuyant sur la dimension multisémiotique de l'expérience théâtrale : les gestes des acteurs peuvent constituer une argumentation à faveur d'une thèse ou de l'autre. Revenons sur le geste affectueux que le jeune s'adresse à la comtesse : un homme si gentil pourrait-il commettre un meurtre brutal ? Le geste nécessite ainsi d'être interprété pour qu'il se charge d'une valence argumentative au sein du processus herméneutique du lecteur, sans que pourtant aucune indication de scène ne dénote sa valeur de manière univoque.

Par la suite, on peut remarquer d'autres signes suggérant leur relation spéciale, sans pourtant que cette interprétation ne soit imposée au public : « (As Countess is about to enter Collinett glides stealthily to her, she looks at him, pats his head and exits, he follows crunchingly)¹⁴⁹ ». Il est encore aux spectateurs de décider si les gestes de Collinett révèlent une relation tout à fait trop étroite entre les deux, jusqu'au point de mettre en question la sincérité du témoignage de Collinett, accusant Jacques. Collinett serait-il en train de protéger la comtesse en accusant un homme innocent ? Voilà une question — voire même un véritable soupçon — que l'adaptation théâtrale peut potentiellement soulever au sein du spectateur, en abandonnant le public à ses propres hésitations. Certes, les soupçons du docteur Seignebois sont représentés sur scène à plusieurs reprises :

Phil. [...]. Oh, he's a tricky fellow [Collinett]. Avi. But, my good Doctor, of what use is his coming to us? It is he who has accused Jules! Doct. All the more reason to suspect him! [...]. *Who can tell that he is not the assassin — what was he doing in the courtyard?* Gêrôme did no task him that; I'll have it out of him; he shall speak the truth.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁸ É. GABORIAU, *La Corde au cou*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁹ E. HENDERSON, *Almost a Life*, op. cit., acte I, scène I, p. 12.

¹⁵⁰ *Ibid.*, acte II, scène II, p. 7a. (p. 25), italique ajouté.

Néanmoins, il ne s'agit que d'une hypothèse rejetable de la part du spectateur, et qui, pour l'instant, ne peut pas être vérifiée : il faut ainsi que la scène se transforme en lieu d'expérience, où mettre à l'épreuve les discours divergents autour de la figure du fou.

À cause de la dimension intrinsèquement sensorielle de l'expérience théâtrale, il serait impossible de construire un système de soupçon en relatant verbalement des détails qui ne correspondent pas à la mise en scène à ce que le public peut percevoir de manière non médiée ; autrement, le spectateur invaliderait immédiatement les soupçons de Seignebos.

Pour que le soupçon soit opératif sur scène, il faut que l'activité interprétative se déroule au même moment que les événements. Le public, aussi bien que le détective amateur, est appelé à interpréter les expressions du visage et les réactions de Collinett *en action*, en le mettant à l'épreuve de ses propres questions. Aucun décalage déformateur n'est permis à la représentation théâtrale : au fil de l'expérience sensorielle directe, enquête et théâtralité sont indissolublement unies.

Après son témoignage, le soi-disant fou a disparu mais Philip, un jeune paysan, le retrouve. On décide donc de ramener Collinett à l'hôpital, et le docteur en profite pour se moquer de lui. Cependant, cet acte est loin d'être gratuit ; au contraire, il met à l'épreuve le jeune fou pour mesurer son attachement à la comtesse :

Doct. [...]. Ah! See — who is coming — the Countess Clairnot. (Collinett throws down apple quickly, runs about a moment, gladly, and then shakes his head, uttering a low moan of disappointment.) Doct. (Gleefully) Ha, ha! My good ladies. Thou see I am right; if they will only let me have full power over him for a fortnight, Collinett will be unmasked. (*Collinett makes an expression of hunger and whines again as if asking for food.*) You are hungry, eh; hunger opens many a mouth — here, now come home (*Offers another apple. Collinett seizes and eats eagerly, going off, but looking back occasionally, as if for the Countess, and whining low.*)¹⁵¹

Le docteur Seignebos prétend voir la comtesse pour observer la réaction de Collinett. Comme aucune référence verbale explicite à la ruse n'est faite, d'un côté c'est au spectateur de comprendre le véritable but de l'expérience de Seignebos, et de l'autre d'interpréter correctement les actions du prétendu imbécile.

La représentation demande à son public d'inférer les réactions de Collinett face à la promesse de rencontre la dame : aucune discoursivité ne certifie l'intention des actions explicitées par les indications scéniques. Dans la perspective des spectateurs, on n'a aucun moyen sinon l'inférence pour comprendre que les gestes de Collinett révèlent « disappointment ». De même, il faut comprendre que Collinett se retourne « occasionally, as if for the Countess » : à travers l'expérience, pour ainsi dire scientifique, du docteur, le spectateur aussi peut assumer, de manière autonome, que le rapport entre Collinett et la comtesse se structure autour d'une complicité aveugle et totale de la part du fou.

La scène se transforme ainsi en espace que le spectateur peut utiliser pour voir ses propres hypothèses infirmées ou confirmées par la représentation. Il ne s'agit pas d'un espace énonciatif où l'on reçoit passivement des informations qui, graduellement, amèneront à la solution du mystère. Au contraire, l'expérience de la scène serait dramatiquement incomplète sans les

¹⁵¹ *Ibid.*, acte II, scène I, p. 6a (p. 24), italique ajouté.

capacités interprétatives qui sont demandées aux spectateurs. Ceci est confirmé par le manque de toute fonction indiciaire de la même scène au sein du roman : on raconte que Cocoleu a été retrouvé, mais toute expérimentation de la part du docteur est exclue de la représentation. Ensuite, Cocoleu réapparaît très brièvement au chapitre suivant : le docteur découvre qu'il lui sera empêché de lui rendre visite à l'hôpital, et le narrateur ne fait que constater le silence le plus total de la part de Cocoleu.

Ce qui dans le roman est certifié par l'énonciation du narrateur, c'est-à-dire l'attachement de Cocoleu pour la comtesse, ne peut plus l'être dans la représentation théâtrale. En manque d'une voix énonciative qui détermine le statut de vérité des éléments du monde fictionnel, il faut que le soupçon soit éclairé par la représentation de la sensibilité et son évaluation sur scène par les spectateurs. Dans le texte, l'intention du docteur de vérifier les soupçons sur Cocoleu n'est qu'une potentialité qui ne se réalise jamais : « Pour ce qui est de Cocoleu, ajouta-t-il [le docteur] l'examen de son état mental pourrait bien révéler des particularités auxquelles on ne s'attend guère. Mais nous en récuseront plus tard¹⁵² ».

Encore une fois, on exprime la même volonté au chapitre dix-neuf, mais toute représentation de l'expérience sur Cocoleu est encore absente : « Cocoleu est un simulateur et je le prouverai. *Je semble ne plus m'occuper de lui*; en réalité, je l'observe de plus près que jamais¹⁵³ ». Bien que Seignebos soutienne d'observer Cocoleu de plus près que jamais, on ne peut que lui faire confiance : aucun épisode du roman ne le démontre. Le lecteur non plus n'a accès à son activité d'observateur, au contraire que dans la représentation théâtrale. En fait, une autre rencontre entre le docteur et Collinett constitue une preuve ultérieure du rapport entre ce dernier et la comtesse :

Ger. Do you like where you are in the hospital, or would you rather go back to Villoison, to the Countess? (*Collinett starts at the name, expresses eagerness, shudders, and then relapses into idiocy*) [...]. Jules (Goes to him). Collinett, you are sending me to death. Speak! Unsay your words, or you will kill me ! (*Collinett raises his hands expresses hatred of Jules — would like to strike him, but restrains himself, shaking with passion and relapses again into indifference*).¹⁵⁴

Degré final d'un *climax* d'expérimentation (d'un geste fortuit, à un escamotage extemporané jusqu'à une sorte d'interrogatoire), le rapport entre la corporéité et la solution de l'énigme devient de plus en plus explicite pour le public. Tous les gestes de Collinett constituent un phénomène à déchiffrer par les spectateurs, mais en laissant toujours une marge d'incertitude. D'un côté, Collinett exprime de la haine pour Jules, ce qui peut expliquer sa décision de mentir contre lui ; de l'autre, on aurait du mal à interpréter sa réaction vis-à-vis de la comtesse.

Il est proprement dans cette ambiguïté qui se déclenche toute la puissance narrative de *Almost a Life*, ouvrant le spectateur à une série d'interprétations aussi divergentes que valables. Collinett pourrait aimer la comtesse mais détester le comte ; il pourrait ne pas vouloir retourner à Villoison parce qu'il a découvert d'avoir été manipulé par la comtesse tout en l'aimant ... bref, il paraît difficile d'envisager une interprétation univoque des gestes du fou. Sa corporéité peut également infirmer ou confirmer les soupçons soulevés par l'expérience précédente du docteur.

¹⁵² É. GABORIAU, *La Corde au cou*, op. cit., p. 204.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 448, italique ajouté.

¹⁵⁴ E. HENDERSON, *Almost a Life*, op. cit., acte IV, scène I, p. 8b (p. 58), italique ajouté.

On rappelle également que, depuis ce moment-là, le spectateur n'a plus eu aucun accès aux monologues intérieurs des détectives : les exemples que nous avons pris en compte dans la section précédente constituent les seules occasions où les spectateurs peuvent effectivement accéder aux déductions du docteur Seignebos et son collègue.

Puisque toute médiation du narrateur est absente, c'est par conséquent le spectateur qui est chargé de produire sa propre interprétation de la pensée des enquêteurs.

De surcroît, quand le comte déclare que Jules sera condamnée à mort, Collinett a une réaction à propos de laquelle aucune explication n'est donnée. C'est aux spectateurs de produire une herméneutique des actions des acteurs au moment même de la représentation : « (Collinett has thrown himself on stage during scene, and appears totally unconcious)¹⁵⁵ ». On se trouve face à une série de possibilités sans aucune certitude d'attribution : est-ce qu'il a eu une réaction épileptique parce qu'il se culpabilise d'avoir accusé indument Jules ou, au contraire, il est satisfait de savoir qu'il va se débarrasser de son rival en amour ? Ce n'est qu'au spectateur d'interpréter les gestes de Collinett : les indications scéniques non plus ne constituent pas un outil herméneutique certain pour interpréter les intentions de l'autrice.

Cependant, le système du soupçon ne se limite pas à l'étude de Collinett. Pour qu'il y ait réellement du soupçon, il faut que l'hésitation attributive du rôle du criminel oscille entre au moins deux personnages : la présence sur scène de la comtesse complique ainsi le cadre, en imposant une opposition entre deux pôles à l'effort attributif du spectateur.

Comme dans le cas de Collinett, les soupçons du docteur Seignebos sur la comtesse ne sont jamais vérifiés sur la scène. Le personnage de la jeune femme est d'ailleurs exclu de manière quasiment totale de la représentation romanesque, étant « toute aussi malade que son mari¹⁵⁶ » tout au long du drame judiciaire. M^{me} Claudieuse n'apparaît longuement que comme personnage du récit infradiégétique de Jacques :

D'un geste éperdu elle [la comtesse] leva les bras au ciel, et d'une voix qui me parut retentir jusqu'au château : "Sa femme!" s'écria-t-elle. "*Si j'étais veuve, je serais sa femme ... o mon Dieu!* Heureusement, cette idée affreuse ne m'est pas venue plus tôt!"¹⁵⁷

Ainsi, selon Jacques, sa maîtresse pourrait être responsable de l'assassinat de son mari. On retrouve le même détail dans la pièce *Almost a Life* : « Jules. "And now," she said, "you abandon me for another". "But you are married", I answered; "and if I were free," she resumed, "if I had been a *widow*"¹⁵⁸ ». Dans les deux cas, c'est le récit de Jacques qui se fait porteur de ce détail. Ni les lecteurs ni les spectateurs n'assistent directement au moment où la comtesse prononce ces mots, contenant un lapsus révélateur des intentions criminelles de la comtesse. On pourrait alors penser que Jules essaie expressément de détourner les soupçons des détectives et du public. D'autre part, la position des deux épisodes change radicalement dans les deux versions, en diversifiant ainsi les réactions du lecteur et du spectateur.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 11b, (p. 61).

¹⁵⁶ É. GABORIAU, *La Corde au cou*, op. cit., p. 203.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 341, italique ajouté.

¹⁵⁸ E. HENDERSON, *Almost a Life*, op. cit., acte II, scène II, p. 11a (p. 29).

Dans le roman, ces deux épisodes sont séparés par nombre de chapitres : il n'est qu'au quinzième chapitre de la deuxième partie de l'œuvre que l'interrogatoire est représenté, à plus de dix chapitres du récit de Jacques.

Au contraire, dans la pièce les révélations de Jules sont suivies immédiatement par l'interrogatoire de la comtesse ; de cette manière, le détail du *lapsus* de la comtesse fournit tout de suite au spectateur une perspective hypothétique pour interpréter l'interrogatoire de la dame. La même opération devient beaucoup plus complexe au sein du roman, vue la distance qui sépare ce détail de l'épisode concerné.

Il en suit un changement de fonction radical de deux scènes autrement identiques : au lieu d'éclaircir les relations entre les personnages, dans la version scénique de la *Corde au cou* le récit analeptique de Jules consolide davantage les soupçons des spectateurs, d'ailleurs non sur la comtesse, mais également sur le comte : « Jules. And who tells you that the Count does not know all, and wants to save his wife and ruin me — that would be vengeance for him?¹⁵⁹ ».

La comtesse est ensuite interrogée par Folgat et Seignebos. En étant bien à connaissance de son *lapsus* précédent, ses paroles et ses gestes s'imposent comme objet d'attention particulière pour les enquêteurs aussi bien que pour le public. Rencontrer la comtesse sur scène devient ainsi un moyen pour confirmer ou infirmer les soupçons soulevés par le récit de Jacques :

Man. You know, madame, that he [Jules] he has been summoned to trial, and may be condemned.
Count. *Will be condemned, you mean.* Man. I repeat may be. You know [...]. Countess takes letter — opens it slowly — running her eyes over it *she becomes indignant and looking at Manuel with suppressed rage speaks.*¹⁶⁰

Le croisement entre le *lapsus* et les gestes de la comtesse pourrait suggérer un désir de voir Manuel condamné ; de cette manière, le secret de leur relation resterait intact. Seulement par expérience des réactions physiques, le spectateur parvient en complète autonomie à la conclusion que le récit de Jules est véridique : c'est M^{me} Claudieuse qui profiterait plus de cacher leur relation par un mensonge, et non Jules.

Consciente des pouvoirs de l'énonciation théâtrale, Henderson paraît soumettre volontairement ses spectateurs à l'analyse du discours de la comtesse, à travers les échos que les indices verbaux produisent au sein de la représentation.

Entre les deux épisodes, il s'impose ainsi une relation de réciprocité visant au renforcement du système du soupçon. Henderson paraît disposer une scène après l'autre de manière que l'on puisse avoir directement les informations nécessaires pour juger les gestes et les paroles de la comtesse et, inversement, vérifier la véridicité des révélations de Jules.

De cette manière, *Almost a Life* organise la matière du drame judiciaire en enquête mais, par le biais de la dimension expérientielle intrinsèque à la théâtralité, le spectateur se retrouve engagé dans l'effet de soupçon concernant les enquêteurs. L'adaptation théâtrale devient ainsi un espace privilégié pour envisager un rapport consubstantiel entre l'effet de mystère éprouvé par les enquêteurs fictionnels et l'effet narratif que la pièce produit sur ses spectateurs. Raconter l'investigation n'est pas seulement une question de représenter la détection, mais également

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12a (p. 30).

¹⁶⁰ *Ibid.*, acte III, scène I, p. 6 (p. 40), italique ajouté.

d'engager le public dans la même quête, en le poussant à partager les mêmes questions soulevées par les détectives.

On peut envisager une tendance assimilable à l'exploitation de la sensorialité théâtrale dans l'adaptation d'Ermete Novelli du *Crime d'Orcival*. Dans la section précédente, nous avons fait référence à la manière dont le narrateur de Gaboriau connote La Ripaille, le pêcheur qui, avec son fils, trouve le corps de Berthe Trémoré. Or, les informations fournies par la voix romanesque excluaient La Ripaille des suspects, en certifiant que la terreur du vieux était sincère : de cette manière, toute hésitation de la part des lecteurs de Gaboriau serait impossible, puisque les informations fournies par le narrateur du *Crime* innocentaient d'une certaine manière La Ripaille.

Le cadre énonciatif au sein de la pièce est pourtant radicalement différent : non seulement la découverte du corps n'est pas représentée sur scène ; par ailleurs, l'aspect physique de La Ripaille se connote explicitement en tant que source de soupçon autonome pour le public. Comme déclaré par les indications scéniques, « (L'Attore, cui sarà affidata la parte di La Ripaille, parlerà sempre *con quel sorriso ghignoso e maligno proprio de' malvagi subdoli e sanguinarj*)¹⁶¹ ». Aucun narrateur ne peut intervenir pour dévoiler, même de manière implicite, aucune information blanchissant le pêcheur. Au contraire, l'aspect physique de La Ripaille est structuré de sorte à détourner le spectateur, en poussant ce dernier à croire à sa culpabilité. D'autre part, il est exclusivement par inférence que l'on suggère aux spectateurs la culpabilité potentielle de La Ripaille : seulement en envisageant un élan interprétatif constant et systématique des spectateurs, l'on peut justifier le détournement que Novelli essaie de produire au sein du public.

Par ailleurs, n'oublions pas les effets de la vulgarisation de la physiognomonie sur les spectateurs de l'époque : présenter le personnage de La Ripaille avec un aspect et une proxémique qui puissent laisser croire à une tendance criminelle correspond à faire appel aux capacités d'analyse et jugement du lecteur, outre qu'à son système de connaissances et croyances, sans qu'aucune forme de médiation narrative ne soit engagée dans le procédé.

On retrouve un cadre assimilable même pour ce qui concerne la figure de Guespin, le serviteur sur lequel Hector compte de concentrer tous les soupçons. De même que pour La Ripaille, les indications scéniques ne manquent de tracer un portrait physique pouvant suggérer la nature criminelle du serviteur : « [Guespin] ha l'apparenza fragile ; ma dà a vedere una grande forza muscolare [...]. I capelli neri [...] gli coprono quasi il viso, stravolto e tremante, nelle mascelle, dallo sgomento e dalla rabbia¹⁶² ». Aucune voix narrative ne peut prendre la parole pour diriger arbitrairement les soupçons du public contre Guespin ; l'attribution de la culpabilité sur la figure de Guespin n'est qu'un processus déductif autonome du spectateur, se fondant sur la dimension sensorielle de son aspect : tout dans le corps de Guespin doit communiquer rage et terreur, comme s'il était encore en proie à une véritable folie meurtrière.

¹⁶¹ E. NOVELLI et C. ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq*, op. cit., acte I, scène III, p. 50, italique ajouté ; « L'Acteur, auquel sera confié le personnage de La Ripaille, parlera toujours avec cette grimace maléfique qui ont les hommes méchants, sournois et sanguinaire », notre traduction.

¹⁶² *Ibid.*, acte I, scène V, p. 55 ; « [Guespin] a l'air fragile ; mais il montre une grande force musculaire [...]. Ses cheveux noirs [...] lui couvrent presque complètement le visage, bouleversé et frémissant, dans les mâchoires, par l'étonnement et la rage », notre traduction.

Au contraire, le texte de Gaboriau déclarait, aussi faussement que de manière volontaire : « Il est reconnu que parmi les criminels les plus intelligents, ceux qui ont [...] joui d'une certaine aisance, sont les plus redoutables. À ce titre, Guespin était éminemment dangereux¹⁶³ ». Pourtant, Guespin n'est pas un véritable criminel. Pour compliquer le cadre de l'enquête, le narrateur omniscient est obligé d'invalidier son propre statut, en communiquant au lecteur des informations qui se révéleront irrémédiablement fausses : Guespin n'a accompli aucun crime, et pourtant l'on est obligé de le dénoter comme tel.

Dans le roman, l'interrogatoire de Guespin est ainsi introduit par le narrateur :

les questions peuvent sembler insignifiantes, les réponses banales ; questions et réponses enlèvent des sous-entendus terribles. *Les moindres gestes alors, les plus rapides mouvements de physionomie peuvent acquérir une signification énorme.*¹⁶⁴

Gaboriau est conscient du pouvoir interprétatif que l'on délègue à l'aspect physique et à la gestualité. Cependant, comme nous avons vu dans la section précédente, son écriture ne parvient à envisager ce potentiel sans pourtant l'exploiter : son écriture dénote Guespin comme criminel avant qu'il ne puisse effectivement présenter sa version du drame.

Au contraire, dans l'adaptation théâtrale, c'est au spectateur de considérer si Guespin pourrait être mêlé au meurtre ou pas, son interrogatoire fournissant un infratexte à soumettre au questionnement du public. Ce qui est déterminé de manière rhétorique par le narrateur se transforme en compétence du spectateur dans la représentation théâtrale. Toute énonciation pourrait être falsifiée ; tout geste ou ton de voix pourrait suggérer que le personnage est en train de mentir.

En absence de toute univocité narrative, la plâtée est poussée à s'interroger, à produire un récit autonome et cohérent du crime, à choisir entre Guespin et Trémoriel. Novelli en est bien conscient, au point qu'il présente sur scène deux opinions opposées à propos de la physionomie de Guespin :

CURTOIS (à Plantat, che prenda sempre delle note in un taccuino, indicando il volto di Guespin).
Ecco dipinti su quel volto il rimorso e il terrore della pena ! PLANTAT (guardando fisso Curtois).
Se questa è la vostra convinzione, la mia no di certo !¹⁶⁵

Représenter polyphoniquement deux attitudes possibles du spectateur ne fait que certifier la multiplicité des *possibilia* interprétatifs à disposition du public, grâce à la dimension sensorielle de l'expérience théâtrale.

Plantat, Curtois et Domini sont les seuls biais fictionnels par lesquels le spectateur peut interagir avec Guespin. L'interrogatoire présente à la fois des éléments contre et pour le concierge. Guespin hésite dans sa narration ; quand on lui présente des informations fausses, il tombe en contradiction. Pourtant, son récit ne manque pas d'indices qui pourraient adresser

¹⁶³ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 59.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 56, italique ajouté.

¹⁶⁵ E. NOVELLI et C. ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq*, op. cit., acte I, scène VI, p. 60 ; « CURTOIS (à Plantat, qui prend toujours de notes dans un carnet, en indiquant le visage de Guespin). Voici peint sur ce visage les remords et la terreur de la peine ! PLANTAT (en regardant fixement Curtois). Vous en êtes convaincu, mais moi, je ne le suis pas du tout », notre traduction.

correctement le spectateur. Guespin met en relation Hector avec une fille dont l'identité demeure inconnue. Elle n'est pas la seule fille inconnue et jusque-là nommée dans la pièce : au cours du prologue, Berthe fait référence à une amie d'Hector, Fancy, dont le spectateur n'a plus rien su depuis. Sachant que le système narratif est restreint à un nombre limité de personnages, il serait facile d'identifier la fille du récit de Guespin avec l'ancienne maîtresse d'Hector. On pourrait ainsi esquisser une reconstitution du meurtre où Hector, coupable, fuirait pour rejoindre son ancienne maîtresse.

Sans soutenir que tous les spectateurs réels pourraient découvrir l'identité du coupable même avant la parution de Lecoq, il faut quand même remarquer la présence de cette potentialité au sein du *Signor Lecoq*. La capacité de lire ou pas les indices textuels dans l'interrogatoire de Guespin correspond à la possibilité de consolider un système de soupçon ou l'autre.

Les deux paraissent, pour l'instant, également valables. D'autant plus que les indices contre Guespin sont visibles sur scène. Ils ont un statut de vérité appréciable par l'expérience directe du public : « BRIGADIERE (entra, portando una giacca). Un pescatore ha trovato nel fiume questa giacca, ch'è stata riconosciuta per quella di Guespin ... (la depone sulla tavola)¹⁶⁶ ». Il s'établit à ce point une sorte de parallélisme entre Hector et Guespin : les deux ont un manteau qu'il a été retrouvé dans le fleuve. Cependant, leurs rôles, respectivement de fausse victime et de faux coupable, sont à renverser par l'enquête.

Certes, pour l'instant les indices sur scène, en jouant explicitement avec l'effort interprétatif du spectateur, suggèrent bien autre chose. Guespin « ha il soprabito nuovo lacerato: la cravatta sciolta e recisa in brandelli¹⁶⁷ » ce qui peut être interprété comme un signe de lutte. Ainsi, la nature éminemment sensorielle de l'expérience théâtrale attise l'activité interprétative autonome du spectateur, en la soutenant par des preuves que l'on peut voir directement sur scène, par la dimension matérielle de la représentation scénique.

Au lieu d'assister à la structuration et au dénouement d'un mystère par l'énonciation narrative, le public envisage des reconstitutions alternatives du crime, où le coupable pourrait être Guespin aussi bien que La Ripaille, en structurant leurs déductions à partir des gestes et des objets des suspects envisagés. Sur la scène de Novelli, l'on assiste donc à la structuration d'un système de personnages à soupçonner, un ensemble figé sur lequel le public pourrait exercer son activité interprétative.

N'oublions pas, par ailleurs, que le récit des antécédents du crime n'occupe pas la section centrale du drame, comme il occupait le cœur du *Crime d'Orcival*. Au contraire, elle est déplacée en prologue, ce qui constitue un changement de fonction macroscopique pour la séquence du récit analeptique : au lieu d'être une source de tragique, le « drame » des antécédents fournit au personnage d'Hector un mobile potentiel pouvant expliquer le meurtre de Berthe : le chantage sentimental dont il était victime. Ainsi, la matière narrative de Gaboriau se réorganise, dans *Il signor Lecoq*, pour favoriser l'insertion d'Hector parmi l'ensemble de suspects même s'il n'apparaît pas encore sur scène.

Certes, d'une part on apporte sur scène un indice démontrant la mort d'Hector, un objet dont le spectateur peut apprécier la dimension matérielle : « UN POPOLANO (entra e consegna al

¹⁶⁶ *Ibid.*, acte I, scène VII, p. 65 ; « BRIGADIER (entre, avec une veste). Un pêcheur a trouvé cette veste dans le fleuve ; elle a été reconnue par être celle de Guespin... (il la pose sur la table) », notre traduction.

¹⁶⁷ *Ibid.*, acte I, scène V, p. 55 ; « son nouveau manteau est lacéré ; sa cravate est dénouée et déchirée en morceaux », notre traduction.

Brigadiere un fazzoletto da collo insanguinato, insieme con una pantofola). DOMESTICO. É roba del padrone! FRANCESCA. Sì, la riconosco !... Ah, non c'è più dubbio !... Ha ucciso anche lui !... Assassino !...¹⁶⁸ ». D'autre part, la nature polyphonique de la représentation théâtrale invite le spectateur à la prudence : toute déclaration des personnages est intrinsèquement subjective, et par conséquent falsifiable.

Le discours se peuple ainsi de lapsus et de suggestions métatextuelles nous encourageant à mettre en question cette déclaration de mort précoce :

CURTOIS. [...]. Piangete, per ora, in silenzio, la Contessa Berta, la vostra Contessa, la provvidenza de' poveri del paese !... Essa sarà vendicata : noi ve lo giuriamo ! VOCI (c.s.). Sì... sì !.. Bene !... bravo !... *E il Conte ?... il Conte Ettore ?* CURTOIS (rivolgendosi al Giudice e agli altri). *Diavolo... diavolo !... me n'ero scordato !...*¹⁶⁹

La gaffe de M. Curtois ne serait pas casuelle. Novelli paraît conscient du fait que le spectateur est devenu finalement capable de soupçonner de manière autonome par rapport aux investigateurs et il lui offre, par une série d'allusions, des pistes d'investigation qui lui permettraient d'anticiper le dénouement du mystère.

Dans le roman, on ne trouve aucun indice équivalent : « ce noble comte de Trémoré et sa vertueuse épouse ; l'un et l'autre, ils ont été la providence de notre contrée. Nous les pleurons ensemble¹⁷⁰ ». Gaboriau ne suggère aucune piste à son lecteur : à exclusion de Plantat, qui se renferme cependant dans la réticence la plus absolue, pour tous les autres personnages le comte est un homme noble et honorable, qui ne tuerait jamais sa femme ; aucun indice ne suggère néanmoins le contraire. Dans l'attente que Lecoq subvertisse le cadre par son énonciation de vérité, le public de Gaboriau pleure tout simplement la mort du comte.

Au contraire, dans la pièce de Novelli on s'efforce de transformer l'énonciation de tout personnage en indice potentiel pour le spectateur. La dimension polyphonique du théâtre contribue à compromettre la *certitude* que le comte soit mort, en ouvrant la voie à la pratique de contredire l'énonciation narrative par des scénarios interprétatifs autres, pratique que l'on verra à l'œuvre dans la lecture du roman à énigme moderne de manière systématique.

Venons enfin à l'adaptation pour la scène du *Mystère de la chambre jaune*. Les répétitions générales de la pièce, ouvertes à la presse, constituent une occasion pour s'interroger sur les difficultés d'adaptation imposées par le texte.

Gaston Leroux lui-même, aussi bien que les journalistes présents à l'avant-première, paraissent conscients de l'originalité du *Mystère de la chambre jaune*, et du défi représenté par la mise en scène. La question de l'adaptation constitue un *topos* récurrent dans les questions des reporters. À travers la plume de Chavance, Leroux déclare :

¹⁶⁸ *Ibid.*, acte I, scène V, p. 59 ; « UN PAYSAN (entre et consigne au brigadier un foulard ensanglanté, avec une pantoufle). VALET. Ils appartiennent à monsieur ! FRANCESCA. Oui, je la reconnais !... Il n'y a pas de doute !... Lui aussi, il a été tué!... Assassin ! ... », notre traduction.

¹⁶⁹ *Ibid.*, acte I, scène V, p. 57, italique ajouté ; « CURTOIS : [...] Pleurez, pour l'instante, en silence, la Comtesse Berta, votre Comtesse, la providence des pauvres du village !... Elle sera vengée ; on vous le promet ! DES VOIX — Allez ... allez !... Bon !... Bravo !... Et le Comte ?... Le Comte Ettore ? CURTOIS (en s'adressant au Juge et aux autres). Diable ... diable !... je l'avais oublié », notre traduction.

¹⁷⁰ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 49.

Ce qui avait fait le succès du roman, c'était la rigoureuse logique de ses déductions [de Rouletabille]. [...] [O]r on ne peut pas faire du théâtre que du raisonnement. J'ai donc imaginé des éléments d'intérêt nouveau. J'ai ajouté du sentiment et du mouvement. Sous cette forme, la *Chambre jaune* constituera [...] un mélodrame sans tirades et sans phrases creuses, un mélodrame vivant [...]. Mais je n'ai point mis de psychologie !¹⁷¹

Leroux est bien conscient du fait qu'il soit impossible de représenter exclusivement le *raisonnement* des personnages sur scène. Dévoiler les raisons de leurs comportements éliminerait toute forme de mystère, comme la progressive réduction des « à part » témoignait dans la première partie de notre chapitre. L'adaptation théâtrale impose ainsi la prévalence de l'action sur le discours.

Ce dernier jouait un rôle central dans le roman de la *Chambre jaune*, en programmant et structurant le soupçon du lecteur. D'autre part, la représentation théâtrale ne pouvant disposer que d'action, il faut bien que le discours transmigre de sa forme explicite, en tant qu'information dévoilée par le texte, à l'activité interprétative du spectateur.

En adaptant les séquences du roman faisant allusion aux réactions et aux déclarations des personnages, on ne se trouvera sur scène qu'avec des mots et des gestes opaques, manquant de toute attribution de valeur, en attente de ne devenir significatifs qu'au sein de l'activité herméneutique du spectateur, en comblant les blancs interprétatifs laissés par le texte.

Comme au sein de ses reportages, l'écriture théâtrale de Leroux devient une écriture de la sensorialité, qui *expose* l'évènement au lecteur pour qu'il puisse organiser les objets de la représentation en un récit cohérent. Comme l'on souligne dans *Comoedia* :

Cette nouvelle pièce de l'Ambigu relève bien plutôt du scénario cinématographique que de la littérature dramatique [...]. Certains films sont attrayants, pleins de sentiment ou de mystère ; ils émeuvent directement le spectateur comme la réalité, et s'il est vrai que l'art est la nature vue à travers d'un tempérament, ici la nature est vue directement, puisqu'il ne serait être question de tempérament en cette affaire.¹⁷²

L'écriture théâtrale, manquant d'une voix narrative organisatrice, se libère ainsi d'une énonciation capable de certifier ce qui est vrai et ce qui est faux, ce qui est déterminant pour la solution du mystère de ce qui est superflu.

Le spectateur est ainsi le seul interprète de l'énigme. Il faut pourtant que le texte théâtral, et sa mise en scène, puissent programmer cet effort interprétatif : il ne s'agit pas seulement de susciter le soupçon mais de le rendre pertinent à découvrir la solution de l'énigme, en détournant ou en adressant le spectateur sur la bonne voie interprétative.

Pour définir la pièce, Régis Giroux parle de « mélange extraordinaire d'observation et d'imagination¹⁷³ ». Pourtant, l'observation et l'imagination résident cependant moins dans la pièce que dans les yeux et dans les esprits de ses spectateurs. La représentation théâtrale devient ainsi un objet à déchiffrer, où le public est finalement appelé à observer ce qui se passe sur scène pour « imaginer », au sens poésque du terme, ce qui est vraiment arrivé à Mathilde.

¹⁷¹ RENÉ CHAVANCE, *Le Gil Blas*, février 1912.

¹⁷² G. DE PAWLOWSKI, « Au théâtre de l'Ambigu », *Comoedia*, 14 février 1912, italique ajouté.

¹⁷³ Cité par GASTON SORBET, *L'Illustration théâtrale*, 23 mars 1912.

D'ailleurs, Leroux « tient ses lecteurs en haleine, en angoisse, leur *prodigue les complications*, les fait *errer misérablement* et, lorsqu'il leur ouvre le chemin, lorsqu'ils sont haletants, épuisés, invalides, ils bénissent leur guide rubicond et souriant : *ils avaient dû y songer !* C'est le triomphe : intriguer, intéresser, inquiéter, convaincre !¹⁷⁴ ». D'un côté, le journaliste est conscient de la centralité de l'effort interprétatif du lecteur dans le texte : il faut que le lecteur de Leroux puisse « errer misérablement » parmi le nombre d'interprétations différentes qui sont offertes par l'affaire. De l'autre, comment engager le spectateur de théâtre dans le même effort interprétatif ? Selon Leroux lui-même, le reportage nous a accoutumé avec des écrivains qui observent « *ce qui se passe autour d'eux quand ils se promènent dans la rue, le crayon toujours prêt pour dessiner le nez d'un cocher (accident de voiture) ou le profil d'un empereur (entrevues historiques)*¹⁷⁵ ». Si le reportage, véritable école d'écriture romanesque pour le journaliste du *Matin*, est une écriture sensorielle, il ne faudra que rendre sur la scène le même effet de représentation non-médiée par le discours, dans une prédominance totale de ce que l'on voit sur ce que l'on déclare.

En se présentant sur scène, l'inspecteur Larsan porte avec soi les souliers du père Jacques, qui coïncident avec les empreintes qui vont du pavillon jusqu'à l'étang du château. Il dit également d'avoir remarqué des signes de bicyclette dans les bois.

Il n'est pas pourtant la première fois que le spectateur entend parler de bicyclettes dans la pièce : au cours du II^e acte, M^{lle} Stangerson avait dit à son père que Robert « est venu [au château] sous prétexte d'emporter quelques objets ... son fusil ... sa bicyclette ...¹⁷⁶ ». Ainsi, selon Larsan, une preuve matérielle suggère la culpabilité du père Jacques ; de l'autre côté, un indice physique, combiné aux indices textuels disséminé dans le dialogue, définirait par contre la culpabilité de Robert.

Curieusement, le spectateur ne peut que rejeter les charges que l'on retient contre Jacques : c'est le seul personnage que l'on a vu, sur la scène, tout au cours de l'agression à Mathilde. Ainsi, l'expérience sensible du public *dévalorise* les allégations de Larsan. De manière implicite, Leroux fournit à son public les outils interprétatifs pour refuser de manière autonome une des théories de Larsan et, inversement, interpréter peut-être l'acharnement du policier en tant qu'un indice de sa culpabilité.

Larsan pense également que M. Stangerson soit le complice de Robert, en ayant permis au jeune de sortir de la chambre lorsque le père Jacques n'était pas là. Et pourtant Stangerson n'est jamais resté vraiment seul ; le public était avec lui lorsque, avec le père Jacques, il essayait de faire irruption dans la chambre jaune pour sauver sa fille.

Le public peut ainsi confirmer que le récit de la nuit de l'agression par Stangerson correspond à la "réalité" du texte fictionnel. Certes, on peut certifier que Darzac n'est pas sorti de la chambre jaune grâce à l'aide du professeur, mais de l'autre côté on ne peut pas affirmer qu'il n'y était non plus.

Par le biais de la sensorialité, on est donc encore une fois obligé de trouver une solution alternative à celle présentée par Larsan, une l'hésitation autour de Darzac tout en persistant.

Comme le foisonnement interprétatif du spectateur n'exclue *aucun* des personnages de la pièce, Larsan non plus n'est pas intouchable par l'hésitation du spectateur, déjà à partir du

¹⁷⁴ ERNEST LA JEUNESSE, *Excelsior*, février 1912, italique ajouté.

¹⁷⁵ Cité par G. SORBET, *L'Illustration théâtrale*, 23 mars 1912, p. 2, italique ajouté.

¹⁷⁶ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune. Pièce en cinq actes, op. cit.*, acte II, scène II, p. 14.

premier acte. Au bal de l'Élysée, Mathilde se réfère ainsi au détective : « Tiens... Je te parlais de cet inspecteur de la Sûreté. Eh bien, j'ai peur aussi de celui-là. Il me semble que ces yeux ne me sont pas inconnus¹⁷⁷ ». Les paroles de Mathilde suggèrent d'abord que le regard du détective lui est familier, par ailleurs lui évoquant un sentiment de peur.

Encore dans la scène suivante, Mathilde se laisse échapper, en présence de l'inspecteur, un nouveau commentaire révélateur sur les yeux de Larsan : « Oh! Les yeux de cet homme !¹⁷⁸ ». Juste après avoir présenté le personnage de Rance, les spectateurs familiarisent avec l'inspecteur Larsan. Récemment arrivé à la préfecture de Paris, il était autrefois détective aux États-Unis :

LARSAN. Eh !Eh! La police et moi, vous savez, nous ne nous sommes jamais beaucoup quittés.
ROULETABILLE. C'est vrai que vous opérez en Amérique. LARSAN. Oui, mais pour mon compte personnel. Là aussi j'ai été mêlé à plusieurs belles affaires. ROULETABILLE. Je me suis laissé dire que c'est vous qui aviez arrêté Ballmeyer!¹⁷⁹

Le rapport entre Ballmeyer et Larsan ne passe pas seulement par l'attribut « américain » qu'ils partagent avec bien d'autres personnages de la pièce, comme Arthur Rance. Le détective est le double, la *nemesis*, de l'archicriminel. C'est le seul qui a été capable d'arrêter cet ineffable maître du crime. Et pourtant, la persistance d'éléments confirmant la présence de Ballmeyer parmi les personnages de la pièce met en question la véridicité de la version de Larsan.

Comment les spectateurs pourraient croire à l'arrestation et à la mort de Ballmeyer, du moment que plusieurs indices suggèrent sa présence au château du Glandier ? Par exemple, Mathilde raconte à Robert que quelqu'un lui a laissé « des dahlias d'Amérique... des fleurs comme celles qu'il m'offrait offertes, autrefois ...¹⁸⁰ », un attribut resserrant les rapports entre le nombre d'américains que l'on rencontre au premier acte à Mathilde Stangerson. Cependant, vu le rapport qui lie détective et criminel, si Ballmeyer n'est pas mort comme il le dit Larsan, on pourrait alors parvenir même à identifier l'un avec l'autre, en assumant que ce qu'il déclare ne seraient que des faussetés.

Ensuite, la preuve matérielle soumise à l'analyse des spectateurs ne fait que confirmer une fois les soupçons du public. Mathilde a une réaction physique révélatrice de l'identité commune liant Larsan à Ballmeyer :

MATHILDE. Je sens son regard [de Ballmeyer] qui me brule ... Autrefois, Robert, dans les salons de Philadelphie ... quand il était derrière moi ... je me retournais ... *je savais qu'il était là* ... et ... je ne me trompais jamais! (*Elle se retourne et pousse un cri d'effroi.*) Ah ! [...]. MATHILDE, *après être allée regarder jusqu'au fond de la galerie. Elle n'aperçoit pas Larsan qui a passé juste dans le moment où elle disait : « Je savais qu'il était là. »* Oui, je suis folle ... l'idée de cet homme me rend folle !¹⁸¹

Ainsi, la dimension sensible de la représentation demeure un élément central dans la détermination du coupable de la pièce. Mathilde raconte un élément qui lui permettait d'identifier Robert *alias* Ballmeyer quand il se trouvait derrière elle ; lorsqu'elle raconte, le

¹⁷⁷ *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 24.

¹⁷⁸ *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 25.

¹⁷⁹ *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 6.

¹⁸⁰ *Ibid.*, acte I, scène XII, p. 12.

¹⁸¹ *Ibid.*, italique ajouté.

même épisode se représente sur les yeux des spectateurs, avec la seule différence que, au lieu de Ballmeyer, on trouve Larsan. La coïncidence parmi l'évènement raconté et celui qui est représenté invite les spectateurs à identifier les deux personnages de Ballmeyer et de Larsan, puisqu'ils produisent la même réaction d'effroi au sein de Mathilde. Cette convergence entre récit infradiégétique et représentation directe est cependant confiée intégralement au public, qui est appelé à envisager à la fois la dimension discursive de Mathilde et la spatialité de la pièce : le fait que Larsan passe derrière elle au même moment exploite toute la valeur expérientielle de la dimension théâtrale, en tant que lieu de la sensorialité mais également comme boîte à récits, dont la véridicité est à mettre à l'épreuve dans le cadre de la scène. En s'appuyant sur l'activité interprétative des lecteurs, le premier tableau du drame de la *Chambre jaune* contient déjà *in nuce* tous les éléments pour que le spectateur puisse anticiper correctement le dévoilement final de la pièce.

Par ailleurs, à (III, III), le texte théâtral indique que « Larsan a le visage entièrement *rasé à l'américaine*¹⁸² ». Il ne s'agit pas pourtant d'un élément qui soit verbalement explicité par le jeu des acteurs. C'est encore une fois aux spectateurs d'identifier cette caractéristique culturelle de l'époque en l'attribuant à l'américanité qui distingue Ballmeyer. Encore une fois, la dimension sensorielle du théâtre évoque l'observation directe de la part du public : les indices textuels à propos de l'origine du criminel se traduisent ici en images, en costumes scéniques ; tous les éléments sensoriels liés à l'expérience du théâtre se vouent à stimuler l'activité interprétative du public.

Ensuite, arrivé sur la scène du crime, on souligne que « où qu'il [Larsan] aille, quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, il ne se sépare jamais de sa canne. Là, quand il apparaît, il a sa canne dans la main droite¹⁸³ ». Un détail apparemment insignifiant porte en soi toute une valeur révélatrice : on sait que l'empreinte saignante dans la chambre jaune, appartenant à l'assassin, est celle d'une main droite. La canne de Larsan pourrait alors cacher une blessure, en démontrant ainsi qu'il est le véritable assassin. D'ailleurs, les spectateurs en sont bien au courant : « ROULETABILLE. [...]. (Il ouvre la porte de la chambre jaune, entre et montre le mur.) La voilà! LARSAN. La main droite imprimée en rouge sur le mur¹⁸⁴ ».

D'une part, Larsan remarque que la main droite de Robert Darzac est restée gantée tout le temps (voir III, III). Ainsi, Rouletabille décide de soumettre le jeune savant à une expérience sur scène, exactement comme dans *Almost a Life* d'Ettie Henderson. Cependant, le but de l'expérience n'est pas explicite, contrairement à ce que l'on voit dans le roman : c'est bien le spectateur qui doit déduire les véritables intentions de Rouletabille, en comprenant la nécessité de vérifier si Darzac est blessé à la main comme l'assassin de la chambre jaune.

Le détective propose à Robert Darzac de lui serrer la main. Lorsque Darzac lui présente sa main gantée, Rouletabille prétend être superstitieux et demande au scientifique de l'enlever. Ce moment offre ainsi l'occasion pour innocenter Robert : comme le déclare le détective, sa main n'a pas de cicatrice : « ROULETABILLE, serrant de ses deux mains la main de Darzac et sans regarder cette main. Merci. Je suis heureux de serrer une main comme la vôtre, belle, nette et

¹⁸² *Ibid.*, acte III, scène III, p. 19, italique ajouté.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, acte III, scène VI, p. 22.

loyale ... et qui n'a pas été blessée, il y a deux jours, à la chasse, ou dans une expérience de chimie¹⁸⁵ ».

Si le spectateur est capable d'inférer les intentions de Rouletabille, il ne peut que comprendre aussi qu'une autre main reste pourtant inaccessible à une vérification directe et immédiate du soupçon : celle de Larsan. En cette perspective, l'expérience sur Robert ne sert qu'à souligner la nécessité de répéter la même expérience sur l'investigateur américain. Et pourtant, Leroux prolonge l'hésitation autour du mystère de la chambre jaune. La main de Larsan restera toujours bien resserrée autour de sa canne : cependant, aucune déclaration de Rouletabille n'orientera le soupçon sur Larsan de manière explicite. Ce que Leroux demande à son spectateur, c'est bien de comprendre que toute absence de vérification sur Larsan ne fait que consolider les soupçons contre lui. D'ailleurs, tout spectateur devrait se rendre compte qui, pendant l'intégralité de la mise en scène, Larsan n'a jamais enlevé sa main de la canne qu'il porte partout.

Si dans le roman était nécessaire que Rouletabille explicite la nature douteuse de ce détail, au spectateur de la *Chambre jaune* il ne reste que de tirer un système cohérent des indices qui se trouvent éparpillées au cours de la pièce. Tout effort dénotatif de la langue n'a plus aucune fonction dans un système sémiotique orientant le soupçon même en absence de toute parole : le seul, véritable discours interprétatif du spectacle est celui du spectateur, appelé à se confronter à l'ensemble de traces que Leroux distribue tout au long de la représentation.

Si le drame de la *Chambre jaune* ne fait qu'exploiter ultérieurement la dimension théâtrale d'un texte d'ailleurs déjà profondément influencé par ce mode discursif, tout au long du XIX^e siècle l'espace scénique s'impose comme le véritable berceau de l'engagement interprétatif du lecteur dans la solution du mystère. La représentation réussit dans l'effort interprétatif là où la discursivité, en imposant une série de restrictions énonciatives au mystère, échoue.

Comme la *Chambre jaune* nous suggère, l'écriture romanesque du soupçon est indissociable de l'expérience théâtrale, qui demeure un horizon constant pour les formes et les pratiques du roman policier tout au long de son âge d'or. Dans la prochaine section, l'on verra d'ailleurs comment l'horizon de la dimension théâtrale joue encore un rôle capital dans l'établissement des attentes nécessaires, au sein du roman policier, pour que le lecteur puisse soupçonner de manière complètement autonome.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

Chapitre VII

Restrictions formelles et sémantiques du soupçon

Les chapitres précédents ont mis en exergue deux éléments nécessaires à susciter l'activité interprétative du lecteur de romans à énigme. Elles peuvent être ainsi résumées : l'une est de nature pragmatique, et n'envisage que la falsifiabilité de l'écriture policière ; l'autre, plutôt formelle, se résume par le recours à une écriture de l'expérience dans la représentation de l'enquête fictionnelle.

D'une part, l'énonciation narrative nécessite d'être falsifiable : le roman policier invité à la confrontation des sources, à leur mise en doute, à leur évaluation. Pour ce faire, le texte à soumettre au soupçon du lecteur s'impose en tant que document infradiégétique, en affichant une nature potentiellement non fiable.

De l'autre, l'écriture se connote en tant que narration de la sensorialité : pour que le lecteur puisse s'engager dans une quête interprétative, il faut d'abord qu'il dispose de mêmes détails dont dispose l'investigateur, sans pourtant que les déductions du premier soient biaisées par celles de son concurrent romanesque.

Or, ces caractéristiques du discours policier ne constituent que des préconditions *sine qua non* l'activité interprétative autonome du lecteur ne serait possible. Cependant, pour que le public puisse effectivement s'efforcer de résoudre le crime romanesque, il faut également que la représentation de l'enquête policière subisse d'autres restrictions à l'intérieur de son propre monde fictionnel. L'identité générique se marque ainsi non seulement par l'établissement de formes et pratiques récurrentes, mais également par l'imposition de restrictions sémantiques qui sont propres et spécifiques du genre. Par la suite, l'on verra d'ailleurs que ces mêmes restrictions s'imposent encore, sans solution de continuité, à travers les interférences génériques marquant le rapport entre le polar à venir et les autres modes de représentation de l'enquête.

D'abord, l'écriture policière nécessite de restrictions temporelles spécifiques : pour que l'on puisse soupçonner, il faut que la narration de l'enquête se fige dans un présent éternel. Les

prolepses peuvent stimuler la curiosité, mais elles risquent également d'entraver l'activité interprétative autonome du lecteur. Ainsi, le narrateur policier restreint les informations dont le lecteur peut bénéficier aux circonstances strictes et immédiates du temps de l'enquête, sans qu'aucun autre détail *a posteriori* ne puisse biaiser son activité interprétative. Le temps de la narration policière est donc le présent du reportage, mais également celui de la représentation théâtrale : dans le roman à énigme, l'on découvre de manière simultanée avec le détective.

De la même manière, il faut que l'enquête se focalise sur un espace restreint et mesurable, avec lequel le public puisse familiariser tout au cours de la narration. La présence potentielle de passages secrets ou de fenêtres exclues du discours produirait un décalage d'information entre lecteur et détective empêchant le premier de se lancer dans tout effort interprétatif. Dans le roman policier, ce n'est pas la narration qui dessine mais, au contraire, l'espace fictionnel impose des limites à la narration : des cartes topographiques et d'autres formes de mesurage figent la spatialité de l'enquête, en offrant au soupçon du lecteur un cadre d'investigation limité sur lequel s'efforcer d'esquisser une reconstitution potentielle du meurtre. On verra par la suite à quel point la modélisation de l'espace scénique et dans l'écriture du reportage contribuent à restreindre l'espace fictionnel de l'enquête, en présentant au lecteur une scène du crime assez limitée pour qu'il puisse l'envisager dans le détail.

Enfin, pour envisager des scénarios de culpabilité alternatifs par rapport à ce que l'on représente dans le roman, il faut d'abord que l'on s'attende à ce que le véritable meurtrier se trouve *déjà* parmi le système des personnages envisagé par la narration. Le fait qu'un nouveau personnage qualifié de coupable pourrait faire irruption au dernier moment sur la scène du roman rendrait vain tout effort du lecteur à investiguer les gestes et les mobiles de ceux que l'on connaît déjà. Il faut alors que l'activité interprétative du lecteur s'exerce sur un ensemble de figures que l'on s'attend pour être figé depuis le début de la narration. Dans cette perspective, l'on verra à quel point l'écriture théâtrale, en présentant une liste de personnages participant à la représentation scénique, concourt à consolider l'attente pour laquelle le meurtrier se trouve, depuis le tout début de la narration, parmi les personnages sur lesquels s'exerce l'investigation du détective.

Comme l'on verra par la suite, toutes les catégories jusque-là employées — pragmatique, sémantique, et forme textuelle — se superposent dans ce cadre : les restrictions imposées aux mondes fictionnels du roman policier s'appuient simultanément sur plusieurs niveaux de la communication littéraire, jusqu'à son appareil infratextuel ou paratextuel. Dans cette dernière perspective, songeons par exemple aux listes de personnages des pièces théâtrales qui définissent *a priori* l'ensemble des suspects du crime, ou encore les représentations graphiques qui, dans les reportages, réduisent la scène du crime à un espace d'investigation mesurable.

Dans la dernière section du chapitre, on verra à quel point ces trois innovations convergeront dans la discursivité théâtrale, qui s'impose ainsi en tant que le lieu privilégié d'élaboration du soupçon. L'espace limité par la géométrie de la scène, une expérience non-médiée par la présence d'aucun narrateur et la limitation des suspects à un ensemble figé de personnages font de la dimension théâtrale le véritable berceau du soupçon. Ses formes et les pratiques se retrouvent encore calquées par l'énonciation narrative dans des antécédents illustres du roman à énigme, comme *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou *The Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie.

1. Le temps : le présent figé de l'enquête

Cette première, courte section de chapitre envisage une *absence* au sein du discours narratif de l'enquête. Le récit d'investigation est radicalement avare en analepses et prolepses : s'il ne revient sur les détails de l'enquête qu'en conclusion du texte, en organisant l'ensemble des indices dans un discours cohérent, d'autre part le récit de détection n'*anticipe* (presque) jamais le dénouement de l'investigation. La narration de l'enquête se trouve ainsi figée dans un présent éternel, mutilé de toute anticipation sur les déroulements successifs de l'affaire.

Cependant, cela impose une restriction au discours narratif proprement dit : puisque le roman policier se présente souvent en tant que récit biographique ou testimonial, le choix de restreindre le discours au présent figé de la détection mutile la narration du chroniqueur, en en modifiant son prétendu statut biographique.

Pour le dire autrement, la narration autobiographique se caractérise *justement* par la superposition partielle entre narrateur, personnage et auteur du texte, en permettant au récit d'alterner une perspective double sur l'évènement raconté : d'une part, une focalisation sur le personnage au moment même où les évènements se déroulent ; d'autre part, une focalisation pour ainsi dire auctoriale, qui permet — en s'appuyant sur une perspective *a posteriori* — de prendre de l'écart par rapport au soi en tant qu'acteur dans les faits racontés.

Or, quand le prétendu texte testimonial décide de n'exploiter qu'une seule de ces deux perspectives, en délivrant au lecteur un discours refusant d'anticiper tout détail que ce soit, le statut autobiographique du texte est clairement compromis. Quoi que le roman sensationnel assume la forme du récit testimonial en tant que discours falsifiable et documentaire, il en refuse la nature anticipatrice. Par sa propre mutilation, le texte dévoile son dévouement à un autre effet narratif par rapport à une chronique en tant que telle : non pas celui d'informer, mais de préserver la surprise du lectorat jusqu'au dernier chapitre. Pour étonner son public, la narration policière est ainsi soumise à une stricte limitation du *dicible*.

Cependant, si l'on envisage l'ensemble de notre corpus, l'on se rend rapidement compte que le refus d'anticiper tout détail que ce soit concernant l'enquête est, bien évidemment, une compétence générique qui se développe sur la longue durée, et dont l'émergence coïncide avec l'autonomisation de l'effort interprétatif de la part du lecteur. Comme les autres restrictions que l'on prendra en compte par la suite, les deux sont d'ailleurs indissociables l'un de l'autre.

Nonobstant la présence systématique et avouée de teinturiers dans la rédaction des *Mémoires de Vidocq*, le texte évoque une pragmatique de lecture qui est encore liée de manière stricte à l'autobiographie proprement dite : il arrive souvent que le narrateur anticipe, par prolepse, l'épisode que nous allons bientôt envisager.

D'ailleurs, l'anticipation se charge de plusieurs fonctions chez Vidocq : par exemple, elle a la fonction de mettre son lectorat au courant de la réussite au sein d'une longue rivalité : « On verra dans la suite de ces Mémoires [*sic*] comment, en 1814, je parvins à arrêter Fossard ; et les particularités de cette expédition ne sont pas les moins curieuses de ce récit¹ ». Certes, le discours de Vidocq n'anticipe pas l'intégralité des détails concernant la conclusion de son conflit avec Fossard. Cependant, l'on remarque déjà comment la curiosité du lecteur devrait, au

¹ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 275.

moins dans les intentions du narrateur, s'enraciner autour des modalités de l'arrestation, moins que dans le succès du détective en soi.

En d'autres termes, déjà dans les *Mémoires*, il est moins important de savoir si le détective va réussir que les stratagèmes et les ruses qu'il va adopter pour parvenir à la vérité. Comme on verra par la suite, le détective est déjà, à un certain degré, infaillible aux yeux du lecteur : son discours, connoté par une véritable rhétorique de la certitude, établit déjà un *ethos* d'omnipotence autour de l'investigateur. Ce qui intéresse le lectorat, par contre, c'est de se laisser informer sur les stratégies — que l'on prétend inattendues et surprenantes — utilisées pour piéger son ennemi.

La prolepse se charge d'ailleurs d'autres fonctions au sein du discours narratif de Vidocq. Elle peut rappeler au lecteur qu'un certain personnage aura une fonction dans le récit à venir : le narrateur fait référence à « un lieutenant nommé Villedieu, qu'on verra reparaître plus tard sur la scène² ». De plus, l'anticipation se charge d'interpréter les réactions des personnages, en soulignant l'importance d'une séquence discursive : « cette déclaration parut l'embarrasser, et, comme on le verra bientôt, il songea à se tirer d'affaire³ ». En outre, la prolepse a la fonction de représenter les hésitations du personnage autobiographique, en suggérant un écart d'opinions par rapport à la perspective auctoriale : « [cette déclaration] devait la déterminer à garder le silence, je le crus du moins ; on verra plus tard si je m'étais trompé⁴ ». De cette manière, l'anticipation programme explicitement des doutes autour de la falsifiabilité des discours d'autres personnages, en préparant le lecteur à la subversion des apparences.

La prolepse investit ainsi le narrateur des compétences définissant le lecteur indiciaire à venir : elle permet d'isoler un ensemble de personnages récurrents au sein de l'enquête ; elle anticipe leurs intentions, en en interprétant les paroles par les informations dont dispose le narrateur autobiographique. De surcroît, elle envisage la falsifiabilité potentielle des déclarations autrui. Pour le dire autrement, la prolepse est figure de l'activité interprétative autonome du lecteur : elle fournit au lectorat le même genre d'informations que le public du roman à énigme devra inférer de manière autonome.

Cependant, si la pratique de la prolepse se trouve, petit à petit, expulsée de l'écriture policière testimoniale, c'est bien parce que les interférences génériques que nous avons jusque-là prises en compte se caractérisent toutes par une écriture du présent figé.

Comme nous avons vu au cours du chapitre VI, le fait divers contribue à un tournant radical dans la perspective à travers laquelle on raconte le crime : le meurtre se fait mystère puisque, dans la presse criminelle, le détective est autre par rapport à l'écrivain. Pour la première fois, les lecteurs n'ont plus d'accès à l'activité cognitive du détective, dont les déclarations, devenues tout à fait opaques, se caractérisent en tant que sources de surprise. Cependant, les infiltrations de la presse dans le discours fictionnel d'enquête imposent également un tournant à la manière dont on représente le temps au sein du discours fictionnel : le crime est d'autant plus un mystère puisque personne, dans la chronique du fait divers, ne peut anticiper la suite des événements. En d'autres termes, écrire le crime dans les journaux implique de raconter sans savoir si les détails, voire même les indices, de l'affaire seront utiles ou non à la solution du crime, en

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

envisageant un cadre de non-détermination générale assimilable à celui des premiers romans à énigme, comme *Le Mystère de la chambre jaune*.

Il est peut-être dans l'effort de calquer cette perspective mystérieuse sur le crime que, dans le sous-corpus des œuvres de Gaboriau, l'on ne remarque non seulement aucune prolepse narrative au sens strict, mais généralement aucune invocation directe au lecteur.

Certes, les aventures de monsieur Lecoq échappent à la compromission du statut autobiographique du texte policier proprement dite. Cependant, elles nous permettent d'élargir notre champ d'investigation à une macro-transformation envisageant l'ensemble des écritures du crime, dans leur statut le plus ample possible : la limitation du discours policier au présent de l'enquête ne concerne pas seulement les pseudo-témoignages de Conan Doyle et de Leroux, mais également le prétendu narrateur omniscient de Gaboriau et de Giulio Piccini.

La nature radicalement innovatrice dans la prose ce premier est d'autant plus remarquable si l'on considère, par contraste, celle de son épigone italien.

D'une part, la prose de Piccini exclue l'anticipation au sens strict, de façon cohérente avec l'écriture de Gaboriau. On n'envisage qu'un seul échantillon, dans *I ladri di cadaveri* :

Poi Luciano udì una voce femminile, carezzevole, vellutata : e un'altra voce femminile, ma dura, quasi rauca. Due donne a quell'ora, in quella strada, in abiti da uomo? Luciano già debole ed eccitato com'era fu esterrefatto. Poco dopo, le due donne salivano insieme con Luciano nella soffitta in Via Cardinali. Quello che vi accadesse il lettore saprà in breve.⁵

Plus qu'une anticipation proprement dite, l'on se trouve face à une promesse d'information, visant à susciter la curiosité du lecteur. Cependant, comme nous avons vu préalablement, l'écriture de l'enquête chez Piccini corrompt toute curiosité en s'appuyant sur d'autres stratagèmes récurrents du narrateur extradiégétique : par exemple, l'on dévoile les pensées des personnages, ce qui nous permet d'anticiper les plans criminels de la comtesse Paola et du commissaire Ferriani bien avant qu'ils ne soient découverts par le détective Lucertolo.

Un autre aspect de l'écriture du temps nous intéresse davantage chez Piccini.

Si l'écriture n'anticipe aucun détail à proprement parler, d'un autre côté elle se livre quand même de manière systématique à l'analepse. Les appels au lecteur constituent ainsi pour Piccini une manière pour résumer les détails centraux dans l'éclaircissement du mystère. Le public du journaliste florentin dispose constamment de tous les éléments nécessaires à la compréhension de la scène qu'il s'apprête à représenter. Dans le *Vicolo*, on rappelle que « [Lucertolo] bazzicava per tutto, interrogava tutti, metteva in mille modi il suo cervello alla tortura, e il lettore ricorderà di averlo incontrato, cinque sere, dopo quella del giovedì grasso, al veglione della Pergola in compagnia di Zampa di Ferro⁶ ». De la même manière, dans *I ladri di cadaveri* :

⁵ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004, p. 54; « Ensuite, Luciano entendit une voix féminine, caressante et veloutée : et une autre voix féminine, dure, presque rauque. Deux femmes à cette heure-là, dans celle rue, habillées en homme ? Comme il était déjà faible et surexcité, Luciano en fut étonné. Peu après, les deux femmes montèrent avec Luciano dans la mansarde en rue des Cardinali. Le lecteur va bientôt connaître ce qui se passa là-dedans », notre traduction.

⁶ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna. Quarta edizione riveduta e corretta, con prefazione dell'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 162 ; « [Lucertolo] trainait partout, interrogeait tout le monde, torturait son esprit en mille manières, et le lecteur n'a certainement pas oublié que l'on a rencontré [le détective] cinq soirs après celle de jeudi gras, à la soirée de la Pergola, en compagnie de Zampa di Ferro », notre traduction.

« — Ebbene, Luciano, essa proseguì tutta affettuosa. — Come mai ti trovavi stanotte vicino alla Torre degli Amieri, come hai tu ricevuto donne, travestite da uomo, in casa tua? A tali domande, e il lettore sa perché, Luciano non poteva rispondere⁷ ».

L'opération de Piccini est associable, au sens large, à celle du narrateur de Vidocq : à travers la prolepse ou l'analepse, le texte se charge quand même de programmer l'activité interprétative du lecteur, en rassemblant ou en connotant les informations dont ce dernier dispose. En d'autres termes, dans un récit comme dans l'autre on représente par l'écriture ce qui deviendra bientôt une fonction interprétative qui est exclusive du lecteur.

Pendant, le degré d'intensité et l'intention des deux opérations est radicalement différente : là où Vidocq connotait la prolepse en tant qu'outil positif et monologique de production de sens, au contraire l'analepse chez Piccini se présente simplement en tant qu'aide, ou suggestion, à l'activité interprétative du lecteur. La représentation du temps indique comment le centrage de la fruition de l'enquête fictionnelle bascule de l'auteur au lecteur, de l'explicite à l'implicite. La rupture de la linéarité temporelle n'est plus un outil pour imposer du sens, mais elle offre simplement l'occasion pour suggérer la valeur de l'action des enquêteurs, tout en confiant quand même ce procédé au lecteur de Piccini.

La persistance des mécanismes analeptiques à détriment des prolepses nous suggère ainsi une certaine fonctionnalité du premier outil communicatif qui manque par contre au deuxième : favorable à l'effet de mystère, l'analepse ne fait que sélectionner des détails préalables qui soient voués à la compréhension de la scène à venir. Elle encourage l'interprétation au lieu de l'imposer, en constituant ainsi une figure mineure, mais quand même révélatrice, de l'autonomisation progressive du lecteur de l'indice au sein du roman policier.

Par ailleurs, l'appauvrissement progressif de la prolepse dans l'économie de l'hésitation rejoint peut-être son climax dans *A Study in Scarlet* d'Arthur Conan Doyle. Or, comme on le sait déjà, les enquêtes de Sherlock Holmes appuient toute leur pertinence narrative sur la capacité de produire de la surprise, voire même de l'étonnement, au sein de leur lecteur. Pour ce faire, Watson abdique, d'une certaine manière, son statut de narrateur testimonial : pour ne pas compromettre l'effet de surprise évoqué par les découvertes de Sherlock Holmes, aucune anticipation ne caractérise son discours narratif.

Il y a cependant une exception, assez révélatrice, dans *A Study in Scarlet*, au moment où Watson est en train de décrire la scène du meurtre :

It was a large square room, looking all the larger from the absence of all furniture. A vulgar flaring paper adorned the walls [...]. Opposite the door was a showy fireplace, surmounted by a mantel piece of imitation of white marble. On one corner of this was stuck the stump of a red wax candle [...]. *All these details I observed afterwards.* At present my attention was centred upon the single, grim, motionless figure which lay stretched upon the boards.⁸

⁷ G. PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 225. « — Et bien, Luciano, elle poursuivit avec un ton affectueux. — Comment se fait que tu étais, hier soir, près de la Tour des Amieri, et que tu as accueilli chez toi deux femmes habillées en homme ? Luciano ne pouvait pas répondre à ces questions, et le lecteur sait pourquoi », notre traduction.

⁸ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 28, italique ajouté.

Après la description de la pièce, on apprend que tous les détails scéniques transcrits par Watson ont été remarqués dans un deuxième moment, puisque le docteur avait d'abord été choqué par la monstruosité du cadavre de Drebber. Ainsi, la prolepse n'est qu'au service de l'ordre conventionnel de la narration : avant de se plonger dans le récit de l'enquête, le narrateur nécessite de situer l'action dans un cadre descriptif. L'anticipation de certains éléments scéniques concourt seulement à la définition d'une ambiance gothique, sans altérer de manière radicale la fruition d'informations de la part du lecteur.

On pourrait protester que l'un des éléments cités se découvre par être finalement un indice au sein de l'enquête : le papier cache en réalité la marque « Rache », ce qui pousse Holmes à exclure la présence de socialistes allemands dans le crime. Dans cette perspective, on pourrait suggérer que l'analepse insère le lecteur dans une logique de l'anticipation de l'indice. Cependant, cela constitue qu'une exception chez Conan Doyle : rien ne suggère une intentionnalité explicite dans l'évocation de ce détail par rapport à d'autres, de sorte qu'il soit inséré dans un ensemble univoque d'indices. Comme nous avons vu dans le chapitre précédent, Watson est un narrateur essentiellement réticent, qui ne détermine jamais un élément de l'enquête avant qu'il ne soit mis en évidence par Holmes. Ce n'est que le discours du détective qui isole et révèle l'indice en tant que tel à son public.

Ce disant, on ne propose pas de considérer la prolepse comme un outil narratif ayant le but spécifique de favoriser l'autonomie interprétative du lecteur ; au contraire, on remarque seulement sa progressive perte de valeur dans l'économie de l'enquête romanesque : dans le cas ci-dessus, la prolepse ne sert plus qu'à justifier la présence d'un passage descriptif pour caler le lecteur dans une ambiance éminemment gothique.

Pour envisager une véritable modification de fonction de la prolepse, en la rendant un élément pertinent à l'autonomie interprétative du lecteur, il faut attendre *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

Il faut d'abord souligner que, à l'exception d'une seule occurrence, la prolepse chez Leroux perd son statut explicite. Plutôt, les anticipations invitent le lecteur à inférer des informations qui, comme on va bientôt voir, jouent un rôle capital dans l'autonomisation de son effort interprétatif.

D'un côté, on pourrait donc dire que, au moins dans les toutes premières pages du texte, Sainclair se réapproprie du statut double du narrateur autobiographique. En inaugurant le récit du mystère de la chambre jaune, le discours du jeune avocat se charge de la perspective à posteriori de l'écrivain revenant sur un crime oublié depuis quinze ans. De l'autre, Gaston Leroux parvient à exploiter le dédoublement de perspective du narrateur autobiographique en fonction du soupçon du lecteur.

Au début du texte, Sainclair déclare que, sans son mémoire, « le public n'aurait jamais connu 'toute la vérité' sur la prodigieuse affaire dite de la 'Chambre jaune', génératrice de tant de mystérieux et cruels et sensationnels drames⁹ ». Depuis la toute première page, une prolepse se charge simplement de promettre au lecteur *toute la vérité* au propos du mystère : bien avant qu'il nous soit présenté l'évènement criminel, le public de Leroux est certain du fait que son mystère va être résolu ; pour tortueux qu'il puisse paraître, le chemin du roman — on nous le promet — va amener le lecteur vers une effective révélation finale.

⁹ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 7.

Le lecteur dispose également d'une autre information fondamentale : « Ce que personne ne pût découvrir, le jeune Joseph Rouletabille, âgé de dix-huit ans, alors petit reporter dans un grand journal, le trouva !¹⁰ ». Non seulement le texte nous racontera le véritable dénouement de la mystérieuse affaire de la chambre jaune, mais on nous prévient également du fait que c'est Rouletabille, le reporter, et pas Larsan, le détective, qui parviendra à la solution du crime. Depuis le tout début du texte, le lecteur connaît quel personnage est voué au succès dans la recherche de la vérité autour de l'agression de Mlle Stangerson : la prolepse nous apprend à assumer les rares propositions de Rouletabille comme vraies, celles de Larsan comme fausses ; de même, le détective avec lequel on est encouragé à partager les données dont on dispose n'est pas l'investigateur de la Sûreté, mais le jeune reporter de *L'Époque*.

De plus, on dispose d'une dernière anticipation : « Vous allez donc tout savoir », déclare Sainclair en s'adressant à ses lecteurs, « et, sans plus ample préambule, je vais poser devant vos yeux le problème de la 'Chambre jaune' tel qu'il le fut aux yeux du monde le lendemain du drame¹¹ ». Voici que le narrateur nous promet que le mystère sera dévoilé, il nous indique le nom de celui qui va trouver la solution et, de plus, il promet à son public qu'il va tout connaître.

Cela n'implique pas seulement qu'il sera mis au courant de la vérité conclusive, mais qu'il assistera de manière intégrale au procédé de dénouement du vrai, et donc qu'il disposera de toutes les données pour résoudre le mystère lui-même. D'ailleurs, on souligne que Sainclair va mettre sous nos yeux le problème, en mettant en exergue la dimension sensorielle sur laquelle, en continuité avec la pratique du reportage, se moule son écriture. Le narrateur va ainsi privilégier une perspective actancielle dans l'écriture de l'enquête, son texte s'efforçant de reproduire l'effet de mystère qui caractérisait l'évènement au lendemain de sa découverte.

Lire le texte de Sainclair implique ainsi de partager, avec le journaliste Rouletabille, l'absence de tout point de repère face au crime, mais également d'avoir toutes les informations dont le jeune reporter disposera, tout en sachant que ces mêmes sont suffisantes pour parvenir à percer le mystère.

L'ensemble des informations présentées en prolepse concourt ainsi à faire glisser la pertinence du texte de la suspense pour le dénouement vers d'autres horizons. Il est moins important de découvrir si Rouletabille parviendra à la vérité que de connaître l'identité du meurtrier et les modalités d'accomplissement du crime.

Par ailleurs, l'originalité du *Mystère de la chambre jaune* réside essentiellement dans l'ensemble de ces trois anticipations préliminaires : le lecteur n'est plus un témoin passif des découvertes du détective, le menant de manière progressive vers le dénouement de l'affaire. Au contraire, la simple curiosité de connaître l'identité du meurtrier se convertit en capacité de l'identifier tout seul, en s'appuyant sur les mêmes données dont dispose l'enquêteur fictionnel. Par la susdite série de prolepses, le texte transforme les attentes du lectorat en hypothèses que l'on s'emploie à vérifier en interrogeant les sources documentaires présentées par le roman. De cette manière, Sainclair témoigne que la curiosité du lecteur pourrait, potentiellement, être satisfaite avant la déclaration de culpabilité finale : il s'agirait simplement de bien interpréter un détail ayant échappé au détective au cours de son enquête. L'impatience de connaître

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*

l'identité du coupable — seul, véritable blanc de la narration — se traduit ainsi en quête active ; le besoin d'anticipation se transforme en un questionnement du texte lui-même.

De même, la falsifiabilité des documents insérés dans la narration n'est pas une caractéristique qui leur est intrinsèque de manière aprioristique. Au contraire, le roman lui-même apprend au lecteur l'art du soupçon puisque, on le sait dès le départ, dans la narration se cache, quelque part, un élément qui pourrait nous conduire à la vérité. En d'autres termes, la mise en doute des sources est donc un procédé que l'on peut susciter par le biais de la réflexivité narrative, à travers un recours savant à l'art de l'anticipation.

Ce disant, on ne prétend pas de suggérer que la nouveauté radicale de la *Chambre jaune* réside dans le fait que le lecteur puisse effectivement résoudre le cas. De manière plus précise, le premier roman policier de Leroux incarne le grand tournant générique du roman à énigme puisqu'il crée l'attente qu'il sera possible de résoudre son mystère, en donnant au lecteur tout ce dont il nécessite pour s'interroger activement sur l'identité du meurtrier ; ce qui ne coïncide pas forcément avec les éléments effectivement nécessaires pour parvenir à en découvrir l'identité. L'usage des prolepses invite simplement le lecteur au soupçon, et c'est bien cette réponse qui détermine l'expérience de lecture récurrente du roman policier.

Nous avons vu préalablement que le lecteur pourrait effectivement résoudre *Le Mystère de la chambre jaune*, au moins pour ce qui concerne l'identité du meurtrier. D'autre part, on ne pourrait pas dire autant pour les modalités du crime, d'ailleurs très particulières.

De cette manière, le texte parvient à satisfaire la double opposition qui marque le récit d'enquête moderne : d'une part, il permet au lecteur de parvenir à une partie de la vérité de manière autonome, en satisfaisant l'effort interprétatif du lecteur ; d'autre part, en présentant une dynamique du crime tout à fait inattendue (M^{lle} Stangerson se blesse toute seule, suite à un cauchemar), il parvient de la même manière à étonner son lectorat.

Seulement ainsi Gaston Leroux peut satisfaire à la fois le besoin de surprise qui connote l'écriture de l'enquête depuis Edgar Poe et le nouveau lecteur de l'indice qu'il est en train de programmer. Leroux répartit la vérité — véritable objet du désir du texte — en deux unités, dont l'une est atteignable par le lecteur, et l'autre ne l'est pas.

Cependant, comme suggéré Uri Eisenzweig¹², le roman à énigme moderne ne tardera pas à s'affirmer uniquement en tant que roman-jeu de la compétition entre auteur et lecteur : l'effort interprétatif autonome qui caractérisait l'exorde policier de Leroux se consolide très rapidement en tant que compétences générique figée. La lecture de l'indice devient une pratique stable, que le public applique de manière indiscriminée partout où il voit un meurtre à résoudre par une enquête. La superposition entre l'effet de soupçon et la possible effective de résoudre le mystère romanesque n'est pourtant que partielle, d'où l'écart envisagé par Eisenzweig entre les promesses du paratexte policier et son expérience de lecture.

Du point de vue de la représentation du temps dans le roman policier, l'on nécessite plus de préparer le lecteur à la résoudre le mystère textuel. L'incipit de la *Mysterious Affair at Styles* manque, par exemple, de toutes les informations préalables dont Leroux nécessitait pour programmer la réponse interprétative active de son lectorat. En d'autres termes, le public de Christie sait déjà, par d'autres lectures, que l'on est censé lire le roman policier en s'efforçant

¹² Cf. URI EISENZWEIG, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

d'envisager des indices révélateurs ; par conséquent, toute promesse de percer le mystère est donc éliminée du discours. Hastings n'hésite pas à introduire son public dans le manoir de Styles sans aucun besoin de spécifier que l'on recevra tous les détails dont il nécessite pour éclaircir le mystère.

On laisse pour l'instant de côté le fait que l'on est destiné à être déçu : il est essentiellement impossible de résoudre le mystère de Styles de manière autonome ; d'autant plus, le texte s'appuie sur cette même attente pour surprendre son lecteur, comme on verra par la suite.

Cependant, toute anticipation, désormais obsolète dans la programmation du soupçon du lecteur, est expulsé encore une fois du texte. Le roman policier est à nouveau un discours figé strictement au présent.

Au cours de cette brève exposition, nous avons assisté à une sorte de parabole descendante — à exclusion du *Mystère de la Chambre jaune* — pour ce qui concerne la présence d'analepses et prolepses à l'intérieur du discours policier.

En termes généraux, la lente disparition de ces pratiques discursives de la représentation de l'enquête n'est que l'effet d'une progressive autonomisation de l'activité interprétative du lecteur. Cependant, il est important de souligner que l'obsolescence des analepses et des prolepses se mesure toujours à travers le prisme des autres genres de l'enquête.

Déjà, contrairement au romanesque, l'expérience théâtrale constitue une forme non-médiée par aucune voix narrative, et donc incapable d'anticiper la suite des événements sinon, de manière hypothétique, à travers le monologue intérieur. Comme au sein du récit de Leroux, la théâtralité impose à son spectateur le temps naturel de la représentation, sans possibilité d'ellipses, d'analepses ou de prolepses ; le temps sur la scène coïncide avec le temps dans la fiction incarnée par les acteurs.

De même, des formes d'écriture de la sensorialité, comme le reportage, invitent le lecteur à s'interroger autour des gestes et des réactions des personnages sans qu'il ne soit possible, de la part du narrateur, d'anticiper aucun renversement d'attentes autour de l'un ou de l'autre des personnages : comme le roman policier, l'écriture journalistique du crime est une narration de l'immédiateté.

Certes, on peut ainsi identifier des convergences, voire plutôt des affinités, entre le roman policier et deux genres d'écriture de l'enquête. Ainsi, l'écriture du reportage et l'expérience théâtrale paraissent converger sur l'investigation romanesque, en la reconduisant à une linéarité temporelle qui calque le temps naturel de la sensorialité. Le lecteur ne peut envisager d'autres informations que ce que l'on dévoile sur l'instant lui-même, sans qu'aucune autre voix n'interrompt le temps du discours pour anticiper ou retarder des informations. Toute source d'indice se trouve ainsi devant nos yeux, maintenant, au moment même où l'évènement mystérieux se déroule.

Cependant, ce procédé ne constitue pour l'instant qu'une forme d'affinité générique n'étant prouvée par aucune évidence textuelle. On verra ensuite que la délimitation de l'espace fictionnel et le renfermement du système de personnages dans le polar se connotent par une véritable persistance textuelle d'autres pratiques génériques, dont notamment le reportage et l'écriture théâtrale. Ce qui n'apparaît pour l'instant que comme simple convergence est destinée à se consolider, dans les prochaines sections, en tant que véritable transfert de pratiques génériques, dont les traces demeurent sensibles sur la page.

2. L'espace : des mystères urbains à l'espace restreint du crime

L'espace de l'enquête constitue une véritable obsession pour le roman à énigme, au point que les mystères de la chambre close (*locked room mysteries*) s'imposent en tant que véritable sous-genre au cours de l'âge d'or du roman policier.

De John Dickson Carr, auteur de l'homonyme *The Locked Room Mystery*, à Ellery Queen, l'espace limité de la chambre close représente l'un des *topoi* les plus prolifiques du roman policier moderne, thème qui a été sujet d'ailleurs à une attention académique continuelle et approfondie : l'étude de Micheal Cook¹³ sur les *locked rooms* ne constitue que le dernier exemple d'une longue tradition visant à inventorier les divergences et les continuités parmi les enquêtes à chambre close.

Le sous-genre de la *locked room* se distingue d'ailleurs par une série de circonstances thématiques récurrentes et bien indentifiables : un meurtre se produit dans une chambre fermée, sans qu'aucun, à part la victime, n'y était présent au moment du crime. Les portes et les fenêtres doivent être, bien évidemment, impénétrables, peine la réévaluation *a posteriori* du mystère en tant que *fausse* chambre close. En d'autres termes, le statut de chambre close ne devrait pas être infirmée par la révélation finale : les règles du genre envisagées par Van Dine excluaient *a priori* « the commission of a murder in a locked room after the police have actually broken in¹⁴ ». De manière moins rigide, le décalogue de Ronald Knox suggérait de n'introduire pas plus que « one secret room or passage¹⁵ » au sein des enquêtes fictionnelles, sans pourtant faire allusion explicitement au sous-genre des *locked rooms*.

Généralement, on peut ainsi dire que la dimension effectivement fermée de la chambre close scelle le rapport de confiance entre lecteur et auteur de roman policier : pour que le mystère puisse être éclairci par le lecteur, il faut que la chambre soit effectivement close, sans qu'aucun autre élément — en émergeant en conclusion du texte — en modifie le statut.

L'espace de la chambre close répond à deux demandes opposées de la part du lectorat. D'une part, elle limite l'activité interprétative du public à un cadre restreint, dont on peut fournir tous les détails sans crainte de surcharger d'informations le lecteur : tout ce dont l'on nécessite pour parvenir à la solution de l'énigme est censé se trouver là, devant nos yeux, dans le petit espace enfermé de la scène du crime. De l'autre, le mystère persiste : plus l'espace est limité, moins le dénouement nous paraît évident ; par conséquent, plus le crime se présente en tant qu'irrésoluble, plus la solution — rationnelle et évidente — nous surprendra.

La tendance à restreindre l'enquête dans un espace qui est à la fois facilement mesurable, circonscrit et pourtant ineffable, tout en demeurant capable de surprendre son lectorat, paraît résumer, mieux que toute autre tendance, les natures intrinsèquement conflictuelles qui habitent le roman policier : d'un côté, la prétention d'un cadre d'information isotopique entre lecteur et détective fictionnel, voué à la compétition entre les deux ; de l'autre, le désir que le roman policier puisse nous surprendre, en déroutant les attentes de son propre lectorat.

¹³ Cf. MICHEAL COOK, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction : The Locked Room Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.

¹⁴ S. S. VAN DINE, « Twenty rules for writing detective stories » [1928], dans HOWARD HAYCRAFT, *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 189-193, p. 193.

¹⁵ RONALD KNOX, « A Detective Story Decalogue » [1929], dans H. HAYCRAFT, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 194-196, p. 194.

Cependant, il n'a pas toujours été comme cela. Déjà, la première affaire de la chambre close proprement dite ne date que de 1892, avec *The Big Bow Mystery* d'Israël Zangwill. De plus, dans ce même roman l'on finit par découvrir que le meurtre a eu lieu après l'ouverture de la chambre, en invalidant ainsi son effective appartenance au sous-genre à venir : tout en ouvrant la voie à la fascination pour les *locked room mysteries*, on ne peut pas dire que son premier exemple exploite effectivement l'autonomie interprétative du lecteur. Son final représente ainsi plus une déception qu'une surprise.

Avant Zangwill, on a essayé de définir *The Murders in the rue Morgue* comme le plus célèbre antécédent des mystères de la chambre close ; cependant, il est impossible d'affirmer que l'effective fermeture de l'espace soit un élément réellement engagé dans la solution du meurtre. D'abord, Dupin envisage tout de suite que la chambre n'est pas fermée du tout ; par ailleurs, la découverte que le coupable soit un orang-outan change complètement le rapport que le lecteur envisage entre l'espace et un potentiel coupable : les sauts qui auraient de l'in vraisemblable si attribués à un être humain deviennent immédiatement acceptables lorsqu'ils se réfèrent à un singe.

De même, dans *A Study in Scarlet*, l'espace du crime n'occupe que l'intérêt de quelques pages, juste le temps de déterminer que l'assassin n'est pas un véritable allemand. Le rapport entre l'espace fictionnel et l'activité du lecteur subit le même affaiblissement dans *The Sign of the Four* : que le meurtrier soit effectivement un enfant, un sauvage ou un animal, on sait par la voie du témoignage qu'il a escaladé la tour du château avant de tuer sa victime.

Si l'on remonte en arrière dans l'architexte du roman policier au XIX^e siècle, on remarque deux tendances convergentes qui déterminent l'évolution de l'espace des romans judiciaires et sensationnels vers les formes du polar moderne. D'une part, le cadre de l'investigation se restreint progressivement, en glissant des villes des mystères à celui, petit et mesurable, de la seule scène du crime. De l'autre, l'espace se détaille de manière progressive, jusqu'à permettre au lecteur d'accéder de manière totale à l'ensemble des détails spatiaux ayant une fonction dans la solution du mystère.

La restriction et la définition progressive de l'espace de la scène du crime s'imposerait ainsi en tant que condition nécessaire pour envisager l'autonomisation interprétative du lecteur dans le dévoilement du coupable. L'espace devient élément protagoniste dans l'effort herméneutique du lecteur, et il le fait, encore une fois, par la voie des interférences génériques se stratifiant au cours de l'évolution du roman policier du XIX^e siècle.

L'édition des *Mémoires de Vidocq* par Francis Lacassin s'ouvre par une carte de Paris qui représente la ville des profondeurs du V^e arrondissement jusqu'à l'ancienne porte de Saint-Denis. Il s'agit, bien évidemment, d'un choix éditorial contemporain, limité à la version Laffont des *Mémoires*, qui ne trouve aucun élément correspondant dans la première publication de l'ouvrage.

Cependant, l'on se trouve face à un stratagème qui reflète les continuités et les divergences marquant l'évolution de la représentation de l'enquête tout au cours de l'âge du soupçon. Déjà dans les *Mémoires de Vidocq*, l'espace constitue un élément central dans l'écriture de l'investigation : s'immerger, par la lecture, dans les aventures du premier des détectives implique de suivre l'investigateur dans les rues de Paris, à la suite de criminels qui disparaissent

mystérieusement dans les impasses des bas-fonds, ou encore qui utilisent les nombreux passages secrets au le sous-sol de la ville pour leurs activités criminelles.

Ainsi, lire l'enquête implique *a fortiori* d'identifier l'espace, toujours surprenant, de la ville des mystères. La cartographie de Paris en paratexte nous invite à suivre l'investigateurs dans les ruelles malfamées de l'île Saint-Louis tout en sachant que le détective pourrait nous *dévoiler* des coins inconnus, des passages inattendus, des voies secrètes qui peuvent expliquer l'action des criminels et dont la connaissance, partagée par Vidocq, peut conduire à leur arrestation. D'ailleurs, c'est pour cela que l'on lit les *Mémoires de Vidocq* : pour connaître ce qui est inconnu, en se laissant conduire dans les milieux mystérieux des classes dangereuses, dont le détective et écrivain se présente en tant qu'amphitryon littéraire.

Cependant, on est encore loin de l'espace restreint de la chambre close : le monde raconté par Vidocq est celui de la ville tentaculaire, mystérieuse, dont les ruelles et les passages se multiplient sans cesse. Une fois la puissance informative des mémoires policiers s'étant épuisée par la consolidation du genre, la ville ne paraît pas perdre son caractère labyrinthique. Au contraire, dans le sous-genre des « mystères urbains », la métropole est le véritable protagoniste de la fiction populaire : à la suite du succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ils se multiplient les romans où l'espace urbain s'impose en tant que source de curiosité et d'étonnement. Non seulement les *Mystères de Londres* de Paul Féval, ou ceux de *Marseille* de Zola : Rome, Naples, Madrid, New York, Chicago deviennent les protagonistes d'une vague qui se prolonge tout au long du siècle. Il s'agit d'un sous-genre du roman criminel sur lequel le débat académique s'est déjà longuement exprimé, et sur lequel tout rajout ne constituerait qu'une répétition.

L'ouvrage de Nicholas Gauthier, *Lire la ville, dire le crime*,¹⁶ s'est imposé en tant que nouveau classique d'un *topos* critique autrement épuisé : le texte a, parmi d'autres mérites, celui de suggérer une certaine convergence entre la structure de la ville et la forme rayonnante du roman-feuilleton. Au lieu de renfermer l'espace de l'enquête, le roman-feuilleton l'étend, en le multipliant épisode par épisode.

On aura par la suite l'occasion de souligner la convergence entre roman policier et imaginaire exotique ; pour l'instant, limitons-nous à suggérer que l'espace urbain devient ainsi une véritable *jungle* : elle n'est pas seulement le lieu de l'étonnement et du danger inattendu ; elle constitue par elle-même une source inépuisable de surprise, en présentant un cadre qui cache la vérité, tout comme le fond des bois, là où le détective s'efforce d'éclaircir.

En d'autres termes, l'espace urbain du roman-feuilleton représente un contexte spatial diamétralement opposé par rapport au cadre restreint et mesurable de la chambre close : la ville des mystères est aussi intriquée que le fond de l'Amazonie. Elle produit du mystère puisque inconcevable : la source de sa fascination réside proprement dans le fait qu'elle soit inextricable, un espace de l'indéfini qui produit de la fascination en tant que fabrique inépuisable de coups de théâtre.

Cependant, l'espace urbain du roman-feuilleton se trouve bientôt face à une impasse : confronté à l'écriture des *Mystères de Londres*, Paul Féval doit faire face à des critiques

¹⁶ Cf. NICOLAS GAUTHIER, *Lire la ville, dire le crime. Mise en scène de la criminalité dans les mystères urbains de 1840 à 1860*, Limoges, PULIM, 2017.

acharnées, qui lui reprochent une invraisemblance totale dans la représentation de la ville¹⁷. Sa description de Londres est essentiellement inexacte et comblée d'invraisemblances, en dehors des quelques endroits célèbres de la ville.

On ne peut pas blâmer l'écrivain, qui n'avait d'ailleurs jamais visité la capitale anglaise. Pour combler les inexactitudes qui peuplent le texte, son éditeur l'envoie à Londres pour la rédaction du deuxième volume de l'ouvrage : quoi que fictionnelle, la ville doit cependant calquer son correspondant réel ; l'espace, pour ainsi dire, mystérieux et romanesque doit s'enraciner dans la ville telle qu'elle apparaît à ses habitants et aux voyageurs qui s'y rendent occasionnellement. L'expérience directe que l'écrivain tire de l'espace urbain s'impose en tant que matière fondante pour l'écriture de l'enquête. Pour la première fois, le rapport binomial entre écriture fictionnelle et ville métropolitaine se renverse en faveur de cette dernière : ce n'est pas l'écriture qui dessine l'espace de la ville ; au contraire, c'est l'espace de la ville qui impose des limites à l'écriture. La tendance à la représentation d'un espace mesurable, se fondant sur l'expérience directe de l'écrivain et donc *reproductible* par le lecteur, constitue dès ce moment l'enjeu principal dans l'écriture romanesque de l'espace judiciaire.

Dans cette même perspective, il s'insère la production judiciaire de Giulio Piccini. La ville de Florence est la grande protagoniste des quatre romans que le journaliste de la *Nazione* dédie aux enquêtes de l'inspecteur Lucertolo. Sous la plume de Jarro, le centre-ville de Florence, et en particulier son ghetto, se transforme en véritable source inépuisable de mystères : dans *I ladri di cadaveri* mais surtout dans le *Vicolo della Luna*, la ville représente l'espace où l'assassin et les témoins du meurtre se perdent dans un dédale de ruelles et de passages secrets.

À proprement parler, c'est bien par la longue exploration du labyrinthe du ghetto que Lucertolo parvient à identifier Isacco, le seul pouvant témoigner l'innocence de Nello Bartelloni dans l'affaire. Par ailleurs, le vieux juif est le délégué à l'ouverture et la fermeture des portes du quartier : il symbolise ainsi un élément de contrôle sur un espace intriqué, dont le dénouement, voire même la compréhension, constitue la seule clé d'accès à la vérité cachée derrière le meurtre.

Quoi qu'en soit encore source de mystères et d'étonnements, la représentation de la ville chez Piccini ne manque pas d'une profonde organisation rationnelle : « L'uomo sinistro che abbiamo veduto fuggire dal Vicolo della Luna, e, salendo a corsa la scaletta che è alla cantonata tra il Vicolo e Via de' Naccaioli, entrare precipitoso nel ridotto della Palla, quando ebbe respiinto dietro a sé la porta, guardò intorno e non vide nessuno¹⁸ ». Quando Piccini utilise le verbe être au présent pour déclarer qu'il y a un escalier en rue Naccaioli, il fait référence à une expérience commune, qu'il partage avec ses lecteurs florentins. L'espace produit encore du mystère, mais toujours en explicitant des points de référence identifiables dans l'espace urbain.

En s'écartant du modèle rayonnant de la métropole feuilletonesque, l'espace fictionnel de Piccini calque avec précision la cartographie de la ville : les indications spatiales abondent dans

¹⁷ Cf. RICCARDO REIM, « Introduzione », dans P. FÉVAL, *I Misteri di Londra* [Dentu, 1844], Roma, Elliot, 2014.

¹⁸ G. PICCINI alias JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna*, op. cit., p. 12 ; « L'homme sinistre que l'on a vu s'enfuir dans l'allée de la Lune, et, en montant à la hâte l'échelle qui se trouve au carrefour entre l'allée et la rue des Naccaioli, entrer précipitamment dans le foyer de la Palla, lorsqu'il repoussa la porte derrière soi, il regarda autour de lui et il ne vit personne », notre traduction.

les quatre romans de Lucertolo, en permettant virtuellement au spectateur de se repérer constamment. Via del Proconsolo, via del Palagio, via del Melarancio, via del Castellacelo, puis encore Via Vergognosa, via Cardinali, via de' Renai: voici seulement certaines parmi le nombre de rues du ghetto citées par Piccini, dans une propension systématique et radicale pour l'exactitude, quasiment cartographique, dans la représentation de l'espace urbain.

Celle de Piccini est une opération au carrefour entre le travail de l'urbaniste et de l'historien, de façon cohérente avec les recherches d'archive caractérisant l'enquête de monsieur Lecoq dans *Le Dossier 113*. À travers sa plume romanesque, le journaliste de *La Nazione* ne fait que reconstituer un Florence qui n'existe plus : à la moitié des années 1880, en concomitance avec la publication de ses romans pour Treves, le ghetto de Florence a été détruit. Non seulement les romans judiciaires de Lucertolo s'efforcent de reproduire l'ambiance dégradée qui caractérisait le quartier au cours des années '30 (l'époque à laquelle se déroulent les aventures du détective), mais ces textes peuvent être considérés comme un hommage narratif à un quartier qui vient d'être irrémédiablement effacé de la ville. Les quatre enquêtes de Jarro redonnent vie, pour la dernière fois, aux quartiers habités par les classes dangereuses de Florence, détruits dans une œuvre de renouvellement qui risque aussi d'expulser toute dimension romanesque de la ville.

Certes, il faut ajouter que le travail de Piccini autour du ghetto ne se limite pas à la recherche historique. Il est d'ailleurs l'un, sinon le premier des promoteurs qui dénoncent les conditions pitoyables de vie dans le ghetto. Selon Piccini, il y a un rapport indissociable entre la conformation de cet espace urbain, la vie qu'on y mène, et le taux étonnant de criminalité qui caractérise le quartier depuis l'intégralité du XIX^e siècle, dans une sorte de géo-déterminisme urbain :

Si son costruite nuove case per gl'indigenti : e fu amorevole ispirazione. Ci vuole aria, pulizia: in certe dimore l'uomo diventa migliore : vi è una complicità fra certe case cupe, sordide e i tristi pensieri che svegliano : si può ben dire, vi sono case malsane alle coscienze, in ispecie alle coscienze poco illuminate : si può ben dire vi sono dimore scellerate. Il vizio, l'abiezione, il delitto vi diventano contagio. Nella casa nuova si videro molte famiglie rinnovarsi.¹⁹

Pour ce faire, Piccini publie une longue série de reportages sur la *Nazione* parallèlement à la publication de ses romans, que l'on pourrait considérer comme de véritables travaux préparatoires aux enquêtes de Lucertolo. En 1884, les articles sont recueillis dans le volume *Firenze sotterranea*, qui connaîtra plusieurs rééditions jusqu'à la deuxième décennie du siècle suivant. Le succès des articles fut retentissant, au point que Piccini et le comité dont il faisait partie obtinrent la démolition du quartier et la requalification de son espace qui, de labyrinthe apte aux activités criminelles les plus disparates, s'uniforme au reste de la ville : des rues larges, et donc contrôlables, dépourvues de tous les passages se substituent aux impasses et aux ruelles qui donnaient libre cours au vol et au meurtre.

¹⁹ GIULIO PICCINI alias JARRO, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti di Jarro. Quarta edizione illustrata dal pittore Fabio Fabbi* [Le Monnier, 1884], Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1900, p. XXV ; « On bâtit de nouvelles maisons pour les pauvres ; et ce fut un œuvre inspiré par l'amour. Il faut de l'air, de la propreté : dans certaines maisons, l'homme devient meilleur ; il y a un rapport de complicité entre certaines maisons sombres, sordides, et les pensées malheureuses qu'elles abritent : on peut bien dire qu'il y a des maisons qui font du mal aux consciences, en particulier aux esprits moins éclairés : on peut bien dire qu'il y a des maisons scélérates. Le vice, l'abjection, le délit y sont contagieuses. Dans leurs nouvelles maisons, on vit plein de familles se renouveler », notre traduction.

Bien que le but de l'écriture de Piccini soit essentiellement civil, d'autre part il s'appuie, déjà à partir du titre, d'une fascination feuilletonesque pour les classes dangereuses et ses espaces, qui remonte directement au genre des mystères urbains. Les frontières entre l'écriture du réel et celle du fictionnel se mélangent jusqu'à ce que les limites de l'une et de l'autre deviennent indiscernables. Voici que qu'il déclare dans *Firenze sotterranea* :

Il Ghetto si prestava mirabilmente con i suoi cupi androni, che si diramano per ogni verso, con le sue torte scalette, i corridoi, che s'intrecciano, e si scompartono in molteplici branche, con fughe di corti, di arcate, di terrazze, con le facili comunicazioni di casaccia in casaccia, di tetto in tetto alle gesta di uomini per mestieri flagiziosi. La polizia, delusa in certi inseguimenti, fece murare parecchie uscite, ma anch'oggi le accade di vedersi sgusciar di mano un arrestato tra quelli andirivieni, quell'intricato seguito di stanzacce e di soffitte aperte a tutti.²⁰

D'autre part, voici la description que l'on donne du ghetto dans *Il processo Bartelloni*, tout à fait assimilable à la première, et que l'on reprendra par la suite pour traiter la question juive au sein des romans de Piccini :

entrai nel Ghetto e domandai della catapecchia di Isacco. [...] [S]i figurino che la casa in cui stava ha otto piani, ad ogni piano vi sono le abitazioni di sette, otto, dieci famiglie, e poi comunica con altri casamenti, vi s'entra e vi s'esce per quattro o cinque sbocchi diversi, da una corte all'altra, da una strada all'altra ... insomma un vero laberinto.²¹

Si l'on remarque une certaine fascination pour le romanesque dans la prose journalistique de Piccini, il faut également remarquer que la nature expérientielle du reportage contamine sa prose fictionnelle, au point qu'il arrive à qualifier ses propres romans en tant qu'*études* sur la ville :

Ho già scritto quattro volumi in cui ho fatto uno studio, che credo, senza ostentazione, il più accurato e coscienzioso che sia stato fatto in Italia sul grandioso dramma, che ha attori così dispari di forze e di condizione : dramma, che ha da un lato i delinquenti, dall'atro incarnato nella Polizia (somma istituzione) tutto il civile consorzio, che si difende contro di loro. Ho molto studiato gli attori da una banda e dall'altra: il pubblico ha fatto a 'miei romanzi, che sono studi verissimi, messi in luce dai fratelli Treves, l'accoglienza più onesta e più generosa.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 103-104; « Le Ghetto se prêtait merveilleusement aux gestes d'hommes criminels, avec ses porches sombres, qui s'allongeaient en toutes directes, avec ses escaliers tordus, ses couloirs qui s'entrecroisaient et se divisaient en plusieurs branches, avec ses arcades et ses terrasses, les communications faciles d'une maison à l'autre, de toit en toit. La police, déçue au cours de certaines poursuites, fit murer nombre de sorties, mais encore aujourd'hui il lui arrive qu'un arrêté glisse de sa main dans ce dédale, cet ensemble intriqué de chambres et de mansardes ouvertes à tout le monde », notre traduction.

²¹ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *Il processo Bartelloni. Quarta edizione riveduta e corretta dall'autore* [1883], Milano, Treves 1906, p. 192 ; « j'entrai dans le Ghetto et je demandai où trouver le taudis d'Isacco [...]. [I]maginez que la maison où il habitait faisait huit étages, et à chacun se trouvait la demeure de sept, huit, dix familles ; par ailleurs, elle communique avec d'autres bâtiments, on y entre et on en sort à travers quatre ou cinq voies différentes, d'une court à l'autre, d'une rue à l'autre ... bref, un vrai labyrinthe », notre traduction.

²² G. PICCINI *alias* JARRO, *Firenze sotterranea*, *op. cit.*, p. 131; « J'ai déjà écrit quatre volumes dans lesquels j'ai proposé une étude que, je crois, sans vantardise, constitue le travail le plus soignée et le plus soucieux que l'on a jamais présenté in Italie à propos d'un drame énorme, avec des acteurs si différents pour forces et condition : un drame qui voit d'un côté les délinquants, de l'autre, incarné dans la police (glorieuse institution) l'ensemble des citoyens, qui se protègent contre eux. J'ai bien étudiés les types de criminel et de policier : le public a offert à mes

Les aventures de Lecoq s'imposent, au moins dans les intentions de l'auteur, en tant études *verissimi*. Cependant, on ne dispose pas des ressources historiques ni urbanistiques pour vérifier l'effective véridicité des déclarations de Piccini ; Ce qui est certain, d'autre part, c'est que l'écriture fictionnelle emprunte à l'activité journalistique de Piccini un soin de précision extrême pour la dimension spatiale de son univers fictionnel.

Les pérégrinations de Lucerto dans les rues de Florence s'enracinent dans l'expérience directe que le journaliste tire de ses voyages dans le ghetto. Quoi que l'on ne puisse pas parler d'une véritable écriture de reportage, aussi formulaire que les échantillons qu'on en trouve en France, celle de Piccini s'impose en tant que transposition véridique et directe de l'expérience du journaliste, en suggérant nombre de continuités avec la prose de Leroux, comme l'on verra par la suite.

Dans la préface à la quatrième édition de *Firenze sotterranea*, l'expérience sensible du journaliste, dont le texte ne serait qu'un calque fidèle, représente un véritable *topos* de l'écriture de Piccini : « Noi scrivemmo questo libro con l'animo trepidante ; dopo aver vissuto, per mesi e mesi tra i più infelici, i più derelitti, e diciamo pure, i più colpevoli²³ », déclare-t-il. Et encore : « Non ho mai — pur troppo — esagerato certe miserie ; non tutte quelle da me vedute, anzi, avrei spazio per raccontare²⁴ ». La prose de Piccini se charge ainsi de verbes liés à la sensorialité : il ne raconte que d'épisodes dont il a été témoin, en calquant avec prétendue fidélité les tableaux auxquels il a assisté de première main. La ville que l'on raconte — et qui partage son exactitude topographique avec celle racontée dans les romans — est dont le produit de l'expérience directe du journaliste flâneur, perdu dans le ventre criminel de Florence.

Le soin d'exactitude qui caractérise la représentation urbaine dans les romans de Piccini est ainsi le résultat d'une superposition générique entre la production simultanée, à la fois romanesque et factuelle, que l'écrivain dédie à la ville de Florence. Le soin de véridicité dans les reportages de *Firenze sotterranea* se traduit en une écriture de l'espace sensible dans l'aventure romanesque de Lucertolo. Grâce à la pratique du journalisme, l'espace déréglé du roman feuilleton se normalise, devient mesurable et vérifiable par le respect à la dimension topographique de la ville. L'écriture de l'exactitude coïncide ainsi avec celle de la sensorialité rapportée : l'information sur l'espace ne peut se distinguer de ce que l'on perçoit dans l'espace lui-même. On verra toute à l'heure que cette opération occupe une fonction radicale dans la prose de Leroux, qui se remarque, comme celle de Piccini, par une ultérieure identification entre espace, exactitude et sensorialité.

Pour que la dimension spatiale soit apte à l'activité interprétative du lecteur, il faut également que l'espace de la ville se contracte progressivement, en se focalisant de manière exclusive sur celui du crime. Avant de venir aux rapports entre l'espace scénique et celui de l'investigation, il faut qu'on se concentre sur un tout petit détail concernant *Monsieur Lecoq* d'Émile Gaboriau.

romans, qui sont des études d'après nature, publiées par les frères Treves, l'accueil le plus honnête et le plus généreux », notre traduction.

²³ *Ibid.*, p. X ; « Nous avons écrit ce livre avec trépidation ; après avoir vécu, pendant des mois, parmi les plus malheureux, les plus indigents et, disons-le, les plus coupables », notre traduction.

²⁴ *Ibid.*, p. XVI ; « Malheureusement, je n'ai jamais exagéré à propos des misères auxquelles j'ai assisté ; au contraire, je n'ai pas eu assez d'espace pour raconter toutes celles que j'ai vues », notre traduction.

Comme nous avons souligné dans les premiers chapitres du présent ouvrage, la présentation de cartes de la scène du crime constitue l'une des caractéristiques récurrentes les plus particulières du roman à énigme moderne. Elles permettent de définir l'espace du crime de manière objective : on fournit un outil cartographique au lecteur pour qu'il puisse mettre en question la véridicité de l'énonciation narrative, en soumettant cette dernière à l'épreuve de données paratextuelles.

Cependant, cette pratique n'enregistre pas de véritables occurrences avant *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, sauf dans un cas : celui du quatrième roman judiciaire de Gaboriau.

Le responsable du massacre de la *Poivrière*, quoi qu'encre anonyme, vient d'être arrêté ; restés seuls, Lecoq et son collègue ivrogne, le père Absinthe, en profitent pour investiguer. Il y a des traces sur la neige suggérant la présence d'au moins trois autres personnes, dont deux femmes d'extraction sociale différente, plus un homme qui reste, pour l'instant, inconnu : voici ce que Lecoq est capable d'inférer en investiguant au dehors du bar. Tout de même, la position des empreintes est aussi révélatrice que leur nature, puisqu'elles suggèrent d'une rencontre entre les personnages avant le massacre.

Si le narrateur ne peut pas reproduire les calques des traces faits par Lecoq, il peut pourtant

fournir une ébauche de la position des empreintes sur la scène du crime : « Le jeune policier s'assit devant une table et commença par esquisser le plan du théâtre du meurtre, plan dont la légende explicative devait aider singulièrement à l'intelligence de son récit »²⁵. Nous ne voulons pas nous attarder sur la coïncidence thématique entre la scène du crime et la scène théâtrale, mais plutôt sur la fonction du dessin qui intègre le discours fictionnel. Le plan sert à « aider à l'intelligence [du] récit » de Lecoq : au lieu de soumettre un document à l'activité interprétative autonome du lecteur, Gaboriau fournit un outil de plus à l'argumentation du détective, pour que le public puisse comprendre les déductions du détective Lecoq.

Au lieu de se livrer à l'interrogation douteuse du lecteur, le dessin *prouve* la présence potentielle d'autres acteurs du crime : en cohérence avec les pratiques discursives des mémoires policiers, la fonction de la carte est moins dubitative qu'argumentative.

D'ailleurs, le plan s'accompagne d'une légende qui se charge de représenter les hypothèses elles-mêmes du détective : « A. Point d'où la ronde commandée par l'inspecteur du service de la Sûreté, Gévrol, entendit les cris des victimes (la distance de ce point du cabaret dit la *Poivrière* n'est que 123 mètres, ce qui donne à supposer

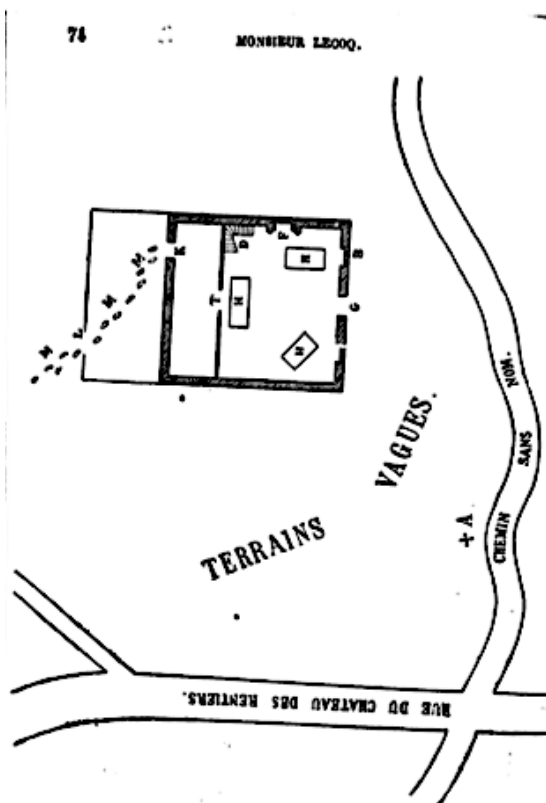


Figure 1. ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq*, Paris, Dentu, 1869, p. 74.

²⁵ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 51.

que ces cris étaient les premiers, que, par conséquent, le combat commençait seulement)²⁶ ». Au lieu de constituer un cadre de description neutre du réel, le plan se charge des hypothèses de l'écrivain (c'est Lecoq lui-même qui rédige la carte).

Il faut également considérer que les rapports de dépendance entre le texte et le plan sont encore radicalement en faveur de ce premier : ce n'est pas le plan — et donc l'espace restreint du crime — qui détermine la narration. Au contraire, c'est l'investigation de Lecoq — ses choix, ses intuitions, ses certitudes — qui recourent et définissent l'espace de sa propre enquête. Au lieu d'être un espace graphique sur lequel exercer l'activité interprétative du lecteur, la carte constitue le produit des déductions du détective.

Encore une fois, dans la prose de Gaboriau, l'activité interprétative du détective et la narration sont indissolublement liées l'une à l'autre, même quand le texte se laisse intégrer par des paratextes de nature non strictement textuelle. Dans cette perspective, le plan du massacre de la *Poivrière* n'est qu'un outil de plus au récit de dévoilement dont Lecoq se charge sans engager une compétition avec son lectorat. Quoi que *Monsieur Lecoq* se remarque pour l'intromission d'une carte au milieu de son discours, cela n'a aucun rapport avec la stimulation du soupçon du lecteur.

Dans cette perspective, la transposition sur la scène des romans judiciaires de Gaboriau et d'Arthur Conan Doyle impose une réélaboration du rapport entre l'enquêteur, le spectateur et l'espace. Ce dernier se trouve en suspension entre les deux formes spatiales autour desquelles se structure la représentation : d'une part, l'espace scénique, coïncidant avec le cadre sur lequel jouent les acteurs ; d'autre part l'espace fictionnel dans lequel l'investigateur opère. L'un est limité, mesurable ; l'autre, pour l'instant, ouvert et défini exclusivement par l'énonciation romanesque, et donc virtuellement illimité.

On pourrait s'attendre à ce que la scène se limite tout simplement à calquer les espaces pris en compte par le discours romanesque, en les alternant selon la succession des actes ou des tableaux. Cependant, on assiste à un phénomène radicalement opposé : au lieu de se soumettre à la nature illimitée de l'espace romanesque, les formes et les pratiques de la théâtralité façonnent le cadre de l'investigation, en termes aussi bien quantitatifs que qualitatifs.

D'une part, l'espace où s'exerce la quête proprement dite du détective assume une centralité jusque-là inattendue : dans les romans de Gaboriau ou de Conan Doyle, le cadre de l'investigation ne représente qu'un des espaces au fil desquels se déroulent les aventures de M. Lecoq et de Sherlock Holmes.

Dans *A Study in Scarlet*, par exemple, le lieu du meurtre n'occupe que le troisième chapitre de l'ouvrage : le reste des séquences se déroulent, pour la plupart, chez Holmes, où le détective reçoit des nouvelles concernant l'avancement de l'enquête. Au contraire, chez Gaboriau, encore de façon cohérente avec une tradition feuilletonesque imposant le foisonnement des espaces urbains, l'enquête se déroule au fil du mouvement et de l'action : la *Poivrière* n'est qu'un des espaces de *Monsieur Lecoq*, aussi bien que la préfecture, la maison du détective, celle du duc de Sairmeuse etc.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

Au contraire, la représentation théâtrale impose, pour des contraintes liées à la mise en scène, une sélection des espaces narratifs, dont la scène du meurtre, lieu d'exposition de la bravoure du détective, se charge bien évidemment d'une centralité jusque-là inattendue.

Certes, cette nouvelle pertinence narrative s'impose par des transitions graduelles et progressives : des adaptations comme *L'Affaire Lerouge* d'Hostein essaient encore de reproduire la multiplication des espaces romanesques sur la scène, sans que la scène du meurtre puisse s'imposer particulièrement en tant que lieu privilégié de l'investigation.

Il faudra attendre *Il signor Lecoq* d'Ermete Novelli pour que le château de Berthe et Hector de Trémorrel, lieu de leur prétendu double meurtre, occupe la quasi-totalité des espaces sur la représentation théâtrale.

D'autre part, l'espace de la scène impose également des contraintes d'ordre qualitatif au cadre de l'investigation, qui méritent d'être analysées de manière approfondie. Premièrement, la représentation de l'espace n'est plus soumise à l'énonciation narrative du romanesque : le cadre du crime se fait mesurable et figée, en étant délimité par les bornes de la scène. Le spectateur dispose ainsi d'un cadre précis sur lequel exercer son activité interprétative, dont les bornes sont communes à l'espace fictionnel sur lequel travaille l'enquêteur²⁷.

Par ailleurs, la scène s'impose en tant qu'espace sensible et signifiant, qui s'expose potentiellement à l'activité interprétative du public : par la dimension expérientielle du théâtre, les signes du crime sur l'espace scénique invitent le public à les interpréter ; la représentation directe et non-médiée de l'espace encourage le lecteur à considérer ce dernier comme une catégorie pertinente au dévoilement du crime, dont il a accès de manière tout à fait égalitaire avec l'enquêteur.

De cette manière, l'espace scénique s'impose en tant que l'un des promoteurs de l'isotopie informative entre le détective et son spectateur.

Déjà dans *Il processo Lerouge* de Maf & d'Avalan, la représentation de l'espace scénique dans le texte théâtral représente une occasion pour penser ceci en tant qu'espace du crime et, par conséquent, de l'indice. Le cadre de la représentation et celui de



Figure 2. MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge*, dramma in 5 atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau, Milano, Libreria editrice, 1880, p. 3.

²⁷ On verra par la suite que l'on recourt à l'hors-scène seulement dans une occasion : l'adaptation théâtrale de la *Bande mouchetée* de Conan Doyle lui-même. Par ailleurs, il est important de ne pas confondre la coïncidence entre l'espace scénique et l'espace de l'enquête avec, d'autre part, l'accessibilité aux indices dont dispose le public, une question qui sera traité au sein de la dernière séquences de ce chapitre.

l'investigation coïncident, au point que le texte théâtral apporte une description détaillée de l'organisation spatiale du premier acte, que l'on représente par la suite :

La sala d'ingresso invisibile agli spettatori, all'alzarsi del sipario, è decentemente arredata. Le credenze e gli armadii sono spalancati, e molti oggetti di biancheria e di vestiario sono sparsi per terra. Alcuni mobili rovesciati; confusione e disordine dappertutto. La porta che mette in giardino è chiusa, ma la finestra C è aperta.²⁸

La dimension expérientielle du spectateur est d'ailleurs bien envisagée par les indications scéniques. L'organisation de l'espace scénique au premier acte constitue une tranche transversale de l'appartement de la veuve Lerouge, suivant, dans son organisation longitudinale, la dynamique du meurtre : suite à l'étouffement de la vieille dame dans sa chambre (à gauche), l'on revient vers la salle, où Natale s'abandonne à une recherche désespérée de la lettre prouvant qu'aucun échange d'enfants n'a jamais eu lieu (au centre), pour prendre ensuite la fuite dans la rue (à droite).

D'abord *invisible*, la scène doit se montrer en toute sa violence au lever du rideau. Les traces sensibles du crime de Natale deviennent ainsi visibles aux spectateurs, en leur permettant d'inférer que le meurtrier de la veuve Lerouge était en train de chercher quelque chose dans l'appartement. Sur la scène, il y a « de la confusion et du désordre partout » : plein d'objets se trouvent par terre ; les armoires et les placards sont écarquillés. L'espace du crime, circonscrit dans celui de la scène, devient significatif dans la perspective de la solution du meurtre ; le public de Maf & d'Avalan peut accéder à l'espace transformé par le meurtrier de la même manière que le détective romanesque.

Il est d'ailleurs fondamental d'observer que cette-ci est la seule scène dont l'organisation est soutenue par une carte au sein de ce texte théâtral. Les autres — comme le bureau de Natale ou

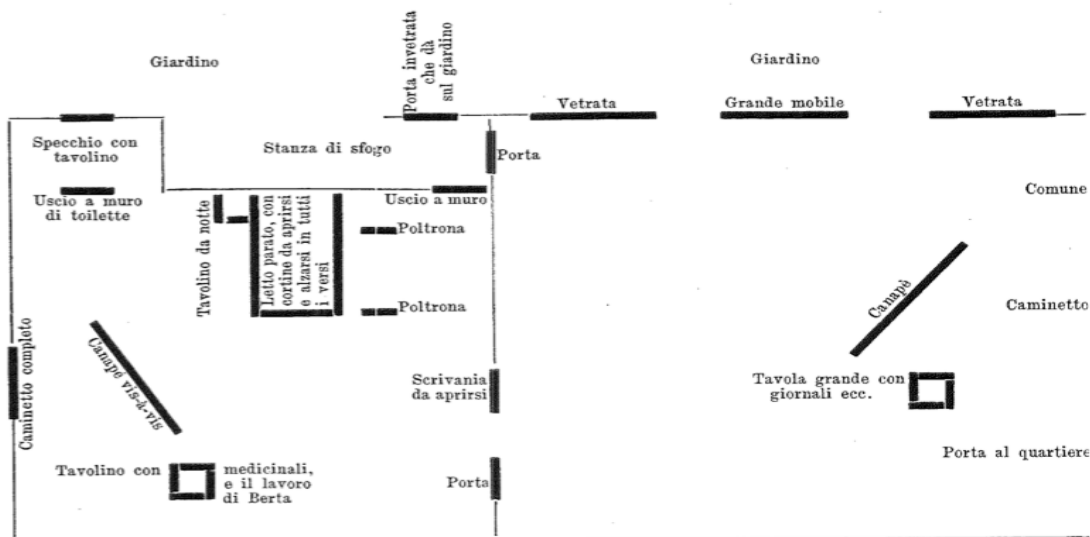


Figure 3. ERMETE NOVELLI et CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq, romanzo di Emilio Gaboriau ridotto in tre atti e un prologo per le scene italiane*, Milano, Galli, 1894, p. 8.

²⁸ MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge, dramma in 5 atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Libreria editrice, 1880, p. 3 ; « Le salon, invisible aux spectateurs, est décentement meublé au lever du rideau. Les placards et les armoires sont grand ouverts, et plein de linge et de vêtements se trouvent éparpillés par terre. Certains meubles sont renversés ; il y a de la confusion et du désordre partout. La porte qui donne sur le jardin est fermée, mais la fenêtre C est ouverte », notre traduction.

encore la maison du comte de Commarin — ne sont accompagnées par aucune représentation graphique de l'espace.

De cette manière, on peut considérer que c'est bien la convergence entre l'espace du crime et l'espace de la représentation qui impose une nouvelle puissance communicative au cadre spatial de la représentation théâtrale. Il *faut* représenter l'espace puisque, en absence d'une exposition claire des traces que le meurtrier y a laissées, la compréhension de la pièce en serait également possible. La représentation graphique de l'espace comble ainsi la fruition sensorielle et directe dont le spectateur de Maf & d'Avalan pourrait profiter en assistant à la représentation de la pièce.

Le même processus de limitation de l'espace s'enregistre, de manière encore plus systématique, au sein du *Signor Lecoq* d'Ermete Novelli. De même que dans *Il processo Lerouge*, l'espace de la représentation coïncide avec celui de l'investigation. La valeur de cette convergence au sein de l'économie de la pièce est d'ailleurs mise en évidence par le recours à la représentation cartographique de ce double espace, à la fois scénique et d'investigation.

Il y a pourtant une différence radicale par rapport à la mise en scène italienne de l'*Affaire Lerouge*. On se rappelle le fait que, dans la pièce de Novelli, le prologue se charge de raconter l'amour criminel entre Berthe et Hector, menant à l'assassinat de Savresy. Pour cette raison, la macro-analepse qui occupait la partie centrale du *Crime d'Orcival* est représentée avant le meurtre de Berthe par Hector.

Grace à ce stratagème, dans *Il signor Lecoq* l'espace du crime est représenté avant et après l'assassinat autour duquel s'interroge le détective romanesque : le public est ainsi encouragé à cueillir les différences qui, d'un acte à l'autre, l'on enregistre sur la scène, et qui témoignent de la fabrication du faux, double meurtre.

La répétition du même espace scénique invite ainsi à la confrontation directe, de la part du spectateur, entre les détails qui étaient présents avant et après le crime. Les verres sur la table du salon, la pendule et encore les draps du lit — tous les détails qui suggèrent qu'Hector ait fabriqué son double meurtre — se trouvent exposés face au spectateur, dans un espace mesurable et figé : la cartographie délimite l'espace du soupçon, en établissant les frontières d'un cadre sur lequel s'exerce l'activité interprétative du détective mais aussi celle du spectateur.

Même en absence de représentations cartographiques rationalisant l'espace où de se déroule l'investigation, l'on remarque tout de même une centralité de plus en plus centrale qui est accordée à l'espace dans la représentation scénique de l'investigation. Le rapport entre le lieu de l'enquête et le détective devient de plus en plus étroit, outre que pertinent à interpréter les intentions de ce dernier de la part du public.

Considérons par exemple l'adaptation théâtrale de *Sherlock Holmes* de William Gillette : bien que l'effort herméneutique ne soit pas pris en compte directement par les potentialités de son écriture théâtrale, le rapport à l'espace s'impose en tant qu'élément central dans l'activité interprétative du public.

Dans l'épisode de la chambre à gaz, l'éclairage de la scène oriente la réponse du public en fonction d'un effet de suspense. Pour libérer Alice, Holmes veut offrir aux Larrabee les documents qu'ils désiraient ; cependant, Moriarty en profite pour préparer un piège, en

projetant de renfermer le détective dans une chambre à gaz, énorme machine scénique qui constitue le véritable clou de la pièce.

Cependant, celle-ci est trop sombre pour qu'un puisse préparer le piège : Moriarty demande ainsi qu'on aille chercher une lampe pour éclairer la pièce. Il l'obtient mais, au moment d'attendre Holmes, il veut qu'il n'y ait pas de lumière. La lampe est ainsi cachée : « CRAIGIN [...]. (He goes up, takes lantern, and pulling out a large box from several other places lantern within and pushes the open side against the wall so that no light of the lantern can be seen from the front)²⁹ ». Nous avons ainsi deux lampes : l'une se trouve sur la table dressée pour la rencontre ; l'autre cachée par une boîte.

Après l'échange, Holmes et Alice se trouvent entourés par les hommes de Moriarty. La suspense est intense : « LARRABEE make a very slight move and say Eh ? but instantly at tension again, and all motionless, ready to spring on HOLMES. HOLMES and ALICE motionless, facing them. This is held an instant³⁰ ». Pour s'échapper de ses ennemis, Holmes décide d'utiliser l'éclairage du décor scénique. Les objets de scène ne sont pas voués à dévoiler d'une vérité antérieure au texte, mais favorisent la suspense qui connote la scène. L'espace fictionnel et l'espace scénique se fondent ainsi dans un *continuum* qui ne vise qu'à garder le public en haleine, le surprendre.

D'abord, Holmes fait tomber la lampe qui se trouve sur la table :

HOLMES [...]. (On the word he brings the chair down upon the lamp frightful crash, extinguishing light instantly.) Every light out. Only the glow of HOLMES' cigar remains where he stands at the table. He at once begins to move toward window keeping cigar so that it will show to men and to front.³¹

Comme l'espace fictionnel, l'espace scénique est également tombé dans la noirceur la plus totale. Ainsi, pris de *suspense*, le public est obligé de suivre les gestes de Sherlock Holmes par rapport à la seule source de lumière qui reste sur scène : son cigare.

L'espace sur scène ne plus directement appréciable de la part des spectateurs. On peut seulement inférer les intentions du détective par rapport au souvenir qu'on en garde de l'espace sur la scène, en le confrontant avec la braise de son *trabucos*.

Ainsi, il faut garder à l'esprit la position de la fenêtre pour comprendre que c'est par là que Holmes essaie de s'échapper. Quelques linges après, son intention est explicitée par les criminels : « Look out ! He's going for the window !³² ». La ruse suivante du détective demeure pourtant imprévisible :

LEARY goes quickly to window. MCTEAGUE goes and is ready by safety lamp. HOLMES quickly fixes cigar in a crack or joint at side of window so that it is still seen — smash of the window glass is heard. Instantly glides across, well up stage, and down side to the door where he finds ALICE. On

²⁹ WILLIAM GILLETTE, *Sherlock Holmes. A Drama in Four Acts* [1900], dans A. CONAN DOYLE et W. GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par JULIANNE TODD, Dundee, Thebes Publishing, 2015, acte III, scène I, p. 118-119.

³⁰ *Ibid.*, acte III, scène I, p. 143.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, acte III, scène I, p. 144.

crash of window CRAIGIN and LEARY give quick shout of exclamation — they spring up stage
toward the light of cigar — sound of quick scuffle and blows in darkness.³³

La ruse de Sherlock Holmes dupe les spectateurs aussi bien que les criminels de Moriarty, les deux ayant suivi la lumière des braises à travers l'espace noirci de la scène : Holmes laisse entendre, par le bruit de verre cassé, de s'être enfui par la fenêtre. En outre, la lumière des braises prouverait qu'il se trouve encore là ; cependant, il a quitté la salle en sortant simplement par la porte. Seulement le cigare reste sur le bord de la fenêtre, comme symbole du fait que tout le monde a été effectivement dupé.

Toute expérience sensible de la pièce, du cigare de Sherlock Holmes aux bruits de verre cassé, contribue à consolider chez le spectateur la croyance que le détective se soit enfui par la fenêtre. Le signe scénique n'est pas *révélateur*, mais source de tromperie. Il confond et surprend, en jouant avec les attentes des spectateurs juste pour les infirmer. Cependant, cela n'implique pas qu'il ne joue un rôle dans l'effort interprétatif du lecteur : bien que *Sherlock Holmes* n'envisage pas d'attiser la curiosité du lecteur, sa dimension spatiale n'est pas moins active dans l'autonomisation de l'activité interprétative de son public. Il est d'ailleurs inutile de remarquer comment, encore une fois, la nouvelle valeur interprétative accordée à l'espace de la représentation est indissociable d'une dimension limitée et mesurable de ce dernier.

L'adaptation de la *Bande Mouchetée* de Pierre Gautrot confie à l'espace fictionnel une valeur essentielle en faveur de l'activité interprétative autonome du lecteur, d'autant plus que le récit représente l'un des premiers exemples de mystère de la chambre close. L'indice menant à la solution de l'affaire se trouve en fait exposé au regard du spectateur, au centre de la scène, depuis le début de la pièce. Voici comment on décrit l'espace scénique :

La scène présente une chambre à coucher. Au fond, à gauche, un lit. *Un large cordon de sonnette descend à la tête du lit.* Au fond, une cheminée. À droite, une porte. À gauche, une fenêtre. Quelques fauteuils anglais, chaises, table, etc. *Au lever du rideau Sherlock Holmes examine attentivement la cheminée, puis la fenêtre. Hélène Stoner et Watson, assis, causent avec animation.*³⁴

Le cordon au long duquel le serpent descend au cours de la nuit pour tuer ses victimes s'offre immédiatement au regard des spectateurs. Cependant, il n'a pas encore une valeur explicite, se trouvant encore nonchalamment parmi les autres éléments du décor.

Dans le conte de Conan Doyle, l'espace se chargeait bien évidemment d'une valeur centrale pour l'interprétation du crime : « The bedrooms on this wing are on the ground floor [...]. Of these bedrooms the first is Dr. Roylott, the second my sister's, and the third my own. There is no communication between them, but they all open out into the same corridor³⁵ ». La contiguïté de la chambre de Roylott avec la sœur de la protagoniste suggère que son parrain aurait pu pénétrer dans la pièce sans être aperçu. De même, dans la pièce de Gautrot : « HÉLÈNE. Oui

³³ *Ibid.*

³⁴ PIERRE GAUTROT, *La Bande mouchetée, pièce en un acte en prose, tirée de la nouvelle The Speckled Band de Sir Conan Doyle*, Angers, Burdin, 1909, acte I, scène I, p. 1, italique ajouté.

³⁵ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Adventure of the Speckled Band*, dans *Id., The Adventures of Sherlock Holmes* [The Strand, 1892], London, HaperCollins, 2010, p. 170-171.

Monsieur. La chambre de mon beau-père n'est séparée de cette pièce que par ce mur. (Elle indique le mur du fond.) Ces chambres ne communiquent pas par le même corridor³⁶ ».

Hélène déclare qu'il n'y a aucune voie de communication entre les deux chambres, seulement pour que la contiguïté avec la pièce de Roylott puisse être bien percevable pour le spectateur, en s'identifiant avec le fond de la scène.

Dans le drame, le mur du fond coïncide avec le mur de la chambre de Roylott. Au contraire, lorsque Holmes détecte la présence d'une prise d'air dans le mur, rien dans son discours ne rattache directement le trou au fait que la chambre communique avec celle du docteur : il n'est qu'au spectateur d'inférer que la position du mur est en réalité significative.

Gautrot se limite à accumuler les détails, les juxtaposer, dans l'attente que ce soit le public à rassembler les constatations de Sherlock Holmes dans un récit cohérent. On souligne le terme « constater », puisque Holmes n'*affirme* jamais : aucune déclaration de vérité n'entrave l'interprétation du public. « HOLMES [...]. Faux cordon de sonnette ... lit scellé au mur ... prise d'air n'aérant pas. WATSON. Qu'en concluez-vous ? HOLMES. Je constate³⁷ ».

De surcroît, certains détails sont présentés *en avance* par la pièce par rapport au conte. Dans le texte, le détective ne remarque que très tardivement que le lit est scellé par terre. Dans la pièce, cette découverte coïncide avec la présentation d'autres éléments mystérieux de la chambre : ainsi tous les éléments pertinents à comprendre les dynamiques criminelles de Roylott dans l'espace sont fournis au spectateur simultanément.

Encore, c'est au public de déterminer que la sonnette qui ne fonctionne pas se trouve en correspondance de la prise d'air individuée par Holmes, exactement au-dessus du lit.

Ainsi, l'espace devient un paradigme auquel le spectateur est censé attribuer une signification par le biais des données textuelles : comprendre que la sœur d'Hélène a été tuée à l'aide d'un serpent passé par le trou du mur implique également d'identifier le meurtrier, puisque le susdit mur appartient à la chambre de Roylott. Dans la pièce de Gautrot, l'espace tout seul — quoi que limité à une seule chambre — se fait porteur de l'ensemble de l'activité interprétative du spectateur.

Jusque-là, nous avons envisagé comment le rapport de l'enquête au cadre scénique mène à une restriction et à un rôle de plus en plus central de l'espace du crime dans l'autonomisation de l'activité interprétative du spectateur. Cependant, le discours théâtral n'est pas le seul qui envisage une modélisation de la spatialité dans cette même perspective.

La tendance à inscrire le crime dans un espace limité, soumis à l'activité interprétative du lecteur, constitue en fait un point de convergence avec un autre genre d'écriture de l'enquête : le reportage journalistique.

Comme on le verra, dans la presse le récit du crime se connote par le recours systématique à la schématisation de l'espace du crime, à l'aide de plans cartographiques de la scène du drame. La fonction de cet outil paratextuel est d'ailleurs assimilable à celle que l'on envisageait pour l'écriture théâtrale : la modélisation graphique de la spatialité substitue l'expérience du crime, tel qu'il se présente à ses témoins. La représentation graphique de l'espace du meurtre constitue une sorte de contretexte sur lequel le lecteur peut suivre le déroulement du récit fourni par le

³⁶ P. GAUTROT, *La Bande mouchetée*, op. cit., acte I, scène I, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

chroniqueur. La narration s'inscrit ainsi dans un espace mesurable ; elle se fait compréhensible puisqu'elle s'offre à la confrontation, voire même à l'analyse, par rapport au cadre représenté par le dessin³⁸. Dans cette perspective, les reportages que Gaston Leroux écrit au cours des procès contre les anarchistes de 1893-1894 se caractérisent par une profonde réélaboration de l'espace narratif par rapport à l'activité interprétative autour du crime.

Lorsqu'il se confronte à l'explosion de la bombe de la rue de Bons-Enfants, le reporter du *Matin* écrit qu'il se serait étendu : « à dessein sur la description des lieux afin de mieux faire apprécier à nos lecteurs les effets de la catastrophe, de leur rendre en quelque sorte visibles et tangibles l'affreux malheur qui vient de jeter la consternation dans toute la capitale³⁹ ». Par une description des espaces longue et détaillée, le texte se propose de rendre, de manière sensorielle, les effets de la bombe explosée au commissariat de police. D'une part, la fonctionnalité entre espace représenté du crime et compréhension de ce dernier est souligné par la formule « à dessin ». De l'autre, le reporter lui-même déclare explicitement de vouloir rendre « visibles » et « tangibles » les effets de l'explosion, en calquant encore une fois la tendance sensorielle de l'écriture du reportage.

Venons à la représentation graphique du crime proprement dite. Gaston Leroux fait souvent recours à ce stratagème communicationnel, comme dans l'affaire de la bombe explosée au café Terminus, dont on présente le plan de la scène du crime ici à côté.

La représentation graphique de l'espace fournit ainsi au lecteur un outil fondamental pour combler les vides de la narration, en permettant une compréhension plus détaillée de l'évènement lui-même.

Tous les parisiens connaissent l'hôtel Terminus [...]. Le rez-de-chaussée est occupé par les salles du café, tandis que l'hôtel proprement dit est installé dans les étages supérieurs. L'estaminet principal, pour employer l'expression vulgaire qui sert à dénommer la partie de l'établissement où

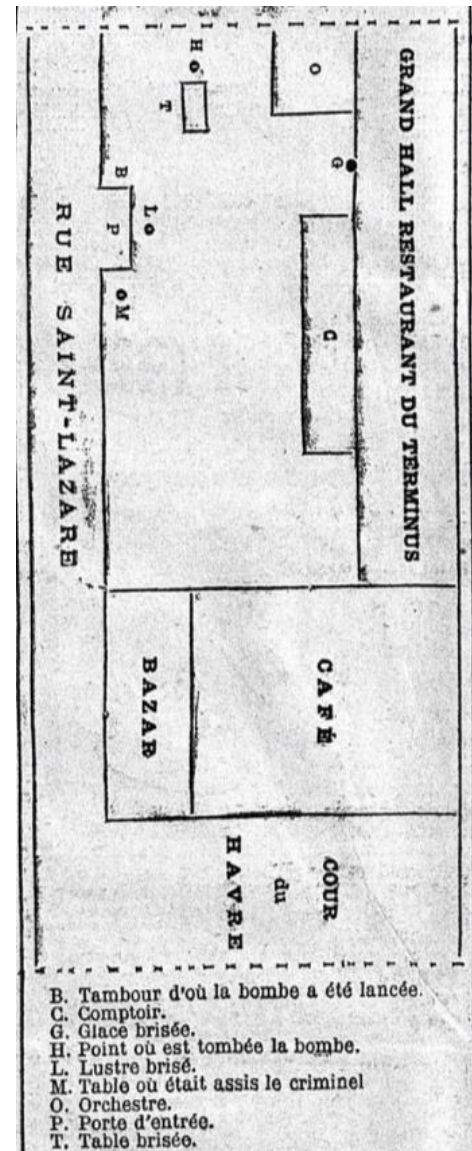


Figure 3. GASTON LEROUX, *Le Matin*, 13 février 1894.

³⁸ Marie-Ève Thérenty a souligné comment la dimension composite du récit journalistique - s'appuyant sur des formes paratextuelles dont notamment la photographie, le dessin, le plan - soit indissociable du tournant représenté par les nouvelles écritures de reportage, s'imposant au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le discours de la presse se fait expérience rapportée : le « je » du narrateur conditionne le récit par un positionnement individuel, dont l'expérience se communique, de la manière la plus totale, par le recours aux formes communicatives les plus disparates. Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

³⁹ GASTON LEROUX, *Le Matin*, 9 novembre 1892.

on consomme, donne sur la rue Saint-Lazare, du côté de la cour du Havre. Au fond de la salle à gauche, se voit une estrade peu élevée où un quatuor d'instrumentistes donnait, chaque soir, des concerts [...]. Le petit orchestre venait de commencer un fragment des *Diamants de la Couronne*, quand une détonation soudaine retentit. La salle fut immédiatement remplie d'une fumée blanche et acre [...]. On comprend aisément l'affolement qui s'empara des consommateurs ; tous se précipitèrent vers la sortie, qu'il était assez difficile de trouver étant donnée la demi-opacité de l'atmosphère. En même temps, des gémissements provenant de la partie gauche de la salle indiquaient que l'explosion avait fait un certain nombre de victimes. L'engin avait été lancé par un jeune homme assez mal vêtu, qui avait bu un verre de liqueur à la deuxième table de la première travée de droite. C'est en quittant le café qu'il avait jeté la bombe. Il était exactement neuf heures deux minutes. Il paraît évident que l'intention de l'assassin était de lancer sa boîte à mitraille jusqu'à l'orchestre, suivant une ligne transversale partant de la porte où il se trouvait et aboutissant à l'estrade où étaient installées les musiciens. Mais il avait mal calculé la trajectoire qu'il voulait faire suivre à son engin ; celui-ci vint frapper contre le lustre le plus rapproché, brisant une lampe électrique. La bombe, arrêtée dans le trajet que le criminel avait voulu lui assigner, tomba entre deux tables de la deuxième travée de gauche, exactement entre la troisième et la quatrième, où elle éclata avec un bruit comparable à celui d'une grosse pièce de pyrotechnie.⁴⁰

L'extrait se subdivise en trois séquences : d'abord une description détaillée de l'espace du café *Terminus* ; ensuite, le récit du drame, qui essaie de reproduire le chaos et la peur éprouvés par les témoins au moment même de l'explosion de la bombe ; finalement, on s'emploie à rétablir la trajectoire de la bombe dans l'espace du café.

De cette manière, l'espace décrit dans la première section du texte encourage l'autonomie interprétative du reporter ; il devient signifiant par rapport à la tentative d'esquisser les intentions du meurtrier et la manière dont son plan a été partiellement compromis par une mauvaise trajectoire.

En confrontant le discours de Leroux avec la représentation graphique de l'espace, on peut alors remonter du lieu où la bombe a explosé jusqu'au responsable du crime, et ensuite envisager quelle cible aurait-il pu effectivement viser. Une analyse détaillée de l'espace du crime offre ainsi un appui pour esquisser les véritables intentions du criminel, en s'efforçant d'inférer comment son plan se serait déroulé si la trajectoire de l'engin avait été correcte. À l'aide d'une modélisation de l'espace, un discours strictement factuel s'ouvre à l'hypothèse et à la probabilité, en envisageant des reconstitutions alternatives pouvant interpréter les intentions de l'anarchiste. À travers le plan du café, le discours de la sensorialité se fait récit interprétatif, en esbossant un rapport de confrontation et d'interrogation vis-à-vis du plan cartographique.

Il est d'ailleurs inutile de remarquer comment l'espace, autrefois ouvert et virtuellement illimité dans la représentation de l'enquête romanesque, se trouve ici limité au seul cadre du café. Quoique les mésaventures de Léauthier se prolongent par une fuite dans la rue, la représentation graphique de la spatialité se fige sur le cadre mesurable du café *Terminus*, là où le rapport entre crime et spatialité peut être signifiant pour l'identification du criminel.

On enregistre une tendance similaire à explorer l'espace comme contexte informateur même en absence de formes cartographiques de sa représentation. Au cours de l'affaire Caserio, Leroux nous raconte d'un crime d'autant plus incroyable puisqu'il se serait déroulé dans l'espace *quasiment* renfermé de la voiture où l'on transportait le président Carnot.

⁴⁰ GASTON LEROUX, dans *Le Matin*, 13 février 1894.

Devant les yeux incrédules des autres trois passagers, Carnot est blessé à mort sans que l'on ait pu remarquer le visage de son assassin : on a ainsi l'impression de se trouver face à un mystère de chambre close avant la lettre.

Dans cette perspective, Leroux n'hésite pas de souligner à quel point l'espace joue une fonction capitale dans l'exécution du meurtre. Le jeune anarchiste choisit le trottoir sur lequel attendre le président par rapport à la position que ce dernier occupe dans la voiture : « guidé par la foule qui se porte vers le centre de la ville [...]. Caserio suit la rue de la République. Arrivé jusqu'aux bords du palais de la Bourse, où le président assistait à un banquet, *il parvient à prendre place sur le trottoir de droite de la rue, sachant depuis longtemps, dit-il, que, dans une voiture, le personnage le plus considérable est placé de ce côté*⁴¹ ».

De la même manière, le narrateur se lance dans une description détaillée de l'espace à l'intérieure de la voiture, pour qu'elle puisse fournir des éléments ultérieurs à la compréhension du crime de la part du lecteur :

Dans la voiture avaient pris place, au fond, à droite, M. Carnot ; à sa gauche était assis le général Borius ; en face de M. Carnot se trouvait M. Gailleton, maire de Lyon, ayant lui-même à sa droite le général Voisin, gouverneur militaire de Lyon. Sur les sièges de derrière se tenaient les deux laquais de la présidence. La voiture se trouvait exactement à 1 m. 26 au-dessus du sol ; mais, sous le poids des personnes qui l'occupaient, elle avait pu descendre à 1 m. 20. Le président assis avait ainsi l'épigastre ou creux de l'estomac à la hauteur de 1 m.40 du sol, ce qui est à peu près la hauteur ordinaire d'un homme en marche. Il en résulte que la tête du meurtrier se trouvait à la même hauteur que celle de sa victime. [...] [L]es deux officiers durent dégager la portière afin qu'on pût ainsi, comme cela s'était déjà produit dans la journée, approcher du président pour lui remettre des placets ou des bouquets.⁴²

La taille de Caserio et celle de la victime, la hauteur de la voiture à l'état naturel et l'effet du poids des quatre passagers : tout détail est strictement pertinent à expliquer comment Caserio ait pu commettre le crime sans se faire remarquer. Les rapports des acteurs du drame avec leurs positions dans l'espace sont fondamentaux pour comprendre la correcte dynamique du crime : l'activité déductive du reporter, qui reproduit d'ailleurs celle des enquêteurs, nécessite d'envisager le rapport de tous les acteurs à la spatialité dans le moindre détail pour que le récit du crime soit effectivement croyable.

De cette manière, en cohérence avec l'écriture théâtrale, le reporter se connote en tant que chroniqueur d'une expérience non-médiée, mais surtout ni connotée par aucune intromission interprétative qui ne soit compréhensible par le lecteur à l'aide de la représentation graphique de l'espace du crime.

Écrire la chronique judiciaire sur les pages du *Matin* implique de reproduire le crime tel que l'on expérimente directement en assistant à son déroulement. Le discours interprétatif que l'on peut en tirer ne se tire que des éléments de la stricte sensorialité qu'y font référence.

On verra de quelle manière ces deux formes communicationnelles, celle du reportage et celle du drame, convergent dans la représentation de l'espace au sein de la *Chambre jaune*. En fait, Gaboriau n'est pas seulement romancier et journaliste, mais également un homme de théâtre : avant son premier, grand succès littéraire, il a également représenté sa pièce *La Maison des*

⁴¹ GASTON LEROUX, dans *Le Matin*, 3 août 1894, italique ajouté.

⁴² *Ibid.*

juges (1905). Dans sa figure, plusieurs pratiques génériques convergent, se superposent et se contaminent, en ouvrant définitivement la voie à l'effort interprétatif du lecteur visant à percer le mystère du crime de manière autonome.

Depuis *Monsieur Lecoq* d'Émile Gaboriau, notre corpus est dépourvu de toute intromission cartographique que ce soit jusqu'au moment où le reporter et dramaturge Gaston Leroux se dédie à l'écriture de son premier roman policier, *Le Mystère de la chambre jaune*.

Cependant, la fonction de la pratique cartographique est radicalement différente par rapport à ce qu'elle était dans les aventures du premier détective sériel de la littérature française. Les rapports entre des genres et des pratiques discursives autres, dont notamment le théâtre et le reportage, ont radicalement modifié la fonction de l'espace graphique au sein du récit d'enquête.

On verra par la suite que l'espace restreint et mesurable dans l'écriture de Leroux se charge de stimuler l'effort interprétatif du lecteur pour éclaircir le rapport entre la représentation graphique et le discours narratif.

Comme si l'on était au sein d'un reportage journalistique, la carte de l'espace du crime offre au lecteur un contertexte pour confronter la narration à un espace défini, rationnel, limité. Cependant, la narration fictionnelle de Leroux s'approche plus de l'expérience théâtrale que du reportage à proprement dire.

Contrairement à ses articles, l'écriture romanesque de Leroux est dépourvue de tout effort interprétatif : comme si l'on se trouvait face à l'action théâtrale, en train de se dérouler au moment même où l'on y assiste, le discours de Leroux ne constitue qu'un compte rendu opaque d'actes mystérieux, échappant à la compréhension instantanée du lecteur⁴³.

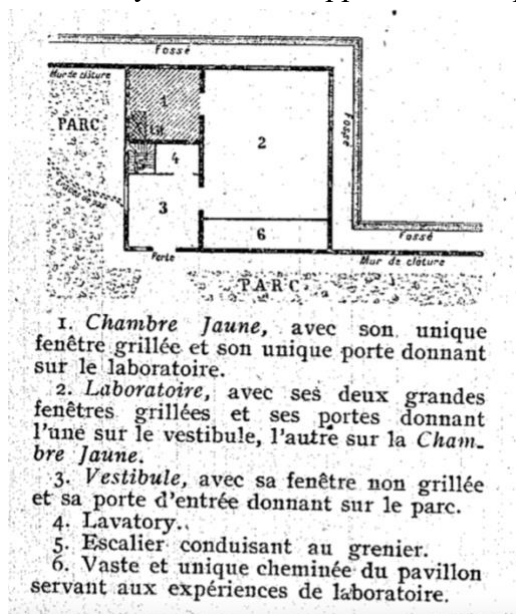


Figure 4. GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [1908], première partie, Paris, Lafitte, 1920, p. 36.

L'espace cartographique dans le texte de Leroux est donc moins un texte sur lequel prouver la véridicité de l'énonciation, qu'un outil pour comprendre ce qui nous est échappé au cours de la lecture. Dans la *Chambre jaune*, la carte comble l'énonciation du narrateur, au lieu de la certifier.

Deux évènements apparemment inexplicables se produisent au château du Glandier, des faits tellement mystérieux que leur exposition nécessite d'être accompagnée par une carte pour réussir à mieux suivre leur narration. On se réfère d'abord à l'agression à M^{lle} Stangerson dans son laboratoire complètement fermé, peut-être le premier, véritable exemple de chambre close que l'on puisse définir comme réussi. Ensuite, on passe à l'épisode de la "galerie inexplicable". Rouletabille attend son adversaire, l'agresseur de M^{lle} Stangerson, au Glandier. Ayant trouvé le meurtrier en train d'écrire

⁴³ Cf. Ch. VI, section 3.1., « Gaston Leroux entre romancier et reporter judiciaire », où l'on envisage l'écriture sensorielle du reportage.

dans la chambre de Mathilde, le reporter fait surveiller tous les couloirs du premier étage du château à l'aide de M. Stangerson, le père Jacques et le détective Larsan. Tout en ayant été déniché de la chambre, l'homme mystérieux parvient quand même à disparaître dans les couloirs du château.

Procédons par ordre, en envisageant un cas après l'autre. Le narrateur décide de fournir le plan de la chambre jaune pour que, « avec la légende et le plan, les lecteurs en sauront tout autant pour arriver à la vérité qu'en savait Rouletabille quand il pénétra dans le pavillon pour la première fois⁴⁴ ». En conformité avec la pratique du reportage, le plan du laboratoire jaune se présente dans le texte, au moins du point de vue rhétorique, comme un outil finalisé à établir un cadre d'information isotopique entre le détective fictionnel et le lecteur.

Le narrateur Sainclair, qui bien évidemment connaît le dénouement du mystère mais qui ne se lance dans aucune prolepse, se limite simplement à exclure de la représentation le grenier qu'il y a eu dessus de la chambre jaune, en promettant, pour ainsi dire, que ceci n'aura aucun rôle dans le développement de l'intrigue. On sélectionne ainsi les lieux à insérer dans la représentation graphique de sorte « qu'il n'y manquait pas une indication susceptible d'aider à la solution du problème qui se posait alors devant la justice⁴⁵ ». On sait alors que tout ce qui est représenté pourrait être pertinent à l'éclaircissement du mystère, sans pourtant que le texte n'affiche de solutions explicites. Il est alors au lecteur de s'interroger sur la représentation graphique de l'espace, dans l'effort d'en tirer une reconstitution du meurtre.

Ainsi, par déclaration explicite du narrateur, la cartographie constitue le seul document que l'on peut considérer comme non-falsifiable parmi le nombre de documents s'accumulant au cours de la première partie du roman : il a été rédigé quinze ans après l'affaire, par un personnage qui n'aurait aucun intérêt sinon celui de déclarer toute la vérité autour de l'affaire, comme il le spécifie.

On est ainsi encouragé à confronter les nombreuses déclarations des Bernier, de M. Stangerson et du père Jacques avec le plan de la chambre jaune, dans l'effort de vérifier si leurs récits contiennent des défaillances ou de contradictions par rapport à la prétendue objectivité du plan. Est-ce que quelqu'un aurait pu effectivement pénétrer dans la chambre jaune lorsque M^{lle} Stangerson s'y trouvait toute seule ?

Si l'on considère la légende du plan, l'on nous rappelle que la seule fenêtre de la chambre est grillée, de même que les deux qui se trouvent dans le laboratoire. La porte d'entrée, selon les témoignages de M. Stangerson et du père Jacques était fermée ; de même, ce dernier soutient d'avoir ouvert et ensuite renfermé la fenêtre du vestibule, comme confirmé par les traces laissées par l'assassin, que l'on a trouvées à l'extérieur mais non à l'intérieur de la pièce. De plus, on apprend qu'il n'y a aucun trou, ni dans le plafond, ni dans le grenier, ni néanmoins dans le toit. En dernier lieu, le reporter exclut de toute manière que l'on puisse être passé par la cheminée : « — Impossible de passer par là, énonça le jeune homme en sautant dans le laboratoire. Du reste, si [l'assassin] l'avait même tenté, toute cette ferraille serait par terre. Non ! Non ! Ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher...⁴⁶ ».

⁴⁴ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 72.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

Pour un lecteur qui est prêt à la subversion de ses propres attentes, le travail de confrontation stimulé par l'infratexte du plan risque de paraître un échec : en effet, même le plus grand soin d'attention ne ferait que confirmer que la chambre jaune est bien une chambre close ; aucune voie d'accès ne pourrait justifier la présence de l'assassin au moment où Mathilde y était toute seule. Ce qui correspond à la vérité, effectivement : on ne découvrira qu'à la fin du texte que l'agression s'est passée bien avant le moment indiqué par M^{lle} Stangerson.

D'une certaine manière, Sainclair a été sincère avec son lecteur. L'effort de confrontation entre le plan de la chambre et les témoignages des participants au drame reproduit fidèlement les réactions du reporter au sein du lecteur : d'une part, un effet profond de mystère ; d'autre part, la certitude que la chambre est effectivement impénétrable. Dans cette perspective, la carte produit une vérité *négative*, l'exclusion d'un scénario potentiel que le lecteur en attente de surprises ne serait pas prêt à accueillir comme une véritable révélation.

On pourrait ainsi dire que la fonction du premier plan dans la *Chambre jaune* est moins celle de dévoiler une vérité qui ce soit, que d'apprendre au lecteur une pragmatique de la mise en doute des sources, de l'hésitation et de la confrontation entre des infratextes différents, dans l'effort de produire une reconstitution du crime en autonomie.

Sa fonction est donc radicalement réflexive, en invitant le lecteur à un effort interprétatif qui lui sera très utile dans la suite du texte : si la première représentation cartographique apprend un *modus operandi* du soupçon au lecteur de la *Chambre jaune*, la deuxième se charge par contre d'une effective fonction révélatrice.

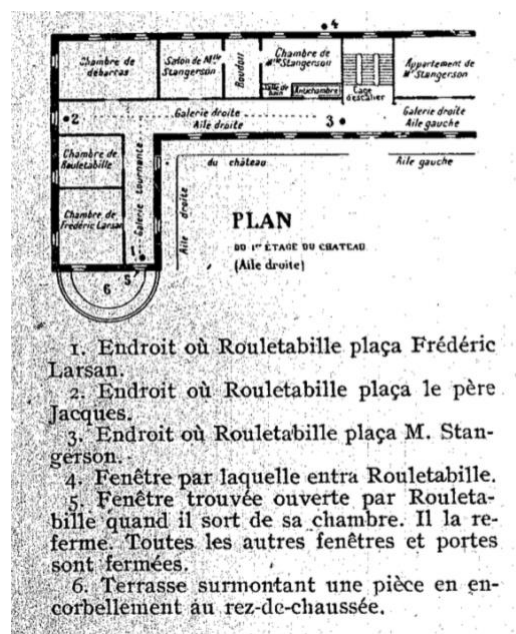


Figure 5. GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [1908], première partie, Paris, Lafitte, 1920, p. 94.

Contrairement à la première carte de la chambre jaune, la deuxième — celle du premier étage du château — se chargerait simplement de « bien faire comprendre l'économie des lieux⁴⁷ » au lecteur. Cependant, il ne faut jamais oublier que la reproduction, pour ainsi dire objective, de l'espace nous permet de disposer d'un document visant à reproduire l'ensemble de connaissances dont dispose le reporter au moment de l'action.

Ce détail est d'autant plus important puisque le récit du mystère de la "galerie inexplicable" n'adopte pas la perspective mémorielle de l'écriture de Sainclair. Il s'agit par contre d'un compte rendu du reporter, écrit par lui-même juste après la disparition de l'assassin dans les couloirs. Le texte, comme un reportage, se connote par une écriture immédiate, limitée au simple enchaînement des événements se

présentant aux yeux du journaliste. D'ailleurs — Rouletabille le spécifie — le texte n'affiche aucune solution ; au moment où il écrit, il ne dispose pas d'explications pour ce qu'il croit avoir vu : « J'ai voulu cette lenteur et cette précision pour être certain de ne rien omettre des conditions dans lesquelles se produisit l'étrange phénomène qui, jusqu'à nouvel ordre et

⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

naturelle explication, me semble devoir prouver mieux que toutes les théories du professeur Stangerson, la dissociation de la matière⁴⁸ ». Du point de vue logique, le texte de Rouletabille constitue ainsi un échec : il manque son but interprétatif, en étant incapable d'expliquer la disparition de l'assassin sans recourir au surnaturel. Comme s'il s'agissait d'une action représentée sur la scène théâtrale, l'évènement est reproduit sous les yeux du lecteur sans que l'on puisse, nous non plus, envisager une solution possible.

Cependant, comme l'on a vu dans les séquences préalables, l'espace des couloirs au premier étage du château est un lieu mesurable et restreint : ses limites cachent *a fortiori* la solution du mystère, comme on dispose, selon Sainclair lui-même, de tous les détails pour parvenir à la vérité de la même manière que le fit Rouletabille.

En confiant cet épisode à un récit de l'expérience subjective, partielle et pour cela falsifiable, le roman nous encourage à confronter cette source avec le seul document affichant une prétendue objectivité, le plan du premier étage du château lui-même.

Seulement en confrontant la carte des couloirs avec le récit de la "galerie inexplicable", l'on se rend compte d'une part que l'assassin disparaît dans le couloir où se trouve Larsan ; d'autre part, que ceci est le seul qui n'est pas observable des autres.

Ainsi, la disposition des lieux révèle que les identités du policier et du criminel coïncident : ni le père Jacques ni M. Stangerson auraient pu voir Larsan se délivrer du camouflage de l'assassin pour obtenir à nouveau son aspect.

De plus, en partageant l'expérience de Rouletabille, le lecteur assiste à la coprésence du meurtrier avec le professeur et son aide, mais il ne voit jamais l'agent de police et l'assassin au même moment.

L'espace dans le récit de Rouletabille est exactement comme celui que l'on voyait sur la scène théâtrale, un lieu mesurable et restreint dont le lecteur dispose de tous les données signifiantes pour qu'il puisse produire du sens. D'ailleurs, cette modalité de représentation graphique de l'espace favorise l'autonomie interprétative du lecteur seulement au carrefour d'une autre forme générique : à travers une écriture de reportage, se limitant à un compte rendu de l'expérience en temps réel, l'on peut d'ailleurs présenter au public de Leroux un évènement mystérieux sans qu'aucune interférence interprétative du détective ne connote l'effort interprétatif du lecteur.

Ainsi, seulement à la convergence de pratiques transgénériques le soupçon du lecteur peut s'exercer de manière libre et autonome sur le texte, en s'appuyant sur une perception de l'espace à la fois opaque, mystérieuse, mais au même temps transparente et mesurable.

Comme chez le modèle Leroux, *The Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie intègre deux plans qui représentent le lieu du crime. Ceux-ci sont d'ailleurs très similaires à ceux qui apparaissent dans le drame du Glandier : le premier constitue une reproduction de la chambre de Mrs Inglethorp à la suite du meurtre ; l'autre est par contre un plan du premier étage de sa maison, où l'on décrit la place occupée par la chambre de la victime par rapport aux autres.

Bien évidemment, celle-ci n'est pas aléatoire : la chambre de Mrs Inglethorp se trouve exactement entre celle de son mari, Alfred, et celle de la jeune Cynthia, une infirmière. Or, comme on verra par la suite, dans l'enquête de Christie tous les soupçons des investigateurs se

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

concentrent d'abord contre Alfred, mais pas mal d'indices, mis en exergue par le texte, dirigent les soupçons du lecteur sur la jeune infirmière : non seulement elle aussi aurait accès à la strychnine qui a tué Mrs Inglethorp ; Cynthia paraît également très susceptible à propos d'une poudre blanche que l'on a trouvé sur le cabaret de la vieille dame.

En étant consciente de l'effort interprétatif du lecteur, qui s'attend à voir ses soupçons confirmés par la dimension spatiale du crime, Agatha Christie place la chambre de la victime entre les deux coupables les plus probables. Dans cette manière, l'espace attise le soupçon au lieu de le satisfaire : l'affaire s'achève en fait par la démonstration que c'est bien Miss Howard qui a empoisonné Mrs Inglethorp, qui n'était même pas au château au moment de la mort de la vieille dame. À proprement parler, la représentation graphique de l'espace n'occupe ainsi aucune fonction dans la révélation du criminel. Les plans que l'on présente au sein du texte ont moins la fonction de dévoiler que de dérouter le lecteur, ne le préparant pour un dénouement surprenant. Quoi qu'elle aurait pu pénétrer dans la chambre de la vieille dame par une petite porte communicante, Cynthia n'a ainsi aucun rapport avec le meurtre.

Certes, cela compromet l'espace en tant qu'élément permettant de résoudre effectivement le mystère ; d'autre part, Christie confirme ainsi la présence d'un lecteur de l'indice, plongé dans la confrontation entre les témoignages des suspects et la dimension spatiale de l'enquête. Le comble de l'attention pour l'espace fictionnel au sein de l'enquête coïncide bien avec le moment où ces mêmes attentes sont infirmées, en décevant les compétences génériques les plus solides du genre.

J'ajoute, par ailleurs, qu'aucune certification à propos de l'exactitude des plans n'est fournie chez Christie, contrairement à ce que l'on voyait chez Leroux. La foi du lecteur vis-à-vis de la loyauté des cartes, considérées comme des documents muets à soumettre à son propre effort d'interprétation, est tout à fait inébranlable.

3. Le meurtrier est parmi nous : le système des personnages

Pour le lecteur, le soupçon implique l'effort d'attribuer un indice à l'un ou à l'autre des membres du système des personnages. En d'autres termes, pour que l'on puisse soupçonner, il faut s'attendre préalablement à ce que le meurtrier se trouve déjà parmi les individus fictionnels engagés dans la représentation de l'enquête : la conscience que l'on pourrait désigner comme coupable un personnage que l'on n'a jamais eu l'occasion de voir au cours de la mise en intrigue compromettrait toute activité interprétative de la part du lecteur.

D'ailleurs, comme nous l'avons souligné au cours du deuxième chapitre, le roman à énigme se caractérise souvent par un outil paratextuel, souvent désigné en tant de « liste des personnages », qui se charge de résumer l'ensemble des acteurs prenant partie à l'investigation. Il s'agit d'une véritable forme récurrente au cours de l'Âge d'Or : il suffit de feuilleter n'importe quel roman de Steeman, de Dorothy Sayers ou d'Ellery Queen pour envisager à quel point cette pratique soit systématique à l'apogée du roman policier classique⁴⁹.

Certes, les personnages prenant partie à l'enquête peuvent être nombreux, et une liste résumant leurs prénoms, leurs professions ou leurs rapports familiaux se révèle souvent très

⁴⁹ Cf. MARTIN EDWARDS, *The Golden Age of Murder. The Mystery of the Writers Who Invented the Detective Story*, London, HarperCollins, 2015.

utile, surtout dans un genre qui souffre, comme le soulignait Thomas Narejac, le manque de descriptions physiques et de connotations psychologiques⁵⁰. Cependant, la liste des personnages a d'ailleurs une fonction secondaire : elle fournit, préalablement à la représentation fictionnelle, les limites dans lesquelles le lecteur peut mettre en œuvre son propre soupçon. En définissant en avance l'ensemble des acteurs de l'enquête, on établit un ensemble figé des personnages parmi lesquels on s'attend à trouver le coupable.

Bien évidemment, il s'agit une attente puisque la liste se garde bien de dévoiler la fonction du meurtrier parmi les personnages ci répertoriés : derrière la banalité des noms et de professions, l'on s'attend à ce que l'un des suspects assume finalement l'identité du coupable, en surprenant ainsi le lectorat.

Cependant, la consolidation de cet horizon d'attente paraît un phénomène se structurant sur la longue durée, par une stratification progressive. Les premières formes scripturales de l'enquête n'impliquent pas un ensemble clos et figé des acteurs fictionnels prenant partie au drame de l'investigation. Tout au contraire, les mémoires policiers ou les romans feuilletons se caractérisent par l'expansion constate, voire même le foisonnement, des acteurs engagés dans la représentation du crime : songez, par exemple, à la galaxie des criminels peuplant des romans feuilletons comme *Les Mystères de Paris* ou *Les Habits noirs*.

Encore dans les *tales of ratiocination* d'Edgar Poe, cette attente est bien loin de faire partie de l'horizon du lecteur : *The Mystery of Marie Rogêt* se termine sans que l'on ne connaisse avec certitude l'identité du meurtrier ; dans *The Purloined Letter*, on connaît son identité depuis les toutes premières lignes du récit. Ni dans un cas, ni dans l'autre, il est possible pour le lecteur d'hésiter parmi un groupe restreint et préalablement défini de personnages.

C'est pourtant *The Murders in the Rue Morgue* qui mérite plus d'attention de notre part. Le texte se différencie de *Marie Rogêt* aussi bien que de la *Purloined Letter* dans son rapport à la découverte du coupable : tout au long du récit, on s'interroge sur l'identité du meurtrier, que l'on parvient à définir seulement en conclusion du texte. Cependant, ni le véritable meurtrier, l'orang-outan, ni son patron n'apparaissent avant leur identification en tant que coupables. Le texte concentre son intérêt narratif sur la découverte du meurtrier, mais sans permettre au lecteur de l'envisager de manière autonome : le *retour* des personnages sur scène est fondamental pour que l'on puisse le mettre à l'épreuve du soupçon du lecteur, au point d'envisager des scénarios criminels divergents les uns par rapport aux autres. Au contraire, l'enquête de la *Rue Morgue* progresse de manière linéaire, en élargissant son système de personnages jusqu'à la *rencontre* avec le véritable meurtrier. Rien ne suggère que le meurtrier se trouve parmi les témoins qui ouvrent la narration : une fois ayant compris que le criminel ne parlait aucune langue compréhensible aux humains, l'investigation progresse de dévoilement en dévoilement, sans que l'on envisage une répétition des suspects déjà envisagés.

On pourrait dire de même pour *A Study in Scarlet*, où Jefferson Hope n'apparaît qu'au moment où il est effectivement découvert par Holmes : ni les textes de Poe, ni ceux de Conan Doyle se préfixent de présenter le meurtrier au lecteur avant qu'il ne soit dévoilé dans sa fonction.

⁵⁰ Cf. THOMAS NARCEJAC, *Une Machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris 1975, p. 195.

D'ailleurs, aucun des deux auteurs n'envisage une participation active du public dans le démêlement du mystère qu'ils présentent. On pourrait ainsi esquisser un rapport entre l'effort herméneutique du lecteur et l'attente pour laquelle le meurtrier se trouve préalablement parmi les personnages présentés par l'intrigue : comme toute valeur de l'indice réside proprement dans la possibilité de l'attribuer à un personnage, ce processus d'assignation peut fonctionner seulement si l'on prévoit que la figure du meurtrier soit offerte à l'effort interprétatif du lecteur avant qu'il ne soit découvert.

Cependant, à la stratification de cette attente correspond un outil formel, la liste des personnages, dont on peut trouver un précurseur dans *I ladri di cadaveri* de Giulio Piccini. Contrairement aux autres aventures du détective Lucertolo, le texte s'ouvre par trois listes, l'une concernant « [i] nomi in gergo utilizzati dal popolo, dalla mala e dalla polizia fiorentina » ; l'autre « i luoghi del romanzo » et la troisième « [i] personaggi principali⁵¹ ». Pour ce qui concerne la liste des termes en jargon populaire et criminel, il s'agit d'une pratique qui remonte aux *Mémoires de Vidocq*, et qui d'ailleurs en dénonce le texte comme source de Piccini au-delà de la référence au mouchard français qu'il faisait dans la préface à la *Polizia del diavolo*⁵². Par contre, la deuxième liste trahit la rigueur documentaire de Piccini dans l'écriture de la ville, déjà annoncée par les reportages de *Firenze sotterranea*. On se limite à fournir des indications d'ordre urbanistique sur le positionnement de certains endroits romanesques dans l'échiquier métropolitain ; seulement Piazza degli Amieri et Via Piacentina sont connotées comme des endroits liés au crime.

La troisième liste, celle des personnages, mérite plus d'attention, d'abord parce qu'elle constitue absolument un *unicum* au sein de notre corpus du XIX^e siècle ; ensuite, puisqu'elle se charge déjà, comme toute liste des personnages de roman à énigme classique, de limiter l'ensemble des acteurs du drame sans en dévoiler le rôle qu'ils vont avoir dans le crime. Nous avons vu préalablement comment l'écriture de Piccini dévoile plus qu'elle ne devrait, au point de compromettre toute curiosité du lecteur ; au contraire, la liste des personnages qui précède le texte se présente dans l'intention inverse, en cachant au lecteur la fonction que chaque acteur va avoir dans le mystère du double meurtre. Fabio et Teva Altini sont présentés respectivement comme un « contadino » (un fermier) et la « moglie di Fabio » (la femme de Fabio) : la liste ne fait aucune référence au fait qu'ils sont les victimes du meurtre, qui vont conserver leur anonymat jusqu'à la conclusion du texte.

De la même manière, Letizia Faltini, que l'on croit d'abord être une des deux victimes, et que l'on découvre par la suite pour être vivante, est présentée simplement comme une « popolana », une paysanne, sans que l'on dévoile aucune information à propos du mystère qui l'entoure.

Par ailleurs, la Nencia est présentée comme « [una] vecchia donna che vive nella Torre degli Amieri e trova la mano della donna fatta a pezzi⁵³ ». Le paratexte ne spécifie pas si la main que

⁵¹ Respectivement, « Les termes de jargon utilisés par le peuple, par les criminels et par la police de Florence » ; « les lieux du roman » ; « les personnages principaux », notre traduction.

⁵² Cf. Non seulement l'annexe des *Mémoires de Vidocq*, intitulé « Les Voleurs », reproduit un dictionnaire d'argot assez complet. Au cours des *Mémoires* eux-mêmes, le narrateur intervient souvent pour éclairer, par des notes ou des interventions entre parenthèses, l'utilisation de termes obscurs par certains personnages.

⁵³ « Une vieille dame qui vit dans la Tour des Amieri et qui trouve la main de la femme assassinée », notre traduction.

l'on a trouvée appartient à Teva ou à Letizia, en s'efforçant de protéger un mystère que le texte dévoilera même trop rapidement.

De plus, ni le commissaire Ferriani ni la comtesse Paola Torsinghi sont indiqués, au sein du paratexte en tant que coupables des meurtres : l'un est présenté seulement en tant que « commissario di Santa Croce » ; l'autre comme « giovane e avvenente moglie del magistrato⁵⁴ ».

Au contraire de la narration elle-même, le paratexte limite les personnages du roman à un ensemble figé, sans dévoiler aucun détail du rôle qu'ils vont occuper au sein du meurtre : bien que son texte ne respecte pas l'opacité dont le paratexte se fait charge, Piccini projette quand même une écriture du dévoilement, dont le but est celui d'attribuer à chaque personnage de la représentation le rôle autre qu'il ou elles jouent dans le crime.

Au cours du deuxième chapitre de cet ouvrage, nous avons suggéré une convergence entre la pratique de la liste des personnages au sein du roman policier et l'écriture théâtrale, qui fait souvent usage du même escamotage. Or, remonter dans l'histoire du roman policier jusqu'à Piccini pour trouver un précurseur de cette forme paratextuelle ne fait que consolider notre hypothèse : l'auteur est d'ailleurs bien plus prolifique en tant que critique théâtral, dont les articles sur *La Nazione* couvrent plus qu'une décennie, que comme romancier ; Piccini connaît et fait usage des pratiques de l'écriture pour la scène au sein de ses romans judiciaires : la liste des personnages qu'il présente paraît reproduire sur la page toute l'opacité connotant la représentation théâtrale de l'enquête dans les adaptations du *Processo Lerouge* de Maf & d'Avalan et de la *Corda al collo* de Savestri⁵⁵. Par le biais de la liste des personnages, l'opacité des intentions devient l'opacité d'un système entier de personnages : le rôle que chacun joue dans le crime devient de plus en plus indiscernable, et donc objet de curiosité au cours de la représentation. D'autre part, cette opacité se connote pourtant par le consolidation progressif de l'attente pour laquelle le meurtrier se trouve déjà caché parmi les autres suspects de la pièce.

Une analyse des listes des personnages des adaptations que nous avons jusque-là envisagé nous permettra de rendre compte de cette double transition : d'une part, on passe de la transparence à l'opacité des rôles des acteurs du crime ; d'autre part, l'on consolide la conscience que le meurtrier se trouve déjà sur la scène, face au public, caché parmi les autres suspects de l'enquête. L'élaboration de l'enquête par les formes et les pratiques de la théâtralité constituerait ainsi le lieu de réélaboration de l'enquête, en passant d'un système linéaire, où le meurtrier n'apparaît sur scène qu'au dernier moment, à un modèle circulaire, où le meurtrier se présente à plusieurs reprises sous les yeux du spectateur, pour être soumis à son effort herméneutique.

D'habitude, l'écriture pour la scène impose, dans son paratexte, une liste des personnages prenant partie au drame, et l'adaptation de *L'Affaire Lerouge* d'Hostein ne fait pas exception.

Or, dans le roman homonyme par Gaboriau, M. Lerouge est réputé mort tout au long du texte. C'est bien son arrivée sur scène en conclusion du roman qui, en surprenant le lecteur aussi bien que les autres personnages du texte, résout le mystère : après la mort de sa femme, il

⁵⁴ Respectivement, « le commissaire de Santa Croce » ; « femme du Procureur, jeune et séduisante », notre traduction.

⁵⁵ Cf. Chapitre VI, Section 2.4., « Représenter l'hésitation sur la scène ».

est le seul pouvant témoigner qu'aucun échange d'enfants n'a jamais eu lieu, et que dont Albert est effectivement l'héritier légitime du comte. Cette révélation implique qu'Albert n'aurait eu aucun intérêt à tuer la veuve Lerouge, au contraire de Noël, qui confesse d'ailleurs son crime.

Dans la section concernant les analepses et les prolepses au sein du discours policier, nous avons souligné comment, contrairement au roman, un monologue intérieur d'Englantine dévoilerait au public de la pièce que Pierre Lerouge est vivant déjà à partir du troisième tableau. Cependant, pour le lecteur du théâtre d'Hostein cette anticipation doit être encore anticipée : déjà en envisageant la liste des personnages du drame, on peut remarquer le nom de « M. Lerouge », sans aucune autre indication.

Sa présence explicite constitue un élément ultérieur d'opposition à la surprise envisagée par le texte, en mettant en évidence un décalage dysfonctionnel entre les formes conservatrices de l'adaptation théâtrale et les nécessités d'une intrigue qui devrait faire de la quête de la vérité son noyau. Ainsi, l'expérience transmodale est d'abord le lieu désigné pour mettre en exergue l'obsolescence de certains traits formels génériquement déterminés, dont notamment la liste des personnages, par rapport à l'effet envisagé par le texte source. En d'autres termes, l'étonnement pour la réapparition de Lerouge est en conflit avec les formes typiques de l'écriture du théâtre.

Dans son roman judiciaire d'exorde, Gaboriau lui-même tente de justifier l'effet de surprise occasionné par la réapparition inattendue de M. Lerouge, en distinguant son œuvre romanesque d'autres formes expressives par une remarque d'ordre essentiellement réflexif : « Les drames de la cour d'assises n'observent pas les trois unités [...]. Quand l'enchevêtrement des passions et des mobiles semble inextricable, *un personnage inconnu, venu on ne sait d'où, se présente*, et c'est lui qui apporte le dénouement⁵⁶ ». Gaboriau paraît ainsi tracer une ligne de démarcation entre le drame en tant que tel et les « drames de la cour d'assise », dont la représentation devrait être exclusivement romanesque.

Contrairement au roman-feuilleton, les trois unités de la théâtralité ne permettraient pas à un personnage de monter sur scène au dernier moment pour dévoiler le mystère lié à l'enquête. Comme la rigidité des conventions théâtrales entraveraient l'effet de surprise liée à la représentation de l'enquête, il faut que celle-ci soit confiée seulement à la souplesse des structures narratives du roman populaire.

De la même manière, la liste des personnages se dévoile en tant qu'élément dysfonctionnel par rapport à l'effet de mystère dans l'adaptation de l'*Honneur du nom* d'Alphonse et Pagès. Nous avons déjà souligné comment la pièce renverse l'ordre des macro-séquences narratives du texte, en rétablissant l'ordre chronologique des aventures de Martial et Lacheneur. Cependant, la curiosité et le mystère de retrouver les personnages transfigurés par vingt-ans de mésaventures est compromise déjà à partir de la liste des personnages, où l'on prévient le lecteur que « tous les personnages marqués d'un astérisque peuvent doubler des rôles dans la deuxième partie [de la pièce]⁵⁷ ». Aucun effort attributif n'est demandé au spectateur. Il n'est point question, pour le public, de s'efforcer dans la compréhension des rapports entre les personnages de la première partie à la lumière de la deuxième. Le texte théâtral s'impose ainsi non pas

⁵⁶ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 495, italique ajouté.

⁵⁷ ALPHONSE PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom, drame en deux époques et dix tableaux tirés du roman Monsieur Lecoq par Émile Gaboriau, représenté pour la première fois sur le théâtre Beaumarchais le 5 novembre 1869*, Paris, Dentu, 1869, « Personnages », p. 1.

comme récit de détection, dont les spectateurs devraient partager l'effet de mystère, mais en tant que mélodrame de la vengeance, les torts subis par Lacheneur et le crime commis par Martial étant bien connus au moment où du massacre de la *Poivrière*.

L'adaptation du *Signor Lecoq* de Novelli représente une innovation considérable par rapport aux autres textes théâtraux de notre corpus pour ce qui concerne la délimitation d'un système de personnages figés mais au même temps opaque.

Le Crime d'Orcival, roman dont Novelli tire son texte théâtral, se structure autour de la découverte progressive que Hector de Trémourel n'est pas la deuxième victime dans l'assassinat de sa femme Berthe, mais le meurtrier. Or, la présence d'Hector dans la liste des acteurs du drame pourrait compromettre partiellement la révélation centrale du texte. Pour sauvegarder l'effet de mystère, Novelli introduit un escamotage dans le paratexte du drame : la liste des personnages est reproposée au début de chaque acte, et limitée seulement aux personnages paraissant dans cette même section. Au lieu de rendre compte de l'ensemble des acteurs, elle ne fait référence qu'à ceux qui paraîtront dans l'acte à venir. De cette manière, Hector peut être témoin du meurtre de Sauvresy au premier acte, être considéré tout à fait mort au cours du deuxième et revenir sur la scène au dernier en tant que criminel.

D'un côté, le choix de Novelli témoigne d'une tentative de conserver la surprise de ses lecteurs jusqu'à la dernière page. De l'autre, l'auteur avoue implicitement la nécessité d'un système de personnages clos pour qu'on puisse établir un système du soupçon : hésiter n'implique pas seulement de surprendre les spectateurs par la parution sur scène d'un nouvel acteur, mais de les seconder dans l'éclaircissement du rôle de chaque personnage que l'on a déjà rencontré dans l'affaire criminelle.

Pour préserver l'hésitation autour du double rôle d'Hector, Novelli est pourtant obligé de compromettre le statut unitaire de la liste de personnages, en ouvrant sa pièce à la possibilité du retour du personnage. Le texte présente ainsi une condition diamétralement opposée par rapport à ce que l'on voyait dans l'adaptation de *l'Affaire Lerouge* : là, la compromission de l'effet de mystère passait par la déclaration prématurée du retour d'un personnage ; ici, on préserve la curiosité du lecteur en s'ouvrant à la possibilité qu'un personnage pourrait revenir sur scène. Le système des personnages de Novelli se trouve ainsi à mi-route entre deux pôles : d'un côté, le monde éminemment "ouvert" du roman feuilleton, où les personnages peuvent aussi bien revenir que disparaître complètement de l'économie textuelle ; d'un autre côté, l'univers radicalement "fermé" du roman policier moderne, où le retour du meurtrier sur la scène, quoi que méconnaissable parmi les autres suspects, constitue une attente nécessaire.

Par ailleurs, si le principe du retour potentiel vaut pour Hector, il est d'autant plus pertinent pour le personnage de Fanny. Dans la première scène, Guespin se déclare innocent face à la découverte du corps de Berthe, puisqu'Hector lui avait demandé de livrer un colis à une fille. Or, la seule fille qui a été nommée sans pourtant paraître est Fanny, ancienne maîtresse d'Hector. Selon la logique théâtrale demandant un ensemble de personnages clos et mesurable, elle doit donc être impliquée de quelque manière dans l'affaire, comme le souligne Lecoq lui-même : « Il mio fiuto di vecchio bracco credo non si inganni ... Fanny ... dev'essere Fanny !⁵⁸ ». Pour que les soupçons du spectateur se dirigent sur Fanny, il faudrait seulement

⁵⁸ E. NOVELLI et C. ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq*, op. cit., acte II, scène III, p. 98 ; « Je crois que mon flair de vieux chien de chasse ne se trompe pas ... Fanny ... il faut que ce soit Fanny ! », notre traduction.

expliciter un corollaire aux listes de personnages fragmentées de Novelli : aucun nouveau personnage ne peut survenir sur scène.

Ainsi, c'est pour une compétence tout à fait liée au mode théâtral que l'on peut soupçonner que Fanny ait un rôle dans la machination d'Hector. Certes, on fait référence à une dynamique qui est moins soucieuse des logiques narratives internes au monde fictionnel que des pratiques récurrentes de la communication théâtrale. Il faut que Fanny revienne sur scène pour que son témoignage éclaire le rôle à la fois d'Hector et Guespin, en respectant l'unité d'action que l'on s'attend de l'écriture théâtrale. C'est Lecoq lui-même qui avoue cette nécessité narratologique : « Quanto prima avremo la certezza dell'innocenza di Guespin... e, allora, tutti avremo la sicurezza che il Conte vive !⁵⁹ ». Ce faisant, Lecoq suggère que tout personnage doit être rattaché à un rôle actanciel au sein du récit du crime : Fanny s'impose ainsi comme élément unifiant dans l'intrigue, en permettant de dérouter les soupçons que l'on nourrissait vis-à-vis de Guespin sur le compte. D'ailleurs, il n'est pas aléatoire que, juste après avoir énoncé cette double nécessité, Fanny réapparaît sur scène, prête à mettre en œuvre son action unificatrice.

Contrairement à des paratextes théâtraux comme celui de l'*Affaire Lerouge* et de l'*Honneur du nom*, qui se limitent à mettre en exergue une antithèse essentielle entre certaines pratiques de l'écriture théâtrale et l'effet de mystère évoqué par les romans judiciaires, Novelli moule l'écriture scénique à la pertinence narrative, proprement liée au roman judiciaire, de la curiosité. Ainsi, l'innovation paraît indissociable d'un cadre d'interférence entre l'obsolescence de certaines formes par rapport à des nouveaux objets de représentation, empruntés à d'autres cadres discursifs. D'autre part, les déclarations de Lecoq autour de Fanny suggèrent que la récurrence des acteurs fictionnels constitue une précondition, voire même un horizon d'attente, nécessaire à l'activité interprétative du lecteur : pour que le lecteur puisse s'efforcer dans l'attribution des rôles liés au crime parmi les personnages de la pièce, il faut s'attendre à ce qu'ils reviennent sur scène pour se présenter à sa propre investigation.

Dans les chapitres précédents, nous avons considéré que le *Mystère de la chambre jaune* non seulement programme le soupçon du lecteur mais, en encourageant ce dernier à confronter les sources et les documents dont il dispose, il permet au public de parvenir en autonomie à la solution du mystère.

Cependant, rien n'assurait le lecteur de Leroux que le criminel se trouvait *a priori* parmi les personnages qui se trouvent au Château du Glandier pendant l'enquête : la découverte du fait que Larsan et le meurtrier sont *effectivement* la même personne paraît, d'une certaine manière, accidentelle ; elle est définie moins par l'attente que l'assassin se trouve forcément parmi les personnages du texte que par la mise en question des sources falsifiables dont dispose le lecteur.

Dans cette perspective, l'adaptation de la *Chambre jaune* pour la scène constitue une consolidation ultérieure et radicale de l'attente pour laquelle il faudrait attribuer *a fortiori* la fonction du coupable à l'un des personnages du système de la pièce.

Cela ne devient possible qu'en modifiant toute attente du lectorat vis-à-vis de Ballmeyer par rapport au texte original. Dans le roman de la *Chambre jaune*, le fait que Larsan coïncide avec l'archicriminel américain ne joue aucun rôle dans la réponse de soupçon du lecteur. Le lecteur n'est appelé qu'à identifier l'inspecteur avec la fonction du criminel. L'identification des deux

⁵⁹ *Ibid.*, p. 98-99 ; « Dès que l'on aura la certitude que Guespin est innocent, on sera sur et certain que le Comte est vivant ! », notre traduction.

avec Ballmeyer représente seulement une opération postiche en conclusion du texte, fournissant à Leroux un escamotage pour garantir un élément récurrent, voire même un cadre d'unité, aux enquêtes sérielles de Rouletabille.

Au contraire, dans la pièce, on pourrait d'ailleurs dire que le premier acte se connote par la fonction de *convaincre* le public du fait que le meurtrier se trouve parmi les personnages au bal de l'Élysée. Au cours de la XII^e scène, Mathilde ne fait que souligner tous les indices qui suggèrent la présence de l'archicriminel déguisé au point de ne pas être reconnaissable parmi tous les autres innocents : le mystérieux billet qui circule avec la signature de son père et les dahlias d'Amérique ne seraient que deux signes de la présence de son ancien mari et archicriminel. D'autre part, comme Ballmeyer n'est pas reconnaissable en tant que lui-même, on peut se demander s'il serait mieux de le considérer un personnage ou plutôt une fonction qu'il faut attribuer à l'un des personnages qui sont déjà sur la scène.

La liste des personnages que Leroux affiche en ouverture du texte paraît pencher pour la deuxième hypothèse. Ballmeyer ne paraît pas au sein de l'énumération des personnages, puisqu'il n'est qu'une *fonction* à attribuer parmi ceux que l'on voit s'alterner devant les yeux des spectateurs. Il n'est pas un personnage au sens strict : son identité, son aspect, ses vêtements coïncident avec ceux d'un autre. Sa présence se fragmente en signes, voire même indices, qui s'éparpillent au sein du système des personnages actifs sur la scène : Ballmeyer est ainsi moins un personnage rigide qu'un ensemble d'éléments diffusés, dont la multiplication polarise les soupçons alternativement sur l'un ou l'autre acteur.

Au cours de la prochaine section, on aura l'occasion d'analyser plus en détail comment se définit l'attribution de l'indice au sein de la pièce de Leroux ; pour l'instant, l'on se contente de remarquer que, pour favoriser l'attribution douteuse des caractéristiques de Ballmeyer parmi les personnages du système, Leroux parvient à anticiper, déjà au premier acte, la parution de certains personnages qui, dans le roman, est pourtant radicalement retardée. Dans le récit de la *Chambre jaune*, la découverte qu'Arthur Rance se trouve au château du Glandier constitue une véritable surprise pour le reporter : « Tiens ! murmura Rouletabille, Arthur Rance ! Il baissa la tête, hâta sa marche et je l'entendis qui disait entre ses dents : Il était donc cette nuit au château ?... Qu'est-il est venu y faire ?⁶⁰ ». Seulement au XIX^e chapitre, un nouveau suspect est introduit parmi les personnages qui se trouvent au Glandier ; il pourrait pourtant avoir plein de point en commun avec Ballmeyer, dont en premier lieu l'origine américaine et un amour malheureux pour Mathilde Stangerson.

Contrairement au roman, le personnage d'Arthur est prêt pour être soumis au soupçon des spectateurs à partir du premier acte : en décidant de représenter par entier la soirée à l'Élysée, Leroux ne fait pas seulement de sorte à convaincre le public que le meurtrier se trouve, depuis les toutes premières scènes, parmi les personnages sur la scène ; de plus, il nous présente une série de personnages auxquels on pourrait attribuer immédiatement le rôle de Ballmeyer et, par conséquent, la fonction du coupable du crime.

Dans cette perspective, la liste qui précède la pièce favorise l'activité interprétative autonome du lecteur, en imposant un système figé de personnages contre lesquels exercer son soupçon, tout en s'attendant à ce que le coupable se trouve parmi eux. Réduit de personnage à fonction, le criminel — invisible — se trouve parmi l'index des personnages sans pourtant être

⁶⁰ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 254.

cité ouvertement : il coïncide avec l'un des noms qui paraissent dans le catalogue. L'énumération des acteurs du drame devient ainsi un locus pour figer ainsi une double attente chez le lectorat du roman policier à venir : l'ensemble des personnages dans l'enquête est figé, stable, de sorte qu'aucun meurtrier ne puisse paraître sur scène sans avoir été préalablement soumis au soupçon du lecteur ; d'autre part, ce même ensemble est opaque, en garantissant que l'identité du meurtrier restera insaisissable, à moins que le lecteur ne s'efforce dans la recherche de signes contredisant cette même dimension de l'indiscernable.

L'opposition essentielle entre les formes de l'énonciation théâtrale et la nécessité de garantir l'effet de mystère au sein de la représentation se façonnent mutuellement jusqu'à l'état d'équilibre que nous venons de mettre en exergue, entre renfermement et opacité des fonctions au sein du système des personnages.

Cependant, l'attente pour laquelle le meurtrier se trouve dans un système renfermé de personnages ouvre également la voie à l'individuation de son identité. Dans la prochaine section, on envisagera ainsi l'espace de la théâtralité comme lieu d'élection pour la quête de l'indice : la nature expérientielle du théâtre se mettant au service de l'indice matériel, en tant qu'élément opératif dans l'effort interprétatif du lecteur.

4. Expérimenter l'indice sur la scène

Au cours de cette section, on assistera à l'affranchissement progressif du signe de la déduction du détective par le biais de la représentation théâtrale de l'enquête, jusqu'à ce que le signe révélateur devienne un élément libre dans l'effort du lecteur à résoudre le mystère. L'espace scénique constituerait ainsi le cadre privilégié d'activation de l'indice dans le processus interprétatif autonome du lecteur de roman policier.

Sur la scène théâtrale, l'indice se présente au public sans être encadré par aucune activité discursive qui l'isole et en explique la valeur. La tâche d'insérer le signe révélateur dans une reconstitution cohérente du crime est progressivement exclue de l'énonciation scénique, pour s'imposer en tant que compétence exclusive des spectateurs. L'expérience de l'enquête théâtrale *anticiperait* ainsi la lecture du roman à énigme classique, dont les choix formels ne feraient qu'en reproduire l'effet en recourant aux seuls outils de la discursivité.

Dans l'adaptation de *l'Affaire Lerouge* d'Hostein, les spectateurs ne sont aucunement concernés par les indices scéniques évoqués par l'enquête, ceux-ci étant exclus, pour la plupart du temps, de la scène.

L'investigation demeure une activité insondable pour le public d'Hostein : « (Tabaret sort dans la direction désignée ; un moment après, il revient, s'arrête près de la table qui porte un couvert ; il verse du plâtre dans une assiette, y ajoute un peu d'eau de la carafe, et sort en tenant l'assiette)⁶¹ ». Cette indication scénique se charge d'esquisser un processus d'enquête, en représentant le relevage des empreintes à travers un calque de plâtre. Cependant le spectateur est exclu de la véritable détection, qui se passe hors scène : on n'assiste qu'à la préparation sommaire du plâtre, ensuite l'investigateur sort du champ visuel du public pour se livrer à son investigation loin des regards des spectateurs.

⁶¹ A. PAGÈS et A. D'ALBERT, *L'Honneur du nom*, op. cit., acte IV, scène II, p. 38.

De même, dans les rares occasions où l'enquête est représentée sur la scène, l'engagement du public dans l'activité interprétative du détective n'est pas envisagé par la représentation. Au contraire, il s'agit d'une mise en scène que l'on subit passivement, sans que l'on puisse être effectivement mis au courant du rôle effectif des indices dans la reconstitution du récit du crime :

(Tabaret entre, pose son assiette sur une table, regarde sous la table, va au secrétaire, *en examine le marbre*, puis il regarde le coucou qui est à côté ; il considère ensuite une chaise placée au-dessous du coucou ; après quoi, il va à la cheminée, se baisse, *ramasse quelque chose*. Il ouvre un placard, en regarde l'intérieur, revient à la table servie, *l'inventorie avec soin*. Tout cela fait, il vient devant M. Daburon, et se frotte silencieusement les mains).⁶²

Le théâtre ne nous permet pas de partager la focalisation du détective : le spectateur ne peut pas connaître les détails du marbre, ni l'objet ramassé par Tabaret, ni le contenu du placard. La distance physique entre le public et les détails qui passent sous l'œil du détective paraît traduire sur la scène le langage elliptique qui caractérisait la prose de Watson dans *A Study in Scarlet*.

D'autres détails qui démontrent les intuitions de Tabaret sont également inaccessibles à l'expérience directe du public, comme la présence de poudre, le cercle laissé sur le marbre par le chapeau ou encore le modèle de pendule de M^{me} Lerouge. L'arrestation d'Albert se justifie tout simplement par l'identification entre éléments trouvés sur la scène du crime (seulement énoncés par le détective) et d'autres objets trouvés chez Albert de Commarin :

(Pendant ce temps, Tabaret est revenu décrocher le fleuret et prendre un cigare sur la cheminée. Son agent reparait aussitôt avec un pantalon noir, un parapluie et une paire de bottines). TABARET, vivement au commissaire. J'ai tout ce que je pouvais désirer : le fleuret brisé, les *trabucos*, le porte-cigare en ambre, le parapluie taché de boue blanche, les bottines encore humides, le pantalon avec des empreintes de mousse verdâtre, des gants gris perle, avec des doigts usés comme per un frottement, enfin, une déchirure sur le dos des gants ... ça y est ... complet ! ... Enlevons le prévenu...⁶³

Ainsi, l'identification entre Albert et le meurtre se mesure sur le fil d'une prétendue coïncidence d'éléments récurrents entre la scène du crime et le palais d'Albert : d'une part les signes que ces objets auraient laissé sur la scène du crime ; d'autre part, les objets effectivement exposés sur scène au cours de la perquisition chez Albert. Il s'agit cependant d'une coïncidence que le public ne peut pas apprécier de manière directe, et qui se fonde exclusivement sur l'énonciation du détective.

D'ailleurs, dans les paroles du détective il n'y a pas de solution de continuité entre l'observation de la scène et l'explication des modalités du crime. Tabaret déclare : « Eh bien ! monsieur le juge, je tiens la chose. C'est clair et simple comme dire bonjour⁶⁴ ». Raconter ce que l'enquêteur voit correspond à donner une version préétablie et univoque du meurtre, qui ne peut pas être mise en question par les spectateurs.

⁶² HIPPOLYTE HOSTEIN, *L'Affaire Lerouge, drame en cinq actes et huit tableaux tiré du roman de M. Émile Gaboriau*, Paris, Dentu, 1872, acte IV, scène II, p. 39, italique ajouté.

⁶³ *Ibid.*, acte V, scène III, p. 50.

⁶⁴ *Ibid.*, acte IV, scène II, p. 39.

Seulement un signe proprement dit est pertinent à l'identification entre Noël et la fonction du meurtrier. Pour être certain de l'identité de chaque enfant, Pierre Lerouge a marqué par un coup de couteau le petit Noël. Aucun récit analeptique de la part de l'investigateur n'est plus nécessaire après les révélations du vieux Lerouge. La cicatrice sur le bras de Noël Gerdy suffit pour démontrer sa culpabilité. Le détective, les autres personnages mais aussi le public peuvent ainsi certifier la vérité des paroles de M. Lerouge seulement en voyant la cicatrice, par un escamotage d'identification (ou *anagnorisis*) qui évoque la tragédie classique :

Voilà qui le prouve, c'est la copie légalisée de la déclaration de Lerouge ... (à Noël). Et vous ... (Il lui prend la main en dégageant son poignet.) Vous, vous avez toujours été Noël Gerdy... Voilà la cicatrice du coup de couteau donné par le mari de votre nourrice ! Essayez donc de le démentir ... il est là...⁶⁵

Le drame de l'*Affaire Lerouge* s'ouvre par une fausse reconnaissance constituant le mobile du crime. De la même manière, c'est une effective identification qui termine le drame et qui rétablit l'équilibre à l'*incipit* de la pièce, en permettant le mariage des amoureux.

Il faut cependant que les paroles du vieux Lerouge soient certifiées par une preuve matérielle, percevable aussi bien de la part des personnages que par le public. Par un processus narratif typique de la théâtralité, on établit ici pour la première fois un rapport direct entre l'enquête, l'indice matériel et l'engagement interprétatif du public. Les spectateurs disposent ici d'un élément percevable sur scène qui leur permet, aussi bien que le détective, d'interpréter en autonomie un élément ciblé à l'identification du coupable.

Pour ce qui concerne les indices, *Il processo Lerouge* garde la même attitude que la pièce d'Hostein : les indices matériels du crime restent généralement inaccessibles à l'expérience des spectateurs, et confiés de manière exclusive à l'énonciation du détective. « Gév. [...] Che fa laggiù il signor Tabaret ? (Egli si curva, si sdraia col ventre a terra, s'alza, fiuta l'aria come un bracco...)⁶⁶ ». Le spectateur ne peut pas vérifier de ses propres yeux les démarches d'investigation. L'on suit l'enquête en assumant passivement les conclusions tirées par Tabaret, qui est capable de réaliser tout de suite un portrait du coupable. « Tab. Veniamo all'assassino. Egli è un giovane, di statura media, elegante. Quella sera portava un cappello a cilindro, aveva un ombrello e fumava un *trabucos*⁶⁷ ». Il n'y a aucun rapport explicite entre les indices, d'ailleurs indiscernables, et l'activité interprétative du détective. On dirait que la représentation de l'effort interprétatif se limite à une figuration sommaire, voire même caricaturale, n'ayant aucune fonction narrative au-delà de la connotation de la figure de l'enquêteur.

D'ailleurs, quand Tabaret se présente à l'hôtel des Commarin, on n'assiste pas au fouillage des affaires du comte Albert. L'investigation est encore une fois rigoureusement hors-scène : « Tab. Signor Lubin, è inutile andar a mettere la costernazione in casa. Accompagnatemi invece

⁶⁵ *Ibid.*, acte VIII, scène IV, p. 101.

⁶⁶ MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge*, *op. cit.*, acte I, scène VIII, p. 15 ; « Gév. Qu'est qu'il fait là-bas monsieur Tabaret ? (Il s'incline en avant, il se couche à plat ventre, se lève en flairant l'air comme un chien de chasse) », notre traduction.

⁶⁷ *Ibid.*, acte I, scène VIII, p. 17 ; « Venons au meurtrier. Il était un jeune homme, de taille moyenne, élégant. La nuit du crime, il portait un chapeau haut de forme, il avait un parapluie et il fumait un *trabucos* », notre traduction.

nell'appartamento di questo signore: ho bisogno di dar un'occhiata alle sue cose. (Esce con Lubin indarno reluttante)⁶⁸ ».

Tout de même, à l'acte suivant les objets repérés sont d'abord nommés un par un⁶⁹ et ensuite apportés sur scène au cours de l'interrogatoire d'Albert : « Dab. Ah no ? Ebbene, riconoscete questi oggetti. (Gli mostra un ombrello, un pajo di calzoni, un pajo di stivaletti, un porta-sigari, un fioretto spezzato, dei guanti gris-perla che Lecoq ad un cenno gli avrà portato)⁷⁰ ». Maf & Avalan paraissent ainsi calquer le rapport entre l'enquête et les indices matériels qui caractérisaient la pièce d'Hostein. Il y a cependant une petite différence : on énonce l'identité entre les indices et les objets appartenant à Albert non seulement à travers la parole du détective ; ils correspondent également à l'élégance et la richesse dont les témoins qualifiaient le jeune homme visitant la veuve Lerouge. Ainsi, l'indice s'impose en tant que lien entre deux discours, en confirmant la convergence.

D'autre part, le signe scénique n'est pas encore un élément à attribution multiple, dont l'appartenance ouvrirait à des scénarios différents et, par conséquent, à l'hésitation du public. Le texte théâtral ne nous invite jamais à hésiter entre Alberto et Natale ; les indices percevables par les spectateurs ont encore une fonction exclusivement déroutante.

D'autre part, au V^e acte, le témoignage de Clara rappelle aux spectateurs que les mêmes signes révélateurs peuvent s'insérer de manière cohérente dans les récits les plus différents. Albert n'est pas tombé en déchirant son pantalon sur la scène du crime ; cela est dû au fait qu'il a grimpé sur le mur de la maison des d'Aranges la même nuit du meurtre : « Dab. E non si è lacerate le mani in quella scalata ? Clara. No, perché non s'era tolti i guanti gris-perla. Però si fece uno strappo ai calzoni, sopra un ginocchio ... sul ginocchio destro: lo ricordo, perché io ho celiato su quel primo simbolo della nostra povertà⁷¹ ». En certifiant qu'elle était avec Albert, Clara reconstitue un récit cohérent de la nuit du crime qui est pourtant radicalement différent par rapport à celui de Tabaret. Tous les indices qui étaient présents sur la scène occupent ici un autre rôle ; ils sont soigneusement nommés l'un après l'autre : le parapluie, les gants gris-perle, le pantalon ... Certes, l'activité interprétative du spectateur est loin d'être autonome dans ce cadre. Pourtant, Clara représente un modèle de lecteur de l'indice, capable de réaménager les fausses preuves contre son fiancé dans un nouveau récit, complètement différent mais tout à fait cohérent. Elle se charge ainsi d'un soin d'attribution qui est absolument inédit dans la pièce d'Hostein. Bien qu'en s'appuyant seulement sur la réflexivité du texte théâtral, à travers le personnage de Clara, Maf & Avalan nous rappellent que l'hésitation du spectateur réside proprement dans l'attribution polyvalente de l'indice, le même signe étant capable de produire les récits différentiels les plus différents.

⁶⁸ *Ibid.*, acte IV, scène VII, p. 56 ; « Tab. Monsieur Lubin, il est inutile que vous apportiez du malheur dans cette maison-là. Accompagnez-moi plutôt dans l'appartement de ce monsieur-là : il faut que je jette un coup d'œil à ses affaires. (Il sort avec Lubin, quand même réticent) », notre traduction.

⁶⁹ *Ibid.*, acte V, scène II, p. 61.

⁷⁰ *Ibid.*, acte V, scène IV, p. 67 ; « Dab. Ah non ? Eh bien, reconnaissez-vous ces objets-là ? (Il lui montre un parapluie, un pantalon, un pair de bottines, un porte-cigares, un fleuret cassé, des gants gris-perle que Lecoq lui a apportés après lui avoir fait signe », notre traduction.

⁷¹ *Ibid.*, acte V, scène VI, p. 7 ; « Dab. Et il ne s'est pas égratigné les mains en escaladant le mur ? Clara. No, puisqu'il portait encore ses gants gris-perle. Tout de même, il déchira son pantalon, au-dessus du genou ... le genou droit : je m'en souviens puisque j'ai rigolé à ce premier symbole de notre pauvreté à venir », notre traduction.

Dans ce sens, *Almost a Life*, adaptation de la *Corde au cou* d'Ettie Henderson, envisage une évolution partielle du rapport entre le spectateur et l'indice scénique.

Considérons le II^e acte : Gérôme se rend chez Jules à la recherche de preuves confirmant les témoignages des villageois qui l'accusent. Dans le cadre romanesque, c'est le narrateur lui-même qui, en adoptant la perspective de l'enquêteur, évoque et structure les soupçons contre Jacques déjà à partir de la description de sa chambre :

*Le désordre de cette chambre disait avec quelle précipitation M. de Boiscoran avait dû se coucher la veille. Ses effets, ses bottes, sa chemise, son gilet, sa jaquette et son chapeau de paille étaient jetés au hasard sur les meubles et à terre. Il avait sur lui ce pantalon gris clair, reconnu et désigné successivement par Cocoleu, par Ribot, par Gaudry et par la femme Courtois.*⁷²

La narration évoque ainsi Jacques comme pressé et inquiet ; elle certifie également la parfaite correspondance entre ses vêtements et ceux dans les récits des paysans. Au contraire du drame, le texte permet au lecteur d'analyser les preuves de proche, en partageant la perspective du magistrat. Considérons par exemple la cuvette à l'eau salie où ils se trouvent respectivement, dans le roman des morceaux de papier brûlé, et dans le drame de la poudre à feu :

Le juge d'instruction y court. Sur la table de marbre était une cuvette de porcelaine pleine d'eau. Cette eau était noire et sale. Au fond, on voyait *distinctement* des résidus de charbon. À la surface, mêlés à de la mousse de savon, surnageaient quelques fragments d'une extrême ténuité, mais cependant *appréciables*, de papier brûlé.⁷³

C'est le magistrat, et personne d'autre, qui voit « distinctement » : à travers son regard, l'on peut qualifier ces morceaux noircis comme du papier brûlé, d'autant plus puisqu'en quantité « appréciable ». En adoptant la perspective du juge instructeur, on sélectionne et on connote des signes en tant qu'indices au moment même où ils sont perçus. Dans le texte de Gaboriau, il n'y a ainsi aucune distinction entre perception et interprétation. Le lecteur doit ainsi subir passivement les conséquences de l'interprétation du juge, sans qu'aucune hésitation ne laisse place à des hypothèses alternatives.

Le même effet d'engagement manqué se retrouve dans le drame, mais pour des raisons bien différentes. Sur la scène, il est impossible d'encourager l'activité interprétative du public parce que les indices sont trop petits pour être observés de l'orchestre.

Si l'analyse des acteurs du drame se prête bien à l'élaboration d'hypothèses autonomes de la part du spectateur⁷⁴, par contre la scène, et donc l'espace fictionnel qu'elle évoque, demeure un simple décor, imperméable à l'expérience directe du spectateur. Par aucun moyen le public ne peut être mis directement à connaissance du contenu et de l'état de la cuvette : « *Ger. [...]. He [Collinett] says he saw you kindle the fire, and there is the water in which you washed your hands on your return, black with coal, and small pieces of charred paper swimming on the surface*⁷⁵ ». Ce n'est que par l'énonciation du juge que l'on établit la nature des indices contre Jules. On pourrait d'ailleurs dire de même pour la présence de traces de boue sur ses bottes. Les

⁷² ÉMILE GABORIAU, *La Corde au cou* [Dentu, 1873], Paris, Éditions du Masque, 2004, p. 94, italique ajouté.

⁷³ *Ibid.*, p. 96, italique ajouté.

⁷⁴ Cf. Chapitre VI, section 2.4., « Représenter l'hésitation sur la scène ».

⁷⁵ ETTIE HENDERSON, *Almost a Life*, [inédit], 1878, acte I, scène I, p. 16.

indices qui peuvent rattacher le présumé coupable à la scène du crime ne sont pas accessibles à l'expérience du spectateur, et leur statut de preuve ne peut que passer par l'énonciation des enquêteurs.

Pourtant, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, *Almost a Life* nous a mis pour la première fois face aux potentialités *sensibles* offertes par le récit d'enquête : les réactions des autres, aussi bien que leurs mots, deviennent un outil à soumettre à l'interprétation du lecteur, et non seulement du détective. L'hésitation dans l'attribution du rôle criminel parmi les personnages prend progressivement la place de la suspense évoquée par la narration de l'erreur judiciaire, en engageant également un élargissement du concept d'indice : le signe révélateur ne se limite pas à l'objet prouvant une version du crime, mais s'étend aux gestes et aux réactions des personnages.

Si le rapport à l'indice matériel n'est pas radicalement changé par rapport aux adaptations de *l'Affaire Lerouge*, cependant le texte envisage l'insuffisance et la comble par l'observation directe de Collinett, dans la divergence qui connote ses comportements avec le docteur et avec M^{me} de Claudieuse. D'un part, Henderson paraît accepter l'échec de l'indice matériel sur scène, dont la minutie le rend inaccessible au spectateur, cependant le texte ne renonce pas à engager le spectateur dans un effet d'hésitation par le biais du regard.

De manière opposée, il faut attendre *Il signor Lecoq* d'Ermete Novelli pour assister à un véritable tournant dans la fonction de l'indice matériel sur l'espace scénique : Lecoq *interagit* avec les objets scéniques pour démontrer la validité de sa reconstitution du crime.

Contrairement à *Almost a Life*, où le docteur ne fait que mettre en scène qu'un piège verbal contre Collinett, ici il s'agit de transformer l'espace du décor scénique en espace à enquêter. Sur la limite labile et poreuse qui sépare l'espace scénique de l'espace fictionnel, il se cache la vérité du crime, soumise à l'acceptation ou au refus du public.

Lorsque, au début de la pièce, Guespin est chargé du double meurtre des Trémorel, on trouve sur lui un foulard taché de sang, qui constitue l'une des preuves les plus écrasantes de sa culpabilité. Cependant, Lecoq interagit avec l'objet scénique pour démontrer que la vérité est bien différente de ce qu'elle paraît : « Questo fazzoletto è da collo [...] (ripiega il fazzoletto, ripigliandolo nelle pieghe, e rifacendo un nodo semplicissimo). Osservate : la macchia di sangue è all'esterno : la parte interna è candida ... ⁷⁶ ». L'invitation de l'investigateur à observer est valable aussi bien pour le public que pour les personnages. On a l'impression que tout le monde — y compris les spectateurs réels — aurait pu se rendre compte qu'il s'agit d'un foulard taché à son intérieur, et non à l'extérieur, en rendant inacceptable toute hypothèse de culpabilité contre Guespin. L'indice matériel n'est plus un détail insaisissable par le spectateur, mais un élément visible dont la nature cache un indice de culpabilité ou d'innocence à propos duquel on pourrait s'interroger sans aucune médiation discursive.

La visibilité des indices matériels s'impose en tant qu'un choix systématique, caractérisant l'ensemble de la pièce. En fait, les signes révélateurs du roman ont été expressément substitués sur scène par des objets qui peuvent être observés par les spectateurs.

⁷⁶ E. NOVELLI et C. ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq*, op. cit., acte I, scène VIII, p. 72, italique ajouté ; « Ce foulard se noue au cou [...] (il replie le foulard en suivant les pliures préalables, en faisant un nœud très simple) Observez : la tache de sang est à l'extérieur : la partie interne est candide... », notre traduction.

Cela suggère l'intentionnalité, de la part de Novelli, de rendre les objets scéniques partie intégrante de l'interprétation des détectives, de sorte que le public aussi puisse être engagé dans le même effort.

Dans ce sens, l'état des draps du lit de Berthe, signe révélant que le couple n'a pas eu le temps de se coucher avant le meurtre, est exclu de la pièce. Et pourtant, dans le roman, les draps constituent l'un des indices les plus importants dans le travail interprétatif de Lecoq : « Ces oreillers sont très froissés tous deux, n'est-ce pas ? Mais voyez-en dessous le traversin, il est intact, vous n'y retrouverez aucun de ces plis que laissent le poids de la tête et le mouvement des bras⁷⁷ ». Pour un spectateur, il serait impossible de participer de manière directe à la prise en compte de cet indice.

Les draps du lit sont alors substitués par des bouteilles et des verres qui sont, au contraire, bien visibles pour les spectateurs du drame. De cette manière, c'est l'espace scénique entier qui se prête à être soumis aux expériences du détective, et par ce biais, à l'interprétation du public :

LECOQ (sorridente come soddisfatto di sé). L'orlo de' bicchieri lasciati da tutti quegli assassini sulla tavola da pranzo, sono vergini delle loro labbra ... Le bottiglie fecero atto di presenza ... vuote, come ne' teatri... Sulla stufa, vicino alla liquoriera, un bicchierino delatore scintilla alla luce del sole ... umido di cognac !... Si direbbe che gli ... assassini abbiano fatto de' brindisi, sempre col cognac, alla loro fortuna ... in un calice solo ! ... (rivolgendosi a Plantat) Ci credete voi ? (Plantat fa segno di no) Ebbene, nemmeno io !⁷⁸

Par une coïncidence ambiguë avec l'espace fictionnel de l'enquête, la scène entière se fait porteuse d'une signification qui dépasse les logiques de disposition des objets scénographiques. Selon les règles d'un jeu métathéâtral, les bouteilles ne sont pas vides parce qu'elles se retrouvent sur scène comme *décor* ; elles sont vides en tant qu'*indices*. C'est au spectateur de se rendre compte que la présence de bouteilles vides n'est pas un *aléa* de l'espace scénique, mais un élément révélateur de la *falsification* d'un espace fictionnel. D'ailleurs, l'on assiste à une mise en abyme de la représentation scénique : la mise en scène d'Hector, qui dispose certains objets de manière artificielle pour convaincre les enquêteurs du double meurtre, s'insère dans la pièce de Novelli. La scène du meurtre devient ainsi une métascène, le produit d'une machination d'Hector se superposant à la scène théâtrale en tant que telle.

De même, le fait que l'on voit un seul verre sur scène est loin d'être une forme de paresse de la part du *mattatore* Novelli. Sa présence solitaire, chargée d'une signification implicite, est en conflit avec les circonstances du crime inférées par Domini et Curtois. Il faut donc que le détail soit remarqué par le public comme indice d'une falsification de la scène du crime, et non comme simple décor scénique.

On apprend ainsi que tout élément sur scène — et, par conséquent, tout élément du monde fictionnel — *pourrait être* significatif. Cela ne signifie pas que tous les objets sur scène s'y trouvent pour une raison : au contraire, comme dans m'importe quel contexte référentiel,

⁷⁷ ÉMILE GABORIAU, *Le Crime d'Orcival* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2005, p. 84.

⁷⁸ E. NOVELLI et C. ANTONA TRAVERSI, *Il signor Lecoq*, op. cit., acte I, scène IX, p. 78, italique ajouté ; « LECOQ (en souriant, content de lui). Le bord des verres laissés par tous ces assassins sur la table de la salle sont vierges de leurs lèvres... Les bouteilles ne sont là que pour se montrer ... elles sont vides, comme au théâtre ... Sur la poêle, près du bar, un petit verre révélateur brille à la lumière du soleil ... mouillé de cognac !... On dirait que les ... meurtriers ont trinqué, toujours avec du cognac, à la leur ... dans une seule coupe !... (en s'adressant à Plantat). Vous y croyez ? (Plantat fait signe que non) Et bien, moi non plus ! », notre traduction.

certains objets sont révélateurs ; certains ne le sont pas. L'impossibilité d'identifier avec certitude quels détails peuvent être utiles à l'éclaircissement du mystère pousse le spectateur à déployer réellement un travail interprétatif comparable — sinon dans les résultats, au moins dans les modalités — à celui du détective. Les deux opèrent dans un cadre d'accès isotopique au monde fictionnel : la scène a le même statut de réalité pour le spectateur et pour l'investigateur, en mélangeant des éléments fortuits à détails révélateurs.

De même, la pendule, jusque-là décor scénique inerte, révèle d'un coup que le chaos sur scène n'est qu'une machination de l'assassin :

LECOQ [...]. (*Prende la pendola, la mette in piombo sul caminetto dov'era prima, e spinge la lancetta de' minuti fino alla mezza delle tre: suonano le undici*). Né gli assassini si divertono a fare i lor tiri, a' primi albori dell'aurora, nel mese di luglio! ... E, ora, vediamo... Ah, le undici! ... Ecco l'ora precisa! [...]. LECOQ. Alla riprova! (*ritorna l'orologio mezz'ora per mezz'ora, e suona le undici e mezzo, le dodici e mezzo, e un'ora*) Il colpo è stato fatto tra le dieci e mezzo e le undici ... forse prima ... Dunque, Guespin non ha avuto il tempo di commettere il delitto.⁷⁹

Lecoq n'explique rien des raisons qui le poussent à soumettre la pendule à cette expérience. C'est aux spectateurs de comprendre que, en retournant les aiguilles jusqu'à faire sonner la pendule, l'investigateur démontre que l'horaire a été volontairement modifié.

Pour que l'on puisse réellement comprendre ce qui se passe sur scène, le public est appelé à mettre en place un processus d'inférence autonome, en s'efforçant d'inférer les raisons expliquant l'acte du détective. De sa part, l'enquêteur se limite simplement à exclure Guespin de la liste des coupables.

Dans la section précédente, nous avons suggéré que les adaptations en mélodrame de Sherlock Holmes privilégient l'effet de suspense à la curiosité, le coup de théâtre au mystère, le frisson du public à son autonomie interprétative.

Cela n'implique pas pourtant que l'indice perde sa valeur dans l'engagement herméneutique du spectateur. Bien que les aventures de Sherlock Holmes à théâtre s'orientent à la production d'un effet radicalement opposé à l'autonomie interprétative du roman à énigme, ils témoignent quand même d'une prise de conscience collective de la valeur du signe dans l'espace scénique.

Comme la pertinence narrative se structure autour d'un effet de suspense généralisé, le signe se charge d'anticiper le danger ou il devient un outil nécessaire aux prouesses et aux ruses du héros.

Considérons par exemple l'adaptation de la *Speckled Band* réalisée par Conan Doyle lui-même, où l'on retrouve le docteur Roylott dans sa chambre en compagnie de son aide indien Ali : « ROYLLOTT. [...] (gets to the door and locks it. Pulls down blinds of window). While he does so ALI opens a cupboard and takes out a square wicker work basket. Then he cracks his

⁷⁹ *Ibid.*, acte I, scène VIII, p. 73-74, italique ajouté ; « LECOQ [...]. (prend la pendule, la met d'un coup sur la cheminée où elle était auparavant, et il poussa l'aiguille des minutes jusqu'à ce qu'elle indique trois heures trente : la pendule sonne onze heures). Ni les assassins s'amuse à jouer leurs tours aux premières heures de l'aurore, au mois de juillet !... Or, voyons ... Ah, onze heures ! ... Voici l'heure exacte ! [...]. LECOQ. On fait la contre-épreuve ! (il fait remonter les aiguilles, de demi-heure en demi-heure ; la pendule sonne onze heures trente, minuit trente, une heure). Le crime a été commis entre dix heures trente et onze heures... peut-être avant ... Donc, Guespin n'a pas eu le temps de commettre le crime », notre traduction.

fingers and whistle while ALI plays on an Eastern flute⁸⁰ ». Le I^{er} tableau du II^e acte se renferme ainsi sur une manière allusive d'évoquer le meurtre de Violette. Les objets qui, dans le récit de Conan Doyle, constituent des *indices* du crime de Rylott (une soucoupe de lait, un panier), sont ici présentés au public dans une séquence où ils sont effectivement utilisés. Des éléments épars, dépourvus de toute rapport causal les uns avec les autres, sont représentés dans le mélodrame dans leur fonction propre.

Peu importe que le spectateur ne voie pas le serpent sortir du coffre, ce qui impliquerait des difficultés de mise en scène non négligeables. La présence d'Ali jouant une flute orientale nous paraît plus que suffisante pour que les spectateurs puissent inférer la présence d'un serpent à l'intérieur du coffre, qui sortira bientôt attiré par la soucoupe de lait.

Le désir de Conan Doyle d'explicitier les modalités du crime en organisant les indices dans un récit cohérent et allusif nous paraît tout à fait intentionnel : comment justifier autrement la présence d'Ali, évocatrice de l'imaginaire de l'enchanteur de serpents, et absent du récit original ?

Certainement, toute enquête de la part de Sherlock Holmes devient ainsi superficielle pour le public. Aucune scène ne se charge de représenter le détective avec sa loupe, dans l'effort conjoint avec le spectateur d'éclaircir le mystère. La deuxième macro-séquence du récit, où Holmes se livre à une longue analyse de la scène du crime, disparaît complètement dans la mise en scène. Par ailleurs, la présence sur scène du détective de Baker Street est radicalement tardive et raréfiée par rapport au texte de Conan Doyle : Holmes ne paraît pas avant le II^e tableau du II^e acte, et il ne redevient reconnaissable sur scène qu'au II^e tableau du III^e acte, après avoir été longtemps déguisé.

Au contraire, *La Bande mouchetée* de Pierre Gautrot se distingue par la dissémination de signes qui, accessibles directement au spectateur, peuvent lui suggérer effectivement une interprétation du mystère autour de la mort de la sœur de Thérèse.

Dans le récit de Conan Doyle, Holmes passe tout de suite à la chambre de Roylott après avoir examiné la chambre de Thérèse. Comme le drame ne peut pas justifier un changement de tableau, Gautrot décide de faire revenir Holmes sur scène avec plusieurs objets *pertinents* à l'éclaircissement du mystère. De manière équivalente, les objets qui étaient sélectionnés par le récit sont ici sélectionnés par le détective et présentés au regard et à l'interprétation des spectateurs : « HOLMES (entre portant un tabouret très élevé, un petit coffre, une tasse de lait, un fouet)⁸¹ ». D'une part on pourrait souligner comment cette pratique soit assimilable à celle des adaptations théâtrales de *l'Affaire Lerouge* ; il y a cependant une différence radicale : quoi qu'isolés et présentés sur scène, les indices ne s'inscrivent jamais dans un discours interprétatif explicite de la part de l'investigateur.

D'ailleurs, le fait que l'indice assume une fonction opérative dans l'activité interprétative du spectateur est soulignée par un décalage chronologique dans la distribution des informations dans les deux versions de la *Speckled Band*. Dans le récit, les détails de la chambre de Roylott ne sont présentés au lecteur que très tardivement, à la fin de la deuxième section du récit. Dans la pièce, par contre, les indices trouvés dans la chambre du docteur sont présentés lors de la

⁸⁰ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Speckled Band* [1910], dans A. CONAN DOYLE et W. GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par JULIANNE TODD, Dundee, Thebes Publishing, 2015, acte II, scène X, p. 278.

⁸¹ *Ibid.*, acte I, scène I, p. 19.

présentation de l'affaire. Ainsi, il n'est pas nécessaire d'attendre aucune suite narrative pour que le spectateur puisse essayer d'organiser les détails scéniques en un récit univoque.

En outre, l'activité interprétative du public peut se déployer de manière plus libre et indépendante à travers l'analyse des objets scéniques par rapport au lecteur. Considérons l'indice du tabouret. Dans les indications scéniques, il est défini comme « *un tabouret très élevé* ». Le texte théâtral spécifie ses dimensions, ce qui implique également une fonction précise : rejoindre un endroit élevé de la chambre. Ayant vu les dimensions du tabouret, il devient facile pour le spectateur d'imaginer que Roylott l'utilise pour communiquer en quelque sorte avec la chambre d'à côté. La prise d'air est le seul élément remarquable qui se trouve dans le haut de la chambre. Rien de plus difficile par contre dans le contexte narratif, où le « *tabouret très élevé* » n'est qu'une « plain wooden chair ». Aucun élément ne suggère que la chaise soit utilisée comme un outil pour accéder à la chambre de Helen. Surtout, rien n'est dévoilé des intuitions du détective : « He squatted down in the front of the wooden chair and examined the seat of it with the greatest attention. — Thank you. That's quite settled, said he⁸² ». À une première lecture, aucun indice ne nous permet d'inférer la fonction de la chaise dans le système du soupçon de Sherlock Holmes, ni que le détective est effectivement en train de chercher les traces des pieds de Roylott sur le siège.

Contrairement au texte, le drame suggère de temps en temps des relations entre les objets présentés sur scène, mais sans jamais les expliciter. Les paroles de Sherlock Holmes proposent ainsi que la coupe de lait est bien pour un animal, mais qu'aucun des animaux de Roylott ne pourrait se nourrir avec cet objet. Et encore, il suggère que l'animal pourrait se cacher dans le coffre :

HOLMES (frappe sur le coffret.) Qu'y a-t-il là-dedans ? HÉLÈNE. Des papiers d'affaires [...].
HOLMES (soucieux) N'y aurait-il pas un chat ? HÉLÈNE (riant) Non ! Quelle drôle d'idée ! HOLMES (toujours soucieux montrant la tasse de lait) Mais voyez donc ça ? HÉLÈNE Non, nous n'avons pas de chat. (Avec un léger sourire.) Une panthère, et un babouin suffisent ! HOLMES Oui ! La panthère est un félin ... Cependant une soucoupe de lait ne lui suffirait pas !⁸³

Holmes n'affirme jamais rien avec certitude. Il ne fait que juxtaposer une série de constatations qui sont ainsi consignées au spectateur, la valeur de ces suggestions étant soulignée par l'air soucieux du détective. C'est au public de se rendre compte que l'animal peut se trouver dans le coffre, et qu'il se nourrit avec la soucoupe, ce qui pousse à exclure le babouin et la panthère de Roylott. Il s'agit également d'un animal qui peut se faire transporter par un fouet à la mèche nouée : l'*imagination* du spectateur, pour emprunter ce terme à Poe, est prise en compte aussi bien que celle du détective.

Gautrot n'est pas en train de fournir à son public une série de données pour qu'elles embrouillent le mystère, dans l'attente que le détective en éclaire tout seul le cadre. Il s'agit ici par contre de présenter une série d'éléments au spectateur, en lui fournissant assez d'informations pour organiser les détails dans un récit cohérent. L'originalité de la pièce de

⁸² ARTHUR CONAN DOYLE, *The Adventure of the Speckled Band*, dans *Id.*, *The Adventures of Sherlock Holmes* [The Strand, 1892], London, HarperCollins, 2010, p. 183.

⁸³ P. GAUTROT, *La Bande mouchetée*, *op. cit.*, acte I, scène I, p. 19- 20.

Gautrot est d'autant plus remarquable puisque, dans le texte, le même épisode ne présente absolument pas la même potentialité vis-à-vis du lecteur :

—There isn't a cat in it [the safe], for example? — No. What a strange idea! — Well, look at this ! He took up a small saucer of milk which stood on the top of it. — No, we don't keep a cat. But there is a cheetah and a baboon. — Ah, yes, of course! Well, a cheetah is just a big cat, and yet a saucer of milk does not go very far in satisfying its wants, I daresay.⁸⁴

Conan Doyle ne nous présente qu'un dialogue, au sein duquel aucune indication sur le ton ou les expressions des personnages n'est fournie au lecteur pour orienter ce dernier à propos de la validité des hypothèses.

Au moment de passer à l'action, Watson déclare de ne voir encore point clair dans l'affaire. Holmes lui répond seulement : « Et cependant vous avez tout vu, aussi bien que moi ; mais sans rien observer, voilà !⁸⁵ ». Ici, il nous paraît moins question de voir et observer, que d'écouter, d'identifier et de rattacher. D'autre part, il est sûr et certain que Watson, aussi bien que les spectateurs, dispose de tous les éléments nécessaires pour comprendre comment Roylott a tué Julie et va bientôt essayer de tuer Helen.

Avant de tout expliquer, Holmes rappelle à Watson tous les objets qu'il a repéré : « Oh! C'est bête de s'entêter ! J'ai découvert la prise d'air, le cordon de sonnette, le lit scellé, et dans la chambre du Dr Grimesby un tabouret très élevé, une tasse de lait, un coffre et un fouet avec un nœud coulant⁸⁶ ». Après le discours de Sherlock Holmes, les spectateurs peuvent confirmer ou infirmer leurs prévisions, stimulées par des objets et des espaces auxquels ils ont cherché d'attribuer une valeur au cours de toute la pièce. « (On entend un léger sifflement, comme le bruit d'un jet de vapeur s'échappant d'une bouillotte. Holmes saute à bas du lit) [...]. (Holmes frappe énergiquement sur le mur avec sa canne, la lumière reparait)⁸⁷ » et encore : « HOLMES (il attrape le serpent dans le nœud coulant, le serpent siffle)⁸⁸ ». Si dans le texte de Conan Doyle l'explication suit la parution du serpent, au contraire dans le drame, elle la précède : de cette manière, Holmes ne fait que donner une forme univoque à la réponse interprétative des spectateurs avant qu'elle ne soit confirmée par la représentation sur scène.

On pourrait voir ici un élément révélateur de l'originalité de *La Bande mouchetée* par rapport au récit de Conan Doyle. Dans le conte, le mystère règne souverain : l'apparition du serpent doit d'abord surprendre les lecteurs, les confondre, dans l'attente que le dernier mot du détective éclaircisse définitivement le drame. L'apparition du serpent joue un rôle quasiment opposé dans la pièce. Elle a une valeur d'expérience sensible : elle démontre la validité des inférences des spectateurs, programmées par la construction narrative du spectacle, l'expérience directe de son espace et la présence sur scène des indices. En d'autres termes, chez Gautrot l'apparition du serpent prouverait que la reconstitution du crime que les spectateurs ont pu tirer des indices que la pièce leur a présentés est tout à fait valide.

⁸⁴ A. CONAN DOYLE, *The Adventure of the Speckled Band*, op. cit., p. 183.

⁸⁵ P. GAUTROT, *La Bande mouchetée*, op. cit., acte I, scène III, p. 34.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 34-35

⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

Venons enfin à l'adaptation théâtrale du *Mystère de la chambre jaune*. Préalablement, nous avons souligné l'accessibilité progressive des spectateurs à l'indice sur la scène dans la mise en scène des romans de Gaboriau et de Conan Doyle. Ceci permettrait au spectateur d'assumer une série d'informations et de les organiser en autonomie dans une reconstitution du crime autonome, sans l'intervention d'aucun autre diaphragme interprétatif.

Au contraire, Rouletabille conteste une méthodologie d'enquête s'appuyant exclusivement sur l'indice matériel : « ROULETABILLE. — Ah ! Les traces, c'est secondaire ! C'est avec les traces que vous commettez toutes vos erreurs judiciaires [...]. Il faut raisonner d'abord, s'appuyer sur le bon bout de la raison ... et je ne demande aux traces sensibles qu'à entrer dans ensuite dans le petit cercle dessiné par le bon bout de ma raison !...⁸⁹ ». Ainsi, le modèle du reporter n'exclue pas l'indice sensible, mais il l'insert dans un système de signification qui le précède.

Certes, rien ne certifie qu'une déclaration de méthode *dans* le monde fictionnel corresponde également à une *pragmatique* de la part des spectateurs. À l'exclusion d'*Almost a Life*, aucune des pièces que nous avons prises en compte jusque-là ne disposait d'un système des personnages figés parmi lesquels *hésiter* dans l'attribution de l'indice. L'enquête se limitait à un processus de dévoilement progressif et binaire, visant à démontrer la culpabilité du vrai meurtrier en faveur de l'acquittement d'un innocent, au sein d'une logique strictement oppositive.

Au contraire, dans le *Mystère de la chambre jaune*, le dédain de Rouletabille pour l'indice matérielle révèle un dédain équivalent de la part de Leroux. En particulier, l'écrivain ne peuple pas le I^{er} acte de preuves matérielles de culpabilité, mais de liens sémantiques qui peuvent rattacher chaque personnage à la figure de Ballmeyer.

Toute dimension sensible du soupçon du spectateur ne s'appuie pas sur la vue ou l'ouïe en tant que tels, mais sur la capacité de rattacher à chaque personnage un élément qui puisse l'identifier à Ballmeyer. L'indice devient moins un élément de réalité qu'un élément sémantique du système narratif.

Au cours du premier acte, on apprend par un dialogue entre Enid et Mathilde que Ballmeyer est américain, tout comme Larsan : ce dernier, souligne-t-on, a travaillé pour la police américaine pendant longtemps et il porte encore la moustache selon la mode du pays. Cependant, le détective n'est pas le seul personnage lié de quelque sorte aux États-Unis : l'américanité qui pourrait rattacher le personnage de Larsan à Ballmeyer se multiplie dans le système de personnages, de sorte qu'il puisse produire plusieurs scénarios de culpabilité différents.

Comme Larsan, M. Stangerson aussi est lié, d'une manière ou d'une autre, à l'Amérique, puisqu'il a mené ses recherches scientifiques à Philadelphie pendant de longues années. Encore pire, on apprend de la part d'Edith que quelqu'un fait circuler des messages, signés par M. Stangerson, annonçant l'annuellement du mariage entre Robert et Mathilde. Il pourrait bien s'agir de Ballmeyer, ex-mari de Mathilde, déguisé en savant.

De plus, n'oublions pas que même le mari d'Edith, Arthur Rance, est américain : comme il nous est rappelé par leur dialogue, lui aussi a été amoureux de M^{lle} Stangerson.

⁸⁹ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune. Pièce en cinq actes*, dans *L'Illustration théâtrale*, vol. 208, 23 mars 1912, acte III, scène VI, p. 22.

Le terme « américain », qui désigne Ballmeyer, est également attribuable à quasiment tous les personnages masculins sur la scène du I^{er} acte. Le soupçon ne se limite pas à une opposition binaire, mais devient hésitation généralisée, étendue au système en entier. De plus, Arthur ne partagerait donc pas seulement l'origine américaine avec Ballmeyer, mais également un amour malheureux pour Mathilde. Plusieurs indices d'ordre sémantique, concernant donc la construction des personnages, se multiplient au sein de la pièce, de sorte à multiplier les scénarios de culpabilités face à l'agression de Mathilde.

Nous avons déjà suggéré l'importance capitale de la scène de la “galerie inexplicable” dans *Le Mystère de la chambre jaune* : il s'agit d'ailleurs d'une des premières occasions où l'effort interprétatif du lecteur peut effectivement parvenir à la solution autonome du mystère romanesque.

Quoi que plus tardive, l'adaptation que Leroux lui-même en tire pour la scène mérite également notre attention. La représentation d'une séquence équivalente non seulement confirme l'effort d'interprétation que l'auteur envisage pour son lectorat dans la clarification du crime ; par ailleurs, elle s'efforce de traduire ce même effet, en suspension entre l'opacité et l'évidence, à travers un autre système sémiotique — la scène — où il est tout à fait impossible de cacher le vrai derrière les plis du langage : aucun artifice rhétorique ne peut duper le spectateur théâtral, en taisant le fait que Larsan est le seul personnage que l'on ne voit jamais de manière simultanée au meurtrier.

Leroux est ainsi obligé de réécrire la séquence, tout en s'efforçant de fournir quand même au lecteur une scène où il soit possible, pour le public, de comprendre l'identité du coupable sans qu'aucune déclaration explicite de la part de Rouletabille ne soit faite.

La séquence de la “galerie inexplicable” exploitait la valeur de l'espace narratif sur les plans et leur confrontation avec les mémoires de Rouletabille pour conduire le lecteur à inférer la vérité derrière l'apparente innocence de Larsan. Au contraire, le discours théâtral ne peut s'appuyer sur aucune confrontation des sources, ni sur aucun infratexte documentaire à soumettre à l'analyse du lecteur : tout doit se produire instantanément sous les yeux du spectateur, sans aucune possibilité de *revenir* sur la séquence.

Pour ce faire, Leroux exploite un élément narratif présent dans la séquence romanesque mais qui, dans le discours fictionnel, n'est pas vraiment exploité en faveur du soupçon du lecteur : le déguisement. On sait que Larsan se déguise en Ballmeyer pour commettre ses crimes ; cependant, dans le roman il suffit d'envisager qu'il a disparu dans le couloir où il se trouvait Larsan pour supposer que les deux coïncident. La rapidité avec laquelle l'inspecteur devrait changer de déguisement n'est pas prise en compte dans la reconstitution du crime.

Au contraire, le discours théâtral est obligé à faire face à cette limite de la représentation scénique : dans la pièce de Leroux, Larsan doit reprendre ses semblances de manière tellement rapide qu'il soit *presque* impossible de l'identifier avec Ballmeyer.

On se trouve au IV^e acte. Le mystère de la chambre jaune est loin de se résoudre. Quoique les indices suggèrent la culpabilité de plus en plus évidente de Robert Darzac, Rouletabille suivit un homme mystérieux tout au long des couloirs du château et dans le jardin du Glandier : malheureusement, il n'est pas l'assassin. Il ne s'agit que du garde-chasse, blessé à mort par erreur, et lié aux Bernier dans une série d'actes de braconnage.

Contrairement au roman, le meurtre incroyable précède l'épisode *clou* du déguisement de Larsan : le triomphe de la raison du spectateur ne doit occuper aucune place autre que le final de la pièce. Suite à la mort de l'Homme Vert, M. Stangerson décide de quitter le château dès le lendemain avec sa fille. Ce sera leur dernière nuit au château. Ainsi, Stangerson part chercher quelques livres. Quand il revient, quelque chose a pourtant dramatiquement changé :

Larsan entre en scène par la porte de la lingerie, à droite. Larsan est si bien déguisé en M. Stangerson que *non seulement Arthur Rance et Edith, mais encore les spectateurs, ne devront pas s'apercevoir de la substitution. Du reste, les spectateurs n'auront pas l'occasion de voir de face son visage. Ils apercevront surtout de M. Stangerson l'allure générale, et, sur les côtés, le grand collier de barbe blanche et les besicles qu'il assujettit de la main gauche, geste familier à M. Stangerson. Ce geste permet de dissimuler, même normalement, la physionomie, dans le court espace que le pseudo Stangerson doit parcourir pour aller de la porte du premier plan de droite au fauteuil du second plan.*⁹⁰

Sur scène, il ne se trouve plus Stangerson, mais Larsan déguisé. Les indications de Leroux soulignent tout de suite que les spectateurs « *ne doivent pas s'apercevoir* » de la substitution. C'est la première fois que l'on se trouve vis-à-vis d'une indication scénique pareille, dévoilant une petite révolution épistémologique dans la représentation de l'enquête.

La scène n'est plus un lieu d'observation, où le spectateur *participe* aux drames des héros et des héroïnes s'émouvant ou riant avec eux. Tout rapport directe entre public et personnages a été coupé : on ne demande plus au public de se projeter emphatiquement ou d'évaluer les actions des personnages fictionnels. La scène est au contraire un lieu d'*opacité*, où l'attention participative du public n'est plus un élément négligeable dans la structuration de tout effet que ce soit.

Pour surprendre ses spectateurs, Leroux ne fait que multiplier les déguisements cachant l'identité de son meurtrier. Par le seul fait de *duper* le public, Leroux avoue le fait que les spectateurs s'efforcent d'identifier les personnages par le biais des gestes, de l'allure et des détails qui les rendent reconnaissables (dans ce cas, les vêtements et la longue barbe blanche). Pour la première fois, on déclare ainsi une propension vouée à l'identification du coupable que l'on n'avait encore rencontrée nulle part auparavant. Cependant, on remarque aussi la tentative de détourner ces mêmes attentes, cette même propension interprétative, par l'effort de surprendre son public. Dans ce sens, la présentation de Larsan déguisé en Stangerson ne constitue que la première phase de la dupe de Leroux vis-à-vis de ses spectateurs :

Cette seconde transformation de Larsan doit se faire en scène *le plus simplement du monde. Le spectateur n'a pas aperçu de lui que les cheveux blancs et la barbe blanche de M. Stangerson. Quant aux Rance, ils n'ont pu voir rapidement, en s'en allant dans la pénombre de la pièce, qu'un vague Stangerson qui leur serrait la main et qui leur a dit deux mots en anglais. Mais Larsan avait déjà préparé sous sa barbe et ses cheveux tout le masque de Salvator : teint basané, cheveux noirs, barbe noire, etc. Quand il se lève, il n'a eu qu'à faire disparaître la perruque blanche et la barbe blanche de M. Stangerson pour montrer la figure de Salvator. Cette transformation doit être si rapidement exécutée qu'elle doit donner l'illusion cinématographique.*⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, acte IV, scène XII, p. 29, italique ajouté.

⁹¹ *Ibid.*, acte IV, scène XIII, p. 29, italique ajouté.

La véritable dupe consiste dans le détournement de l'effort attributif du public. En d'autres mots, on laisse croire au public que Stangerson coïncide avec le criminel Ballmeyer, l'amant, le persécuteur et le mari de sa fille, en imposant — au moins apparemment — une version univoque face à l'effort interprétatif du public.

La surprise du public ne s'explique qu'à travers une propension à la quête de l'indice se prolongeant tout au long de la représentation, dans le foisonnement d'une série d'interprétations divergentes. La force et la nouveauté du *Mystère de la chambre jaune* réside proprement dans la possibilité de produire un système du soupçon varié, multiple, où plusieurs personnages pourraient effectivement être les responsables du crime.

Il ne s'agit plus d'hésiter entre deux personnages, entre Albert ou Noël dans *Il processo Lerouge*, ou encore entre Cocoleu et la comtesse de Claudieuse dans *Almost a Life* d'Ettie Henderson. Une lecture indiciaire de la pièce contribue à structurer des reconstitutions différentes du crime, où M. Stangerson aurait pu être coupable aussi bien qu'Arthur Rance ou Darzac.

La scène n'est plus le lieu d'une seule vérité narrative, mais un lieu dont les spectateurs peuvent se méfier du *statut* de ce qui est représenté. L'acte scénique devient un document dont se douter, un acte à analyser et interpréter ; de son côté, l'auteur répond à cette tendance par le coup de théâtre, par le détournement le plus radical. En d'autres termes, il n'y a plus de *surprise* sauf dans le cadre d'une lecture herméneutique, autonome, qui anticipe et rivalise avec l'auteur.

Sur scène, il se présente à ce point Robert Darzac. Pour le public, il s'agit d'un coup de théâtre non moins important que celui auquel il vient d'assister. Voir Ballmeyer et Darzac ensemble sur scène enlève tout doute à propos de sa possible culpabilité. Les deux engagent une ainsi lutte :

Les deux hommes [Larsan et Darzac] roulent sur le plancher, avec des cris rauques, des halètements, des menaces. On entend aussitôt des gens qui se précipitent, qui courent dans la galerie, qui enfoncent la porte de la chambre, qui crient. Tout cela, très rapide ... quelques secondes ... la porte cède ... *ruée à l'intérieur de la chambre où les deux hommes luttent toujours*. Larsan se relève, mais pendant le combat, et tournant le dos aux spectateurs, il a pu rapidement se défaire des postiches de *Salvator* et il apparaît avec son visage naturel, tout ras de Larsan. Ceci est la troisième transformation sur scène de Larsan, roi du camouflage, et doit être accompli avec un art parfait.⁹²

Dans le chaos qui suit à l'irruption de tous les autres personnages sur scène, Ballmeyer redevient Larsan, « tout ras » à l'américaine, comme le texte avait remarqué déjà dans le I^{er} acte. Nous avons bien démontré comment une série d'indices, pour la plupart textuels, auraient permis de concentrer les soupçons du spectateur sur la figure de Larsan dès le début de la pièce.

Cette dernière séquence n'est qu'une démonstration de culpabilité, voire même un dévoilement inavoué, qui se présente pourtant aux spectateurs dans le sillon de la rapidité et du chaotique. Leroux expose complètement la vérité, mais dans un contexte qui est encore suffisamment brouillé pour laisser ses spectateurs dans un état d'incertitude. On est à la limite dans le cadre du paradoxe : montrer la correspondance entre deux personnages tout en laissant une marge d'hésitation. Il est d'ailleurs nécessaire que le troisième déguisement de Larsan soit accompli avec « un art parfait » : de la sorte, Leroux indique qu'il n'envisage pas démontrer explicitement la culpabilité de Larsan ; au contraire, il désire que ses spectateurs s'interrogent

⁹² *Ibid.*, acte IV, scène XIV, p. 29, italique ajouté.

à propos de l'identité du meurtrier, en s'efforçant de la ramener à l'un des personnages qui se trouvent sur la scène.

Par ailleurs, Leroux souligne explicitement la rapidité de l'acte : Ballmeyer doit avoir bien le dos tourné aux spectateurs de manière que, une fois revenus au calme, on ne sache pas si c'était vraiment Larsan, ou Stangerson lui-même, ou encore Rance qui a repris sa place parmi les autres suspects.

On pourrait alors s'interroger à propos des personnages qui ont défoncé la porte au long du combat entre Ballmeyer et Robert. Qui n'était pas présent parmi les personnages qui ont défoncé la porte de la chambre, en assistant au combat entre Ballmeyer et Darzac ? En ce moment, il est difficile de se prononcer. Cependant, il serait virtuellement possible de remarquer l'absence de Larsan parmi les personnages qui interrompent le combat. De cette manière, l'identité du meurtrier se révélerait sous les yeux du spectateur sans pourtant qu'elle ne soit explicitement déclarée par le discours théâtral.

Certes, une partie des journalistes présents à l'avant-première de la pièce est déçue par le coup de théâtre de la *Chambre jaune* :

M. Gaston Leroux a réuni dans son drame ses deux principales intrigues, à savoir, les deux tentatives de Larsan sur M^{lle} Stangerson ; mais tandis que la première reste mystérieuse jusqu'au dénouement, la seconde s'explique d'elle-même sous nos yeux ; en sorte qu'on arrive au cinquième acte [...] certain de la culpabilité de Larsan.⁹³

Dans ce cas, on voudrait souligner l'expression « sous nos yeux ». Par le biais de la sensorialité, Nozière parvient à identifier le coupable du crime bien avant la conclusion de la pièce : la déception du journaliste réside proprement dans son succès attributif au cours de la scène des déguisements. Quoique le journaliste n'ait pas été satisfait par la pièce, ses paroles témoignent de l'accomplissement d'un tournant dans la manière de lire ou d'assister à l'enquête sur la scène.

Au lieu d'être ému par le destin tragique de Darzac, Nozière focalise toute son attention à ne pas perdre de vue le personnage de Ballmeyer dans la mêlée scénique. La lutte n'étonne pas pour sa violence, mais elle s'impose comme document permettant à identifier le coupable. Dans *Le Mystère*, il ne s'agit plus d'assister au drame de l'erreur judiciaire, mais de participer à un défi entre spectateur et auteur, une opposition entre la mise en scène des éléments menant à la révélation du secret et sa nature apparemment insaisissable.

Certes, rien ne certifie que le défi entre auteur et lecteur soit tout à fait efficace, comme démontre la déception de Nozière. Un journaliste arrive même à se moquer ouvertement d'un collègue qui n'a pas identifié Ballmeyer à Larsan : « En voyant M. Etiévant [acteur qui joue le rôle de Ballmeyer/Larsan] ainsi maquillé, notre confrère Robert Dieudonné s'écria : — Tiens ! Paul Adam !⁹⁴ ». Cependant, dans les comptes rendus de l'avant-première, les résultats du défi entre spectateur et auteur sont les plus divers : la déception pour l'individuation de Larsan comme coupable est loin d'être un sentiment partagé par l'ensemble du public. En résumant l'intrigue, Pawlowski souligne comment « ce vilain homme [Larsan] demeurera, *jusqu'à la fin de la pièce*, caché sous les traits de l'habile policier qui défend la noble fille⁹⁵ ». Là où certains

⁹³ PIERRE GILBERT, dans *L'Action française*, février 1912.

⁹⁴ NOZIÈRE, « Soirée théâtrale », dans *L'Intransigeant*, février 1912.

⁹⁵ G. DE PAWLOWSKI, « Au théâtre de l'Ambigu », dans *Comoedia*, 14 février 1912, italique ajouté.

parviennent aisément à la solution, pour d'autres — moins aptes à interpréter les nouvelles stratégies communicatives de Leroux — le mystère de l'indentité du meurtrier se converse jusqu'à la conclusion de la pièce.

Considérons encore le portrait qu'on tire de M. Etiévant dans *Comoedia* :

M. Etiévant, voué le plus souvent aux rôles de traître ou de bandit de première classe, a dessiné encore un portrait d'un homme à plusieurs têtes, tantôt farouche et violent, tantôt sournois et cauteleux. Ces transformations exigent chez l'artiste qui les opère, un talent souple et divers. Nous avons vu M. Etiévant d'abord dans la peau d'un détective froid, correct, impeccable, maîtrisant ses instincts ; [...] dans ces deux incarnations, il se montra véridique, exact et dramatique.⁹⁶

Ainsi, Emery souligne la radicale diversité des deux rôles, Larsan et Ballmeyer, joués par l'acteur Etiévant. Ainsi, le spectateur ne peut pas soupçonner de Larsan par le simple fait qu'il a le ton ou les gestes du traître. Pour Emery, la grandeur du talent d'Etiévant réside proprement dans le contraire : son jeu ne permet *jamais* de soupçonner de son personnage.

Larsan n'est pas comme le docteur Roylott de *Speckled Band* : il ne porte pas sur lui les signes qui l'identifient comme un traître mélodramatique tout au long de la pièce. Ainsi, le rôle topique d'opposant dans la convention théâtrale devient opaque, délibérément caché des regards du spectateurs quand Etiévant joue le rôle de Larsan. Le détective est identifiable comme traître exclusivement quand il paraît sur scène dans cette fonction, sous le déguisement de Ballmeyer.

Encore plus curieux le fait que, même dans le monde fictionnel, celui du traître n'est pas le véritable aspect du criminel, mais un déguisement. C'est Larsan qui se déguise en Ballmeyer, non l'inverse. Le vrai Larsan est rasé, la barbe de Ballmeyer étant postiche. Parmi les suspects, un seul se charge littéralement d'« enfiler son costume » de traître pour devenir reconnaissable, aux yeux du public, en tant qu'antagoniste criminel.

Ainsi, les conventions de l'art dramatique se chargent simplement de confirmer un effort attributif de la part du spectateur, qui se prolonge depuis le début de la pièce. Cela vaut de même pour la musique : le thème musical du traître ne surprend les spectateurs qu'au moment où Ballmeyer paraît sur scène, et non Larsan. Dans les autres cas, aucune musique n'accompagne le détective, ni détermine explicitement son rôle.

Certes, l'*ethos* d'un acteur n'est pas neutre : Etiévant est spécialisé dans le rôle de traître mélodramatique. Ceci connote le personnage, en chargeant le public d'attentes pour ce qui concerne sa fonction narrative. Pourtant, il ne faut pas surestimer non plus les effets des préjugés dont l'identité de l'acteur surcharge le personnage. Les pièces sont jouées et rejouées, à Paris comme en province, par différentes compagnies.

Le rôle du traître peut donc être assignés à d'autres interprètes qui ne sont pas du tout connus comme des traîtres célèbres. Et encore : au fur et à mesure que la pièce est reprise avec des années de décalage sur la première, l'effet de célébrité d'Etiévant sera de moins en moins influent sur la réception du public, en affaiblissant ainsi le lien avec l'*ethos* extranarratif de l'acteur. Que le personnage d'Etiévant soit trop reconnaissable ou pas, les sources de l'époque témoignent quand même d'une révolution accomplie : l'intérêt du texte réside désormais définitivement dans l'individuation du coupable sur scène, dans un défi déclaré entre l'auteur de la pièce et son public. De surcroît, ceci se fait par l'activité interprétative du

⁹⁶ EMERY, « Comment ils ont joué », dans *Comoedia*, 14 février 1912, italique ajouté.

spectateur des signes présents sur scène. Il n'est plus seulement question de connaître les éléments caractérisant la fonction du traître, comme dans le cas des pièces de Gillette et de Conan Doyle ; il est question de le reconnaître, de l'identifier parmi les personnages qui peuplent la scène. Bref, d'hésiter, de soupçonner et ensuite, si possible, d'attribuer avec certitude.

Dans cette dernière section, nous avons mis en exergue comment l'indice matériel s'impose dans le cadre de la scène théâtrale en tant qu'élément pertinent à l'identification du coupable. Cependant, cela ne constitue qu'une des natures possibles de l'indice, et des modalités d'attribution d'un scénario de culpabilité à un personnage ou à un autre. Dans la prochaine et dernière macro-section, l'on prendra en compte comment le rapport entre indice et suspect ne soit pas seulement lié à la dimension matérielle du signe révélateur. Le soupçon peut d'ailleurs avoir une source textuelle ou, plus spécifiquement, intertextuelle : l'attribution d'indices se détermine aussi et surtout par la stratification de stéréotypes criminels dans l'architexte du roman policier, qui prédéterminent l'activité interprétative du lecteur, souvent avec le but de la dérouter. Le rattachement entre indice et personnage est ainsi un procédé qui dépasse les bornes du texte individuel, en consolidant des horizons d'attente figés qui biaisent le rapport du lecteur avec le texte.

Attentes et répétitions

*Types et scénarios
dans la lecture de l'enquête*

Dans la section précédente, nous avons envisagé la porosité de la structure narrative de l'enquête par rapport aux interférences d'autres genres de l'enquête, comme les mémoires policiers, le fait divers et le reportage, et surtout l'adaptation en mélodrame. Ces genres du discours concourent à définir les traits formels et structurels permettant l'hésitation du lecteur à tous les niveaux de la communication textuelle, de sa macrostructure aux restrictions sémantiques nécessaires à l'effet de soupçon.

D'autre part, on pourrait résumer l'effet des interférences transgénériques sur l'enquête romanesque par la formule suivante : moins l'on raconte, moins l'on déclare, et plus le lecteur sera concerné par l'effort de remplir les blancs de la narration. Dans le cas spécifique du roman policier, « remplir les blancs » implique en premier lieu d'intégrer, en tant que lecteur, les processus déductifs et les liens causaux graduellement expulsés du discours narratif. On se trouve ainsi face à un processus graduel, procédant de l'explicitation du discours interprétatif du détective à son opacité ; de l'unité causale du récit à sa fragmentation ; de l'explicitation des rapports causaux à une série d'actes manquant d'un rapport de dépendance explicite ; du discours qui interprète en racontant au simple compte rendu des éléments de l'enquête.

De cette façon, l'émergence de certains traits formels ouvre la voie à une activité interprétative du lecteur qui se fait de plus en plus intense, de plus en plus articulée : au seuil du roman à énigme classique, il n'est pas seulement question de se laisser surprendre par les déductions inattendues de Sherlock Holmes ; bien au contraire, on est engagé dans la multiplication de scénarios concernant plusieurs coupables possibles, associés à des indices et à des mobiles différents les uns des autres.

Ainsi, l'élément de généricité dominant dans le roman policier se transfère progressivement de la capacité d'écrire le mystère à la réponse du lecteur, qui — en anticipant une narration progressant vers le dévoilement du coupable — envisage de résoudre l'affaire en autonomie : autrement dit, ce n'est plus seulement une série de caractéristiques formelles qui déterminent le roman policier, mais une pragmatique de lecture préétablie et spécifique.

Or, la forme joue un rôle fondamental dans la programmation d'une réponse figée du lectorat. Il faut pourtant préciser un aspect : le rapport entre forme et pragmatique de lecture n'est pas du tout *nécessaire*, à proprement parler. Une série de procédés formels permettent le déploiement d'une certaine pragmatique — voire notamment celle du soupçon — mais aucun dispositif énonciatif ne force explicitement le lecteur à mettre en acte aucune lecture de l'indice. Il faudra donc s'interroger sur l'élément propulseur qui, d'une série d'éléments formels, polarise l'effort interprétatif du lecteur sur la solution autonome du mystère.

Deux considérations préalables sont pourtant nécessaires pour cerner le catalyseur du soupçon de manière correcte.

D'abord, si la forme narrative rend potentiellement possible l'hésitation du lecteur, la chasse à indice et l'identification du coupable se déroulent sur un autre niveau de la communication narrative : celui de la sémantique littéraire. Comme on le sait, la lecture est à la fois un procédé d'identification formel (macro et microstructures discursives), mais il s'agit également d'un phénomène immersif¹ : les mondes fictionnels que l'on imagine au cours de la lecture deviennent ainsi le terrain sur lequel les formes préalablement envisagées déclenchent effectivement la lecture du soupçon.

Ensuite, il faut s'interroger sur la manière dont s'approcher diachroniquement à la sémantique littéraire du roman policier, en tant qu'ensemble. Dans la section précédente, on a considéré les transformations formelles des littératures criminelles comme un passage de la forme d'écriture à la pratique de lecture, de la transparence de la rhétorique à l'opacité de l'interprétation, de l'explicite à l'inférence. Lorsque le lecteur est appelé à remplir progressivement les vides du texte, il le fait dans la perspective d'une attente bien précise : l'omission de la textualité se justifie par l'attente de son comblement par le lecteur. Toute exclusion de la textualité est une déclaration d'obsolescence, dont l'inférence est confiée intégralement au lecteur : il serait ridicule de penser que toutes les caractéristiques formelles explicitement affichées par Leroux et programmant le soupçon du lecteur restent stables, figées, dans l'ensemble des littératures policières à venir. Considérons rapidement un exemple : à peine treize ans après le *Mystère de la chambre jaune*, la plupart des formes programmant le soupçon chez Leroux sont absentes de la *Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie. Bien que le journaliste du *Monde* ait profondément influencé la jeune autrice britannique, aucune référence explicite à l'autonomie interprétative de l'auteur n'est plus nécessaire. D'un côté, les « instructions » de Hastings sont quasiment absentes par rapport au nombre de déclarations réflexives de Sainclair ; de l'autre, aucun plan de la scène du crime n'est voué à la solution du mystère dans *Styles*, contrairement à *La Chambre jaune* ; encore, aucune forme textuelle ne se déclare comme documentaire, en invoquant une mise en doute des sources de la part du lecteur. Une fois la pratique du soupçon s'étant consolidée comme compétence de lecture stable, elles deviennent progressivement de moins en moins nécessaires, et donc exclues du texte.

Le soupçon est, en première instance, une attente du lectorat, un horizon auquel on est préparé bien avant de lire la première page du texte. En d'autres termes, on s'attend à un système de fonctions récurrentes qu'il faut attribuer, voire ordonner, dans l'ensemble du système des personnages : un détective fiable qui, à l'aide d'un narrateur aussi fiable que lui, isole les indices finalisés à l'identification du coupable, censé se trouver parmi un groupe restreint de suspects. Plusieurs attentes particulières structurent de cette manière un système complexe de précognitions nécessaires au déclenchement de l'activité interprétative autonome du lecteur.

Ainsi, si le véritable terrain de déploiement du soupçon du lecteur est la sémantique textuelle, les attentes qui la concernent en constituent l'élément propulseur, à la fois le thermomètre et le déclencheur de l'activité interprétative autonome du lecteur. Comme les formes du texte, même

¹ Cf. JEAN-LOUIS DUFAYS, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire* [1994], deuxième édition, Berne, Peter Lang, 2010.

ces thèmes évoluent constamment : on verra par la suite que même celles qui paraissent être les plus stables, comme la fiabilité du détective, modifient leur fonction en fonction d'une progressive autonomisation de l'activité interprétative du lecteur.

On ne veut pas dire qu'il s'agit de transformations volontairement finalisées, de manière déterministe, à la production de cet effet. Au contraire, la répétition et la variation des *loci* du roman policier s'insère plus humblement dans le simple plaisir de surprendre, cas par cas, leur lectorat contemporain par rapport aux modèles qui les précèdent. Dans cette perspective, la progressive autonomisation du soupçon du lecteur ne serait qu'un essor accidentel de l'histoire littéraire — le résultat fortuit d'une antithèse entre la continuité et la subversion des modèles.

D'ailleurs, le système architextuel qui constitue notre corpus n'est pas seulement un répertoire de formes et de pratiques d'écriture intergénériques. Il constitue également un système de figures et de situations récurrentes : sans entrer dans la spécificité du sujet, les littératures populaires sont liées à double fil à la pratique de la réécriture, voire même du plagiat. Les mêmes types des personnages et les mêmes situations se répètent après décennies ou dans d'autres pays : nous avons souligné, dans la première section de notre travail, la persistance des thèmes et des situations propres aux romans de Gaboriau chez Piccini, qui justifieraient un modèle direct de l'inspecteur Lecoq dans la construction de l'inspecteur Lucertolo. Ces *topoi* sont à la fois statiques, donc des caractéristiques figées de chaque personnage, et dynamiques, en constituant une série d'actions stables attribuables à chacun d'entre eux. Combien de fois avons-nous assisté à meurtrier qui s'échappe à l'arrestation en feignant d'être bourré ou empoisonné : Mai dans *Monsieur Lecoq*, Jefferson Hope dans *A Study in Scarlet* et Larsan dans *La Chambre jaune* ne constituent que trois exemples. De la même manière, *Le Petit vieux de Batignolles* et *A Study in Scarlet* nous posent face à la même situation initiale : un cadavre accompagné par un mot écrit avec du sang sur le mur. Pour ne pas parler du véritable sous-genre de la chambre close.

Dans la section suivante, l'on considérera comment la consolidation ou l'infirmité d'attentes concernant les types et les scénarios du roman policier définit les rapports entre l'évolution des formes et l'émergence de la pragmatique de lecture propre au roman policier.

Qu'est-ce qu'il implique de soupçonner en termes de sémantique textuelle ? Pour le lecteur, soupçonner implique tout simplement de s'engager dans l'attribution d'une série de rôles narratifs à un ensemble de personnages. Parmi un système figé de figures, il faudra identifier un coupable et ses possibles complices en les séparant du reste des suspects, c'est-à-dire des coupables potentiels jusqu'au dévoilement du détective. Par ailleurs, le médium permettant l'attribution d'une fonction (coupable) à l'un des personnages du système, est l'indice. Or, il est important de souligner qu'il n'y a pas d'indice possible en dehors de la sémantique textuelle. Au niveau purement formel du texte, l'indice ne peut pas exister : il ne serait pas différent de tous les autres substantifs ou adjectifs qui composent l'unité base du discours. Comme on a vu dans la section précédente, au niveau formels ils ne peuvent que se définir les préconditions nécessaires pour que l'indice soit isolé, sélectionné et attribué par le lecteur.

Par contre, au niveau sémantique, l'indice ne serait pas plus qu'un élément permettant l'attribution d'une fonction narrative (meurtrier) à l'un des personnages du système narratif. Or, pour que cela soit possible, il faut que l'indice soit détaché du personnage auquel il faudrait

l'attribuer : si l'on considère le personnage comme un cluster d'éléments sémantiques² récurrents et attribuables de manière stable, l'indice représente une périphérie instable du personnage, un élément dont l'attribution n'est pas certaine. Par exemple, dans *La Chambre jaune*, on sait que le meurtrier a une main blessée, comme on a trouvé des traces de sang sur le lieu du crime. L'identification d'une blessure sur la main de l'un des personnages permettrait ainsi au lecteur de déterminer la culpabilité potentielle de l'un ou de l'autre parmi les personnages. Cependant, l'attribution est loin d'être explicite : on ne fait pas allusions aux mains de tous les protagonistes de l'affaire, *mais* on déclare que Larsan porte toujours ses gants. Il n'est qu'au lecteur de percevoir, dans l'allusion aux gants, une négation de l'indice explicite.

Le cadre est pourtant plus compliqué que cela. L'indice peut d'ailleurs se multiplier, dans ses attributions potentielles, parmi le système des personnages. Par exemple, on suggère que l'agression contre Mathilde Stangerson puisse avoir un mobile passionnel ; cependant, plusieurs amants ou anciens amants se trouvent simultanément au Château du Glandier : Robert, son fiancé ; Arthur Rance, qui était autrefois tombé amoureux d'elle ; de plus, l'Homme vert est célèbre pour être un grand séducteur. Ainsi, en multipliant l'attribution possible de l'indice, l'activité interprétative du lecteur foisonne, en envisageant plusieurs scénarios de culpabilité possibles. La fonction du coupable s'étend, potentiellement, sur plusieurs personnages du texte.

Cela rend compte du fonctionnement interne du texte. Par ailleurs, en limitant la perspective au seul *Mystère de la chambre jaune*, on risque de projeter rétrospectivement sur le texte des compétences génériques qui ne se consolideront qu'au moins une décennie plus tard.³ Au contraire, si on élargit le cadre à l'ensemble de notre corpus, l'on comprend que les attentes dont chaque personnage se charge reflètent une série d'horizons stratifiés tout au long du siècle.

La section se structure en trois chapitres, dédiées aux trois fonctions stables du roman judiciaire et à leurs types récurrents : le prétendu innocent, les suspects et le détective, dans sa relation avec son narrateur-chroniqueur, les autres policiers et le vrai coupable.

Tout d'abord, le véritable propulseur de l'activité interprétative autonome du lecteur réside dans l'épuisement d'un des scénarios les plus fréquentes dans les littératures judiciaires du XIX^e : le faux coupable. Puisque le drame entourant la figure de Robert Darzac, que l'on s'attend être innocent, a perdu toute tension dramatique, le lecteur s'efforce d'anticiper le dévoilement du vrai coupable. En d'autres termes, on cherche à prévoir l'identité du coupable puisque l'innocence de Robert toute seule représente un scénario trop prévisible pour focaliser entièrement l'attention du public : de cette manière, le scénario du faux coupable fonctionne en tant que bord contre lequel structurer un discours interprétatif autonome de la part du lecteur, s'efforçant de prévoir d'autres scénarios surprenants.

D'autre part, l'attribution du rôle du coupable est tout de même orientée et définie par d'autres scénarios et d'autres types figés de personnages, dont la présence demeure constante tout au long des littératures criminelles du XIX^e siècle. Mathilde, que l'on voit verser une fiole dans le verre de son père, correspond par exemple au type de l'empoisonneuse ; l'Homme vert,

² Cf. PHILIPPE HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.

³ On considère les dates de parution des premiers manuels d'écriture des romans policiers, s'appuyant sur l'effet du soupçon du lecteur, comme *terminus post quem* marquant les compétences d'écriture et de lecture du genre.

solitaire et effrayant, cache certaines caractéristiques du traître mélodramatique ; Arthur Rance est un étranger, caractère typique de nombre d'espions et de meurtriers. Les soupçons que l'on dirige sur l'un ou sur l'autre personnage du système sont bien évidemment consolidés par des indices infratextuels. Néanmoins, dans une perspective plus ample, l'on réalise rapidement que ce procédé d'isolement et d'attribution des indices est également programmé par des horizons d'attentes se prolongeant d'une génération littéraire à l'autre.

Ainsi, le soupçon n'est pas un phénomène lié exclusivement aux dynamiques internes du texte ; il est d'abord et surtout un phénomène intertextuel, propageant et variant des horizons d'attente d'un modèle narratif à l'autre.

Une dernière attente est pourtant nécessaire pour que l'on s'efforce d'attribuer les indices à l'un ou l'autre des personnages : il faut que le lecteur croie à son détective et à son narrateur. Les deux doivent être fiables : d'un côté, il faut s'attendre à ce que le détective recouvre une fonction positive au sein de l'enquête ; que ses rares déclarations soient correctes et, encore, que les informations communiquées par son narrateur soient, à la base, exactes.

Contre toute attente, on verra que même les précognitions les plus fondamentales à définir la réponse interprétative du lecteur sont par contre le résultat d'une longue stratification d'attentes, dont les séquelles demeurent encore profondément opératives au sein des formes policières les plus accomplies.

Chapitre VIII

Le scénario du faux coupable comme moteur du soupçon

Du point de vue du lecteur, soupçonner implique d'abord d'hésiter dans l'attribution du rôle du coupable parmi une série d'individus fictionnels faisant partie du système des personnages du récit. Or, comme on a vu dans la section précédente, la présence d'un groupe *restreint* parmi lequel hésiter constitue une innovation relativement tardive au sein des écritures de l'enquête : elle se consolide avec la tendance théâtrale d'isoler et de définir préalablement le système des personnages en recourant à une liste précédant le texte du drame.

Dans les mémoires policiers, aussi bien que dans les faits divers criminels, cette pratique est totalement absente. Dans le premier cas, l'on procède de manière linéaire vers le dévoilement du coupable sans que l'écriture de l'enquête puisse permettre au lecteur de diverger, en envisageant d'autres scénarios par rapport à ceux qui nous sont racontés. Dans l'autre, la banalité du crime restreint rapidement la liste des suspects à un seul individu, qui avoue ou dont on découvre la culpabilité dans l'espace de quelques articles dans la section des faits divers.¹

Entre ces deux tendances — d'un côté le soupçon ouvert et généralisé du roman à énigme classique, de l'autre la présence d'un seul suspect dans les mémoires policiers et les faits divers des années 1850 — il s'insinue la figure, voire le *topos*, du faux coupable.

Pour comprendre ce que c'est qu'un faux coupable, il faut d'abord rappeler que la fascination de l'enquête est chronologiquement précédée par une attention quasiment exclusive à sa dernière phase, le procès et la condamnation du coupable.

Il suffit d'envisager les copies de la *Gazette des tribunaux* qui constituent les matériaux de travail de Canler pour se rendre compte de l'écart qui sépare dans la presse le moment du

¹ Songez par exemple aux articles tirés de la *Gazette des tribunaux* sur lesquels se fondent les affaires racontées dans les *Mémoires de Canler*. Voir Chapitre V du présent ouvrage.

jugement de celui de l'enquête. Cette disparité est aussi quantitative que qualitative, au niveau de l'organisation spatiale du journal : quelques lignes dans les colonnes des faits divers, en troisième page, pour les investigations préalables au jugement ; des longues pages, dont la une, pour l'instruction et le compte rendu du procès.

Par ailleurs, cette tendance paraît homogène à l'international : bien qu'en absence de publications spécialisées comme la *Gazette des Tribunaux*, les lecteurs anglais des années 1840 et 1850 ne sont pas moins fascinés par les procédures judiciaires que leurs correspondants français, comme le souligne Clive Bloom.² Le détective n'est qu'une figure accessoire parmi le nombre étonnant d'écritures, fictionnelles ou moins, où c'est par contre l'*attorney* ou le *barrister* qui prennent la parole en racontant leurs affaires anciennes.

Même en Italie, on registre une prédilection narrative semblable pour la salle de tribunal au détriment de l'enquête : les copies du *Pungolo* (qui publiaient entre autres les romans d'Émile Gaboriau) dédient en 1869 la quasi-totalité de ses quatre pages quotidiennes aux comptes rendus du procès Troppmann, tout en négligeant les procédures de l'enquête. D'un côté, les techniques d'investigations qui seront calquées dans leurs articles par les reporters fin-de-siècle, ont encore du mal à s'imposer ; de l'autre, le Tribunal représente le lieu de production d'une quantité étonnante de textes, que les journaux publient en composant un véritable récit-mosaïque du procès :³ les plaidoyers, les arguments, les témoignages, le jugement produisent une narration polyphonique qui ne concerne que le destin d'un seul personnage, l'accusé.

Tout le suspense, et donc l'intérêt narratif de ces écritures, réside dans l'émission du verdict : sera-t-il jugé innocent ou coupable ? Avant de s'étendre à un ensemble de personnages en forme de récit d'enquête, le récit judiciaire se focalise ainsi sur une seule figure, celle du suspect face à la Cour. Et on le fait d'une perspective radicalement différente par rapport à celle du roman à énigme : non pas l'hésitation du lecteur qui s'interroge sur l'effective culpabilité ou l'innocence du suspect, mais sur la tragédie de la Loi s'abattant, comme les Érinnyes, sur celui qui a troublé l'ordre de la communauté.

En cette perspective, la persistance de la figure de l'avocat comme adjuvant ou substitut du détective dans des romans comme *The Woman in White* de Collins ou *Il processo Bartelloni* de Piccini témoigne ainsi d'une fascination pour la Cour profondément enracinée dans le public des littératures criminelles, qui précède bien celui pour l'enquête tout court.

Comme Marie-Ève Thérénty l'a bien souligné en analysant la superposition des champs sémantiques de la théâtralité et de la justice, la Cour est un lieu de *drame*.⁴ Dans les écritures journalistiques de la moitié du XIX^e siècle, le Tribunal se transforme ainsi en une véritable scène de théâtre sur laquelle il se joue la tragédie du coupable.

Certes, il est difficile d'hésiter dans un cadre narratif pareil. Comme nous avons vu dans la deuxième section du travail, la banalité du factuel laisse peu d'espace au soupçon des lecteurs, au point que la prévisibilité de ce genre d'écritures devient un véritable *topos* du romanesque. Dans les faits divers que l'on lit dans les journaux, les preuves sont souvent écrasantes à tel

² Cf. CLIVE EMSLEY, *Crime and Society in England*, troisième édition, London, Longman, 2004.

³ Cf. AMÉLIE CHABRIER, *Les Genres du prétoire. La Médiation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, 2019.

⁴ Cf. MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

point que, dans le Tribunal, l'on ne peut mettre en scène que le spectacle de la Loi se vengeant d'un de ses citoyens.

C'est bien en opposition à ces formes narratives prévisibles et répétitives que le roman judiciaire français élabore la figure du *faux coupable* : dans un effort contrediscursif, le romanesque se charge alors de raconter non pas la tragédie de la Loi qui exerce, impassiblement, son pouvoir sur l'individu criminel, mais le drame de l'homme réputé, à tort, coupable.

Face à un *mare magnum* d'articles et de comptes rendus où le coupable est découvert bien avant la première séance dans la Cour, le romanesque propose à ses lecteurs un récit judiciaire surprenant, qui se fonde sur la subversion des apparences : l'homme contre lequel s'accumulent tous les indices est, contrairement à toutes attentes, innocent. Encore une fois, le romanesque s'impose en tant que producteur d'une vérité contrefactuelle où le sentiment tragique est inversé par rapport aux autres formes de narration judiciaire.

Victime d'une erreur judiciaire, souvent le résultat d'une machination criminelle contre lui, le faux coupable se trouve seul face à un discours public qui le désigne comme meurtrier avant tout jugement. Déjà dans le premier volume des *Habits noirs* de Féval, la figure du vengeur feuilletonesque laisse entrevoir l'émergence de ce type au sein des littératures criminelles : André Maynotte est un homme honorable, un père de famille qui aime sa femme et son enfant à venir ; il est cependant accusé d'un crime qu'il n'a pas commis : le vol du brassard qui se trouve dans le coffre-fort de M. Schwartz. Le vrai coupable, M. Lecoq, a tout orchestré pour que tous les indices pointent contre André qui — injustement emprisonné — s'enfuit de sa cellule. Condamné à une vie dans l'anonymat, il prépare sa vengeance contre Lecoq en se déguisant sous la fausse identité de Trois-Pattes.

D'un côté, André calque encore le rôle du "vengeur" comme on en trouve nombreux dans la première phase du roman-feuilleton⁵ : il est un revenant qui, cru mort, rétablit l'ordre familial, ses raisons du cœur, en tuant M. Lecoq. D'autre part, sa rupture avec la raison d'état, dont notamment la fuite de prison et le meurtre de Lecoq, s'enracine dans une erreur judiciaire.

Avant d'être un vengeur à la Montecristo ou à la Jean Valjean, André est d'abord victime d'une erreur judiciaire : c'est bien le crime orchestré par Lecoq qui l'éloigne de sa communauté et en fait un héros feuilletonesque. Comme les faux coupables à venir, André est porteur d'une vérité romanesque que la chronique judiciaire ne peut pas raconter. En écrivant à sa femme, il déclare :

Un crime commis suppose nécessairement un coupable. Chacun tient à l'honneur de remplir la mission qui lui est confiée [...]. M. Roland [le juge d'instruction] ferait chou blanc si je n'étais pas coupable. Il faut un coupable, tel est le point de départ. C'est la vérité même, c'est aussi la fatalité. Il faut si bien un coupable qu'il ne faut qu'un coupable. La loi ne veut pas que le même fait motive deux condamnations, et sa logique, rigoureuse jusqu'à l'enfantillage, laissera le vrai criminel en repos, si quelque bouc émissaire a déjà payé la dette fictive que tout crime contracte envers la répression [...]. Il faut un coupable, nous sommes les coupables qu'il faut, non pas parce que la loi malveillante et injuste nous choisit, mais parce qu'une certaine somme de probabilité suffisante nous dénonce à la loi. Du camp des protégés nous passons dans le camp des ennemis.⁶

⁵ Cf. DANIEL COMPÈRE, *Les Romans populaires*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

⁶ PAUL FÉVAL, *Les Habits noirs* [Hachette, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 55.

Bien que polyphonique, le discours judiciaire dénoncé par André et symbolisée ici par la figure du juge d'instruction, est cependant *monologique*. Contrairement au roman policier à venir, il n'accepte pas la divergence des hypothèses, la multiplication des reconstitutions, la culpabilité potentielle d'autres personnages.

Au moins au sein du romanesque, les écritures de la Cour choisissent un individu qu'elles présentent d'emblée comme le coupable. Il ne s'agit pourtant que d'*un* coupable. Un coupable possible, bien entendu, mais pas forcément le *vrai* coupable. Les enquêteurs, et la chronique judiciaire qui constitue leur réflexe scriptural, se nourrissent d'une seule individuation, peu importe qu'elle corresponde à la Vérité divergente que le roman se charge de raconter à ses lecteurs.

De cette manière, derrière chaque chronique, il se cache le spectre romanesque de l'erreur judiciaire. À toute affaire criminelle qui s'achève dans l'individuation immédiate d'un coupable, il pourrait correspondre un roman où — derrière cette vérité apparente — il se cacherait une vérité narrative surprenante pour le lectorat. Surprenante puisque, bien entendu, divergente par rapport aux apparences et à l'ensemble d'indices sur lequel se structure l'instruction judiciaire.

En opposition à tout probabilisme, le roman identifie non seulement le vrai coupable, mais il se charge surtout de raconter le drame du faux coupable, injustement accusé par la loi. Le romanesque devient ainsi le relais d'un contrediscours enthousiasmant, qui définit un nouveau scénario s'opposant aux autres formes scripturales de l'investigation : l'enquête romanesque comme machine narrative visant à innocenter le faux coupable. Rétablir la vérité ne serait alors pas une opération vouée à l'établissement d'un idéal platonique, le Vrai à proprement dire, mais d'abord une manière pour démontrer l'innocence du faux coupable, un dénouement de réconfort face à la tragédie de l'erreur judiciaire.

Ce cas constitue un exemple du fait que les rapports entre genres discursifs ne se réduisent pas à la transmigration de formes et de compétences. Au contraire, elle s'élargit à la définition de nouveaux sujets et de thèmes littéraires. Dans les écritures judiciaires et journalistiques, le coupable le plus probable correspond — dans la plupart des cas — au coupable effectif : on établit ainsi un scénario répétitif, prévisible par le lectorat et donc faible du point de vue strictement narratologique dans la perspective de produire une source d'intérêt.

Dans le domaine du romanesque, le coupable le plus probable, comme on verra par la suite, n'est jamais le coupable effectif. Tout discours du réel nécessite d'être subverti par le fictionnel, en produisant une forme de récit qui — tout en calquant ses correspondants factuels, s'en détache dans la tentative de produire une surprise au sein de son lectorat. Bien évidemment, ceci va figer un nouvel horizon d'attente, voire même de prévisibilité, qui ne tardera pas à ennuyer les lecteurs de romans judiciaires ; mais pas avant d'offrir une occasion de développement pour la lecture de l'indice.

Avant d'envisager le rôle joué par le scénario du faux coupable dans l'émergence de la lecture du soupçon, il faut bien prendre en compte sa consolidation à travers les romans judiciaires d'Émile Gaboriau.

En fait, André Maynotte ne représente qu'un proto-faux coupable, s'enracinant encore de manière considérable dans la figure du vengeur feuilletonesque : le fait d'être victime d'une erreur judiciaire ne constitue que le début de ses aventures sous la fausse identité de Trois-

Pattes. Comme un nouvel Montecristo, André est un champion d'escapisme : sa fuite de sa cellule de prison suggère encore une proximité radicale aux chroniques criminelles, où l'évasion, souvent rocambolesque, représenter le baptême signant le retour à une vie sous anonymat⁷. À la moitié des années 1860, les romans à vengeur constituent cependant un horizon solide dans les attentes du lectorat : Rocambole ne sera que le dernier grand protagoniste d'une longue tradition remontant jusqu'à l'œuvre d'Eugène Sue et Frédéric Soulié.

En rupture avec cette tradition, les romans judiciaires d'Émile Gaboriau récupèrent la figure du faux coupable esquissée par Féval en la mettant au service d'un réalisme balzacien plus modéré, moins feuilletonesque⁸ : ici, le jugement de la cour ne constitue pas l'ouverture, mais l'acte final de la tragédie du faux coupable, qui risque de se conclure avec la mise à mort d'un innocent.

Certes, à l'époque l'opinion publique française n'était pas indifférente à la figure du faux coupable, insérée au sein du débat pluriséculaire sur l'erreur judiciaire⁹ : songeons, par exemple, au rôle joué par l'affaire Calas dans la philosophie des Lumières de Voltaire. D'autre part, c'est avec l'œuvre d'Émile Gaboriau, et par le biais du roman d'enquête, que la figure du faux coupable rentre à pleine titre dans le discours fictionnel. De protagoniste d'une série de discours dont la fonction est variable, avec son entrée dans le domaine du romanesque le faux coupable se fige en fonction narrative stable, dont le rôle sera repris maintes fois dans l'œuvre du romancier.

Déjà dans *L'Affaire Lerouge*, le personnage d'Albert de Commarin assume toutes les caractéristiques du type du faux coupable à venir : un jeune homme respectable, dont la noblesse de sang n'est qu'un reflet de sa noblesse d'esprit, accusé à tort d'avoir commis le crime — dans ce cas, le meurtre de la veuve Lerouge. On souligne le terme « à tort » : pour rendre le sentiment tragique évoqué par le scénario de l'erreur judiciaire, il faut que le public de Gaboriau puisse partager le drame privé d'Albert sans soupçonner qu'il soit coupable. En d'autres termes, la dimension tragique de sa condition n'admet aucune hésitation de la part du lectorat : pour pouvoir partager l'angoisse de la condamnation à tort, et donc l'effet de suspense concernant sa condamnation à venir, il faut bien que le public ne se doute jamais de l'innocence du jeune homme. En d'autres termes, pour que le faux coupable joue la tragédie de l'erreur judiciaire, il faut qu'il soit représenté comme innocent depuis le tout début de la narration.

Selon le juge d'instruction Daburon, Albert aurait tué la veuve Lerouge puisqu'elle était en possession des lettres démontrant qu'il n'a aucun droit à l'héritage de son père, le comte de Commarin. Victime d'un échange d'enfants, le véritable héritier et fils légitime du comte serait

⁷ Dans cette perspective, les travaux d'Alessio Berré sur l'escapisme criminel sont absolument remarquables. Cf. ALESSIO BERRÉ, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015.

⁸ Les ambitions réalistes de Gaboriau font l'objet de ses lettres, récemment republiées, aussi bien que de l'analyse de Bonniot. Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985 ; LOUIS-PIERRE CORADIN, *Émile Gaboriau : le triomphe de la persévérance. Lettres inédites*, Amiens, Centre Rocambole, Encrages Éditions, 2018.

⁹ Cf. DENIS SALAS, *Erreurs judiciaires*, Paris, Dalloz, 2015. FRÉDÉRIC CHAUVAUD, « Un sujet de deuil au XIX^e siècle. La fabrique des erreurs judiciaires », dans BENOÎT GARNOT (sous la direction de), *L'Erreur judiciaire de Jeanne d'Arc à Roland Agret*, Paris, Imago, 2004.

par contre l'avocat Noël Gerdy. Or, dans cette perspective, on souligne tout de suite, bien avant son arrestation, qu'Albert n'a aucun intérêt pour l'argent de son père. Au contraire, il ne désire autre que de pouvoir se marier avec sa fiancée, Claire d'Arlanges, en se démontrant désireux de réparer le tort dont Noël a été victime. C'est par contre son père, le comte de Commarin, qui — pour éviter un scandale — s'oppose à sa décision, en lui ordonnant de ne pas céder sa place à Noël. Le fils, honorable et respectueux, quasiment soumis, s'oppose cette fois à la volonté du père avec fermeté : « Mon devoir, mon père, est, ce me semble, tout tracé. Devant votre fils légitime, je dois me retirer sans plainte, sinon sans regrets. Qu'il vienne, je suis prêt à lui rendre tout ce que, sans m'en douter, je lui ai pris trop longtemps : l'affection d'un père, sa fortune et son nom »¹⁰. Depuis le premier moment qu'il paraît sur scène, Albert n'a aucune motivation réelle d'accomplir le crime, toutes ses intentions se limitant au désir de pouvoir épouser Claire :

— J'ai vu mademoiselle Claire, je lui ai expliqué ma situation cruelle : quoi qu'il arrive, elle sera ma femme, elle me l'a juré. — Et vous pensez que madame d'Arlange donnera sa petite-fille au [nouveau] 'sieur Gerdy ? — Nous l'espérons, monsieur. La marquise assez entichée de noblesse pour préférer le bâtard d'un gentilhomme au fils de quelque honorable industriel. Si cependant elle refusait, eh bien ! nous attendrions sa mort sans la désirer.¹¹

Albert est ainsi bien plus proche de jeune homme de la comédie classique, dont le rêve d'amour est entravé par un *senex* sombre et vicieux, qu'au prototype d'un criminel feuilletonesque. Comme bien démontré par son adaptation en mélodrame d'Hostein, la ligne narrative concernant Claire et Albert contient un potentiel théâtral considérable, au point de se façonner sur les systèmes d'actants qui, de Térence, remontent jusqu'à Molière et à Beaumarchais.

Sur le terrain de l'enquête, la dimension tragique évoquée par la cour judiciaire rencontre le carré des personnages de la comédie. Dans cette perspective, l'inculpation et l'arrestation du faux coupable ne représentent que l'obstacle narratif au rêve d'amour des *juvenes* :

[Albert] s'était juré qu'il n'aurait pas d'autre femme que Claire ; son père repoussait absolument ce mariage ; les péripéties de cette lutte si palpitante pour lui remplissaient ses journées. Enfin, après trois ans de persévérance, il avait triomphé, le comte avait consenti. Et c'est alors qu'il était tout entier au bonheur du succès que Noël était arrivé, implacable comme la fatalité, avec ces lettres maudites.¹²

De l'autre côté, l'enquête ne constituerait alors que l'outil pour rétablir l'ordre sentimental bouleversé par le crime, en permettant le mariage du jeune couple séparé par la Loi. Ainsi, la perturbation de l'ordre narratif réside moins dans le crime tout court que dans l'échange des rôles sur la scène, pour ainsi dire, de la société criminelle : un faux coupable est équivoqué pour un vrai. Le rétablissement de l'ordre, et donc l'identification du vrai coupable, permet au faux d'occuper à nouveau sa fonction d'amoureux consacrée à travers les noces.

Certes, le rôle d'Albert n'est pas aussi transparent que dans la comédie des amants : quoi que la narration tente de construire un *ethos* d'innocent autour de lui, tous les indices pointent contre Albert, en le désignant comme coupable. Dans cette perspective, Gaboriau se charge

¹⁰ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 240.

¹¹ *Ibid.*, p. 252.

¹² *Ibid.*, p. 260.

d'inventorier, l'une après l'autre, toutes les traces qui relie potentiellement Albert à la scène du crime¹³, comme les cigares *trabucos*, les gants gris-perle, la présence de terre sur ses vêtements. Il serait pourtant complètement erroné d'envisager ce choix narratif comme une stratégie pour évoquer toute hésitation au sein du public, en le poussant à se douter de l'effective honnêteté d'Albert. Tout au contraire, l'accumulation des indices contre lui ne fait que rendre sa condition de plus en plus désespérée, en consolidant le suspense que l'on éprouve à l'égard de son sort : comment pourrait-il, innocent, se tirer d'une telle situation si tant d'indices pèsent sur sa personne ?

Le cadre est ultérieurement compliqué par le fait qu'Albert ne dispose d'aucun alibi. Personne n'est capable de confirmer qu'il se trouvait ailleurs par rapport à la maison de la veuve au moment où le crime a été commis. Par ailleurs, il refuse de donner toute explication que ce soit à propos de ce qu'il lui est arrivé pendant la nuit du meurtre. En mettant en relation plusieurs témoignages, Daburon résume ainsi la nuit d'Albert :

à sept heures et demie, selon Joseph et deux valets de pied, à huit heures seulement, suivant le suisse et Lubin, le vicomte était sorti à pied avec un parapluie. Il était rentré à deux heures du matin, et avait renvoyé son valet de chambre qui l'attendait, comme c'était son service. Le mercredi, en entrant chez le vicomte, le valet de chambre avait été frappé de l'état des vêtements de son maître. Ils étaient humides et souillés de terre, le pantalon était déchiré.¹⁴

Sur ce point, Albert refuse de donner toute explication qui ce soit. Comme on le verra, le refus de répondre aux interrogations du juge d'instruction représente l'une des caractéristiques récurrentes les plus stables du faux coupable. De même, ces réticences ne correspondent pas à un aveu de culpabilité. Tout au contraire, Albert et ses épigones à venir cachent des détails qui, tout en pouvant les disculper de toutes charges, mettraient en danger leur honneur ou, plus souvent, celui de leurs amoureuses. Dans cette perspective, le refus du faux coupable de collaborer à l'éclaircissement de la vérité correspond à une nécessité aristocratique de préserver sa propre réputation ou celle de la femme aimée. Le drame du faux coupable se structure ainsi autour de l'opposition entre un système de valeurs aristocratiques, fondées sur l'honneur, et la prétendue vulgarité bourgeoise de la vérité judiciaire. La tragédie de la Cour ne peut que produire du suspense qu'à travers la friction entre les persistances nobiliaires et le cadre, radicalement bourgeois, du Second Empire.

Considérons les réponses qu'Albert donne à l'interrogatoire du juge instructeur Daburon ; l'affrontement entre les deux est également le terrain entre deux composantes radicalement opposées dans la société française : la noblesse de souche, représentée par Albert, et la bourgeoisie bureaucrate, dont Daburon serait le représentant. Deux valeurs s'opposent également : l'honneur préservé par la réticence d'un côté ; la vérité de l'autre :

— La prévention suppose que vous vouliez rester seul pour aller à La Jonchère [scène du crime]. Dans la journée vous avez dit : « Elle ne saurait résister ». De qui parliez-vous ? — D'une personne à qui j'avais écrit la veille, et qui venait de me répondre. J'ai dû dire cela ayant encore à la main la lettre qu'on venait de me remettre. — Cette lettre était donc d'une femme ? — Oui. — Qu'en avez-vous fait, de cette lettre ? — Je l'ai brûlée. — Cette précaution donne à penser que vous la

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 265-266.

¹⁴ *Ibid.*, p. 313.

considérez comme compromettante ... — Nullement, monsieur, elle traitait de questions intimes. Cette lettre, évidemment, venait de Mlle Darlange, M. Daburon en était sûr [...]. — De qui venait cette lettre ? interrogea-t-il. — D'une personne que je ne nommerai pas.¹⁵

De manière subtile, le narrateur se charge de suggérer que l'omission d'Albert ne cache pas un crime, mais une rencontre d'amour, d'autant plus que les lecteurs en ont déjà été informés. Le public de Gaboriau ne doute même pas pour un instant de l'innocence d'Albert : le suspense pour le sort d'Albert fait de sorte que l'identité du vrai coupable passe à l'arrière-plan ; le conflit social occupe toute la pertinence narrative au détriment du mystère.

Par ailleurs, Daburon n'est pas seulement le juge instructeur de l'affaire concernant le jeune homme ; il est également son rival en amour. Encore une fois, le destin tragique du faux coupable se superpose à un mode comique évoquant le scénario des prétendants rivaux, se disputant pour obtenir l'amour d'une femme. Les haines passionnelles se superposent au conflit social, la rivalité pour l'amour d'une femme se charge des contours d'une disparité de classe.

Daburon et ses soupçons officiels se chargent ainsi rapidement de la mauvaise foi d'un homme qui, derrière son rôle institutionnel, est par contre engagé de manière privée dans l'enquête. Par ailleurs, la réflexivité narrative explicite encore une fois l'innocence d'Albert à travers les mots du véritable détective du roman, l'enquêteur amateur Tabaret. Selon l'ancien employé, l'absence de tout alibi ne serait pas une preuve de la culpabilité d'Albert, mais tout au plus de son innocence : « Pas d'alibi ! murmurait le bonhomme, rien, pas d'explications, un pareil coquin ! Cela ne se conçoit ni se peut. Pas d'alibi ! Il faut que nous soyons mépris ; celui-ci alors ne serait pas le coupable ; ce ne peut être lui, ce n'est pas lui...¹⁶ ». On se trouve ainsi face à un paradoxe : en planifiant un tel meurtre, un homme rusé comme Albert devrait forcément se doter d'un alibi en béton, comme tous les *mastermind* criminels qui l'ont précédé dans les pages d'innombrables feuilletons.

Il faut pourtant que Claire avoue enfin leur rencontre secrète pour qu'Albert soit innocenté, en présentant les lettres qu'ils se sont échangées avant et après leur rencontre :

— Monsieur, répondit Claire, si c'est là votre plus forte preuve, elle n'existe plus. Albert a passé près de moi toute la soirée que vous dite. — Près de vous ? balbutia le juge. Oui, avec moi, à l'hôtel. M. Daburon fut abasourdi. Rêvait-il ? Les bras lui tombaient. — Quoi ! interrogea-t-il, le vicomte était chez vous ; votre grand-mère, votre gouvernante, vos domestiques l'ont vu, lui ont parlé ? — Non, monsieur, il est venu et s'est retiré en secret. Il tenait à n'être vu de personne, il voulait se trouver seul avec moi.¹⁷

Le rétablissement de l'ordre passe ainsi par l'aveu d'une vérité honteuse pour la noblesse, une humiliation publique qui s'effectue à travers l'institution policière et de ses méthodes intrusives. Le drame de la Cour se résout par le dévoilement de la vie intime, sentimentale, face à la prétendue brutalité des forces de l'ordre. En s'assumant le scandale de leur rencontre, Claire disculpe Albert de toutes charges ; cependant, le retour à l'ordre initial est loin d'être accompli.

¹⁵ *Ibid.*, p. 330-331, italique ajouté.

¹⁶ *Ibid.*, p. 343-344.

¹⁷ *Ibid.*, p. 427.

Seulement à travers l'identification de Noël Gerdy comme les véritable coupable les deux fiancés peuvent se marier, en se réappropriant du titre de noblesse qui leur appartient. L'aveu de leur amour secret ne suffirait pas à reprendre leur place au sein de la société.

Par contre, reconnaître Noël en tant que le meurtrier de l'affaire Lerouge implique également de découvrir que sa prétendue noblesse n'était en réalité qu'une mystification nécessaire à la réussite de son plan criminel. Dans la perspective du rétablissement de l'équilibre initial, l'enquête se charge alors d'une double fonction ancillaire au mariage des deux amants : les séparer d'abord et ensuite les réunir.

Dans les romans judiciaires s'appuyant sur le modèle de *L'Affaire Lerouge*, l'investigation se voue d'abord à l'identification d'un faux coupable, dont le drame de l'erreur judiciaire occupe toute la pertinence narrative. De l'autre côté, l'identification du vrai coupable n'est qu'un outil pour blanchir le faux du crime dont on l'accuse fautivement.

On est encore bien loin du jeu d'identification du soupçon qui fera l'identité du roman à énigme à venir : cependant, comme on va bientôt suggérer, le type du faux coupable, et le scénario qu'il engendre, vont jouer un rôle fondamental dans l'émergence de cette modalité de lecture.

Pour l'instant, considérons qu'Albert de Commarin n'est que le premier d'un type qui va bientôt devenir récurrent dans les romans judiciaires d'Émile Gaboriau. Prosper Bertomy dans *Le Dossier 113* et Jacques de Boiscoran dans *La Corde au cou* ne représentent que les deux autres exemples les plus célèbres. Comme Albert, Prosper et Jacques sont deux jeunes hommes accusés d'un crime qu'ils n'ont pas commis : Prosper est accusé d'avoir volé des millions des francs du banquier Fauvel ; Jacques d'avoir tiré sur le comte de Claudieuse et d'en avoir brûlé le château.

Dans les deux cas, tous les indices pointent contre les faux coupables : les deux sont bientôt emprisonnés et se refusent de donner toute explication que ce soit pour se disculper. Prosper protège son aimée Madeleine, qui est prise dans le chantage machiavélique de Raoul et Louis ; Jacques se tait pour ne pas tacher son honneur : dévoiler d'avoir rencontré la femme du comte dans le bois pourrait lui faire perdre l'amour de sa fiancée Denise. Dans les deux cas, la solution du mystère et l'identification du vrai coupable ne sont que des prétextes pour disculper le faux.

Dans le *Dossier 113*, c'est bien M. Lecoq qui, déguisé en M. Verduret, se charge explicitement de résoudre l'affaire pour réhabiliter l'honneur de Prosper. En fait, le jeune homme a reçu « une de ces terribles ordonnances de 'non-lieu' qui rendent la liberté, mais non l'honneur, à l'homme accusé ; qui disent qu'il n'est pas coupable, mais qui ne disent pas qu'il est innocent¹⁸ ». L'enquête pour identifier les vrais coupables se charge ainsi d'une fonction bien différente par rapport à celle qu'on lui attribue dans le roman à énigme : un moteur pour rétablir la position sociale du faux coupable et obtenir ainsi l'amour de Madeleine, sa fiancée. Il faut spécifier que Prosper n'est pas noble : les contraintes liées à la réputation de la noblesse, qui connotaient les pages de *L'Affaire Lerouge*, en étendant le conflit entre la vérité et honneur aux classes sociales plus humbles, à la petite bourgeoisie dont le jeune homme fait partie. Le conflit des valeurs s'universalise, en s'étendant à des personnages plus proches, pour

¹⁸ ÉMILE GABORIAU, *Le Dossier 113* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 120.

cadre socioéconomique, aux lecteurs du *Petit journal* de l'époque, où l'on publiait les feuillets de Gaboriau.

D'autre part, au lieu de s'atténuer pour laisser plus d'espace narratif à l'enquête tout court, le scénario du faux coupable paraît occuper de plus en plus une position de prééminence au sein de l'œuvre de Gaboriau. Dans son dernier roman, *La Corde au cou*, le drame de Jacques, séparé de sa fiancée à cause des charges de meurtre qui pèsent sur lui, occupe intégralement l'intrigue romanesque ; la narration de l'enquête se retrouve ainsi limitée à une fonction purement ancillaire dans la structure du roman. Par ailleurs, le personnage de Jacques paraît réconcilier l'antithèse qui oppose l'honneur aristocratique d'Albert à celui, pour ainsi dire purement civil, de Prosper. Jacques est noble de sang mais en conflit avec le comte de Claudieuse, très réactionnaire, pour ses idées progressistes. Au sein de l'économie du récit, sa noblesse réside exclusivement dans le fait de vouloir taire sa rencontre avec son ancienne maîtresse pour ne pas troubler sa fiancée, quoi que cela pourrait l'innocenter : chez Gaboriau, le type du faux coupable se résout donc en faveur d'une noblesse d'esprit, et à détriment du conflit social ; de cette manière, la noblesse de sang ne serait qu'un reflet de la bonté intime et intrinsèque du faux coupable. Pour le dire autrement, l'innocence, aussi morale que juridique, du faux coupable ne constitue jamais une source d'hésitation pour le lecteur.

Encore une fois, toute la pertinence narrative se focalise ainsi sur la tragédie de l'erreur judiciaire : songeons par exemple aux longs échanges épistolaires secrets des deux amants ; à sa sortie de prison, bien qu'en honorant la promesse de revenir à sa place, pour pousser son ancienne maîtresse qui l'accuse à déclarer publiquement son innocence ; à la décision du comte de ne pas témoigner en faveur de Jacques, tout en étant certain de son innocence. *La Corde au cou* est moins un roman à mystère qu'une tragédie entre honneurs et hontes de l'aristocratie rurale française. La véritable enquête sur Cocoleu, à peine trois séquences dans un roman d'extension considérable, n'est que parasitaire par rapport au drame qui trainera Jacques jusque face à la Cour.

La même fonction narrative se retrouve encore également stable dans *La Vieillesse de Monsieur Lecoq* de Fortuné du Boisgobey : ici, le suspense lié au destin du faux coupable est consolidé par le fait que Louis, jeune homme accusé du meurtre de Mary Fassit, est aussi le fils de Lecoq. Encore une fois, et peut-être de façon encore plus évidente, l'enquête menée par Lecoq ne constitue qu'un outil pour parvenir à innocenter son fils Louis, qui pourra ainsi se rejoindre son aimée.

Comme Prosper dans *Le Dossier* et Jacques dans *La Corde*, Louis est accusé d'avoir une maîtresse : derrière la façade de sa vie respectable, il se cacherait alors un secret inavouable, une infamie que le public de Boisgobey rejette *a priori*. Quoi qu'il ne soit pas noble au sens strict, il persiste l'attente d'une noblesse morale au sein du faux coupable.

D'autre part, une nouvelle forme de curiosité du lectorat vient s'ajouter au suspense pour le sort judiciaire du faux coupable : d'un côté, on n'hésite jamais à propos de l'innocence de Louis ; de l'autre, à chaque fois que l'on nous présente le même scénario narratif, l'on se demande de plus en plus fréquemment comment l'auteur pourra renverser les apparences de dissolution qui accablent le type du faux coupable.

D'une part, on s'attend à ce que toutes les charges contre le faux coupable seront abandonnées : Jacques n'a plus aucun rapport avec sa maîtresse ; au contraire, il l'avait rencontrée pour lui rendre leurs anciennes lettres d'amour, pour que le passé ne vienne plus

hanter son mariage à venir avec Denise. De la même manière, Prosper n'a pas cessé d'aimer Madeleine ; à l'opposée, il a été obligé de s'éloigner d'elle à cause du chantage de Raoul et Louis de Clameran. De la même manière, Louis Lecoq ne cache aucune relation secrète : en revanche, il aide Mary qui est persécutée par le détective maléfique Tinchebray.

De plus, la culpabilisation faux coupable prépare à un renversement de l'ordre qui nécessite d'être de plus en plus surprenant pour combler la prévisibilité de son propre scénario. Par exemple, dans la *Vieillesse* on découvre que ce n'est pas Louis, mais le policier qui enquête contre lui, le véritable meurtrier de Mary Fassitt. De même, pour découvrir le véritable coupable de la *Corde au cou*, il faut se retourner vers Cocoleu, le jeune « idiot », et donc innocent, qui se déclare à plusieurs reprises amoureux de la comtesse.

En devenant de plus en plus reconnaissable comme élément engendreur d'scénario figé, le faux coupable devient petit à petit un marqueur d'une subversion à venir. Sa présence suffit à préparer le lecteur au renversement des apparences par l'énonciation de vérité du détective ; l'accumulation des indices contre un seul personnage respectable devient ainsi le marqueur d'une surprise à venir pour le lectorat.

Avant de voir dans le détail comment Conan Doyle va exploiter la prévisibilité du type dans cette perspective, il faut cependant que l'on considère rapidement les persistances du faux coupable au sein des littératures criminelles en Italie.

À travers la collection Amena de l'éditeur Treves, qui compte parmi ses titres les éditions en volume des romans de Gaboriau et de la *Vieillesse*, le scénario du faux coupable se propage également en Italie. Le thème de l'erreur judiciaire est d'ailleurs très fréquent dans les romans judiciaires de Giulio Piccini, qui partageait les étagères de l'Amena Treves avec ses probables modèles¹⁹.

Il processo Bartelloni se structure autour de la culpabilité présumée d'un fou, Nello Bartelloni, calquant les traces de Cocoleu dans *La Corde*, et du géant muet de la *Vieillesse*. Cependant, la culpabilité de Nello se fonde sur une équivoque dont le lecteur est informé depuis le tout début de l'instruction, déjà dans la première partie du roman, *L'assassinio nel Vicolo della Luna* : Nello s'empare des objets de la victime puisqu'il est attiré par tous les objets brillants, et non pas parce qu'il serait un meurtrier monstrueux et violent.

À peine une page avant la découverte du meurtre, on nous avertit que, « come altri mentecatti suoi pari, [Nello] aveva una straordinaria mania pei metalli, raccoglieva, in strada i bottoni, i pezzi di vetro, gli oggetti luccicanti²⁰ ». Ensuite, Nello rencontre de manière fortuite le cadavre et s'empare des objets qu'il possède : « Guardò bene bene quello che a lui pareva un cadavere. Gli tolse la catena dell'orologio, uno spillo, alcuni bottoni di metallo luccicante, che allora erano

¹⁹ Cf. Publiés d'abord dans *Il Pungolo* entre 1869 et 1870, tous les romans judiciaires d'Émile Gaboriau sont publiés en Italie dans « L'Amena » des éditions Treves, tout comme *La Vieillesse de Monsieur Lecoq* de Fortuné du Boisgobey, immédiatement traduit et publié par l'éditeur milanais en 1878. Dans le même catalogue, on peut également trouver nombre de succès de la littérature sensationnelle anglaise dont *The Woman in White* et *The Moonstone* de Wilkie Collins.

²⁰ GIULIO PICCINI alias JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna. Quarta edizione riveduta e corretta, con prefazione dell'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 6 ; « comme ses pairs les fous, Nello éprouvait un désir extraordinaire pour les métaux, il cueillait des boutons dans la rue, des morceaux de verre, des objets brillants », notre traduction.

di moda, e tutti portavano agli abiti²¹ ». Encore une fois, il est impossible de s'interroger sur la culpabilité de Nello : bien avant le début de l'enquête, le lecteur sait qu'il est accusé à tort d'être le meurtrier dans l'affaire. Au tragique de la condition plus fréquente du faux coupable, il se substitue ici d'une part une réponse de pitié pour un homme qui est incapable de l'expliquer face à la justice ; d'autre part, une indignation vers la cruauté des policiers, qui s'acharnent dans sa persécution.

Il est cependant avec *I ladri di cadaveri* que Piccini nous présente un véritable faux coupable dans la lignée d'Albert, de Prosper, de Jacques et de Louis. Comme pour ce qui concerne Prosper, la noblesse de Luciano Gruffoli n'est que purement d'esprit : il est accusé du double meurtre seulement puisqu'il était sorti, la nuit, pour chercher de quoi manger pour sa sœur malade, en fin de vie. D'ailleurs, comme tous les faux coupables, les charges contre Luciano le séparent de la femme qu'il aime, Lucia, fille de la comtesse Paola.

On assiste pourtant à un renversement par rapport au scénario du faux coupable comme nous l'avons connu jusque-là : contrairement au cas de Jacques, la fuite de prison de Luciano n'a aucun rapport avec le sens de l'honneur qui est censé caractériser le faux coupable. Luciano ne s'échappa pas dans le but de réhabiliter son propre nom, ni le jeune homme envisage de revenir sur ses pas après avoir quitté sa cellule. Au contraire, la fuite est provoquée et orchestrée par le vrai coupable, le maléfique commissaire Ferriani, seulement pour que les soupçons se focalisent d'autant plus contre Luciano, qui se laisse tenter et qui rejoint tout de suite son aimée Lucia. Le lecteur est, bien évidemment, informé des machinations du criminel : autrefois un personnage à la stature tragique, le faux coupable se réduit à un pion dans l'échiquier de Ferriani. Sa fuite de la prison ne constitue qu'une contre-attaque dans l'affrontement direct entre Ferriani et le détective Lucertolo qui, éloigné de l'enquête, soutient la thèse de l'innocence de Luciano.

Dans le roman de Jarro, la pertinence du scénario du faux coupable connaît ainsi une première flexion : il ne s'agit plus de raconter l'enquête en fonction du drame judiciaire, mais de raconter le drame judiciaire en fonction de l'enquête. Petit à petit, le focus narratif se réoriente de la tragédie du faux coupable aux machinations du vrai coupable.

Cependant, le premier, véritable tournant dans le scénario du faux coupable peut se remarquer à peine quatre ans plus tard dans *A Study in Scarlet* (1887) d'Arthur Conan Doyle. Ici, il ne s'agit plus seulement d'envisager une réorganisation structurelle de l'erreur judiciaire en faveur de l'enquête, mais une véritable modification d'effet concernant la fonction du faux coupable dans l'économie du récit.

À première vue, l'œuvre romanesque de Conan Doyle paraît imperméable à ce type narratif, considérablement plus fréquent dans le contexte francophone. Cependant, si l'on regarde plus de près, l'on se rend rapidement compte que l'œuvre de Gaboriau a marqué celle de l'écrivain écossais même dans cette perspective. Quoi qu'en sourdine, le type du faux coupable parvient à pénétrer même dans le monde fictionnel de Sherlock Holmes.

Certes, le rôle du type est miniaturisé par rapport à des romans comme *La Corde au cou* ou *L'Affaire Lerouge* ; son interférence se limite en effet au sixième chapitre d'*A Study in Scarlet*.

²¹ *Ibid.*, p. 9-10 ; « Il regarda bien ce qu'il lui paraissait un cadavre. Il lui enleva la chaîne de sa montre, une broche, quelques boutons de métal brillant, qui étaient à la mode à l'époque, et dont tout le monde ornait ses propres vêtements », notre traduction.

Bien que la réduction de l'espace narratif suggère une perte d'intérêt pour le scénario du faux coupable, d'autre part sa nouvelle fonction dans l'économie du texte suggère une évolution considérable pour la réception de ce type dans les littératures criminelles.

Dans son premier roman criminel, Conan Doyle caricature le stéréotype du faux coupable, en en faisant un scénario de culpabilité que seulement un détective incompetent pourrait proposer comme solution d'un meurtre. Le faux coupable n'est plus une source exaspérée de tension tragique ; son scénario se connote par contre en tant que farce. En conformité avec l'épuisement progressif du scénario, le thème de la fausse culpabilité ne constitue plus qu'un voile que l'on attend à enlever, pour que le détective puisse étonner le lecteur avec la véritable identité du meurtrier.

Le meurtre de Lauriston Gardens reste un mystère : Sherlock et Watson viennent de se faire duper par une vieille dame qui, s'étant présentée chez eux après avoir lu l'annonce-piège de Sherlock Holmes, disparaît avec la bague que le détective a trouvé sur la scène du crime. Au moment où tout espoir paraît perdu, le détective Gregson se rend chez le deux en déclarant d'avoir trouvé le coupable : un certain Arthur Charpentier.

Or, Arthur présente toutes les caractéristiques récurrentes du faux coupable le plus typique. D'abord, il est un jeune homme qui, tout en n'étant pas noble, occupe une position tout à fait honorable : il est sous-lieutenant dans la Marine de Sa Majesté. Le conflit social qui structurait l'*ethos* dramatique du faux coupable dans l'œuvre de Gaboriau est ainsi expulsé du roman criminel anglais, un contexte qui ne connaît pas les conflits liés à la société française post-révolutionnaire. La noblesse d'Arthur réside dans son occupation, pour ainsi dire, patriotique et pour son amour familial. En effet, il est aussi un frère et un fils attentionné : il donne une partie de ses entrées à la mère, logeuse en difficultés financières, et il est également prêt à tout pour protéger sa sœur.

Comme tout faux coupable, il a également un côté sombre. Il a agressé Drebber après que l'homme d'affaires a harcelé sa sœur pour la énième fois, en l'éloignant de la maison où il était logé. L'agressivité d'Arthur est pourtant une forme protectrice de violence, une opposition nécessaire et positive à la brutalité du client. Dans le récit de la mère, Drebber est connoté comme un véritable monstre. La réaction d'Arthur ne se fait pas attendre :

Poor Alice was so frightened that she shrunk away from him [Drebber], but he caught her by the wrist and endeavoured to draw her towards the door. I screamed, and at that moment my son Arthur came into the room [...]. When I did look up I saw Arthur standing in the doorway laughing, with a stick in his hand. — I don't think that fine fellow will trouble us again, he said. — I will just go after him and see what he does with himself.²²

Cependant, cette séquence de violence pourrait ne pas être le seul épisode de conflit entre Arthur et Drebber. Comme l'américain est complètement saoul, Arthur prétend le suivre pour être sûr que rien d'autre ne va lui arriver, en devenant le dernier témoin ayant vu Drebber de son vivant. Comme tout véritable faux coupable, toutes les circonstances paraissent suggérer sa culpabilité. Par ailleurs, il dispose d'un alibi que personne ne pourrait vérifier :

²² ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 58.

The young man volunteered a statement, in which he said that after following Drebber some time, the latter perceived him, and took a cab in order to get away from him. On his way home he met an old shipmate, and took a long walk with him. On being asked where this old shipmate lived, he was unable to give any satisfactory reply.²³

De cette manière, Arthur calque intégralement le stéréotype du faux coupable. Il faut cependant considérer que ses mésaventures ne font pas partie du premier niveau de narration. Comme on l'a anticipé, elles constituent le nœud central du récit de Gregson, racontant à Holmes comment il a enfin trouvé le prétendu meurtrier des Lauriston Gardens.

On reviendra par la suite aux rapports entre le détective amateur et ses collègues. En tant que complice de Sherlock Holmes, Watson n'épargne pas des détails qui, tout au long de la narration, polarisent les attentes de véridicité sur la figure du détective amateur, alors que Gregson et Lestrade sont condamnés à une faillibilité perpétuelle. Pour l'instant, il suffit de souligner que la mise en abîme du scénario modifie radicalement la réception du récit d'Arthur : sa narration est intégralement confiée aux soins d'un détective ridicule, qui ne se fait remarquer que par la sottise de ses déductions.

Holmes ne manque jamais de se plaindre de l'incapacité de Gregson, au point d'en faire une caricature permanente : il déclare par exemple que « They [Lestrade and Gregson] are both quick and energetic, but conventional — shockingly so²⁴ ». De cette manière, le ridicule de l'énonciateur se propage et contamine l'énoncé, en surchargeant le scénario du faux coupable avec un halo de sottise prévisibilité.

La conventionalité dont Holmes accuse ses collègues de Scotland Yard cacherait ainsi une considération réflexive : les deux ne sont pas seulement conventionnels en tant qu'inspecteurs, mais aussi et surtout dans le rôle de narrateurs infradiégétiques. Les critiques que Holmes adresse à Gregson offrent ainsi l'occasion pour une réflexion de caractère métatextuel. Le scénario du faux coupable dont Gregson se fait le porteur est tellement épuisé, tellement prévisible que non seulement il a perdu toute tension dramatique, mais il est de plus exclu de toute attente du lectorat. Comme le romanesque ouvre constamment la voie à l'étonnement et à la surprise du lectorat, seulement le moins brillant des limiers de Scotland Yard pourrait croire à la culpabilité du jeune homme contre lequel s'accroissent tous les suspects.

De même, la réaction de Sherlock Holmes face au récit de Gregson peut alors se considérer comme une figure de celle du public de Conan Doyle. Lorsque Gregson se présente chez le détective de Baker Street en déclarant d'avoir résolu le cas, Watson remarque immédiatement que « a shade of anxiety seemed to me to cross my companion's [Holmes'] expressive face²⁵ ». Cependant, dès qu'il nomme Arthur Charpentier, le détective amateur « gave a sight of relief and relaxed into a smile²⁶ » : Arthur ne peut pas être le coupable puisqu'il adhère intégralement au type du jeune accusé à tort du crime. La prévisibilité intertextuelle du récit de Gregson ennuie alors le détective aussi bien que son public de lecteurs, au point que Holmes arrive même à bailler : « — It's quite exciting, said Sherlock Holmes, with a yawn²⁷ ».

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

Il faut alors que l'on se demande quelle est devenue la fonction du scénario du faux coupable dans la prose de Conan Doyle. D'une part, le type n'est plus capable de produire aucune tension dramatique ; de l'autre, il n'est plus qu'un voile que l'on s'apprête à déchirer. En d'autres termes, le scénario du faux coupable est devenu une simple cataracte, dont la seule fonction est celle de retarder le dévoilement du vrai coupable.

La prévisibilité du scénario est tellement consolidée parmi les lecteurs de Sherlock Holmes que la présence du type ne peut qu'anticiper un renversement des apparences : la répétition d'un cadre si fréquent ne constitue alors que la précondition nécessaire à sa négation par une révélation étonnante.

D'ailleurs, ce n'est pas pour rien si le récit de Gregson est interrompu par une autre visite impromptue en Baker Street : le corps de Stangerson, associé de Drebber, vient d'être retrouvé dans une chambre d'hôtel. Arthur, emprisonné, n'aurait jamais pu commettre le crime. Le renversement du scénario du faux coupable confirme les attentes du lectorat, en ouvrant encore une fois la voie au mystère.

On pourrait penser que la complète ridiculisation du scénario du faux coupable constitue la dernière phase de la réception de son scénario. Cependant, contre toute attente, ce type occupe encore une fonction centrale au sein du *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. D'ailleurs, il est proprement dans ce cadre, au moment le faux coupable paraît ne plus pouvoir sortir du cadre de la farce auquel Conan Doyle le condamne, qu'il se caractérise en tant que véritable élément propulseur de l'activité interprétative du lecteur. À travers l'épuisement de toute tension narrative concernant sa figure, le type du faux coupable s'impose en tant qu'élément déclencheur de la lecture de l'indice au sein du roman à énigme.

Robert Darzac est un jeune homme talentueux et honorable : professeur de physique à la Sorbonne et collaborateur strict de M. Stangerson, il va également épouser sa fille, Mathilde, pour laquelle il paraît éprouver un amour profond et sincère.

Pourtant, comme au sein de tout faux coupable, l'apparence la plus respectable contraste avec l'accumulation de détails suggérant sa culpabilité dans l'affaire du Glandier. Quelques jours avant son agression, Mathilde annule le mariage avec Robert ; les chaussures du physicien correspondent avec les traces de boue que l'on a trouvé dans la chambre jaune ; on retrouve des marques laissées, pendant la nuit du crime, par des pneus du vélo de Robert dans le bois du Glandier ; on pourrait continuer avec une liste longue et variée.

Les indices contre Robert s'accumulent jusqu'à devenir légion : ils structurent l'intrigue avec une cadence régulière et constante tout au long de la narration, en en constituant le pilier principal. L'inspecteur Larsan est de plus en plus convaincu de sa culpabilité, jusqu'à demander son arrestation et à le trainer devant la cour de justice.

Par ailleurs, à chaque fois que le mystérieux agresseur de Mathilde se rend au Glandier, Robert est absent et tout à fait incapable de fournir un alibi. En particulier pour ce qui concerne la première agression, il arrive même à refuser l'alibi qu'on lui propose : le soir du crime, on a vu Robert acheter une canne chez Cassette, mais il nie à plusieurs reprises de s'être rendu chez le célèbre marchand. Comme tout faux coupable, Robert cacherait alors un secret pour protéger son honneur ou celui de son aimée. Le crime rompt ainsi le lien sentimental entre les amants, le faux coupable se trouvant encore une fois divisé entre le choix de se disculper et de tacher publiquement son mariage à venir.

Dans cette perspective, *La Chambre jaune* pourrait se remarquer par un conservatisme radical, évoquant directement les drames judiciaires d'Émile Gaboriau : dans la condition d'Albert se reflètent celles de Jacques de Boiscoran et d'Albert de Commarin. Toute pertinence narrative serait ainsi focalisée sur le drame privé d'un jeune homme accusé à tort d'avoir agressé sa fiancée. L'inquiétude pour son sort rejoindrait le paroxysme dans la séquence finale, où Rouletabille interrompt le procès contre Robert en promettant de démontrer son innocence et de dévoiler le vrai coupable du crime du Glandier. D'ailleurs, le lecteur *sait* explicitement qu'Albert est complètement innocent. Le meurtrier a laissé une trace ensanglantée sur l'un des murs de la chambre jaune ; il faut donc qu'il soit nécessairement blessé à une main. Cependant, Robert n'a aucune blessure et le lecteur en a la preuve directe : « [Robert] se calma, se déganta et présenta ses mains. Elles étaient nettes de toute cicatrice²⁸ ». Depuis le tout début de l'enquête, l'innocence d'Albert est certifiée par la démonstration qu'il ne possède aucun signe suggérant son engagement direct dans le crime.

Ainsi, le sort de Robert devrait constituer une source de suspense pour le lectorat de Leroux. Cependant, le conditionnel est nécessaire puisque, contrairement aux romans de Gaboriau, la présence d'un narrateur-témoin infradiégétique permet d'avancer sans crainte d'artificialité une prolepse fondamentale dans la réception du texte. Depuis le tout début de l'enquête, on sait explicitement que « la fameuse affaire de la “Chambre Jaune”, [...] devait [...] en faire [de Rouletabille] le premier policier du monde²⁹ ». En d'autres termes, l'affaire a été un succès pour Rouletabille et donc, inversement, un insuccès pour Larsan, l'enquêteur officiel qui accuse et qui conduit Robert à jugement : bien avant de rentrer dans la chambre jaune, le lecteur de Leroux est sûr et certain que finalement Robert sera innocenté de toutes charges.

Dans cette perspective, le jeune professeur ne représente pas seulement un coupable impossible, exclu du soupçon du lecteur à la fois par l'horizon d'attente que son type évoque et par une preuve fondamentale. Il est d'autant plus un faux coupable impossible : même si l'on le considère innocent, ses mésaventures judiciaires sont incapables de produire toute suspense puisque le texte anticipe explicitement le déroulement heureux de l'intrigue. Ainsi, le personnage de Robert est simultanément incapable de produire tout effet d'hésitation et de pitié tragique au sein du lecteur.

Si le scénario du faux coupable n'est plus capable d'engager une réponse tragique au sein de son public, il faut alors que l'on se demande quel rôle il pourrait dans l'économie du texte pour justifier une présence pourtant si massive.

Comme l'enquête fictionnelle se borne au récit d'une culpabilité *impossible*, le scénario du faux coupable programmer l'obsolescence du texte lui-même. Le personnage de Robert étant exclu *a priori* des coupables potentiels, l'accumulation de preuves contre lui ne fait qu'impatienter le lecteur, en l'invitant à anticiper le dévoilement du vrai coupable, auquel le modèle de Sherlock Holmes nous a habitués. Ainsi, la prévisibilité de la narration frustre ouvertement le lecteur, en le poussant à produire des contrediscours interprétatifs qui envisagent d'autres culpabilités potentielles. Plus l'on met en exergue les indices contre Robert, plus l'on invite le lecteur à envisager d'autres scénarios de culpabilité, alternatifs à son énonciation. Pour

²⁸ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 67.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

ce faire, on nécessite de signes — voire même d'indices — qui nous permettent d'anticiper le renversement dont le personnage de Robert se fait anticipateur.

Si d'habitude l'on parle, avec Eco,³⁰ de coopération interprétative entre le texte et le lecteur, ici il serait peut-être plus approprié de parler de *compétition* interprétative. Lire à travers la prévisibilité du scénario du faux coupable n'implique pas de remplir les blancs de la narration ; au contraire, il s'agit de produire, de la part du lecteur, des inférences *autres*, des versions alternatives du crime à la culpabilité de Robert. Le scénario du faux coupable ne serait plus qu'un obstacle à dépasser pour le lectorat, un écueil nécessaire pour que l'effort herméneutique se déplace vers d'autres personnages et d'autres interprétations du crime. Les attentes génériques liées au faux coupable encouragent ainsi un type de lecture qui met en question l'énonciation narrative elle-même. Envisager d'autres possibilités narratives signifie d'abord mettre en crise le rapport de suspension d'incrédulité qui constitue l'un des traits constitutifs de l'écriture fictionnelle. Voici le véritable moteur du soupçon : une attente trop prévisible, une frustration de la surprise par un scénario répétée au point de ne plus produire, de manière indépendante, aucun effet au sein du lecteur.

Ainsi, le faux coupable chez Leroux se charge d'une fonction complètement nouvelle par rapport aux modèles qui le précédaient : autrefois source du tragique, puis caricature permettant de prolonger l'attente d'une révélation étonnante, le faux coupable devient maintenant une source de frustration nécessaire, poussant le lecteur à la recherche d'indices capables de contredire ce même scénario.

De cette façon, se lancer à la recherche d'indices implique d'abord de chercher des signes capables d'anticiper le renversement final que l'on s'attend face à un scénario, celui du faux coupable, perçu comme trop prévisible pour produire un effet quelconque. La quête de l'indice s'enracinerait alors dans une attente frustrée, un besoin d'anticiper un renversement qui se fait attendre et qui, pour l'instant, ne présente pas des signes prémonitoires explicites.

Il faut pourtant que cette quête s'organise selon un principe. Si Robert est un coupable impossible, il est d'une certaine manière, un coupable total et explicite : à travers la figure de Darzac, on apprend à attribuer un mobile et un *modus* à l'un des personnages du système. Quoique l'attribution soit *a fortiori* fautive pour ce qui concerne le faux coupable, cela n'empêche que les traits déterminant sa culpabilité puissent être reconnus, par récurrence et dislocation, comme des signes identifiant la figure du meurtrier dans d'autres personnages.

En effet, nombre d'éléments qui définiraient le mobile et les modalités du crime de notre coupable impossible s'éparpillent et réitèrent dans l'ensemble des personnages qui se trouvent au château du Glandier. De cette manière, la parution sur scène des autres habitants du château du Glandier, alternés aux indices définissant la culpabilité de Robert, devient le terrain d'élection du lecteur pour construire, sur des bases textuelles, ses inférences contrediscursives. Les Bernier, le père Jacques, M. Stangerson, l'Homme vert — en tant que coupables potentiels — se prêtent à l'action interprétative du lecteur puisque chacun d'entre eux impliquerait un scénario de culpabilité alternatif à l'acquittement prévisible de Robert. Comme le public de Leroux s'attend à être étonné, voici que son effort anticipateur se tourne vers l'esquisse des scénarios les moins attendus, les moins prévisibles.

³⁰ Cf. UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

On ne veut pas s'attarder trop sur les attentes de culpabilité potentielle, qui feront d'ailleurs l'objet du prochain chapitre. Considérons pour l'instant un seul des habitants du Glandier : Arthur Rance. Comme Robert, il est un ancien collègue de M. Stangerson. Comme les travaux secrets sur la disparition de la matière du professeur ont été volés pendant l'agression à Mathilde, le mobile professionnel du crime pourrait s'étendre de Robert au collègue américain de Stangerson. De la même manière, le mobile passionnel : comme Robert, Arthur Rance a été refusé par Mathilde à l'époque de son séjour aux États-Unis. Bien avant que cet indice ne soit énoncé ouvertement, le lecteur est invité à inférer l'amour malheureux d'Arthur pour Mathilde, source possible de son alcoolisme et de son ressentiment pour la jeune dame :

Mlle Stangerson était près d'Arthur Rance. Celui-ci parlait avec animation et les yeux de l'Américain, pendant cette conversation, brill[ait] d'un singulier éclat [...] son visage [de Mathilde] exprimait une indifférence parfaite. Arthur William Rance est un homme sanguin, au visage couperosé ; il doit aimer le gin.³¹

Grâce à la propulsion du scénario du faux coupable, une écriture fondée sur la seule sensorialité se met ainsi au service de l'effort herméneutique du lecteur. L'indifférence de Mathilde s'oppose à l'éclat des yeux de Rance qui, tout comme Robert, est complètement fasciné par la jeune dame. On retrouve ainsi quelque chose de Robert dans un personnage qui, contrairement à lui, pourrait potentiellement être coupable ; de manière plus correcte, la culpabilité de Rance, contrairement à celle de Robert, pourrait constituer une source de surprise pour le lecteur. En s'attendant à être surpris, ceci tourne alors son attention de Robert vers l'académicien américain. Les gestes et les réactions d'Arthur Rance sont interprétés à la lumière de l'épuisement du type incarné par Robert : les mobiles, à la fois professionnels et passionnels, qui étaient inacceptables lorsqu'attribués à Darzac, assument à nouveau une valeur dans le système interprétatif fu lecteur lorsqu'il est possible de les attribuer à Arthur.

Ce même mécanisme est valable, à des degrés d'intensité variables, pour l'ensemble des personnages qui se trouvent au château du Glandier, y compris le véritable agresseur, l'inspecteur Larsan.

D'ailleurs, les deux figures, celle du faux et du vrai coupable, sont associés l'une à l'autre par une double récurrence. C'est d'abord l'élément de la canne qui évoque une superposition potentielle des fonctions entre Robert et Larsan. On a souligné tout à l'heure que l'achat d'une canne le soir du crime constituerait un alibi solide pour Robert ; cependant, et de manière conforme au scénario du faux coupable, il nie absolument de l'avoir achetée. D'autre part, Larsan se montre fier d'une canne dont il ne se sépare jamais. Par ailleurs, il déclare que l'on lui a offerte à Londres, alors qu'elle a été fabriquée à Paris : comme le récit de Robert, les déclarations de Larsan autour de sa canne sont réticentes et lacuneuses, au point que Leroux y dédie un chapitre entier, le douzième, intitulé « La canne de Frédéric Larsan ».

Cependant, le véritable indice suggérant sa culpabilité réside dans le fait que la canne « est toujours entre les mains de Frédéric Larsan *qui ne la quitte pas* ...³² ». L'attachement de l'enquêteur à sa canne s'expliquerait alors par le fait que sa main, contrairement à celle de Darzac, aurait été blessée au cours de l'agression dans la chambre jaune.

³¹ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 189.

³² *Ibid.*, p. 183, italique dans le texte.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà traité les formes et les pratiques intergénériques qui concourent à la vérification des soupçons établis contre Larsan : l'attente pour laquelle le meurtrier se trouve *a fortiori* dans l'ensemble des personnages préalablement présentés, comme dans une pièce théâtrale ; la mise en doute des sources documentaires ; la présence d'une écriture riche en détails et pourtant falsifiable ; la présence d'un espace restreint et mesurable.

Toutes ces préconditions sont nécessaires pour que le lecteur puisse soupçonner l'inspecteur Larsan d'être le coupable du crime. Pourtant, aucune d'entre elles ne serait rendre compte du propulseur, le *primum mobile*, poussant le lecteur à diriger ses soupçons sur le détective sans considérer l'épuisement du scénario du faux coupable.

Pour que toute interprétation autonome du lecteur soit possible, il faut d'abord que la culpabilité de Darzac soit exclue de l'horizon d'attente du lectorat. Seulement en se focalisant sur la dispersion et la récurrence des traits du faux coupable dans l'ensemble du système des personnages, il est possible d'envisager le moteur de l'activité contrediscursive du lecteur. L'attente du renversement du scénario du faux coupable polarisa l'attention du lecteur sur les coupables potentiels les moins vraisemblables : en impatientant le lecteur par l'omniprésence d'un scénario figé et prévisible, le texte invite son public à l'anticipation d'autres versions possibles de l'agression au Glandier. De cette manière, le *topos* central du roman judiciaire se charge d'une nouvelle fonction, en tant qu'élément déclencheur de l'activité interprétative autonome du lectorat.

Ainsi, le faux coupable paraît ainsi avoir assouvi sa tâche historique, en concourant à définir une nouvelle manière de lire l'enquête, fondée sur la généralisation du soupçon du lecteur. Son scénario s'acheminerait alors vers l'obsolescence : comme les compétences génériques du roman policier vont se structurer de manière de plus en plus stable en tant qu'horizon figé, on pourrait s'attendre à une perte progressive de valeur fonctionnel, voire même à la disparition totale de la figure du faux coupable. Cependant, la parabole de ce type littéraire n'est pas encore achevée : *The Mysterious Affair at Styles* (1920) d'Agatha Christie représente le dernier échelon dans le parcours tracé par ce type littéraire, une étape qui marque à la fois une dernière exploitation du modèle et son épuisement le plus total.

Mrs. Inglethorp vient d'être empoisonnée avec de la strychnine ; tous les soupçons se concentrent immédiatement contre son nouveau mari, bien plus jeune qu'elle et en graves difficultés financières. Alfred Inglethorp est, encore une fois, un personnage calquant parfaitement le type du faux coupable. Tout d'abord, il dispose d'un mobile et il manque d'un alibi : la nuit du crime, il était absent du manoir mais il n'arrive pas à expliquer son absence. De plus, on témoigne de l'avoir vu en train d'acheter de la strychnine.

Les preuves s'accroissent contre lui jusqu'au ridicule, au point que, selon Poirot, « Real evidence is usually vague and unsatisfactory [...] this evidence has been cleverly manufactured — so cleverly that it has defeated its own ends³³ ». On pourrait lire dans ces mots une déclaration de réflexivité textuelle : le détective ne peut que refléter l'horizon du lecteur, pour lequel l'accumulation des preuves contre Alfred est tellement massive que sa culpabilité est *a priori* exclue des attentes du public.

³³ AGATHA CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles* [The Bodley Head, 1921], 100th Anniversary Edition, London, HarperCollins, 2020, p. 117.

D'ailleurs, le scénario du faux coupable paraît avoir perdu toute force propulsive. Les compétences génériques liées à la lecture de l'indice structurent de manière stable l'horizon d'attente du lectorat : on s'attend à ce que le vrai coupable se trouve *ailleurs*, bien au dehors de la figure d'Inglethorp. Dans cette perspective, on ne nécessite plus d'un long scénario du faux coupable se structurant tout au long de l'intrigue pour que le lecteur, impatienté, mette en acte son effort interprétatif autonome visant à la solution de l'énigme. Les mésaventures d'Alfred s'achèvent à peine à un tiers du texte : son acquittement, dépourvu de toute tension narrative, passe à peu près en sourdine.

La multiplication et la répétition des indices se propage à l'intégralité du système des personnages, dont on parlera de manière plus approfondie dans le chapitre suivant. Pour l'instant, il suffit de considérer, en citant Poirot lui-même, que « there is altogether too much strychnine about this case³⁴ ». Non seulement Inglethorp aurait eu accès au poison : l'élément narratif de la strychnine est en fait attribuable également à Cynthia, infirmière et résidente au manoir, aussi bien qu'au docteur Bauerstein, l'un des plus grands experts de poisons au monde. De plus, les deux se trouvent à plusieurs reprises l'une en compagnie de Lawrence, fils cadet de Mrs. Inglethorp, l'autre de Mrs. Cavendish, femme de John, fils cadet de Mrs. Inglethorp. En se trouvant tous les deux en difficultés financières comme Alfred, ils partagent avec le faux coupable le mobile potentiel du crime. Ainsi, la dispersion des modalités et des mobiles du crime se propagent à l'intérieur du système des personnages jusqu'à structurer deux versions alternatives et complexes (puisqu'elles envisagent deux couples de personnages) au scénario de culpabilité d'Alfred.

De cette manière, les interprétations du crime se multiplient, en présentant au lecteur plusieurs scénarios en compétition les uns avec les autres. Tout en excluant le faux coupable de son horizon d'attente, le lectorat reste ouvert à un véritable foisonnement d'alternatives opposées et, par ailleurs, spéculaires.

On est pourtant étonné de découvrir, en conclusion du texte, que le vrai coupable correspond effectivement au faux : le meurtrier de Mrs. Inglethorp ne serait que Alfred lui-même. De plus, c'est proprement Alfred qui, en association avec Mrs. Howard, a organisé une série de faux indices contre lui-même, en exploitant le fait que l'accumulation des preuves aurait rendu sa culpabilité paradoxalement moins vraisemblable.

D'une certaine manière, Alfred joue volontairement le rôle du faux coupable pour détourner aussi bien les attentes du lectorat mais aussi de tous les autres personnages prenant partie à l'enquête. De *topos* littéraire, le faux coupable se caractérise chez Christie en tant que figure farcesque même dans son propre univers fictionnel. Autrement dit, son scénario est devenu tellement prévisible qu'il constitue un *topos* littéraire même au sein du texte : tout comme ses lecteurs, les personnages de Christie excluent Alfred Inglethorp de tout horizon de culpabilité puisque baisés par des stéréotypes romanesques dont le faux coupable ne serait que le plus célèbre. Et pourtant, on avait mis en garde le lecteur depuis le tout début du texte, même avant la mort de Mrs. Inglethorp. Les romans policiers se distinguent par « lots of nonsense written, though. Criminal discovered in last chapter. Everyone dumbfounded. Real crime — you'd know at once³⁵ ». En lisant le roman de Christie en dehors de toute attente générique, on aurait

³⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

pu identifier la culpabilité d'Alfred *at once*. Cependant, il est impossible de ne pas lire *The Mysterious Affair at Styles* sans que cette lecture s'encadre dans l'intertexte qui le précède, et il est justement dans l'infirmité d'une parmi les attentes plus stables du roman judiciaire que Christie assure l'étonnement du public.

Le faux coupable n'est plus qu'un rôle figé à jouer, tellement cliché qu'il n'y a plus de place pour lui dans la soi-disant « vraie vie » de son monde fictionnel. D'ailleurs, les références à la théâtralité d'Alfred sont nombreuses : « he might look natural on stage, but was strangely out of place in real life³⁶ », remarque Hasting dès qu'il le voit pour la première fois. On paraît ainsi suggérer au lectorat que la figure d'Inglethorp est tellement stéréotypée qu'elle ne pourrait être qu'une mise en scène, même à l'intérieur de la fiction romanesque.

Le choix de Christie de surprendre son lectorat en infirmant l'une des attentes les plus stables du genre confirme d'une part une série d'innovations ; d'autre part, il implique une série de conséquences radicales, en constituant un précédent unique dans l'ensemble du roman policier.

Tout d'abord, le renversement des attentes liées au scénario du faux coupable implique que le type va modifier sa fonction dans l'ensemble de l'économie textuelle. La subversion de son horizon étonne pour une dernière fois le lecteur mais, d'autre part, en détermine également l'épuisement, marquant la fin du type. La négation de l'innocence du faux coupable anticipe une littérature qui se fonde sur le soupçon total du lecteur, déchainé de toute paralogique d'attente. Avec *The Mysterious Affair at Styles*, Agatha Christie apprend à son lectorat que même les personnages les plus stéréotypés, même les plus prévisibles pourraient se charger de la fonction du coupable. Ce faisant, elle ouvre la voie à des mondes fictionnels où le soupçon du lecteur est censé se généraliser, sans aucune restriction liée à des attentes particulières, en s'étendant à l'intégralité du système des personnages.

Même pas la voix du détective n'est plus complètement fiable : tout en étant intimement convaincu de la culpabilité d'Alfred, Poirot n'hésite pas à faire semblant, lui aussi, de s'être fait avoir par Inglethorp, dans l'attente qu'il commette une faute qui le dévoilerait. D'une certaine manière, Poirot aussi joue un rôle : celui du détective qui, comme Tabaret ou Lucertolo, croit inlassablement à l'innocence de son faux coupable. Il faut donc lire sa déclaration à propos de l'excès de preuves contre Alfred dans une perspective radicalement différente par rapport à ce qu'on s'attendait : l'accumulation d'indices ne témoigne pas que l'on trame contre Alfred ; au contraire, cela suggère qu'il a mal fabriqué son personnage, en excédant dans son calque littéraire.

D'autre part, le stratagème adopté par Agatha Christie constitue un *terminus post quem*, du point de vue de l'histoire littéraire, pour sanctionner la stabilisation définitive de la lecture de l'indice comme une compétence générique du roman policier. Pour que la culpabilité d'Inglethorp puisse surprendre, il faut *a fortiori* que le lecteur soit pris par une série d'hypothèses alternatives et purement inférentielles, qui excluent sa culpabilité de l'horizon d'attente du lecteur. En d'autres termes, la subversion du scénario du faux coupable ne constitue une véritable surprise si le lecteur n'est pas engagé dans la recherche compulsive d'autres possibles scénarios de culpabilité.

Ainsi, nous avons considéré une figure qui, de modèle en modèle, se maintient sémantiquement isotopique : les caractéristiques du faux coupable paraissent, pour ainsi dire,

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

résistantes à l'action du temps. Par contre, la simple répétition du scénario suffit pour que le type devienne le pivot et le thermomètre d'un tournant pragmatique envisageant la structure entière du roman policier. Les thèmes demeurent sémantiquement stables, mais la manière de les interpréter se modifie de modèle en modèle.

Avant de terminer, il faut pourtant que l'on précise un dernier aspect de la question. Alfred n'est pas le seul faux coupable du roman. Après sa libération, sa culpabilité deviendrait potentiellement possible puisque c'est un autre personnage — John Cavendish — qui se fait tout d'un coup charge du type du faux coupable, en s'assumant ses caractéristiques les plus récurrentes. Quoiqu'en difficultés financières, John est tout à fait un homme honorable, lié par une longue amitié avec Hastings, le narrateur du roman. Après l'incarcération d'Inglethorp d'abord et du docteur Bauerstein ensuite, c'est contre lui que les preuves s'accablent dans la dernière phase du roman : une fausse barbe noire comme celle d'Alfred et de la strychnine trouvées dans sa chambre suffisent pour justifier son arrestation et son renvoi au tribunal. De plus, on l'accuse de trahir sa femme avec Mrs. Rikes, une gitane habitant tout près du manoir : on attribue à John les mêmes allégations injustifiées que l'on adressait à Prosper Berthomy, à Jacques de Boiscoran et à Lucien Lecoq. D'ailleurs, il est justement au cours de son procès que Poirot sauve John, en démontrant la culpabilité d'Inglethorp : tout en s'appropriant de la figure d'Alfred au début du texte, le scénario du faux coupable glisse progressivement vers la figure de John en conclusion du texte. Au cours des dernières pages du roman, ce n'est pas Inglethorp qui est exclu de l'horizon d'attente des coupables, mais John, se faisant charge de la tension dramatique liée à la dernière séquence typique du faux coupable : la tragédie de la Cour. Ainsi, la culpabilité d'Alfred devient potentiellement envisageable puisque le scénario du faux coupable a transmigré ses fonctions sur un autre des personnages. D'autre part, en se superposant l'un à l'autre, les scénarios figés du roman policier brouillent les attentes du lectorat ; en s'attribuant d'abord à l'un et ensuite à l'autre des personnages, on ne sait plus quoi s'attendre de qui.

Cela impose une réflexion : quoi que stables de modèle en modèles, les caractéristiques récurrentes des types du roman policier se déplacent, se multiplient, se superposent, en variant leur fonction au fur et à mesure qu'ils reviennent dans des univers fictionnels différents.

Comme on verra dans le chapitre prochain, Alfred est un faux coupable complet mais il se charge également d'un autre signe, de valeur opposée : une longue barbe noire évoquant les traîtres de mélodrame, une marque anticipatrice de la surprise finale du roman. Comme on verra dans le chapitre suivant, les horizons d'attente liés aux types de coupables potentiels sont aussi essentiels que le scénario du faux coupable dans l'orientation du soupçon du lecteur.

Chapitre IX

Typologies du suspect

Dans le chapitre précédent, nous avons indiqué dans la répétition du scénario du faux coupable l'un des éléments propulseurs de l'autonomie interprétative du lecteur de roman policier. La prévisibilité croissante de l'innocence de ceci pousserait le lecteur à envisager d'autres scénarios de culpabilité alternatifs au drame du faux coupable. L'effort anticipateur dans lequel se jette le lecteur serait d'abord une impatience vis-à-vis d'un scénario maintes fois répétés, accompagnant le roman judiciaire dès ses origines. Une fois assumé que le faux coupable ne coïncide (presque) jamais avec le vrai coupable, on aurait l'impression que le soupçon du lecteur pourrait envisager librement tous les autres personnages du système. Or, cette prétendue liberté est cependant bien plus limitée qu'on ne le croirait.

D'abord, bien entendu, la limitation de l'activité interprétative du lecteur passe par l'organisation de la matière narrative. Bien qu'en manque de causalité explicite, le soupçon est quand même piloté par l'ordre et la récurrence dans laquelle l'auteur nous présente les suspects. Nous avons déjà vu que ce système peut être plus ou moins complexe : linéaire, comme dans le cas de la *Chambre jaune*, où une hésitation vis-à-vis du personnage X est alternée à un indice contre l'inspecteur Larsan ; ou, encore, non-linéaire, les rapports de complicité entre personnages se superposant les uns aux autres, comme dans *Styles*.

Il y a cependant un autre facteur qui, tout en exemptant de la pure organisation textuelle, programme les soupçons du lecteur vers des personnages autres par rapport à la figure du faux coupable. La fonction narrative du *vrai* coupable est — comme celle du faux — calquée par une série de scénarios figés, que l'on attribue à des figures récurrentes dans les écritures criminelles. Encore une fois, la répétition et la stratification d'horizons d'attentes figés définissent et orientent le soupçon du lecteur : loin d'être assimilables aux coupables factuels, les meurtriers romanesques s'encadrent dans des typologies récurrentes qui provoquent et qui dirigent l'hésitation du lecteur.

Au cours de ce chapitre, nous avons décidé d'en isoler trois typologies parmi les plus récurrentes et les plus représentatives du processus : a) le traître mélodramatique, opposant par excellence du détective et marqué par une iconographie figée, dont — en particulier — une longue barbe noire ; b) la figure de l'étranger, en tant qu'espion ou anarchiste ; c) l'empoisonneuse, coupable féminine par excellence, dont l'action criminelle est perpétrée à l'aide d'un co-empoisonneur, autre moitié d'une couple meurtrière récurrente dans les littératures judiciaires.

Comme on verra, non tous les scénarios sont sujets aux mêmes modifications diachroniques, par répétition, comme dans le cas du faux coupable. Des changements sémiotiques dans les éléments structurant le personnage type peuvent se vérifier de manière occasionnelle, mais sans engager forcément un tournant dans la pragmatique de lecture du texte. Certains d'entre eux peuvent demeurer stables tout au long de l'architexte du roman policier, ou en apportant des modifications partielles, voire non strictement déterminantes dans l'émergence du soupçon. La figure de l'empoisonneuse ou de l'espion en sont un exemple : elles nous disent plus de la misogynie et du racisme, voire du chauvinisme, latentes dans le système idéologique du roman policier que de l'évolution de sa pragmatique de lecture.

La raison de cette apparente rigidité réside dans le fait que, lorsque le faux coupable se charge d'un seul scénario autonome, ces horizons de culpabilité fonctionnent en synergie. Ils sont, par définition, multiples : en s'opposant en groupe à l'individualité du faux coupable, ils peuvent s'activer en combinaison, en privilégiant l'un ou l'autre selon l'occasion. Il est peut-être dans le recours arbitraire à l'un ou à l'autre qu'il faut trouver une raison de la fixité individuelle de chacun de ces scénarios. Si le faux coupable constitue un passage obligé, pour ainsi dire, dans l'évolution de la pragmatique de lecture du roman policier, un point fixe en tant que *topos* central du drame de la Cour, la multiplicité des scénarios criminels en fait un répertoire stable, duquel on peut puiser selon nécessité.

Comme le soupçon du lecteur est censé s'étendre à l'intégralité du système des personnages, une combinaison de plusieurs scénarios de culpabilité est *a fortiori* active de manière simultanée. Inertes si l'on les considère de manière individuelle, l'enchevêtrement de plusieurs horizons d'attentes concernant le type de coupable est par contre à la base du foisonnement de l'activité interprétative du lecteur. Sans une pluralité de préjugés figés en attentes, toute multiplication des reconstitutions par le lectorat serait impossible.

S'il fallait déterminer un élément évolutif au sein des scénarios de culpabilité, ceci se situe bien dans leur dimension combinatoire, de plus en plus remarquable. L'affaiblissement du scénario du faux coupable est inversement proportionnel à la coprésence de plusieurs scénarios de culpabilité : autrement dit, moins la découverte du vrai coupable est finalisée à résoudre le destin tragique du jeune homme, et plus les scénarios de culpabilité simultanés se multiplient. Par exemple, le rapport entre Albert de Commarin et Noël Gerdy est absolument binaire dans *L'Affaire Lerouge* : un seul coupable possible s'oppose au drame judiciaire de Noël, aucune autre culpabilité possible n'est envisageable, puisque la découverte du vrai criminel n'est vouée qu'à l'acquittement du faux coupable. Par contre, on constate une coprésence de plusieurs scénarios de culpabilité possible seulement à partir du moment où le faux coupable se charge de frustrer les attentes du lecteur, en poussant ce dernier à envisager d'autres reconstitutions potentielles de l'affaire, comme dans *Le Mystère de la chambre jaune*.

Considérons par exemple *The Mysterious Affair at Styles*, où les trois sont simultanément présents. Le meurtrier se déguise en « traître de mélodrame » au moyen d'une fausse barbe, mais d'autres possibilités ne manquent pas : Cynthia est une infirmière qui a accès à une série de poisons létaux, ce qui la rend une empoisonneuse potentielle, aussi bien que le Dr. Bauerstein est accusé d'être un espion allemand. Ensuite, c'est à l'auteur de décider quel scénario privilégier, en s'appuyant sur les attentes du lectorat pour renverser ces-mêmes et surprendre ainsi son public.

Bien évidemment, cette petite série n'a aucune prétention d'être exhaustive. Elle se fige deux objectifs bien plus modestes : d'abord, on veut suggérer que le soupçon s'articule par des catégories stratifiées en horizons d'attentes, qui dépassent les limites de chaque texte pour s'encadrer dans un répertoire vaste concernant l'intégralité de l'architexte du roman policier. Ensuite, on envisage que ces mêmes ne peuvent que susciter l'effort du lecteur sinon en synergie. Les scénarios de culpabilité ne produisent de l'hésitation sauf quand ils sont en compétition les uns avec les autres, en proposant des alternatives également valables. Là où un seul scénario produirait de la certitude, en polarisant les soupçons sur un seul personnage, leur multiplication produit doute, hésitation, plusieurs scénarios envisageables et, de là, la nécessité au sein du lecteur à y voir plus clair.

Bien évidemment, ces horizons d'attentes déterminent également l'attribution des *indices* à l'un ou l'autre personnage du système : la strychnine avec laquelle on empoisonne M^{me} Inglethorp est facilement attribuable à Cynthia, puisqu'infirmière, mais également puisqu'elle calque — pour une série de caractéristiques — le type de l'empoisonneuse.

D'ailleurs, en élargissant notre perspective, ce sont bien les horizons d'attentes liés à un type criminel ou à un autre qui distinguent ce qui représente un indice de ce qui ne l'est pas. Par exemple, le lecteur de Christie s'attend à ce que la poudre blanche trouvée sur le cabaret de Cynthia soit *a fortiori* strychnine puisqu'elle coïncide avec le type de l'empoisonneuse.

De plus, pour souligner l'importance de la coprésence de plusieurs scénarios de culpabilité à la fois, les doubles ou triples attributions d'indices sont les bienvenues : la strychnine est aussi imputable à Cynthia qu'au docteur Bauerstein, expert de poisons outre que potentiel espion allemand. Il ne s'agit donc pas seulement d'envisager la coopération simultanée de plusieurs horizons d'attentes à la fois, mais également de leur superposition, de leur porosité, leur capacité de se contaminer les uns avec les autres, en confondant d'autant plus les possibilités, de la part du lecteur, d'envisager la solution correcte du meurtre.

1. Une longue barbe noire : le traître mélodramatique

Lorsque les indices s'accumulent contre Alfred Inglethorp, Agatha Christie ne ferait que calquer un scénario de longue durée au sein du roman judiciaire, celui du faux coupable. Il faut pourtant spécifier qu'Alfred ne reflète pas *exclusivement* ce stéréotype. Dans la figure du jeune secrétaire, un autre horizon d'attente se superpose en fait à celui du faux coupable, en rendant ce personnage radicalement plus ambiguë que les autres. D'une part, il subit le scénario d'un personnage que l'on croit innocent *a priori* ; de l'autre, il se charge d'une caractéristique physique constituant le signe distinctif du traître mélodramatique, célèbre figure de l'opposant aux fiancés dans le mélodrame : une longue barbe noire.

Tous les faux coupables que l'on a pris en considération jusque-là se chargent d'au moins un élément d'ambiguïté, une caractéristique louche qui pourrait *suggérer* leur culpabilité. On critique Albert de Commarin pour sa vie oisive et son amour des plaisirs ; Prosper passe mystérieusement ses journées avec une femme du demi-monde ; Luciano est lié de quelque manière à la comtesse Paola, que l'on connaît pour être une femme violente et vicieuse ; Charpentier est un frère attentionné mais quand même brutal à l'égard de Drebbler ; Darzac est devenu irascible suite à l'annulation de son mariage avec Mathilde Stangerson. Tout de même, à la conclusion de l'enquête cet élément d'ambiguïté est dissipé, en expliquant de manière rationnelle pourquoi l'on attribuait, à tort, certains vices au faux coupable.

Pourtant, aucun parmi les faux coupables que l'on vient d'inventorier ne porte une longue barbe noire comme celle que porte Inglethorp, en chargeant le faux coupable d'un signe se connotant, tout au long de l'architexte du roman policier, en tant que signe explicite de culpabilité. Envisageons la description qui en fait Hastings lorsqu'il paraît sur scène pour la première fois :

I looked with some curiosity at 'Alfred darling'. He certainly stuck a rather alien note. I did not wonder at John objecting to his beard. It was one of the longest and blackest I have ever seen. He wore gold-rimmed pince-nez, and had a curious impassivity of feature. *It struck me that he might look natural on a stage, but was strangely out of place in real life.*¹

Le narrateur insiste sur la théâtralité du jeune secrétaire (« natural on stage »), qui devient quasiment ridicule dans la prétendue « vraie vie » dont Hastings est censé faire simplement le compte-rendu. Ce faisant, le narrateur de *Styles* évoque un code communicatif qui, tout en étant censé être partagé par l'ensemble du lectorat, est connoté par la fictionnalité elle-même dans le cadre du romanesque : les clichés désormais kitsch du mélodrame. Inglethorp se charge ainsi d'une marque distinctive de culpabilité si prévisible, qui rendrait inacceptable son entrée dans le jeu de l'identification dans lequel le lecteur est censé s'engager. De cette manière, Inglethorp est doublement exclu des attentes de culpabilité : d'une part, on s'attend à ce que le personnage contre lequel se concentrent tous les indices ne soit pas dévoilé en tant que meurtrier effectif ; d'autre part, il est tellement connoté en tant que coupable que même son dévoilement empêcherait toute surprise au sein du lecteur. Et c'est exactement le choix, de la part de Christie, d'infirmer une double attente trop prévisible qui déclenche l'étonnement général du final de *Styles* : Inglethorp incarne à la fois un faux coupable et un vrai coupable *impossible*.

Pour ce faire, Agatha Christie adopte volontairement une iconographie dont son lectorat est bien conscient. Tout au long du XIX^e siècle, la barbe noire connote *a priori* la figure du traître mélodramatique en combinaison avec d'autres éléments :² une figure imposante, une force brutale, un accent étranger, outre que le geste — également récurrent sur scène — de saisir son aimée par le poignet, acte révélateur d'un amour violent et possessif.

Cet ensemble de caractéristiques constitue un véritable code d'identification du traître, auquel les adaptations des romans judiciaires pour la scène adhèrent de manière acritique. Dans *The Speckled Band* de Conan Doyle, le meurtrier Roylott ne présente aucune barbe, aucune

¹ AGATHA CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles* [The Bodley Head, 1921], 100th Anniversary Edition, London, HarperCollins, 2020, p. 7-8, italique ajouté.

² Cf. JEAN-MARIE THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

moustache ; cependant, dans l'adaptation qu'en présente l'auteur lui-même, il est décrit à travers les paroles de sa fille Enid comme « tall, dark, with a black beard, an a long white scar on his cheek³ ». Sur la scène théâtrale, le docteur se charge ainsi des signes qui rendent sa fonction narrative reconnaissable. De la même manière, il adopte une longue moustache dans la version ultérieure et autonome de Pierre Gautrot : « ROYLOTT (*entrant, très grand, très fort, épaisses moustaches, porte chapeau haut de forme, ample redingote, guêtres très hautes, à la main un fouet de chasse*)⁴ ». Le fouet, symbole d'une force brutale, se joint à un corps grand et fort, et à des épaisses moustaches en suggérant la nature fauve du docteur.

De la même manière, dans l'adaptation de la *Chambre jaune* de Leroux lui-même, Larsan adopte les éléments distinctifs du traître mélodramatique quand il se déguise en Ballmeyer (Salvator dans la pièce) : « *Mais Larsan avait déjà préparé sous sa barbe et ses cheveux blancs tout le masque de Salvator : teint basané, cheveux noirs, barbe noire, etc.*⁵ ». Pour se charger à nouveau de son aspect de traître, Larsan quitte son aspect tout à fait insoupçonnable de détective pour prendre à nouveau les traits du traître mélodramatique : il quitte sa barbe et ses cheveux blancs pour une perruque et une fausse barbe noire. Sur la scène, ce procédé se concrétise en un double déguisement pour l'acteur ; mais dans le monde fictionnel de la pièce, cela assume toute une autre valeur : le meurtrier quitte son déguisement en personnage respectable pour assumer son véritable aspects, connoté par des traits qui en dévoilent automatiquement la fonction narrative : celle du coupable. En se déguisant doublement, Larsan dévoile à ses spectateurs sa véritable fonction dans l'économie du texte.

Comme on avait vu pour ce qui concernait l'émergence de l'intrigue amoureux dans l'adaptation théâtrale de l'*Affaire Lerouge*, plier les littératures du mystère à la tension narrative du mélodrame impose une polarisation inverse des fonctions des personnages. Dans les adaptations théâtrales des aventures de Sherlock Holmes, la pertinence narrative ne concerne plus l'identification du coupable ; au contraire, pour que le suspense concernant le destin tragique d'Enid soit exploité au degré maximal d'intensité, son opposant doit être bien reconnaissable sur scène. Au lieu de se cacher sous anonymat dans un groupe de personnages soupçonnables, le meurtrier sur la scène est explicitement reconnaissable. Une première flexion de cette tendance peut s'enregistrer dans l'adaptation de la *Chambre jaune*, où Larsan ne se déguise en traître mélodramatique que dans la scène où il assume ouvertement la fonction d'opposant. Il reste par contre déguisé sous l'aspect insoupçonnable d'inspecteur de police pour tout le reste de la représentation. Une double tendance s'enregistre ainsi dans la pièce de Leroux : d'une part, une adéquation partielle à un code communicatif figé ; d'autre part, une limitation radicale, visant à favoriser un effet narratif inverse : pousser le spectateur à s'interroger sur l'identité du traître, caché parmi les autres innocents.

Dans cette perspective, la référence au théâtre mélodramatique dans *Styles* se nuance d'ironie, voire même de parodie : dans le personnage d'Alfred, la prévisibilité de l'innocence

³ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Speckled Band. An Adventure of Sherlock Holmes* [1910], dans A. CONAN DOYLE et W. GILLETTE, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par JULIANNE TODD, Dundee, Thebes Publishing, 2015, acte I, scène II, p. 298.

⁴ PIERRE GAUTROT, *La Bande mouchetée. Pièce en un acte en prose*, Angers, Burdin, 1909, acte I, scène II, p. 25, italique dans le texte.

⁵ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune. Pièce en cinq actes*, dans *L'Illustration théâtrale*, vol. 208, 23 mars 1912, acte IV, scène XIII, p. 29, italique dans le texte.

du faux coupable se superpose à la prévisibilité ridiculisée des caractéristiques physiques du vrai coupable.

Ainsi, Agatha Christie ne fait que remarquer l'obsolescence d'un système de signes désignant rigide le rôle narratif des personnages à partir de leur aspect physique. Son appropriation du code mélodramatique ne fait que mettre en exergue l'écart qui sépare les écritures criminelles du XIX^e siècle avec l'originalité radicale du roman à énigme classique. D'une part, on a une forme narrative connotant le traître de manière évidente et univoque par le recours à un système de coordonnées fixes, une série de traits communs indiquant *a priori* l'opposant du héros. D'autre part, le *jeu* ouvert de l'identification entre lecteur et détective fictionnel et l'attente d'un dévoilement surprenant, où l'on envisage la possibilité virtuelle que tous les personnages soient également soupçonnables d'avoir commis le crime.

Dans les univers fictionnels de Sayers, Knox et Christie plus aucune connotation sémiotique ne peut véhiculer le soupçon de manière monologique : tous les personnages du système méritent une attention égale de la part du lecteur. Les horizons d'attente développés au cours du XIX^e siècle ont ainsi la fonction de *déclencher* le soupçon, de l'orienter sur plusieurs pistes qui correspondent aux différents profils de coupables les plus canoniques, mais sans l'imposer de manière univoque. Est-ce qu'une barbe noire suffirait pour déterminer la culpabilité d'Inglethorp ? La surprise produite par *Styles* réside proprement sur l'attente que non, tout personnage est légitimement soupçonnable à l'exclusion du plus prévisible. Ainsi, quand Christie décide de surcharger son personnage des traits du traître de mélodrame, elle s'appuie à un scénario épuisé mais néanmoins bien ancré dans l'horizon d'attente de son lectorat. Autrement, toute subversion de cette attente ne pourrait produire aucune surprise dans le dévoilement final de Poirot.

Bien que le *lexique* du traître représente encore un code stable pour le lectorat, cela n'implique point qu'il ne soit sujet à des lentes modifications tout au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, surtout pour ce qui concerne sa lente pénétration dans le discours romanesque.

On vient de dire que la reprise de ses traits du traître dans *Styles* ne fait que mettre en exergue l'écart entre les rôles figés du récit mélodramatique et le jeu de l'identification du roman à énigme classique. Or, cet écart se mesure par une longue et lente transformation. Comme d'une part les adaptations de romans judiciaires pour la scène se plient aux formes canoniques de la communication théâtrale, d'autre part ces clichés — dont la barbe comme désignateur de la fonction du coupable — filtrent dans l'écriture fictionnelle, en s'adaptant petit à petit aux innovations du roman d'enquête. De signes d'identification *rigides* du coupable, l'ensemble des caractéristiques du traître s'affaiblit progressivement, en se désagrégant au fur et à mesure que les formes du roman policier tendent vers le jeu du soupçon instauré entre lecteur et auteur. Par son propre épuisement, le cliché du traître mélodramatique désigne de moins en moins le vrai coupable, qui devient au fur et à mesure moins reconnaissable par le lectorat. Ainsi, l'opacité croissante de la figure du traître se caractériserait comme une tendance à la fois inverse et nécessaire au développement de l'activité interprétative autonome du lecteur⁶.

⁶ Puisque les phénomènes de l'histoire littéraire ne correspondent pas à une intention univoque et précise, on ne saurait pas dire si l'épuisement de l'iconographie du traître est une cause ou un effet de la progressive émergence de la lecture de l'indice. Il nous paraît plus prudent d'affirmer qu'il y a une certaine correspondance, voire une convergence, entre une tendance majeure (le développement d'une compétition interprétative entre lecteur et

Grand aimant du théâtre, et estimateur en particulier du boulevard du Crime⁷, dans ses lettres Émile Gaboriau n'a jamais caché son ambition de porter ses romans sur la scène. On a cependant l'impression que, avant de transposer ses enquêtes romanesques pour le théâtre, il se soit approprié de l'esthétique mélodramatique au sein de ses propres textes. Dans les romans judiciaires de Gaboriau, des longues barbes sont en fait omniprésentes en tant que marqueurs de la culpabilité des opposants. Considérons par exemple un extrait de *Monsieur Lecoq*, où l'on présente au célèbre détective une série de détails concernant le meurtrier de la Poivrière : « Votre ouvrier serait-il par hasard un homme d'un certain âge, de taille moyenne, très brun, portant toute sa barbe, ayant des yeux très brillants ? Lecoq tressaillit. C'était le signalement du meurtrier⁸ ». Dans la description de Mai, le seul véritable signe distinctif est bien sa grande barbe, la luminosité des yeux étant un trait tout à fait arbitraire.

De la même manière, Noël songe à couper sa barbe avant de s'enfuir dans *L'Affaire Lerouge* : « Avisant la boutique d'un coiffeur, il s'avança jusqu'à la porte, mais au moment de tourner le bouton, il eut peur. Ne trouverait-on pas singulier qu'il fit couper sa barbe ? Si on allait le questionner !⁹ ». Noël est désormais braqué par la police. Du point de vue strictement sémantique, la tentation de couper sa barbe correspond à une nécessité pratique : être moins reconnaissable. Cependant, la tentation de raser sa barbe représente symboliquement le désir de Noël de quitter le rôle de traître, auquel cet élément le condamne. Une tentation qui n'occupe que l'espace d'un instant. Le fait que le meurtrier de la veuve Lerouge renonce à couper sa barbe est également une manière d'accepter son propre signe de Caïn, en se résignant à son rôle de traître et à son arrestation immédiate, qui suivra juste quelques pages après.

Cependant, on ne trouve pas toujours la même docilité chez les meurtriers de Gaboriau : contrairement à Mai et à Noël, « M. de Trémorrel a toujours porté toute sa barbe, il la coupe, et sa physionomie est à ce point changée que si, dans sa fuite, il rencontre quelqu'un, on ne le reconnaîtra pas¹⁰ », prévoit Monsieur Lecoq. Le signe de la barbe est tellement révélateur de la culpabilité du meurtrier que l'on s'attend, petit à petit, à son absence — plus qu'à sa présence — comme véritable marque du meurtrier. Bien évidemment, cette considération oscille entre les thèmes textuels et leur valeur réflexive, en tant qu'outil de saisie des attentes du lecteur. L'élimination d'une caractéristique physique dans le monde fictionnel correspond au refus d'attribuer instantanément un certain rôle, voire une fonction narrative, à un certain personnage par le biais d'un trait iconographique récurrent. En d'autres termes, l'absence de toute barbe consolide un sentiment de mystère, là où l'identification immédiate du personnage nuirait au retardement du dénouement.

De cette manière, si la barbe est un signe net de culpabilité sur la scène, sa réélaboration romanesque commence à envisager un coupable qui, se libérant de son élément distinctif, se présente à son public complètement rasé. Le criminel opère ainsi un véritable déguisement pour

auteur policier) et un phénomène mineur, (l'épuisement de l'iconographie du traître), dont l'une est fonctionnelle à l'autre.

⁷ Cf. ROGER BONNIOT, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

⁸ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 149, italique ajouté.

⁹ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 533.

¹⁰ ÉMILE GABORIAU, *Le Crime d'Orcival* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2005, p. 182.

altérer la fonction qu'on lui attribuerait en tant que lecteurs. Sa culpabilité devient moins certaine, son identité et ses intentions se font plus obscures.

Cependant, même quand le traître altère volontairement son aspect, on remarque quand même des traces de cette divergence par rapport aux codes de la théâtralité. Considérons le comte Fosco dans *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins, dont le personnage se fonde intégralement sur l'expulsion, à peine cachée, de plusieurs horizons de coupables possibles : ceux du traître mélodramatique en première instance, mais également celui de l'étranger, dont on traitera par la suite¹¹. Quoi qu'apparemment poli et marqué par une voix gentille, le comte est grand et gros comme tout traître de mélodrame ; par ailleurs, une étrange lumière froide étincelle au fond de ses yeux. Surtout, il expose un visage complètement rasé et une chevelure que l'on soupçonne d'être une perruque :

Other parts of his face and head have their strange peculiarities. His complexion, for instance, has a singular sallow-fairness, so much at variance with the dark-brown colour of his hair, *that I suspect the hair of being a wig, and his face, closely shaven all over, is smoother and freer from all marks and wrinkles than mine*, though (according to Sir Percival's account of him) he is close on sixty years of age.¹²

Le visage du comte suggère une contrefaçon de ses propres traits, dont notamment ses cheveux et sa barbe ; sa peau, curieusement exposée, cache quelque chose d'artificiel. Wilkie Collins paraît ainsi nous suggérer que Fosco diffère explicitement des traits habituellement attribués à la figure du traître : son engagement dans le crime de la dame en blanc doit rester, pour l'instant, un mystère. Petit à petit, le coupable se détache progressivement de ses traits récurrents pour servir la surprise du lecteur et allumer une étincelle de curiosité : la persistance d'une trace des caractéristiques récurrentes du traître suggère l'engagement potentiel du comte dans le crime sans expliciter de manière univoque son rôle.

En effet, l'on se permet de surcharger les meurtriers avec une longue barbe seulement quand la source de surprise ne réside pas dans l'identité du coupable tout court. Dans cette perspective, le cas de Sherlock Holmes représente un double exemple excellent. Comme nous avons déjà dit, l'étonnement du lecteur dans les romans de Conan Doyle ne réside pas dans l'identification d'un personnage insoupçonnable. Tout au contraire, ce qui étonne c'est bien la capacité du détective de présenter à son lecteur une reconstitution inattendue des faits, en subvertissant l'apparence de l'état des choses.

Dans *A Study in Scarlet* et dans *The Sign of The Four* (1890), le véritable meurtrier n'apparaît qu'à la conclusion du texte, sans qu'il ne soit possible de le soupçonner tout au long du roman. Comme les coupables sont exclus du jeu du soupçon, Conan Doyle n'hésite pas à les connoter de la manière la plus traditionnelle possible. Leurs barbes noires ne font qu'accréditer encore plus les inductions de Sherlock Holmes en confirmant les attentes du lectorat : « I [Jefferson Hope] had grown my beard, and there was no chance of their recognizing me. I would dog them [Drebber and Stangerson] and follow them until I saw my opportunity. I was determined that

¹¹ Bien qu'italien, le comte exhibe un anglais impeccable, sans aucune trace d'accent. Cf. la section successive du chapitre, « L'étranger, proche et lointain ».

¹² WILKIE COLLINS, *The Woman in White* [S. Low son & C., 1860], London, HarperCollins, 2011, p. 249, italique ajouté.

they should not escape me again¹³ ». Certes Stangers et Drebber ne l'auraient jamais pu reconnaître avec cette barbe ; d'autre part, les lecteurs n'aurait pas eu de grandes difficultés d'attribuer à Hope sa fonction de coupable avec une longue barbe noire, en compromettant le dénouement du texte. De la même manière, le meurtrier du *Sign of The Four* n'apparaît qu'une fois avant d'être capturé ; il est ainsi connoté : « A face was looking at us in the darkness [...]. It was a bearded, hairy face, with wild cruel eyes and an expression of concentrated malevolence¹⁴ ». Ce qui constitue un escamotage pour être méconnaissable par les autres personnages dans le texte, devient une manière pour être reconnaissable, de la part du lectorat, à la lumière des pratiques narratives du crime préalables. Certes, dans l'économie des romans de Conan Doyle, cette identification n'est possible qu'*a posteriori*, la préservation du mystère en prévalant sur l'hésitation dans un groupe restreint de personnages.

De la présence de la barbe à son expulsion, on glisse progressivement vers sa réintroduction dans les univers romanesques en tant qu'objet scénique, outil de camouflage dont l'artificialité est désormais déclarée. En tant que déguisement, la barbe du traître s'impose progressivement comme un élément narratif tellement figé que l'on déplace avec nonchalance d'un personnage à l'autre, pour distraire ou faire converger les attentes de culpabilité sur un personnage, selon l'effet narratif recherché. Sa nature postiche ouvre la voie à un rapport double par rapport aux attentes du lectorat : quand elle est présente, elle peut indiquer de manière souveraine la culpabilité du personnage ou bien prédisposer le lectorat à une attente qui sera infirmée ; quand elle n'y est pas, son absence ouvre la voie au mystère et, de là, à la curiosité du lecteur. La présence ou l'absence de la barbe sur scène devient ainsi une sorte de contre-essai des intentions de l'auteur : un marqueur rigide que l'on déplace, que l'on élimine ou que l'on cite pour expliciter ou cacher le rôle du coupable selon les occurrences.

Dans le dernier chapitre du *Processo Bartelloni*, Bobi Carminati a pris la fuite depuis longtemps ; on le croit mort, mais il vit sous fausse identité, déguisé en tant que moine. Il cache son visage derrière une grande barbe noire :

Un frate di elevata statura, pallido, macilento, con lunga e folta barba nera, comparve sulla soglia. Vista la ragazza, socchiuse la porta dietro a sé, fece alcuni passi e con ogni cautela si allontanò dal porticato, tenendo per mano Lina [...] [un uomo] balzò in mezzo al frate e alla ragazza [...]. — Ti ho ritrovato alla fine, esclamò: — Ti ho ritrovato, Bobi Carminati!¹⁵

Ayant épuisé sa puissance d'indice désignateur, la barbe n'est plus qu'un objet scénique derrière lequel *cache* son identité et, de là, sa fonction dans l'économie du texte. Le lecteur, aussi bien que le détective Lucertolo, est cependant déjà au courant de la culpabilité de Bobi. L'identification entre fonction et personnage a déjà été accomplie sans aucun recours à

¹³ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 121.

¹⁴ ARTHUR CONAN DOYLE, *The Sign of the Four* [Lippincott's, 1890], London, HarperCollins, 2015, p. 29.

¹⁵ GIULIO PICCINI alias JARRO, *Il processo Bartelloni. Quarta edizione riveduta e corretta dall'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 254 ; « Un moine de grande taille, pale, décharné, avec une longue barbe noire, parut sur le seuil. Après avoir vu la fille, il renferma la porte derrière soi, fit quelques pas et avec toute circonspection s'éloigna du porche, en serrant la main de Lina [...] [un homme] bondit entre le moine et la fille [...] : — Finalement je t'ai retrouvé, exclama-t-il, je t'ai retrouvé, Bobi Carminati ! », notre traduction.

l'élément de la barbe ; sa présence ne permet que d'identifier le personnage du moine avec Bobi qui, à sa fois, a déjà été identifié avec la fonction de meurtrier.

D'ailleurs, il est curieux à quel point la perspective soit ici renversée par rapport aux autres cas que l'on vient d'analyser : la barbe n'est plus un élément fixe du personnage, qui l'identifie rigidement en tant que coupable. Au contraire, elle ne constitue plus qu'un résidu postiche à enlever pour achever l'enquête. Le rôle désignateur de cet élément sémantique est tellement épuisé que le coupable se cache, inutilement de plus, sous une barbe. Au lieu d'être de constituer une caractéristique dévoilant les intentions du personnage, la barbe cache son identité. On ne s'attend plus à ce que le meurtrier soit dévoilé *par* la barbe, mais simplement *de* la barbe, celle-ci étant devenue un outil banal, dépourvu de toute signification autre que de simple élément altérant l'aspect physique.

De la même manière, dans le précédent *Vicolo della Luna*, une longue barbe postiche était un simple élément permettant à Tittoli de se banaliser dans la foule pendant sa fuite : « Il Tittoli prese una barba finta, che era sul tavolino, e se l'accomodò ; poi fece con una matita alcuni segni sulle sopracciglia e sulle guance¹⁶ » ; ensuite, « Fuggirono, il Tittoli, con barba finta, coi segni nel volto, irriconoscibile, e Antonietta, come dicemmo, travestita da uomo¹⁷ ». L'attitude de Piccini face au valeur symbolique de la barbe est de double dénégation : il en exclut la valeur de marqueur typique du mélodrame ; de l'autre, son absence ne déclenche aucun jeu de détection entre lecteur et détective. Le symbole de la barbe chez Piccini, désormais appauvri de sa fonction originelle, paraît refléchir la stase générale de ses romans d'enquête, au carrefour entre le suspense tragique des romans judiciaires à la Gaboriau et la curiosité du roman à énigme moderne, encore à venir. Chez Piccini, la barbe ne permet ni d'identifier tout de suite le coupable, ni de prolonger le jeu d'identification avec l'auteur par son absence ; de la même manière, dans ses textes l'on connaît trop pour s'efforcer de deviner le meurtrier, mais pas assez pour procéder à bout de souffle vers la conclusion du drame judiciaire.

Si l'œuvre de Piccini témoigne d'un divorce partiel entre la barbe et son coupable, *Le Mystère de la chambre jaune* démontre comme la mobilité postiche de cet élément puisse obtenir une nouvelle fonction dans le cadre du jeu de la détection anticipant le roman à énigme.

Dans le roman policier de Gaston Leroux, le marqueur du traître mélodramatique n'est plus un signe tardif pour le meurtrier, se déguisant pour fuir à la justice après avoir été découvert. La barbe revient comme indicateur de culpabilité sur la scène du crime, au moment même de commettre le délit. Elle ne sert plus à déguiser le meurtrier seulement du regard des autres personnages, mais aussi et surtout aux yeux du lecteur.

Après la deuxième apparition de Ballmeyer au Château du Glandier, on déclare que son aspect de traître mélodramatique ne serait qu'un déguisement :

Vous l'avez bien vu, vous ? — Qui ? — L'homme ! — Si je l'ai vu !... Il avait une large barbe rousse, des cheveux roux... — C'est ainsi qu'il m'est apparu, à moi, fis-je [...]. — C'est un homme

¹⁶ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna. Quarta edizione riveduta e corretta, con prefazione dell'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 161 ; « Tittoli prit une fausse barbe, qui se trouvait sur une table basse, et l'ajusta sur son visage ; ensuite, il marqua des traits sur ses sourcils et sur ses joues avec un crayon », notre traduction.

¹⁷ *Ibid.*, p 173 ; « Ils fuirent, Tittoli, avec une fausse barbe et le visage marqué, méconnaissable, et Antonietta, comme nous avons dit, habillée en homme », notre traduction.

de taille plutôt grande, bien découpé ... — Il a la taille qu'il faut ... murmure Fred ... — Je vous comprends, dis-je ... mais comment expliquez-vous la barbe rousse, les cheveux roux ? — Trop de barbe, trop de cheveux ... Des postiches, indique Frédéric Larsan.¹⁸

Cela implique pourtant un tournant dans la fonction de la barbe sur la scène du roman judiciaire : tout personnage pourrait assumer de manière postiche les connotés du traître pour commettre le crime en se cachant ensuite parmi les autres innocents. Comme la barbe n'est plus qu'un simple déguisement, n'importe qui pourrait se charger de la fonction du coupable, en assumant à nouveau son aspect banal, ni plus ni moins révélateur que l'aspect de tous les autres résidents du Château.

La nature mobile de la barbe du traître témoigne d'une nouvelle fonction du texte, exigeant un effet de suspect généralisé de la part de son lectorat face aux personnages du système. Elle devient figure d'une manière de lire jusque-là inédite, où l'attribution de la barbe symbolise l'effort d'attribution du rôle du coupable par le lecteur. Par ailleurs, en devenant un *objet*, et non plus une caractéristique fixe d'un seul personnage, la fausse barbe devient également *indice*. Repérer la fausse barbe signifie également ouvrir une piste d'investigation ; pouvoir l'attribuer à un personnage implique de concentrer sur lui les soupçons du lectorat. Autrefois source de certitude d'attribution de culpabilité, la propriété de la barbe ouvre maintenant un scénario de culpabilité possible parmi d'autres, comme on verra par la suite.

Cependant, aucune barbe n'est repérée dans la *Chambre jaune* ; elle reste constamment dans les mains de Ballmeyer/Larsan sans qu'elle puisse jouer un rôle actif dans l'enquête en tant qu'indice. L'intuition de la mobilité de la barbe-indice reste exclusivement potentielle dans l'œuvre de Leroux.

Le cadre est par contre bien différent dans *Styles*. La barbe qu'Inglethorp porte fermement enracinée à ses joues n'est pas la seule du texte. Une fausse barbe fait en effet sa parution au cours de l'enquête, repérée par le détective au fond d'un coffre dans la chambre de John : « The chest was nearly empty, and there, reposing right at the bottom, was a magnificent black beard. — Ohò ! said Poirot¹⁹ ». Les barbes se dédoublent : une barbe fixe, pour ainsi dire rigide, connote le faux coupable de manière tellement prévisible que, par effet contraire, sa culpabilité sera exclue de l'horizon d'attente du lectorat. D'autre part, la fausse barbe nous rappelle que l'un des autres personnages se déguise en traître pour jouer sa fonction.

D'ailleurs, la présence d'une barbe postiche ne fait qu'exclure, de manière encore plus péremptoire, la possibilité qu'Inglethorp soit effectivement coupable : il est le seul qui ne nécessiterait pas d'une fausse barbe pour commettre le crime. À un horizon de culpabilité trop évident pour ne pas gâcher la surprise du lectorat, il s'en superpose un autre : quelqu'un d'autre rentre, inaperçu du lecteur, dans la peau du traître pour en exercer la fonction sans être aperçu.

La fausse barbe devient ainsi un *indice* pour identifier le vrai coupable. La duplication de la barbe ne fait alors que mettre en exergue, par réflexivité, une attente déjà enracinée au sein du lectorat : tout en conservant son aspect, le signe de la culpabilité est un élément postiche que l'on pourrait attribuer à n'importe quel personnage.

Un aspect surprenant dans le mystère de *Styles* réside donc dans le fait que celui qui joue le rôle du traître et celui qui en porte les signes rigides sont en réalité deux complices. Du point

¹⁸ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 243.

¹⁹ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, *op. cit.*, p. 140-141.

de vue de l'économie du récit, Inglethorp et Mrs. Howard se chargent du même rôle, ils assouvissent la même fonction : dans une perspective gremaisienne, ils constituent un seul actant. Seulement, leurs rapports avec le lecteur se polarisent en fonction du marqueur de la barbe : d'un côté, la vraie barbe d'Inglethorp éloigne tout soupçon du couple ; de l'autre, la fausse barbe de Mrs. Howard lui permet d'opérer à l'insu du public, en consolidant l'innocence d'Inglethorp.

On assiste ainsi à un cadre de disruption complète entre une fonction et son élément distinctif. Le personnage barbu se dédouble par rapport à la fonction du traître, surtout pour ce qui concerne l'achat de la strychnine : l'un d'entre eux, Inglethorp, est à la fois porteur de la vraie barbe et de la fausse fonction ; l'autre, Mrs. Howard, est porteuse d'une fausse barbe et d'une vraie fonction d'opposant. Ainsi, le rapport entre élément distinctif (la barbe) et la fonction du personnage qui la porte (coupable) est rompue ou, dans le meilleur des cas, brouillé, et c'est justement au lecteur de rétablir cette relation opaque.

Par répétition rigide d'un scénario figée, la barbe connote de moins en moins explicitement le personnage du traître, jusqu'à devenir un élément tout à fait volatile de la narration. La déclaration explicite de culpabilité — rappelons par exemple les traîtres à la Gaboriau — plonge petit à petit dans le mystère, jusqu'à devenir partie intégrante du jeu de l'identification entre les ouvrages de Leroux et de Christie.

Ce disant, nous ne voulons pas seulement nous limiter à considérer l'évolution de la représentation du traître comme un *symptôme* de l'émergence du soupçon. Au contraire, ce procédé en est une partie intégrante, voire même une condition *sine qua non* de l'autonomie interprétative du lectorat. L'épuisement de l'iconographie figée du coupable est nécessaire à la normalisation des compétences génériques de lecture du polar, pour qu'il puisse enfin perdre le vrai coupable dans une foule d'innocents, en laissant le lecteur tout seul à s'interroger face à sa véritable identité.

Encore une fois, les innovations intragénériques qui connotent l'évolution du roman policier au XIX^e siècle ne seraient que de la matière inerte sans les variations sémiotiques et sémantiques qui les accompagnent, et qui en constituent le moteur. Ces deux filières de formes et thèmes, que nous séparons ici pour une simple question de clarté, sont par contre inextricables l'une de l'autre ; elles procèdent par synergie, se soutenant mutuellement.

2. L'étranger, proche et lointain

Si Poirot se trouve au Royaume-Uni, c'est bien parce qu'il est un réfugié belge ayant échappé aux violences de la Grande guerre. Il est, au sens propre, un *étranger* parmi les anglais. Bien que fort excentrique, on ne peut pas dire qu'il soit regardé avec malveillance ou avec suspect par les habitants du village, ni néanmoins par les lecteurs d'Agatha Christie. D'autres horizons d'attente s'entrecroisent sur sa figure, sur lesquelles on reviendra dans le prochain chapitre, qui contribuent à en faire un personnage digne de la confiance du lecteur : il est un détective amateur, accompagné par un chroniqueur-témoin, dont le discours interprétatif s'oppose à celui de la police officielle. Tous les autres traits de sa figure l'insèrent *a fortiori* dans une lignée de détectives dont l'énonciation est fiable, infaillible mais surtout non opposée au dévoilement de la vérité.

Pourtant, en tant qu'étranger, Poirot représente l'exception à un horizon d'attente qui s'enracine tout au long du roman judiciaire au XIX^e siècle : l'équation, quasiment directe, entre étranger et coupable. Dans son célèbre décalogue, Ronald Knox interdit aux auteurs policiers d'attribuer l'identité du coupable à tout *chinaman* que ce soit²⁰. Le célèbre auteur de polars justifie l'interdiction par le simple fait qu'il s'agirait d'un choix de mauvais gout.

Cependant, son intuition témoigne ainsi d'un horizon d'attente si figé qu'il faut absolument l'exclure du monde fictionnel pour pouvoir encore surprendre son lectorat : l'effort de l'auteur viserait donc à éviter, de la part du lecteur, une équation directe entre l'Autre et le coupable. Il est curieux que, au lieu de proposer l'étranger en tant que faux coupable, et donc voué au détournement des soupçons du lecteur, on en propose l'élimination totale. La suppression de la figure de l'étranger, au lieu de la modification de son rôle, témoigne d'un épuisement total du scénario, réduit à un cliché tellement kitsch qu'il serait désormais impossible de lui donner une nouvelle position dans l'économie du texte. D'ailleurs, nombre de séries de romans criminels, dont *Fu-manchu* de Sax Rohmer ne serait que la plus célèbre, avaient contribué à structurer un profil d'*archvillain* ethniquement surchargé, voire à la limite du racisme le plus éhonté.

Comme dans le cadre du traître mélodramatique, l'étranger criminel est reconnaissable par une véritable iconographie figée, pivotant sur l'aspect inhumain de l'archicriminel. Du point de vue phrénologique, ses traits physiques en font le catalyseur d'une peur atavique vis-à-vis de l'Autre orientaliste, perçu comme lointain et dangereux, voire même animalesque. Considérons par exemple le portrait que l'on fait du sauvage accompagnant le meurtrier Jones dans *The Sign of the Four*. Il est défini comme

this *savage, distorted* creature. He was wrapped in some sort of dark ulster or blanket, which left only his face exposed; but that face was enough to give a man *sleepless night*. Never have I seen features so deeply marked with all *bestiality* and *cruelty*. His small eyes glowed and burned with a sombre light, and his thick lips were writhed black from his teeth, which grinned and chattered at us with a half animal fury.²¹

Le sauvage est déshumanisé (« creature », « bestiality », « animal fury »), effrayant (« sleepless night ») et dangereux : sous la plume de Conan Doyle il se transforme en une véritable bête féroce. Sa caractérisation ne fait qu'amener aux conséquences extrêmes la coïncidence entre altérité lointaine, exotisme et criminalité.

De la même manière, dans le célèbre *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas, les classes dangereuses de la métropole étant associées à la ruse et à la violence des amérindiens peuplant les romans d'aventure de Fenimore Cooper et de Gustave Aimard : la ville est une jungle, dont les sauvages seraient les criminels. Au lieu de constituer le reflet d'une société ordonnée et sécuritaire, sous la plume de Dumas Paris régresse à l'état de nature, le mauvais sauvage imposant la loi du plus fort sur ses propres victimes.

²⁰ « No Chinaman must figure in the story [...]. I only offer it as a fact of observation that, if you are turning over the pages of a book and come across some mention of 'the slit-like eyes of Chin Loo, you had best put it down at once ; it's bad », italique dans le texte. RONALD KNOX, « A Detective Story Decalogue » [1929], dans HOWARD HAYCRAFT, *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 194-196, p. 194.

²¹ A. CONAN DOYLE, *The Sign of the Four*, *op. cit.*, p. 96-7, italique ajouté.

D'ailleurs, les rapports entre roman criminel et orientalisme ont été maintes fois évoquées²². La colonie ne représente pas seulement le lieu lointain dont les ressources sont à exploiter. Il est également l'endroit de confinement des criminels : l'éloignement de la société civile peut se traduire en renfermement dans la prison coloniale, comme dans le cas de Lady Clarick dans *Les Trois Mousquetaires*, confinée en Guyane.

D'autre part, l'épilogue des *Ladri di cadaveri* présente l'ailleurs lointain comme lieu de fuite pour les criminels, un endroit où la barbarie métropolitaine des meurtriers rencontre celle, naturelle, des sauvages. La comtesse Paola, le commissaire Ferriani et leurs serviteurs sont forcés de s'enfuir de Florence. En continuant leur voyage jusqu'aux États-Unis, ils trouvent enfin un abri chez une tribu indienne :

i giornali inglesi [...] parlavano di una donna europea d'inaudita ferocia, che guidava parte di una tribù de' Seminoli e che arrivata nelle foreste verso la metà del 1837, era stata menata in moglie da un vecchio *cachico*. [...] [E]ssa conduceva e spronava i suoi alla battaglia, e avea commessi atti di barbarie e crudeltà efferata.²³

La férocité et la barbarie de la comtesse Paola ont trouvé leur lieu d'élection parmi les indiens : comme les Séminoles, son goût pour la violence l'approche plus des animaux que des êtres humains, jusqu'au point qu'elle deviendra la reine de la tribu. Non seulement il y a une sorte d'affinité élective entre Paola et les Séminoles ; elle dispose d'assez de barbarie pour s'imposer en tant que leur chef. Sa descente criminelle s'achève ainsi par une identification totale et apicale avec l'Autre colonial : elle en est la quintessence ; Paola est brutale même pour les sauvages, au tel point que les Séminoles décideront finalement de la brûler.

D'autre part, le cadre exotique de la colonie est souvent un endroit d'apprentissage criminel, en représentant la source des crimes qui — de lointain — se renversent sur les respectables sociétés d'Europe : songeons aux drames exotiques qui précèdent les enquêtes romanesques dans *The Sign of the Four* mais, surtout, *The Moonstone* de Wilkie Collins. Un crime accompli dans la prétendue impunité de la colonie lointaine vient hanter le présent, en réitérant une vague de meurtres et violences sur le terrain européen. Comme une sorte d'écho, le crime se propage de l'externe à l'interne, de l'ailleurs au lieu présent, du lointain au proche. Même Jefferson Hope, dans *A Study in Scarlet*, fait son apprentissage de violence et vengeance chez les Indiens, avant de tuer Drebber et Stangerson à Londres : « Hope possessed also a power of sustained vindictiveness, which he may have learned from the Indians amongst whom he had lived²⁴ ». Encore une fois, le rapport entre vice, violence et altérité est explicite : on apprend à se venger avec acharnement en vivant parmi les indiens.

²² Dont, récemment, Cf. DOMINIQUE MEYER-BOLZINGER, *La Méthode de Sherlock Holmes : de la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012. MATTHIEU LETOURNEUX, « Paris, terre d'aventures : la construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », dans COLL., *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, Paris, Université Paris X Nanterre, 2007, p. 147-161.

²³ GIULIO PICCINI alias JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004, p. 287 ; « les journaux anglais [...] parlaient d'une femme européenne à la férocité inouïe, guidant une partie d'une tribu de Séminoles et qui, arrivée dans les bois vers la moitié du 1837, avait épousé un vieux *cachico*. [...] [E]lle conduisait et incitait ses hommes à la bataille, et elle avait commis des actes de cruauté et de barbarie atroces », notre traduction.

²⁴ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 112.

Pour résumer, le rapport avec l'ailleurs est quadruple : a) source ou lieu d'apprentissage du crime, comme on vient de voir ; b) lieu de confinement final, après l'expulsion des criminels de la société civile européenne ; c) miroir déformant de la vie criminelle en ville ; d) mais également élément de contamination tout au long de l'enquête : comme dans *The Sign of the Four* ou *The Moonstone*, l'Autre exotique peut faire irruption dans la vie quotidienne, en subvertissant les normes et les attentes : l'altérité criminelle se charge de la prétendue force d'une nature sauvage, aussi inattendue que mystérieuse. Le Dr. Roylott de la *Speckled Band* de Conan Doyle en est un exemple emblématique : les créatures féroces dont il orne son jardin ne sont pas seulement une figure de sa nature avide et féroce, mais ils deviennent de plus l'arme insoupçonnée de son crime. La sœur et la mère d'Helen ont en fait été tuées à l'aide d'un serpent que l'on faisait passer dans leurs chambres de lit par un petit trou, la prétendue « bande mouchetée » qui donne le titre au récit.

L'élément narratif exotique devient ainsi le pivot de la surprise du lecteur : ce n'est qu'en récurrent à un serpent dont le poison tue instantanément sans laisser aucune trace que le mystère de la chambre close peut être enfin résolu. De cette façon, l'exotisme engendre *a fortiori* une nuance d'inconnu, offrant une solution vraisemblable mais inattendue qui surprend le lecteur occidental sans mettre en jeu le merveilleux. L'ailleurs colonial est ainsi sujet à une extension virtuellement illimitée du potentiel naturel, dont l'irruption dans le quotidien permet de présenter au lecteur une solution du crime qui soit au même temps possible et surprenante, quoi que constamment sur le seuil de l'in vraisemblance. Il y a toujours un poison plus létal et un dard plus silencieux pour surprendre le lecteur sans envahir apparemment le domaine du fantastique. L'étonnement et le respect superficiel des logiques du possible se rencontrent ainsi sur le terrain de l'imaginaire colonial.

D'autre part, l'imaginaire colonial garde une identité propre et extrêmement reconnaissable. Les monstruosité de l'Ailleurs lointain sont, à chaque fois qu'on les rencontre, une marque de culpabilité assimilable au signe de Caïn. L'orientalisme ouvre ainsi la voie à des scénarios de culpabilité aussi solides que prévisibles : dès que le sauvage entre dans la salle, on est sûr et certain de son engagement dans le crime²⁵. Ce qui peut paraître un répertoire virtuellement illimité de solutions meurtrières à la fois possibles et surprenante, ne tarde pas à se figer en horizon d'attente rigide et reconnaissable.

Cependant, les attentes liées à l'Autre dans le roman policier ne se limitent point à l'Autre colonial, où lointain. Il y a bien une forme d'altérité plus subtile et plus ambiguë, qu'on définirait en tant qu'« altérité proche ». Une figure d'étranger moins reconnaissable et donc potentiellement moins prévisible par rapport aux sauvages qui affolent les romans populaires pendant les dernières décennies du XIX^e siècle ; en d'autres termes, un étranger à l'iconographie plus souple, plus subtile, qui puisse déclencher l'effort interprétatif du lecteur vis-à-vis de la solution du mystère et qui se prête, par conséquent, à l'évolution de la pratique de lecture de l'indice dans le roman à énigme naissant.

On se réfère à l'étranger occidental, porteur d'une altérité subtile, moins percevable, mais néanmoins menaçante. En fait, dans le cadre de l'expansion des nationalismes, l'Autre devient

²⁵ Dans ce cas, seulement *The Moonstone* de Wilkie Collins ferait exception, la présence des moines orientaux sur la scène du vol n'ayant aucun rapport direct avec le crime.

progressivement synonyme de danger politique national, en tant que partisan de nations ennemies ou élément perturbateur de la stabilité de l'état.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, l'espion et l'anarchiste sont parmi les profils de coupables les plus récurrentes dans la littérature criminelle anglaise, comme le remarque Maurizio Ascari²⁶. Ce sont, d'ailleurs, les années de l'expansion de l'industrie militaire en Allemagne, et de l'espionnage militaire qui en résulte. Le célèbre récit de Leblanc, *Le Sept de Cœur*, où Lupin résout l'affaire des plans militaires du sous-marin homonyme volés par un espion allemand, peut être considéré comme contre-essai de la crainte de l'Autre que l'on respirait à l'époque. Ce sont également les années de l'affaire Dreyfus, où l'antisémitisme se superpose au revanchisme antiallemand, outre que des attentats anarchistes, dont la saison 1893-94 s'achève par l'assassinat du Président de la République Carnot en visite à Lyon. Les procès à Émile Henry, Léauthier, Vaillant et Caserio ont déjà fait l'objet de notre analyse en tant que lieu d'élaboration de pratiques d'écriture employées ensuite par Leroux dans son *Mystère de la chambre jaune*.

De Russie, l'anarchisme se propage dans l'Europe entière et, suite à sa vocation internationale, la figure de l'anarchiste se superpose souvent à celle de l'étranger : n'oublions pas que le meurtrier de Carnot n'était qu'un jeune homme italien, Caserio, parti de Lombardie expressément pour tuer le président français. De la même manière, on accusait Léauthier d'avoir passé une longue période de formation à Londres, où il était censé être en contact avec nombre d'anarchistes provenant du monde entier. De plus, après avoir suivi les procès des anarchistes en France, Leroux est envoyé en Russie pour documenter avec ses reportages les violences anarchistes directement en Russie : l'étranger se charge encore plus des connotés criminels dans *Rouletabille chez les Tzars*, troisième chapitre de la saga du reporter, qui calque l'années passées par le reporter à Moscou. Dans cette perspective, le rapport entre danger, crime et altérité proche paraît de plus en plus indissoluble.

Dans ce cadre de crainte, voire de haine politique et culturelle pour l'Autre, il s'insère la figure du Dr. Bauerstein dans *The Mysterious Affair at Styles*. En fait, il court le bruit que le docteur serait un espion allemand. Au fur et à mesure que l'enquête avance, les soupçons se concentrent sur le docteur, jusqu'à son arrestation — la deuxième de l'affaire, depuis celle d'Alfred Inglethorp. D'ailleurs, Bauerstein « is, of course, a German by birth, said Poirot thoughtfully, though he has practised so long in this country that nobody thinks of him as anything but an Englishman. He was naturalized about fifteen years ago. A very clever man — a Jew, of course²⁷ ». Parmi les anglais, Bauerstein est doublement étranger, en tant qu'allemand et en tant que juif. Cependant, son altérité est quasiment *transparente* : comme le souligne Poirot, personne ne le concevrait comme un étranger. Aucun signe extérieur ne connote Bauerstein comme le ferait pour l'Autre lointain, sauvage et animalesques, des colonies.

Cependant, il suffit de faire référence à son origine doublement étrangère pour insérer le docteur Bauerstein dans un double sillon de culpabilité possible, la figure de l'espion se superposant aux tendances antisémitiques dont on parlera par la suite. Pour l'instant, limitons-nous à remarquer que l'altérité de Bauerstein est à la fois religieuse et privée d'un côté (ses

²⁶ Cf. MAURIZIO ASCARI, *La leggibilità del male: genealogia del romanzo poliziesco e del romanzo anarchico inglese*, Bologna, Patron, 1998.

²⁷ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, *op. cit.*, p. 170-171.

origines juives), mais également culturelle et officielle (son passeport allemand avant sa naturalisation). Dans l'horizon d'attentes du lectorat, le juif errant mettrait sa ruse au service d'une patrie autre et ennemie. Peu importe que le crime raconté dans *Styles* soit essentiellement privé, ce qui annulerait toute fonction d'un espion dans l'intrigue : le détournement du lecteur pivote essentiellement sur ses préjugés raciaux, structurés en horizon d'attente d'ordre narratologique.

Ayant focalisé ses soupçons sur la figure de l'étranger, le lecteur est destiné à rester, dans le meilleur des cas, surpris de découvrir que le Dr. Bauerstein est complètement innocent pour ce qui concerne le meurtre de M^{me} Inglesorp. Ses rapports avec le gouvernement allemand restent pourtant un mystère : quoi qu'innocenté dans le cadre privé, il reste un coupable possible en tant qu'allemand : il n'est pas spécifié si les charges d'espionnage contre lui sont légitimes.

Dans *Styles*, on maintient ainsi un rapport d'ambivalence vis-à-vis de l'étranger proche : d'une part, les horizons d'attente — voire même les préjugés raciaux — du lectorat constituent le pivot pour surprendre le public de Christie, en renversant une attente de culpabilité potentielle ; d'autre part, la possibilité que Bauerstein soit effectivement un espion n'est ni confirmée ni démentie.

Dans les deux cas, l'altérité non-connotée, pour ainsi dire transparente, de Bauerstein joue un rôle crucial pour l'hésitation du lecteur : aucun élément ne détermine sémiologiquement une altérité sauvage dans le personnage du docteur, ce qui serait interprétée comme une marque certaine de sa culpabilité. La référence, purement discursive, aux origines de Bauerstein, est une arme qui peut être déclenchée, selon les nécessités, à tout moment de l'intrigue, pour éloigner ultérieurement les soupçons du lecteur du vrai coupable, et en retardant ainsi son dévoilement final.

Dans cette perspective, le fait qu'il soit le *deuxième* suspect de l'enquête officielle nous paraît loin d'être aléatoire. Sans la référence tardive de Poirot au fait qu'il est un juif allemand, il ne mériterait pas plus d'attention que Cynthia, avec laquelle il partage une profonde connaissance des poisons.

Quoi que la figure du docteur s'encadre dans le climat socio-culturel et politique d'intolérance, de peur et de violence, marquant le tournant du siècle, la présence de l'Autre proche est bien enracinée dans les littératures criminelles tout au long du siècle précédent. Les deux caractéristiques qui font de l'altérité proche un élément-pivot du jeu du soupçon — sa transparence et sa prétendue hostilité — se formalisent dans un processus de stratification de longue durée.

D'abord, nous voudrions nous focaliser sur la question juive, ouverte par la figure du docteur Bauerstein. Vu la quantité étonnante de publications criminelles en Europe entre les années 1860 et les années 1920²⁸, il n'est pas difficile d'imaginer la figure du juif comme objet d'un acharnement assimilable à celui des asiatiques dans des séries criminelles comme *Fu-Manchu*. Les stéréotypes raciaux liés à la figure du juif, dont notamment ruse et avidité, en feraient un *villain* parfait.

²⁸ Cf. ELSA LAVERGNE, *La Naissance du roman policier français : du Second Empire à la première Guerre Mondiale*, Paris, Garnier, 2008.

Cependant, au moins dans les limites extrêmement restreintes de notre corpus, on doit remarquer une expulsion quasiment totale de la figure du juif du roman criminel. Seulement Vidocq adresse des références explicites à certaines typologies de criminels qui, à son avis, seraient apanage exclusif des fils d'Israël : « les ramastiques sont presque tous des juifs, dont les femmes se livrent aussi à ce genre de filouterie. Elles fréquentent habituellement les halles et marchés, où elles exploitent la crédulité des bonnes et des cuisinières²⁹ ». De même, « presque tous les careurs sont des Bohémiens, des Italiens ou des juifs³⁰ » ; et encore : « les voleurs d'extraction sont, pour la plupart, Juifs ou Bohémiens ; encouragés par leurs parents, ils pratiquent en quelque sorte au berceau. À peine peuvent-ils faire usage de leurs jambes, ils appliquent leurs mains à mal faire³¹ ». Quoique sans pas beaucoup d'espace dans le discours littéraire, les préjugés raciaux liés à la délinquance paraissent hanter la figure du juif de manière profonde, déjà à partir des *Mémoires de Vidocq*.

Une seule autre référence au monde juif peut être identifiée l'intérieur de notre corpus : il s'agit du personnage d'Isacco, l'un des protagonistes des deux premiers romans de Piccini, *L'assassinio nel Vicolo della Luna* et *Il processo Bartelloni*.

Nous avons déjà traité l'attention, journalistique et sociale, que Giulio Piccini dédie au ghetto de Florence, jusqu'à en obtenir la destruction de certaines parties et l'hygiénisation d'autres. Il est exactement à travers la rédaction des reportages qui conflueront dans le volume *Firenze sotterranea* que l'on élabore l'idée de tirer, du même espace urbain et du même milieu social, une série de romans. Si les reportages se chargent de dénoncer les conditions de vie des habitants du ghetto, d'un autre côté les romans exploitent les potentialités narratives, voire même romanesques, de cet imaginaire : sous la plume fictionnelle, les dédales et les crimes qu'ils abritent deviennent une source inépuisable de divertissement. De plus, on pourrait dire que les textes romanesques de Piccini, se déroulant cinquante ans avant son activité d'écrivain et de journaliste, reconstituent dans la fiction le même ghetto que sa plume de reporter a contribué à détruire.

Cependant, le romanesque offre également une occasion à Giulio Piccini pour délivrer les habitants juifs du ghetto des préjugés qui pesaient contre eux. Isacco, qui est chargé de la fermeture des portes du ghetto, a assisté au meurtre du *Vicolo della Luna*. Il sait que Nello est innocent : son témoignage pourrait alors jouer un rôle central dans le procès, en disculpant le jeune fou de toutes charges et en rouvrant l'enquête. Dans cette perspective, le narrateur connote de manière radicalement positive le personnage d'Isacco : « quell'ebreo era buono, come molti, anzi moltissimi tra' suoi correligionari, da pregiudizi infami, da una barbarie la quale cancellava la divina legge d'eguaglianza fra tutti gli uomini, condannati ad ostracismo spietato³² ». De cette manière, le narrateur assume pourtant une posture contre-discursive : son récit s'oppose explicitement à la *vulgata* de préjugés qui, quoiqu'absente de notre corpus, paraît accabler la figure du juif.

²⁹ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 656.

³⁰ *Ibid.*, p. 627.

³¹ *Ibid.*, p. 534.

³² G. PICCINI alias JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna*, *op. cit.*, p. 164-165 ; « ce juif était gentil, comme plein, ou mieux la plupart de ses coreligionnaires, condamnés à un ostracisme féroce par des préjugés honteux, par la barbarie qui annulait la loi divine d'équité entre les hommes », notre traduction.

Non seulement le témoignage d'Isacco pourrait innocenter Nello de la charge de meurtre ; lors de sa rencontre avec Lucertolo, on découvre également que c'est lui qui a sauvé Antonietta du meurtrier, puisqu'elle lui rappelait sa fille Esther, morte quand elle avait à peine dix-sept ans. La trace ensanglantée de son pied sur la scène du crime perd ainsi toute connotation antisémite : Isacco n'est pas un meurtrier ; tout au contraire, il est un sauveteur.

On a ainsi l'impression que Piccini nous conduise vers la démystification d'une série de préjugés qui, par contre, seraient bien enracinés au sein de son lectorat. L'insistance thématique sur la bonté d'Isacco se chargerait de bouleverser un discours contextuel qui est inverse par rapport à celui de Piccini : un climat de haine raciale que la plume de Piccini viserait à subvertir.

De plus, l'entrée de Lucertolo dans le ghetto offre l'occasion à Piccini de suggérer à son lectorat que le rapport entre juifs et criminalité n'est pas d'ordre racial mais social. Le récit à la première personne, par la voix du détective, calque les formes des reportages de *Firenze sotterranea* : le divertissement romanesque se superpose ici à la dénonce des conditions de vie, le crime étant le produit de pauvreté et surpopulation du ghetto.

Nella stamberguccia si trovavano altre persone. Una vecchia cieca, che borbottava certe preghiere in una lingua indiolata ... un vecchio zoppo, che scattava qua e là sorreggendosi sulle grucce [sic], che battevano con gran rumore sull'ammattonato... e sotto la finestra un ragazzaccio storpio, il quale non poteva camminare altro che seduto, appoggiandosi con le mani al pavimento e spingendo innanzi le gambe ...³³

Tout en se connotant comme un cas absolument unique dans notre corpus, l'écriture romanesque se superpose ici à la subversion d'un stéréotype raciale qui hante l'histoire européenne depuis le Moyen Age. Vu cependant la rareté d'un discours juif dans les littératures policières, on pourrait avancer l'hypothèse d'une connivence de ces littératures avec les préjugés de l'époque : dans cette perspective, les soupçons soulevés autour de la figure de Bauerstein seraient d'autant plus violents et, par conséquent, d'autant plus remarquable l'étonnement du public au moment où le docteur est complètement innocenté de toutes ses charges. De la même manière que Piccini, Agatha Christie se chargerait de surprendre son lectorat en pivotant sur les préjugés raciaux les plus enracinés dans le public de l'époque. L'écart avec les romans du critique théâtral florentin serait pourtant remarquable : d'un côté, l'on déclare ouvertement l'innocence et la bonté d'un personnage contre lequel se tournerait le soupçon du lecteur ; d'autre part, après le tournant pragmatique de la lecture de l'indice, le scénario de culpabilité — apparemment confirmé par le texte — est utilisé en fonction du déroutement du lecteur.

En opposition à la condition juive, qui constituerait un cas isolé, dont la sensibilité nous empêche de nous en occuper de manière approfondie dans ce lieu, il est intéressant de voir que l'Altérité proche se positionne de manière ambiguë par rapport à l'imaginaire exotique et

³³ G. PICCINI *alias* JARRO, *Il processo Bartelloni*, *op. cit.*, p. 193 ; « Il y avait d'autre gens dans le petit taudis. Une vieille aveugle, qui marmonnait des prières en une langue endiable... un vieux boiteux, qui bondissait de chaque côté en se soutenant par des béquilles, qui battaient par terre avec un grand bruit... au-dessous de la fenêtre, il y avait un petit coquin estropié, qui ne pouvait marcher qu'assis, en s'aidant avec les mains et en poussant ses jambes en avant... », notre traduction.

colonial. D'un côté, elle prend progressivement la place autrefois occupée par l'orientalisme le plus explicite, puisque vouée à attiser l'hésitation du lecteur ; de l'autre, la figure de l'étranger proche se charge d'une connotation de *danger* proprement en relation avec l'Autre lointain.

Cette tendance reflète la nécessité progressive d'insérer, dans les enquêtes fictionnelles de notre corpus, un élément de violence lointaine *sans* qu'elle soit reconnaissable. Un registre ainsi une convergence — voire une porosité — de l'étranger proche vers l'Autre lointain, dont on en assume la férocité sans en assumer les traits qui rendraient le personnage immédiatement reconnaissable comme coupable. En d'autres termes, la substitution de l'une par l'autre se marque également par un transfert de fonctions : entre les deux altérités on remarque non seulement une *contiguïté* (de la transparence à l'opacité), mais également une continuité des fonctions implicites. Considérons les échelons de ce procédé transformationnel dans le détail.

Une recension rapide des *Mémoires de Vidocq* témoigne d'une fonction narrative radicalement opposée de la figure de l'étranger par rapport au roman à énigme classique. Tout en exploitant le même halo de crainte entourant l'étranger, la figure de l'Autre n'est pas un signe de culpabilité potentielle ; tout au contraire, il se présente au lecteur en tant que déguisement dont le détective se sert pour profiter d'un rapport privilégié avec les criminels, dans l'espoir de saisir leurs plans.

Dans une de ses aventures, Vidocq est « métamorphosé en domestique allemand, et sous ce travestissement, [il commença] à roder aux alentours de Pontoise, dans le dessein de [s]e faire arrêter³⁴ ». La figure de l'étranger représente ainsi une voie privilégiée à la révélation, et non pas un outil de mystification de l'activité interprétative du lecteur. Le rapport de symbiose entre la figure du détective et du criminel³⁵, dont Vidocq demeure le symbole le plus évident, se ressoudent dans la figure de l'étranger : l'investigateur se superpose au type de coupable en se déguisant comme lui.

On ne veut pas s'attarder sur les rapports entre le détective et ses déguisements, auxquels on dédie une section entière dans le chapitre suivant. Pour l'instant, limitons-nous à remarquer que la tendance du détective à se déguiser en étranger demeure un horizon assez stable dans le cadre francophone : dans *Le Dossier 113*, Lecoq — déjà déguise en Monsieur Verduret, se déguise en marchand anglais pour continuer son enquête en province, de même que dans *La Vieillesse de Monsieur Lecoq* de Fortuné du Boisgobey. Sans être forcément perçu comme un criminel, l'étranger peut aisément saisir les secrets et les confidences des autres, en profitant de sa nature transitoire.

Cependant, on peut déjà envisager à quel point la figure de l'Autre proche assume une nouvelle valeur dans *The Murders in the rue Morgue* d'Edgar Poe par rapport à son modèle des *Mémoires de Vidocq*. N'oublions pas que l'étonnante révélation finale du récit — le fait que le coupable du meurtre est en effet un orang outan — repose sur le renversement d'une attente bien différente. Tous les témoins indirects du meurtre, les résidents du bâtiment de la rue Morgue, concordent sur un seul fait en croisant leurs déclarations : ils sont tous certains que le meurtrier soit un *étranger*. De quelle nationalité, personne ne saurait le dire, puisque l'immeuble du meurtre est essentiellement une tour de Babel où aucun ne parle la langue de l'Autre :

³⁴ E.-F. VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq*, op. cit., p. 443.

³⁵ Cf. Chapitre X, section 3 : « Le détective et le criminel : une relation ambiguë ».

The witnesses, as you remark, 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. Each is sure that it was not the voice of one of his own countrymen [...]. The Frenchman supposes it the voice of a Spaniard, and ‘might have distinguished some words had he been acquainted with the Spanish’. The Dutchman maintains it to have been that of a Frenchman; but we find it stated that ‘not understanding French this witness was examined through an interpreter.’ The Englishman thinks it the voice of a German, and ‘does not understand German.’ The Spaniard ‘is sure’ that it was that of an Englishman, but ‘judges by the intonation’ altogether, ‘as he has no knowledge of the English.’ The Italian believes it the voice of a Russian, but ‘has never conversed with a native of Russia.’ A second Frenchman differs, moreover, with the first, and is positive that the voice was that of an Italian; but, not being cognizant of that tongue, is, like the Spaniard, ‘convinced by the intonation’.³⁶

La peur de l’altérité étend les soupçons sur tous les résidents de l’immeuble : ils pourraient être tous potentiellement coupables les uns à l’égard des autres, et — de la même manière — pour le lecteur. L’horizon d’attente indiquant un coupable potentiel dans l’étranger est exploité par Poe pour produire le plus grand chaos possible au sein de l’enquête, en consolidant ainsi la curiosité du lecteur. Le véritable étonnement réside pourtant dans la décision de confirmer une attente générale (celle de l’altérité violente) en infirmant toute attente particulière, concernant les nationalités individuelles des résidents : l’altérité désignée par Poe comme meurtrière est une altérité bestiale et féroce, autre à l’espèce humaine au sens large. La conception mutuelle et réciproque de l’altérité est radicalement subvertie par l’expulsion de la brutalité de l’humanité au sens large, et confinée dans une nature bestiale qui n’appartient à aucun des habitants du bâtiment. Le monstre de la rue Morgue est Autre par rapport à tous les êtres humains, et tout préjugé face à une nationalité ou l’autre ne peut que garantir un effet de surprise réussi à la conclusion du texte.

Considérons ensuite le personnage du comte Fosco dans *The Woman in White* : depuis sa première apparition, l’on ne manque pas de souligner, à plusieurs reprises, que les personnages habitant le manoir de Percy « were all English, as well as I can remember, with one exception. The once exception was Count Fosco³⁷ ». Effectivement, Fosco est le seul italien parmi un large groupe d’anglais. Marion ne manque cependant de souligner que l’altérité du comte est quasiment imperceptible : « There are times when it is almost impossible to detect, by his accent that he is not a countryman of our own, and for fluency, there are very few born Englishmen who can talk with as few stoppages and repetitions as the Count³⁸ ». Comme le Dr. Bauerstein, on ne dirait jamais que le Fosco est en réalité un étranger. Il y a pourtant une différence radicale entre les deux cas : dans celui de Christie, on ne mentionne qu’une seule fois l’origine étrangère transparente du docteur. Il en suit que cette distinction, cette mise en exergue, est aussi peu percevable pour les lecteurs que pour les personnages peuplant le monde fictionnel du roman. Par contre, dans *The Woman in White*, la diversité du comte devient un véritable *topos* du

³⁶ EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue* [1841], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, édité avec une introduction, notes et une bibliographie par STEPHEN PEITHMAN, New York, Doubleday, 1981, p. 211-212.

³⁷ W. COLLINS, *The Woman in White*, *op. cit.*, p. 215.

³⁸ *Ibid.*, p. 250.

roman : la provenance étrangère du comte est opaque seulement pour les personnages, mais pas pour le public de Collins — qui assiste constamment à des commentaires comme : « We Italians are all wily and suspicious by nature, in the estimation of the good John Bull [...]. I am a wily Italian and a suspicious Italian³⁹ ». Ainsi, *The Woman in White* travaille sur la transparence de l'altérité du comte en tant qu'interne au texte, mais insiste sur la diversité du personnage vis-à-vis du lecteur. L'opacité du coupable étranger est ainsi un thème élaboré par la fiction, mais pas encore destiné à en modifier la pragmatique de lecture.

Dans la section précédente, nous avons parlé de l'application du type du traître à la figure de Fosco. Le rapport au personnage était le même : le comte dissimulait sa brutalité de traître en ayant rasé sa barbe, de la même manière qu'il cache sa nature d'italien dangereux en expulsant tout accent de sa prononciation. Dans les deux cas, cependant, la transparence des scénarios criminels n'est valable que dans une perspective infradiégétique. Du point de vue du lecteur, les signes multiples de culpabilité sont énoncés à maintes reprises par les narrateurs-témoins du texte. Ce qui est insaisissable pour les autres personnages peuplant le monde fictionnel s'impose par contre en tant que *topos* dont le lectorat est bien conscient.

Deux scénarios concourent ainsi à définir la culpabilité de Fosco, celui de l'étranger se superposant à l'iconographie du traître mélodramatique. Ceci ne constitue qu'un des exemples de la porosité des typologies criminelles dans la construction des personnages des romans policiers. Il s'agit, pour l'instant, d'une véritable pratique combinatoire, où la connotation criminelle d'un personnage se consolide par le recours à plusieurs scénarios sur une seule figure. D'ailleurs, n'oublions pas que le comte n'est pas le seul italien du roman. Contrairement au vicieux Fosco, Monsieur Pesca est un véritable héros qui sauve la vie de William dans la première scène du roman. Il est aussi celui qui dénonce le comte à l'association secrète dont ils font partie, en causant ainsi son élimination. Quoi que tous les deux italiens se chargent de l'imaginaire des associations secrètes, voire même criminelles, l'on a nécessité de deux scénarios criminels se superposant pour que la culpabilité du Comte émerge par rapport à M. Pesca. Le monde des sociétés secrètes ne suffit par connoter Fosco en tant qu'opposant dans l'enquête, au point que la Main Noire ne paraît qu'un corollaire purement décoratif dans le roman de Collins. Pour qu'elle soit reconnaissable par le public, la méchanceté de Fosco s'impose *a fortiori* en tant que procédé combinatoire : elle est d'autant plus explicite puisqu'elle s'appuie sur plusieurs scénarios criminels.

Au fur et à mesure que la pratique du soupçon se consolide, on assistera plutôt à la tendance opposée : de la connotation certaine de l'opposant à sa suggestion, de la convergence de plusieurs scénarios sur un seul personnage à la dispersion du même scénario sur plusieurs personnages. Le but ne serait que celui de servir à l'activité interprétative autonome du lecteur, en favorisant le foisonnement d'interprétations divergentes du crime.

De plus en plus prévisible, l'attente de la culpabilité de l'Autre proche renverse lentement sa fonction. Déjà dans le *Crime d'Orcival* on peut apercevoir les signes d'une transition : ici, le déguisement en étranger n'est plus seulement un outil utilisé par le détective pour percer les secrets des vrais coupables, comme on avait vu dans les *Mémoires de Vidocq*. De manière opposée, il constitue un escamotage utilisé par le vrai coupable pour se banaliser parmi la foule.

³⁹ *Ibid.*, p. 276.

En fuyant la justice, Hector de Trémorel décide en effet de se cacher, avec Laurence, sous les apparences d'un couple anglais :

— Il a dit s'appeler M. James Wilson, mais M. Rech m'a dit qu'il n'avait pas l'air d'un Anglais [...]. D'ailleurs, ajoute-t-il, mon maître est américain, il nous donne les ordres en français, c'est vrai, mais Madame et lui causent toujours en anglais. À mesure que parlait le Palot, l'œil de M. Lecoq redevenait brillant. — Trémorel parle anglais, n'est-ce pas ? demanda-t-il au père Plantat. — Très passablement, et Laurence aussi.⁴⁰

La fonction de l'étranger est ici en train d'être subvertie par rapport à l'intuition poétique : l'altérité est tellement synonyme d'innocence, de non-engagement avec les affaires de la société d'accueil, que seulement un vrai coupable pourrait songer de se déguiser en tant que tel. Le *Crime d'Orcival* finit par consolider le scénario criminel que l'on soutenait dans les *Mémoires de Vidocq* : quoi que transformé en déguisement, la figure de l'étranger reste un synonyme de culpabilité. Derrière les apparences d'un innocent international, il peut se cacher un coupable national. Certes, il y a cependant une différence radicale par rapport au modèle de Vidocq : le déguisement en tant qu'étranger n'est plus un escamotage du détective, mais du criminel. Il n'est plus un outil pour se mettre en contact avec le criminel, mais une manière pour fuir la justice. L'étranger est une forme de maque qui, paradoxalement, rend explicite la culpabilité du personnage aux yeux du lecteur, au lieu de la cacher.

L'exorde romanesque de Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*, s'insère en fait dans la même lignée. Le cadavre de Drebber a été retrouvé en compagnie d'un mot écrit dans le sang, « Rache ». Sherlock Holmes invite pourtant Lestrade à ne pas concentrer ses efforts sur une femme appelée Rachel, puisque le mot, en allemand, signifie vengeance.

En faisant référence à un règlement de comptes entre étrangers, Conan Doyle s'appuie sur un imaginaire — celui des sectes secrètes et de l'opposition politique — qui est bien enracinée dans les attentes de son lectorat. Un imaginaire qui, des *Habits noirs* remonte jusqu'aux aventures de Joe Petrosino et de sa lutte contre la *Black Hand* de New York.

Entre politique et criminalité, l'image de la secte est constamment liée à la figure de l'étranger : le chef des *Habits noirs* avant la prise du pouvoir de M. Lecoq est un ancien maître de la Mafia en France ; de la même manière, la *Black Hand* contre laquelle lutte le célèbre enquêteur Joe Petrosino est intégralement italienne, de la même manière que la secte dont M. Pesca et le comte Fosco sont membres dans *The Woman in White*. À cet imaginaire, il faut également superposer celui, internationaliste, des "sectes" socialistes et anarchistes, dont les membres, d'Italie et d'Allemagne, diffusent leur lutte dans l'Europe entière, en devenant l'obsession à venir de la presse anglaise et française fin de siècle.

Pourtant, n'oublions pas que, dans le même roman, l'on se moque des hypothèses des journalistes qui n'hésitent pas à accuser « the Vehmgericht, aqua tofana, Carbonari, [...] the article concluded by admonishing the government and advocating a closer watch over foreigners in England⁴¹ ». L'article s'insérant dans une section où l'on parodie et ridiculise le langage de la presse au sens large (plusieurs journaux y sont cités, de tout front politique⁴², du

⁴⁰ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 480-482.

⁴¹ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 51, italique ajouté.

⁴² Cf. *Ibid.*, p. 51-52.

Daily Telegraph au *Standard*, en passant par le *Daily News*), les références multiples aux associations criminelles étrangères marquent le début de leur expulsion du domaine romanesque : elles sont encore assez stables pour que l'infirmité des attentes puisse produire une surprise au sein du lecteur, mais pas assez pour que leur présence dans le texte constitue une solution efficace au dénuement du mystère.

En effet, Holmes démontre immédiatement que les sectes n'ont rien à voir avec le meurtre de Drebbler : de cette manière, on surprend le lecteur et, simultanément, on expulse du monde fictionnel une possibilité quand même envisageable par son public, en ouvrant à nouveau la voie au mystère. En d'autres termes, seulement la *négation* du scénario criminel de l'étranger est encore narrativement efficace au sein des littératures policières. Cet horizon d'attente est tellement prévisible que la thèse d'une société secrète pourrait être soutenue exclusivement par un policier médiocre comme Lestrade. En fait, l'investigateur privé ne tarde à démentir l'implication possible de toute mafia que ce soit dans l'affaire des Lauriston Gardens :

As to poor Lestrade's discovery, it was simply a blind intended to put the police upon a wrong track, by suggesting Socialism and secret societies. It was not done by a German. The A, if you noticed, was printed somewhat after the German fashion. Now, a real German invariably prints in the Latin character, so that we may safely say this was not written by one, but by a clumsy imitator who overdid his part.⁴³

On peut lire dans les déclarations de Sherlock Holmes une observation de nature réflexive sur le texte lui-même : l'étranger dangereux est devenu une forme de contrefaçon, une simulation, une construction postiche qui n'assure qu'une petite surprise lorsqu'il est dévoilé comme non-étranger. Comme le scénario du criminel étranger dérouté le lecteur dans *The Mysterious Affair at Styles*, dans *A Study in Scarlet* il dérouté d'abord les autres enquêteurs infra-diégétiques : ce qui deviendra une forme de déroutement dans le rapport entre texte et lecteur est, en premier lieu, un élément interne à la narration elle-même.

Jefferson Hope lui-même avoue d'en avoir eu l'idée à travers un fait divers lu aux États-Unis : « I remember a German being found in New York with "Rache" written up above him, and it was argued at the time in the newspapers that the secret societies must have done it⁴⁴ ». Sa contrefaçon est d'ailleurs, une double contrefaçon : d'une part, Jefferson Hope organise le crime de sorte que les policiers soient menés sur la piste des sociétés secrètes ; d'autre part, Holmes encourage cette croyance pour se livrer à la recherche du véritable criminel.

Le romanesque exclue ainsi de son horizon le prévisible, en expulsant de l'enquête fictionnelle la figure du meurtrier étranger. Cette élimination n'est pourtant que partielle : n'oublions pas que, quoi qu'appartenant tous au monde anglophone, Drebbler, Stangerson et Jefferson Hope sont quand même américains. La violence du drame qui se déroule à Londres est entièrement étrangère à son contexte. D'ailleurs, les trois sont — à des niveaux différents — tous coupables : comme Hope est responsable de l'empoisonnement de Stangerson et Drebbler, de la même manière les deux sont coupables de l'enlèvement et de la mort de Lucy, l'ancienne fiancée de Hope. À la conclusion du roman, un article de journal souligne que la conduite criminelle des trois hommes s'est propagée en Angleterre de son extérieur : « [The

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

Lauriston Gardens Affair] will serve as a lesson to all foreigners that they will do wisely to settle their feuds at home, and not to carry them on to the British soil⁴⁵ ». Quoi que les sectes criminelles et des anarchistes ne soient pas impliquées dans l'affaire, c'est quand même une menace externe qui se propagé sur le « British soil ».

Il y a cependant une différence entre Drebber et Stangerson d'un côté, et Jefferson Hope de l'autre. Comme nous avons souligné auparavant, l'apprentissage criminel de Hope se réalise en contact avec les tribus indiennes qui l'accueillent après la mort de Lucy. Il est ici qu'il développe la force et le culte de la vengeance qui le poussent à poursuivre les deux mormons jusqu'à Londres. Le climax meurtrier de l'étranger proche s'enracine dans son contact avec l'Autre lointain, dont Hope en conserve toutes les caractéristiques de *mauvais sauvage*, à l'exclusion de l'aspect. Dans sa figure, il réside un véritable transfert de compétences assassines, voire de fonction narrative, sans en hériter la marque de Caïn, l'aspect de sauvage qui rendrait Hope immédiatement reconnaissable en tant que coupable. Cependant, ce procédé d'échange, voire de superposition entre une typologie d'étranger et l'autre, n'est que partiel dans *A Study in Scarlet* : l'innovation d'Arthur Conan Doyle n'est point vouée à stimuler l'hésitation du lecteur puisque Hope n'apparaît sur scène qu'au moment où il est dévoilé en tant que meurtrier.

Il faut attendre *Le Mystère de la chambre jaune* pour que la parabole du type de l'étranger soit accomplie, ce thème se vouant finalement à échafauder l'hésitation du lecteur. D'une certaine manière, on pourrait considérer le personnage de Larsan/Ballmeyer comme le descendant par lignée directe de Jefferson Hope. Comme Hope, Ballmeyer vient des États-Unis ; pour reconstituer son parcours criminel, Rouletabille est forcé d'entreprendre un voyage à rebours à travers toute la nation :

[Rouletabille] remonta la poste Ballmeyer, de prison en prison, de bagne en bagne, de crime en crime ; enfin, quand il reprenait le bateau pour l'Europe sur les quais de New York, Rouletabille savait que, sur ces quais mêmes, Ballmeyer s'était embarqué cinq ans auparavant, ayant en poche les papiers d'un certain Larsan, honorable commerçant de la Nouvelle-Orléans, qu'il venait d'assassiner.⁴⁶

Quoi que l'apprentissage criminel de Ballmeyer se déroule entièrement en Amérique, il est cependant français d'origine. Certes, toute référence directe aux Indiens a été éliminée ; cependant, comme Hope, Ballmeyer a passé une longue période en contact direct avec un continent jeune, d'où il se propage encore le sentiment de *vindictiveness* dont se chargeait Jefferson. De plus, comme Hope les États-Unis représentent pour Larsan le lieu de l'échec amoureux, dont le drame se propage jusqu'en Europe : c'est bien à Philadelphie qu'il a connu Mathilde Stangerson, son épouse qui décidera finalement de le quitter.

La nature de Ballmeyer est donc duplice, à la fois français mais grandi en tant que criminel dans l'Autre sauvage de l'Europe. Déguisé en tant que Larsan, aucun élément ne suggérerait sa relation avec l'altérité lointaine de l'Amérique. Une seule trace, voire un indice, de son rapport avec l'Autre violent persiste cependant dans son *alter ego* de commissaire de police. Lorsque Larsan est chargé de résoudre le mystère de la chambre jaune, il se trouve à Londres,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 406-407.

en Angleterre, la porte atlantique vers le Nouveau Monde et la violence des “sauvages” qui l’habitaient. Au moins, c’est ce qu’il déclare : le fait que le son bâton, acheté apparemment dans la capitale britannique, provient d’une maison parisienne constitue l’un des indices qui conduisent le soupçon du lecteur vers la figure de Larsan/Ballmeyer.

Néanmoins, le cadre est plus compliqué que cela. De même que pour le type du traître mélodramatique, l’élément désignant le criminel étranger se dédouble et se multiplie dans le système des personnages. L’origine étrangère n’est donc pas une caractéristique attribuable uniquement à Larsan, mais également — dirais-je, surtout — à Arthur Rance, collègue du père de Mathilde. C’est d’ailleurs l’intégralité du scénario qui, de Hope se propage jusqu’à Larsan, se dédouble dans la figure d’Arthur Rance : comme le faux inspecteur de la Sûreté parisienne, Arthur Rance aussi a souffert d’un échec amoureux à l’égard de Mathilde. Le scénario de l’amant trahi qui, du Nouveau Monde, vient bouleverser l’Europe, s’applique alors immédiatement à Rance et non à Larsan, dont l’altérité est devenue quasiment opaque, imperceptible.

De cette manière, le scénario du criminel étranger se propage et se multiplie dans le texte, se prêtant à des attributions multiples dans l’effort interprétatif du lecteur. Au début du nouveau siècle, la tendance est ainsi opposée par rapport aux modèles de Vidocq, Gaboriau et Wilkie Collins : il ne s’agit plus de *surconnoter* l’opposant criminel par la multiplication des scénarios, mais d’étendre un seul scénario à plusieurs personnages un seul horizon de culpabilité.

D’ailleurs, les personnages de Jefferson Hope et de Larsan témoignent de la superposition, voire même de l’échange de fonctions entre l’Autre lointain et l’Autre proche : à travers un transfert de compétences se manifestant par contiguïté, l’Autre proche hérite la violence coloniale de l’Autre lointain. Cependant, au contraire de sa contrepartie exotique, il n’est pas reconnaissable : depuis les *Mémoires de Vidocq*, nous avons vu comment l’horizon d’attente de l’étranger criminel se connote également par la nature factice, postiche, de l’altérité. L’Autre est, surtout, une forme de déguisement, une contrefaçon, un détournement.

Lorsque le lecteur d’Agatha Christie se trouve face au Dr. Bauerstein, plusieurs horizons d’attente se superposent l’un à l’autre : d’un côté, bien évidemment, la possibilité de soupçonner le docteur ; d’autre part, la conscience que l’altérité criminelle est aussi une manière de dérouter et de confondre. Dans cette perspective, la seule différence de *Styles* par rapport à son architexte réside dans le fait que le détournement n’agit plus au sein de la représentation, mais dans le rapport entre texte et lecteur tout court. De cette manière, Christie renouvelle le scénario du criminel étranger en engageant son public dans le pouvoir déroutant dont ce type se charge. Même le *topos* du criminel autre modifie sa fonction dans l’économie du texte, conformément à l’autonomisation progressive de l’activité interprétative du lecteur.

3. L’empoisonneuse et l’empoisonneur

Dans *The Mysterious Affair at Styles*, plusieurs scénarios de culpabilité se superposent l’un à l’autre : comme on a vu, le personnage de Inglethorp se définit au carrefour entre le type du faux coupable et celui du traître mélodramatique le plus canonique. Tout soupçon étant éloigné de sa figure, dont la culpabilité serait excessivement prévisible, l’effort interprétatif du lecteur se déplace vers le personnage du docteur Bauerstein, incarnant le prototype de l’espion étranger.

Cependant, l'une des caractéristiques principales de l'activité interprétative du lecteur au sein du roman policier réside dans sa multiplicité : il n'y a pas de véritable soupçon sans la possibilité d'envisager *plusieurs* scénarios définissant l'identité potentielle du coupable. Ainsi, lire le roman policier c'est d'abord et surtout une hésitation perpétuelle parmi plus d'un personnage.

Dans cette perspective, Cynthia joue une fonction fondamentale dans l'économie du texte, en structurant un effet de lecture à horizons d'attente multiples. Dès le début de l'enquête, on sait que Madame Inglethorp a été empoisonnée avec de la strychnine. Cependant, l'arme du crime peut être associée à plusieurs personnages, en produisant des versions concurrentes — voire mutuellement exclusives — du crime : a) pour le stéréotype de l'accumulation des preuves sur la figure du faux coupable, on témoigne d'avoir vu Inglethorp en train d'acheter de la strychnine chez le pharmacien du village ; b) outre qu'un possible espion, le docteur Bauerstein est l'un des majeurs experts mondiaux de poisons : cette déclaration *arme* — d'une certaine manière — la main du meurtrier potentiel, en fournissant à l'espion un élément de plus qui le rattacherait au crime ; c) à propos de Cynthia, on déclare simplement qu'elle est infirmière, et qu'elle aurait donc accès à la strychnine dans l'hôpital où elle travaille.

Dans les deux premiers cas, le rapport entre types narratifs et orientation du soupçon ne nécessite, au moins superficiellement, d'autres commentaires, puisqu'ils sont explicites. Le rapport de Inglethorp avec la strychnine l'exclut des soupçons, qui se réorientent vers celle de Bauerstein ; l'effort interprétatif du lecteur quitte ainsi le faux coupable pour un scénario de culpabilité potentiellement possible. Que dire, par contre, de Cynthia ?

Quoi que très tenue, sa relation avec l'élément « strychnine » est profondément opérationnelle dans la programmation du soupçon au sein du lecteur. Dans le quatrième chapitre, de la poudre blanche, similaire au sucre, a été repérée sur le plateau avec lequel on servait le chocolat à Mrs. Inglethorp. De plus, comme on l'apprend en visionnant le plan du premier étage de la maison, la chambre de Cynthia se trouve juste à côté de celle de Mrs. Inglethorp, à l'autre extrême par rapport à celle d'Alfred Inglethorp. Du point de vue spatial, la victime se trouve ainsi entre un faux coupable et une potentielle coupable, une femme ayant effectivement accès à de la strychnine : il aurait été facile, pour Cynthia, d'ajouter de la poudre empoisonnée au sucre que Mrs. Inglethorp met dans son chocolat. Compte tenu de ces informations, l'extrait suivant constitue une séquence extrêmement fertile pour l'activité inférentielle du lecteur :

— Have another cup of coffee, mademoiselle ? said Poirot solicitously. It will revive you. It is unparalleled for the *mal de tête*. He jumped up and took her cup. — No sugar, said Cynthia, watching him, as he picked up the sugar-tong. — No sugar? You abandon it in the wartime, eh? — No, I never take it in coffee. — *Sacré!* murmured Poirot to himself, as he brought back the replenished cup.⁴⁷

Aucune référence explicite n'est faite au rapport entre Cynthia et le sucre qu'elle refuse. Cependant, son refus du sucre se charge d'une signification toute particulière : l'insistance du narrateur sur son regard (« No sugar, said Cynthia, watching him, as he picked up the sugar-tong ») suggère qu'elle craint cette substance, à laquelle elle aurait pu en mélanger une autre,

⁴⁷ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 69.

justement de la strychnine. D'ailleurs, elle insiste en refusant deux fois, ce qui met en exergue son rapport avec la poudre.

De l'autre côté, la réaction détective, qui laisse échapper un « *Sacré* », suggère l'importance du détail, voire même son étonnement. On s'efforce alors de relire la scène à travers la réaction de stupéfaction du détective, en s'efforçant de trouver une raison capable de la justifier. En d'autres termes, on s'efforce d'inférer les pensées de Poirot pour que l'on puisse comprendre la séquence. Quoi que sans rien expliciter, il est impossible de comprendre le geste du détective sans inférer que le refus de Cynthia correspond, selon Poirot, à une confession indirecte : elle aurait mélangé du sucre avec de la strychnine.

L'épisode se charge ultérieurement de signification quand, quelques pages après, il est repris par le détective lui-même : « [Poirot] seemed absorbed in thought ; so much so that my curiosity was aroused. — What is it ? You are not attending to what I say. — It is true, my friend. I am much worried. — Why ? — Because Mademoiselle Cynthia does not take sugar in her coffee⁴⁸ ». La curiosité de Hastings, un chroniqueur notoirement peu attentif, pourrait calquer celle d'un lecteur distrait, pour lequel l'on nécessite de remettre en exergue les éléments censés être pertinents à l'enquête *a posteriori*. Cette séquence aurait donc la fonction de rattraper et de convoiter les soupçons des lecteurs les plus distraits vers Cynthia, en explicitant ce qui — quelques pages auparavant — se trouvait au niveau de simple inférence du lecteur. Cependant, les éléments narratifs dans la scène du café sont suffisants pour que le lecteur puisse envisager, de manière autonome, la possible culpabilité de Cynthia : ses réactions en relation avec celles du détective suffisent au moins pour estimer que Poirot la considère une empoisonneuse potentielle.

Ainsi, une série de détails narratifs dirige les soupçons du lecteur sur Cynthia. Quoi que les éléments textuels tous seuls soient suffisants à garantir une réponse active du lecteur, il est fondamental de souligner que ses inférences se soutiennent et se structurent à partir d'un horizon d'attente consolidé.

En d'autres termes, la détermination de la culpabilité potentielle de Cynthia est loin d'être un phénomène lié exclusivement à la textualité stricte du texte, s'appuyant par contre sur une stéréotypie qui précède *The Mysterious Affair at Styles*. Le personnage de la jeune infirmière correspond en fait à une figure criminelle typique des littératures judiciaires qui se propage tout au long de notre corpus : l'*empoisonneuse*. Agatha Christie elle-même paraît bien consciente d'encadrer l'un de ses personnages principaux dans une longue tradition de femmes qui, pour haine ou pour passion, s'abandonnent au délit avec le poison.

Dans la première scène du roman, les habitants du manoir de Styles font la connaissance de Poirot. La discussion vire aussitôt vers le crime entre la vraie vie et dans les romans. Mrs. Cavendish considère que le crime factuel est toujours moins surprenant que le crime romanesque : « — I'd feel it in my fingertips if he [a murderer] came near me. — It might be a 'she', I suggested. — Might. But murder's a violent crime. Associate it more with a man. — Not in case of poisoning⁴⁹ ». Hastings la corrige : rien n'empêcherait une femme de commettre un crime violent avec du poison.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

Avec une opération de réflexivité narrative, Christie rend son lectorat solidaire avec un horizon d'attente voué à l'orienter son soupçon d'une manière précise : au sein d'une enquête, le ou les personnages féminins sont également passibles d'être des empoisonneuses. Certes, en tant qu'avocat, Hastings vante une profonde connaissance des causes célèbres du XIX^e siècle, où le stéréotype de l'empoisonneuse subit, pour dire le moins, un véritable éclatement.

Pour se rendre compte de l'étendue de ce phénomène littéraire, il suffit d'envisager la section que Fouquet dédie au « Poison » dans ses *Causes célèbres* (1862). Seulement une affaire concerne un empoisonneur, l'anglais William Palmer, alors que tous les autres chapitres de cette longue section sont dédiés aux empoisonneuses les plus célèbres de l'histoire criminelle, comme M^{me} Lacoste, la veuve Boursier, la Marquise de Brinvilliers et, bien évidemment, M^{me} Lafarge.

Une des chroniques juridiques les plus passionnantes de la décennie 1850, le fait divers de M^{me} Lafarge ouvre non seulement un débat passionnant, auquel participe notamment Alexandre Dumas⁵⁰, entre ses partisans et ses accusateurs, mais offre à la figure de l'empoisonneuse une voie d'accès vers le domaine du romanesque, comme on verra par la quantité étonnante d'empoisonneuses qui peuplent les textes de notre corpus.

La référence réflexive de Christie se présente ainsi comme une précaution inutile : il paraît en fait extrêmement improbable que son lectorat se trouve impréparé face à l'horizon d'attente de la femme astucieuse et malveillante, disposée à accomplir ses plans de vengeance par le poison.

Loin de se limiter à la célébrité éphémère du fait divers, l'empoisonneuse émerge progressivement de la chronique judiciaire au statut de *topos* littéraire. Il n'est pas pour rien si Émile Gaboriau dédie sa première tentative de roman criminel à la figure de la Marquise de Brinvilliers, avec *Les Amours d'une empoisonneuse* (1881, posthume). Voici le portrait de la femme, confiée à la voix d'Exili, le maître de poisons qui va introduire Saint-Preux, amant de la Marquise, à l'art de l'empoisonnement, et ensuite la dame elle-même :

Cette femme [la marquise de Brinvilliers] a l'enfers dans l'âme. Elle ferait rougir Messaline et Locuste en serait jalouse [...]. Il lui faut de l'or et la liberté absolue. Son père est un censeur morose ; elle l'empoisonnera en lui prodiguant ses infernales caresses. Elle empoisonnera ses deux frères, pour avoir seule l'héritage de sa famille. Elle empoisonnera sa fille, parce qu'elle sera belle. Elle empoisonnera son mari débonnaire, pour épouser son amant. Elle empoisonnera son amant, quand elle en sera lasse. La Mort la conduit par la main et la Fatalité la pousse.⁵¹

Certes, le personnage de la Marquise se caractérise par la cupidité et la jalousie. Cependant, et unanimement au portrait qu'en donne Dumas dans l'un de ses *Crimes célèbres*⁵², la figure de la Brinvilliers montre quand même des traits d'héroïne romantique : sa haine se déclenche dans le cadre oppressif d'une famille empêchant la future empoisonneuse d'accéder à son héritage et de choisir librement son époux. Dans cette perspective, c'est son amant Saint-Preux, initié aux poisons pendant son incarcération pour adultère, qui la pousse pour la première fois au

⁵⁰ Cf. CLAUDE SCHOPP, « Préface », dans ALEXANDRE DUMAS, *Madame Lafarge*, texte établi et annoté par CLAUDE SCHOPP, Paris, Pygmalion, 2005.

⁵¹ ÉMILE GABORIAU, *Les Amours d'une empoisonneuse*, Paris, Dentu, 1881 [posthume], p. 324-325.

⁵² Cf. ALEXANDRE DUMAS, *Les Crimes célèbres* [1851], tome I, Genève, Famot, 1983.

meurtre, en déclenchant un *climax* criminel dont la Marquise ne devient complètement consciente, voir même satisfaite, que tardivement.

Deux éléments caractérisent ainsi la figure de l'empoisonneuse dans son exorde romanesque. D'abord, une série de constrictions externes dramatisant sa descende dans le crime, conçue comme un acte désespéré ou inconscient, forcé par un cadre opprimant ou hostile : déjà la Marquise de Brinwilliers offre un bon exemple d'une dimension tragique plus au moins latente au sein de l'empoisonneuse. Dans la même perspective, Blanche, l'une des protagonistes de *l'Honneur du nom* d'Émile Gaboriau, ne constitue qu'une ultérieure amplification de la dimension dramatique au sein de cette typologie criminelle. À l'époque du drame précédant le meurtre de la *Poivrière*, Blanche est la fiancée du duc de Sairmeuse, le futur Mai ; elle est cependant convaincue, à tort, que son futur mari aime Maire-Anne, fille de Lacheneur. Pour empêcher toute relation entre eux, en se trouvant seule avec Marie-Anne, elle décide de l'empoisonner. La tentation est immédiate, comme une sorte de raptus meurtrier :

[M^{me} Blanche] s'approcha, et parmi les flacons, elle en distingua deux, de verre bleus, bouchés à l'émeri, sur lesquels le mot : poison, était écrit au-dessus de caractères indéchiffrables. Poison !... M^{me} Blanche fut plus d'une minute sans pouvoir détourner les yeux de ce mot qui la fascinait. Une diabolique inspiration associait dans son esprit le contenu de ces flacons et le bol resté sur la cheminée.⁵³

L'héroïne empoisonneuse n'est plus seulement encadrée dans un contexte opprimant ; elle est également victime d'un excès de passion, thème très cher à la tragédie classique, menant jusqu'au meurtre. De plus, on remarque aussi la présence d'un autre *topos* de la tragédie élisabéthaine : le malentendu qui mène au crime ; en fait, Sairmeuse n'a aucune intention de marier Anne au lieu de Blanche, qu'il aime profondément. Le poison se connote ainsi en tant que vecteur d'un vice préalable, s'enracinant d'une passion poussée à l'extrême, et d'un soupçon qui n'a aucune raison de subsister. Aveuglée par la jalousie, Blanche décide enfin d'empoisonner sa rivale en déclenchant la vengeance de son vieux père, ce qui constitue le nœud du crime en ouverture de *Monsieur Lecoq*.

Ensuite, l'empoisonnement devient progressivement un crime qui se consomme *en couple* : la corruption de l'empoisonneuse est un procédé qui trouve sa souche à l'extérieur de la femme elle-même, et souvent imputable à son *nouveau* partenaire. La haine ou l'incompréhension de l'empoisonneuse, accumulées à l'égard du vieux partenaire, se déclenchent à travers son nouvel amour. On remarque ainsi une relation stricte entre empoisonnement et adultère : de la fidélité conjugale trahie au meurtre par empoisonnement, du crime moral au crime judiciaire, le poison ne représente que l'élément déclenchant la parabole criminelle de la femme.

Considérons par exemple la relation entre Berthe et Hector de Trémoré dans le *Crime d'Orcival* d'Émile Gaboriau. Berthe tombe amoureuse d'Hector, le meilleur ami de son mari, accueilli chez eux à cause des dettes épouvantables causés par son amour pour le jeu et la débâcle. Pour pouvoir rester avec lui, Berthe décide ainsi d'empoisonner petit à petit son mari.

Certes, Hector de Trémoré n'est pas comparable au maître des poisons Exili, un véritable nécromancien de roman gothique : on ne peut pas dire qu'il exerce expressément une manœuvre de corruption morale sur Berthe. Au contraire, Il est lui-même victime de ces propres vices, la

⁵³ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq*, *op. cit.*, p. 660.

cupidité et l'excès dans les plaisirs, allumant pour simple jeu de libertinage, la passion de Berthe jusqu'au crime. Il est pourtant inconscient, voire même insouciant, des résultats tragiques de son *flirt*. Le jeune *dandy* est ainsi étonné de découvrir dans la dame une empoisonneuse : « [Berthe] sortit de sa poche et lui montra un petit flacon de verre bleu bouché à l'émeri. — ... Voici qui m'assure que je ne me trompe pas. Hector devint livide et ne put retenir un cri d'horreur [...]. — Du poison, balbutiait-il, confondu de tant de perversité, du poison ! — Oui, du poison⁵⁴ ». Hector devient ainsi, son malgré, complice d'un crime qu'il a provoqué par ennui. Son jeu de séduction se transforme en une cage, Berthe s'assurant l'amour d'Hector par le chantage : s'il la quittait, elle le dénoncerait à la justice comme son complice dans le meurtre. Tout en se consommant en couple, l'empoisonnement dévoile un élément criminel irréductible au sein de la femme, amplifié par l'adultère.

De cette manière, l'empoisonneuse se fait de moins en moins héroïne romantique dans *Le Crime d'Orcival* par rapport à la figure de Blanche : Berthe n'est pas seulement empoisonneuse, mais également maître-chanteur : c'est donc le pêché original, pour ainsi dire, de Berthe, qui pousse Hector à tuer sa maîtresse et à s'enfuir avec Laurence. Sans la rupture du lien conjugal, aucun autre crime n'aurait été commis : la tendance criminelle de l'empoisonneuse, comme un virus, se propage en poussant les autres à la violence et à la trahison.

Bien que notre travail exhume de toute question de sociologie littéraire, on ne peut pas nous empêcher de remarquer une profonde misogynie, plus au moins latente, dans la construction du type de l'empoisonneuse. D'héroïne tragique, poussée au meurtre par la déception et la jalousie, Berthe marque la transformation de l'empoisonneuse en une meurtrière froide et calculatrice, qui tue son mari, un homme gentil et respectable, pour un caprice bovaryste, et coince son amant dans un chantage sans issue.

Tout en présentant des différences remarquables, *The Woman in White* offre un autre exemple excellent de la dé-héroïsation de l'empoisonneuse dans la figure de Madame Fosco. On se trouve, encore une fois, face à un couple d'empoisonneurs ; ou mieux, face à un couple criminel dont le poison, élément exclusivement féminin, devient l'*agent* privilégié des plans du *mastermind* criminel du roman, le comte Fosco.

En fait, Madame Fosco empoisonne seulement pour servir à l'intrigue du comte, en étant complètement subjuguée à la volonté brutale de son mari. Si Berthe et Blanche empoisonnent pour trahison, Madame Fosco empoisonne pour *fidélité* conjugale, voire même peut-être pour soumission à la figure de traître mélodramatique dont le comte incarne si bien les traits.

Contrairement à Berthe, la figure de Madame Fosco paraît radicalement plus nuancée : d'une part, la solidarité avec un criminel devient aussi vénéneuse que la trahison d'un homme honorable ; d'autre part, Collins met l'accent sur la docilité de Madame, en en faisant quasiment une victime indirecte du comte. Autrefois une femme libre mais capricieuse, depuis qu'elle s'est mariée, Madame Fosco est devenue « so much quieter, and so much more sensible as a wife than she was as a single woman⁵⁵ ». Cela ne l'empêche pourtant d'être responsable des empoisonnements qui se multiplient dans le roman. Se trouvant chez Percival, Marian est

⁵⁴ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 329-330.

⁵⁵ W. COLLINS, *The Woman in White*, op. cit., p. 229.

proche de résoudre le mystère de la dame en blanc, quand elle est atteinte par une maladie dont la source est inconnue. En relisant son mémoire, l'avocat Fairlie n'hésite pas à mettre l'épisode en relation avec Madame Fosco, qui l'aurait empoisonnée :

At any rate, the Countess insisted on making the tea, and carried her ridiculous ostentation of humility so far as to take one coup herself, and to insist on the girl's taking the other. The girl drank the tea, and according to her own account, solemnised the extraordinary occasion five minutes afterwards by fainting dead away for the first time in her life.⁵⁶

Il ne faut pas se surprendre de la certitude avec le barreau rapproche les deux événements. D'ailleurs, Fairlie partage avec Hastings la profession d'avocat et une profonde connaissance de la chronique judiciaire, où le *topos* de l'empoisonneuse est déjà fréquent.

Dans la source principale du roman, la chronique de l'affaire Douhault de Maurice Méjan⁵⁷, le poison était l'outil principal pour l'échange d'identité orchestré par M. de Champignolles, le frère de M^{me} Douhault qui la fit emprisonner pour pouvoir s'emparer de sa partie de l'héritage de famille.

À la veille de partir pour Paris, le 15 janvier 1788, M^{me} de Douhault fut invitée par M^{me} de la Roncière à faire une promenade en voiture sur les quais [...]. Un moment après avoir pris du tabac présenté par M^{me} de la Roncière, M^{me} de Douhault éprouva un violent mal de tête qui l'obligea de rentrer. Elle s'endormit en prenant un bain de pieds, et fut mise au lit pendant un sommeil profond.⁵⁸

Voici le dernier souvenir de la prétendue M^{me} de Douhault avant de se réveiller à la Salpêtrière, sous une autre identité. Les deux séquences présentées sont d'ailleurs quasiment superposables : une femme, l'empoisonneuse, propose à son amie, la victime, d'assumer une substance (du tabac ou du thé), en lui causant des symptômes dont mal à la tête et perte de conscience. Comme dans *The Woman in White*, l'on se trouve face à une femme, M^{me} de la Roncière, obéissant au plan de son mari, ami fidèle de M. de Champignolles. De plus, ni dans un extrait ni dans l'autre, aucune référence explicite n'est faite au poison : le scénario lié à la figure de l'empoisonneuse constitue déjà un horizon stable dans les attentes du lectorat. La présence du poison est donc un élément dont on est censé identifier l'action.

Marian n'est pas la seule victime d'empoisonnement dans le roman. Par rapport à sa source, ce crime se propage et se multiplie dans le roman. Comme M^{me} Douhault est victime d'un échange de personne pendant son voyage vers Paris, de la même manière Laura Glyde est transférée à Londres pour être empoisonnée et ensuite renfermée dans l'hôpital psychiatrique de Saint John. La séquence de son empoisonnement est tout à fait assimilable à celle de Marion : « The water, when Lady Glyde attempted to drink it, had so strange a taste that it increased her faintness, and she hastily took the bottle of salts from Count Fosco, and smelt at it. Her head

⁵⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁷ À travers l'étude de la correspondance entre Wilkie Collins et Charles Dickens, Leroy Panek identifie dans les *Causes célèbres* de Maurice Méjan la source principale pour *The Woman in White*. Cf. LEROY PANEK, *Before Sherlock Holmes. How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, Jefferson, MacFarland, 2011. Cf. également WILKIE COLLINS, « Préface à l'édition française » dans *Id.*, *La Femme en blanc* [trad. E. D. FORGUES], Paris, Hetzel, 1861.

⁵⁸ MAURICE MÉJAN, *Recueil des causes célèbres et des arrêts qui les ont décidées*, tome IX, Paris, Plisson, 1808, p. 14-15.

became giddy on the instant⁵⁹ ». Ainsi, l’empoisonnement de Marian ne constitue que l’occasion pour organiser celui de Laura, le seul personnage qui constitue un véritable moulage de M^{me} Douhault dans le roman. Peu importe qu’un empoisonnement soit imputable à Madame Fosco et l’autre à son mari ; le scénario fait définitivement partie intégrante du couple criminel. D’ailleurs, il constitue un cadre tellement prévisible que le comte, ayant enfin rencontré William, parvient à se moquer des précautions ridicules du jeune héros, craignant d’être empoisonné :

The coffee was brought in by Madame Fosco. He [Count Fosco] kissed her hand in grateful acknowledgment, and escorted her to the door; returned, poured out a cup of coffee for himself, and took it to the writing-table. — May I offer you some coffee, Mr. Hartright? he said, before he sat down. I declined. — What! You think I shall poison you?⁶⁰

L’empoisonnement ne représente plus une menace pour les personnages, ainsi bien qu’il ne constitue plus une source de surprise pour le public, au moins celui de Wilkie Collins, au point que l’on peut se permettre de ridiculiser cette attente chez Hartright comme l’on ferait à l’égard du lecteur.

Dans cette même perspective, encore quinze ans plus tard, Conan Doyle évoque l’affaire de la marquise de Brinvilliers dans le seul but de parodier les hypothèses improbables des journalistes autour du meurtre des Lauriston Gardens, dont les articles se terminent : « After alluding airily to the Vehmgericht, aqua tofana, Carbonari, *the Marchionnes de Brinvilliers*, the Darwinian theory, the principles of Malthus, and the Ratcliff Highway murders⁶¹ ». La prose de Conan Doyle nous offre ainsi l’occasion pour sanctionner la dégradation du type de l’empoisonneuse à l’un parmi plusieurs clichés criminels, aussi absurdes que prévisibles.

D’autre part, *A Study in Scarlet* offre l’occasion pour renverser le *topos* de la femme habile avec les poisons, en exploitant un horizon d’attente jusque-là quasiment inutilisé : celui de l’*expert*, le maître gothique de poisons incarné par le personnage d’Exile dans *Les Amours d’une empoisonneuse* d’Émile Gaboriau. Dans la série de Lecoq, cette figure est pourtant absente : Blanche agit en solitude ; de même, Hector est étonné face à la ruse criminelle de Berthe. La seule figure de spécialiste masculin de poisons dans l’univers narratif de Lecoq est le docteur Robelot, pharmacien fournissant le poison à la comtesse, dont les « travaux et [les] expériences sur les poisons sont surtout bien remarquables⁶² ». Certes, il s’agit d’un grand connaisseur mais son rôle dans l’intrigue criminelle de Berthe est à peu dire ancillaire.

Il faut attendre la figure de Jefferson Hope dans *A Study in Scarlet* pour retrouver, en tant que coupable, un véritable expert de poisons : « I was one janitor and sweeper-out of the laboratory at York College. One day the professor was lecturing on poisons, and he showed his students some alkaloid, as he called it, which he had extracted from some South American arrow poison, and which was so powerful that the least grain meant instant death⁶³ ». De cette manière, Hope absorbe le savoir bourgeois de personnages à la Robelot et s’en sert pour

⁵⁹ W. COLLINS, *The Woman in White*, *op. cit.*, p. 492.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 989.

⁶¹ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *op. cit.*, p. 51, italique ajouté.

⁶² É. GABORIAU, *Le Crime d’Orcival*, *op. cit.*, p. 147.

⁶³ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *op. cit.*, p. 124.

structurer un type d'empoisonneur capable de surprendre son lectorat, en subvertissant un horizon d'attente figé jusqu'à la parodie. Non seulement Hope est un empoisonneur dans un intertexte surplombé d'empoisonneuses ; il est également un criminel qui agit seul dans un cadre où l'empoisonnement représente crime qui se consomme en couple.

Comme on a maintes fois souligné, l'identité du meurtrier d'*A Study in Scarlet* ne peut pas surprendre pour elle-même : la première fois que l'on rencontre Hope est également l'occasion dans laquelle il est démasqué. Cependant, Hope est surprenant par rapport à l'horizon d'attente qui se fige autour du crime au poison, comme divergence par rapport à une typologie criminelle aussi figée que prévisible. La source de la surprise est donc tout à fait intertextuelle, et liée au profil d'empoisonneur non-canonique incarné par le jeune américain.

Dans un cadre de subversion quasiment totale, des éléments de continuité dans la structuration du personnage ne manquent pourtant pas par rapport à l'intertexte. Hope récupère d'une certaine manière la dimension romantique qui était propre des premières empoisonneuses : il empoisonne Stangerson et Drebber pour venger son amour perdu, en devenant un meurtrier son malgré. Ces formes de continuité concourent pourtant à surprendre encore plus puisque décontextualisés dans le cadre du genre sexuel opposé.

Cependant, une seule subversion du scénario de l'empoisonneuse n'implique pas que ce *topos*, et celui de la femme fatale au sens plus large, soit inactif au sein des littératures criminelles. Au contraire, il en certifie la diffusion et la célébrité. Dans le cadre plus conservateur de l'œuvre de Piccini, le couple criminel demeure un *topos* très prolifique, en particulier dans les *Ladri di cadaveri*. Même si en absence de poison, le rapport d'adultère entre la comtesse Paola et l'inspecteur Ferriani constitue le nœud à la base des meurtres effroyables qui choquent la ville de Florence. Encore une fois, Torisinghi n'est que l'outil du vice corrupteur de la dame : les assassinats organisés par l'inspecteur sont censés mystifier le triple échange d'enfants organisé par la comtesse.

N'oublions pas que l'horizon d'attente d'un couple lié par la passion et par la pratique de l'empoisonnement réside aussi, d'une certaine manière, dans *Le Mystère de la chambre jaune*. Avec une variation considérable par rapport à l'intertexte qui le précède, Gaston Leroux présente cependant à ses lecteurs un *faux* empoisonnement. Au cours de la troisième apparition de Ballmeyer au château du Glandier, Larsan feint d'avoir été empoisonné pour détourner tout possible soupçon de sa figure. D'autre part, Rouletabille est effectivement empoisonné par Larsan au cours du même dîner, de sorte que le criminel puisse accomplir son plan en toute tranquillité.

Ce choix narratif a pourtant une conséquence directe sur l'orientation de l'activité interprétative du lecteur : l'hésitation du lectorat est en effet détournée encore une fois vers la figure topique de l'empoisonneuse, incarnée par M^{lle} Stangerson. Sainclair et Rouletabille surprennent la jeune victime de Ballmeyer qui « profitant de l'absence du domestique et de ce que son père était baissé, ramassant un objet qu'elle venait de faire tomber, versait hâtivement le contenu d'une fiole dans le verre de M. Stangerson⁶⁴ ». Cette scène situe quelques pages avant le faux empoisonnement de Larsan et le vrai empoisonnement de Rouletabille par celui-là. En calquant la figure de M^{lle} Stangerson sur le type de l'empoisonneuse, toute attente du

⁶⁴ G. LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 278.

lectorat est complètement inversée : non plus victime innocente, on imagine que M^{lle} Stangerson soit par contre complice de Ballmeyer, en devenant — au moins au niveau des inférences du lecteur — partie intégrante de l'énigme couple criminel lié par le poison. Au sein des attentes du lectorat, si M^{lle} Stangerson est responsable d'avoir fait endormir son père, elle pourrait bien être également responsable de l'empoisonnement de Rouletabille et de Larsan, les deux prétendus opposants de Ballmeyer.

Le dévoilement final de l'enquête est, évidemment, bien différent : Mathilde et Ballmeyer formaient un couple, qui n'est cependant comparable à aucun des couples d'empoisonneurs que l'on a vus jusque-là. Il n'y a en effet aucune complicité entre les deux anciens amants, mais une relation prédatrice s'insérant dans le scénario du traître mélodramatique et de la jeune persécutée.

Le type de l'empoisonneuse, structuré en horizon d'attente stable chez le lecteur, est ainsi utilisé comme instrument pour détourner les attentes du lecteur de la révélation finale, en garantissant l'effet de surprise au moment du dénouement de l'intrigue.

D'ailleurs, Mathilde est une fausse empoisonneuse : elle drogue son père puisque, en étant au courant de l'apparition de Ballmeyer, elle craint qu'il puisse s'en mêler, en engageant un combat qu'il ne pourrait jamais gagner. Le couple d'empoisonneurs est définitivement rompu, sauf dans les attentes prévisibles du lectorat : il ne représente plus qu'un horizon d'attente à infirmer.

Dans cette perspective, Cynthia de la *Mysterious Affair at Styles* attire sur elle-même les soupçons du lectorat non seulement grâce aux indices infratextuels que l'on identifie et que l'on sélectionne au cours de la lecture. La polarisation des soupçons sur sa figure se détermine également à travers une série d'attentes stratifiées tout au long du XIX^e siècle, dans tous les modèles littéraires concourants à la structuration du roman à énigme classique.

Cependant, il ne faut pas penser que le type de l'empoisonneuse soit assumé par Agatha Christie sans qu'il ne subisse de modifications ultérieures par rapport à l'émergence de la pratique du soupçon chez le lectorat. Au contraire, la première enquête de Poirot constitue une étape nouvelle dans l'évolution du type, nécessaire au foisonnement et à la multiplication de l'activité interprétative du lecteur.

En particulier, on remarque un procédé de désagrègement *double* au sein du type de l'empoisonneuse, puisque concernant à la fois le prototype en tant que lui-même, aussi bien qu'en tant qu'élément d'un couple criminel.

D'une part, les soupçons autour de Cynthia n'ont que la fonction de détourner l'attention du lecteur de la figure d'Inglethorp. Le texte se limite ainsi à exploiter quelques éléments épars dans la narration pour susciter une illusion préexistante en tant qu'attente du lectorat.

D'autre part, le couple d'empoisonneurs se désagrège pour présenter au lecteur deux couples potentielles en compétition. Dans cette perspective, il faut rappeler que Cynthia n'est pas le seul personnage ayant une connaissance profonde des poisons ; le docteur Bauerstein aussi est présenté au lecteur comme « a London specialist ; a very clever man — one of the greatest living experts on poisons⁶⁵ ». Voici encore un exemple de compénétration des scénarios : Bauerstein n'est pas seulement un étranger, mais également un empoisonneur potentiel.

⁶⁵ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 15.

Cependant, Agatha Christie présente une série d'indices pour que le lecteur puisse exclure *a priori* leur complicité : Cynthia paraît avoir une relation stricte mais mystérieuse avec Lawrence, le fils cadet de Mrs. Inglethorp, qui ne cesse d'observer l'infirmière. De la même manière, on surprend à plusieurs reprises le docteur Bauerstein en compagnie de Mrs. Cavendish, femme de John, le fils aîné de Mrs. Inglethorp. Ainsi, deux empoisonneurs potentiels, ayant les mêmes possibilités d'être le coupable, forment apparemment deux couples d'empoisonneurs possibles. Pour multiplier les reconstitutions potentielles du crime, et pour les compliquer à un niveau ultérieur, Agatha Christie n'exploite pas seulement l'horizon d'attente double de l'empoisonneur/empoisonneuse. Au contraire, elle les dédouble ultérieurement en s'appuyant sur l'attente du lectorat pour laquelle l'empoisonnement serait un crime se consommant en couple.

La vérité est pourtant bien différente : d'une part, quoi qu'amoureux de l'infirmière, Lawrence *soupçonne* Cynthia puisqu'elle est la première qui prête son secours à Mrs. Inglethorp. Ainsi, ils ne constituent un couple que dans les attentes du lecteur, s'appuyant sur les regards que le narrateur croit saisir entre les deux. D'autre part, la fréquentation de Bauerstein de la part de Mrs. Cavendish n'est qu'un outil de la dame pour rendre jaloux son mari, ayant par contre une relation secrète avec Mrs. Rikes.

Comme s'il s'agissait de la reproduction d'un organisme, la cellule du couple se sépare en deux clones identiques ; on multiplie ainsi le même horizon d'attente en l'étendant sur plusieurs personnages, le type de l'empoisonneur en devenant le déclencheur d'un véritable foisonnement interprétations alternatives de l'affaire. Dans cette perspective, il est peut-être utile de remarquer que les deux couples se structurent dans la symétrie la plus rigoureuse. Si les deux empoisonneurs constituent la main armée du couple, leurs partenaires partagent le même mobile possible : des difficultés financières que le patrimoine de Mrs. Inglethorp pourrait résoudre, à condition, bien évidemment, que son nouveau mari Inglethorp soit emprisonné à tort. Mrs. Cavendish et Lawrence font partie de la *famille* de Mrs. Inglethorp : le rapport d'amour secret avec l'un ou l'autre des empoisonneurs constituerait ainsi le biais pour s'emparer de l'argent de famille. Une seule typologie d'horizon d'attente peut s'étendre sur l'ensemble du système des personnages, en multipliant les possibilités interprétatives du lecteur.

D'ailleurs, même le couple des vrais coupables calque, finalement, une structure relationnelle quasiment identique à celles envisagées par le lecteur : le meurtre concerne un couple de conspirateurs, à la fois amants et cousins, dont l'un est membre de la famille — Mr. Inglethorp — et l'autre — Mrs. Howard — ne l'est pas.

Encore une fois, un couple d'empoisonneurs se charge du rôle du double coupable : d'un côté, contre toute attente, c'est bien Alfred qui empoisonne matériellement Mrs Inglethorp ; de l'autre, c'est Mrs. Howard qui obtient la strychnine déguisée en Alfred et qui la cache, ensuite, dans la chambre de John avec la fausse barbe de traître mélodramatique.

Tout en s'appuyant sur des scénarios figés, le roman de Christie parvient à étonner son public à travers un double stratagème opposé : la multiplication du même scénario sur plusieurs personnages d'une part ; d'autre part, la superposition de plusieurs scénarios sur un seul personnage de l'autre : Alfred est exclu des soupçons du lecteur en tant que traître mélodramatique, mais il revient sur la scène en tant que coupable comme empoisonneur, faisant

partie d'un couple de meurtriers. De la même manière, Mrs. Howard est une empoisonneuse qui s'habille en traître mélodramatique pour innocenter Alfred et accuser John.

Toute source de soupçon dans le roman réside non pas dans l'effort de subvertir les scénarios figés qui définissent les attentes du lectorat ; il s'agit par contre de brouiller les rapports entre les personnages, leurs supposées fonctions dans le récit du crime et les signes distinctifs rendant cette association possible. Le divorce entre signes, fonctions et acteurs romanesques se définit par l'effort incessant, continu, de la part du lecteur de réparer cette triple déchirure à travers le répertoire d'attentes dont il dispose. Dans cette perspective, les horizons d'attente du lectorat de l'époque ne sont pas simplement un *symptôme* de la lecture du soupçon ; elles en sont le *moteur*, l'élément déclencheur qui permet un effort d'attribution constamment déchu.

Après avoir envisagés les types de faux coupables et de coupables potentiels, constituant l'ensemble des participants à l'enquête, il ne nous reste qu'un dernier acteur à envisager : le détective. On verra que, même dans ce dernier cas, une série d'attentes consolidées en horizons stables constituent le cadre d'attentes nécessaire, la condition *sine qua non*, pour que le lecteur puisse effectivement soupçonner de manière autonome.

Chapitre X

Faire confiance au détective, un héros infallible

Dans la troisième section de notre travail, on a envisagé la question de la certitude du détective. L'enquêteur connote son discours par le champ sémantique de l'évidence, en structurant progressivement son infallibilité de manière rhétorique : pour invraisemblable que la solution proposée puisse paraître, la vérité proposée par Sherlock Holmes ou par M. Lecoq sera toujours nécessaire, voire inévitable. Dès que le détective parle, une vérité — soit-elle partielle ou totale — est rétablie. Néanmoins, cela implique que le détective soit perçu, à un certain degré, comme infallible pour que son discours soit accepté en tant que vérité absolue. En d'autres termes, pour que l'on soit surpris par les dévoilements du détective romanesque, il est nécessaire que l'on ne le croie jamais en erreur.

Certes, des exemples contraires ne manquent pas : *Trent's Last Case* (1913) d'Edmund Bentley s'encadre proprement sur une incompréhension radicale de l'affaire de la part du détective. De la même manière, dans *L'Affaire Lerouge*, le père Tabaret ne change d'avis sur l'innocence d'Albert qu'en conclusion de l'enquête. Cependant, on peut considérer ces deux occurrences comme des exceptions par rapport à un cadre consolidé tout au long du XIX^e siècle : l'une se situe avant la canonisation de l'infaillibilité du détective ; l'autre constitue une variation par rapport à une norme établie, une récurrence stable dans le genre.

Si l'on considère les formes narratives de l'enquête dans son cadre diachronique le plus ample possible, la rhétorique de la certitude, se prolongeant des pratiques d'écritures des mémoires jusqu'au roman policier, contribue de manière radicale à structurer la confiance du lecteur vis-à-vis du détective romanesque, en établissant progressivement un rapport de confidentialité qui se prolonge tout au long du XIX^e siècle.

Cependant, dans la section précédente, nous avons vu comment le discours proprement dit du détective, sa narration à la première personne, se restreint progressivement jusqu'à occuper seulement la conclusion du texte. Il en suit que la *certitude* avec laquelle le détective structurerait

l'intégralité de son discours glisse progressivement d'élément rhétorique constitutif du texte à horizon d'attente. Quoi que les éléments rhétoriques de la certitude demeurent les mêmes, dans le passage du mémoire au roman policier on assiste à une réduction, du point de vue quantitatif, de l'énonciation du détective. Son champ lexical de la certitude accompagne de moins en moins la lecture : Holmes ou Rouletabille ne s'expriment que rarement, pour étonner le lecteur ou pour confirmer ses prévisions. Au fur et à mesure que le détective s'exprime moins, son génie quitte la page pour devenir une caractéristique figée, voire même rigide, de son personnage.

En d'autres termes, l'infailibilité du détective cesse progressivement d'être un élément fondant de son énonciation pour se structurer en attente de la part de son lectorat, une composante que l'on s'attend de son personnage. Les pratiques discursives avec lesquelles il définissait son monde (nécessité, évidence, certitude) deviennent partie intégrante de son *ethos*. Il n'est plus nécessaire que le détective structure intégralement sa narration pour que sa parole, désormais rare, conserve sa charge d'exactitude. Cela impose des renversements de deux ordres différents : la cession de la parole à un Autre par rapport au détective modifie bien évidemment les rapports verticaux entre auteur supposé, narrateur et personnage enquêteur, mais également les rapports horizontaux entre discours différents *dans* la fiction.

Verticalement, le détective cède le rôle du narrateur à un témoin, en limitant son rôle à personnage d'une narration autrui : comme on verra par la suite, le policier est infailible puisque la narration est, au contraire, radicalement faillible. La confiance du lecteur dans le détective se structure de manière inverse et proportionnelle à la faillibilité du narrateur. Le détective contredit constamment son narrateur puisque ceci se présente au lecteur comme inattentif, négligent, distrait : en d'autres termes, le policier romanesque se charge de surprendre son lecteur puisque son narrateur est incapable de l'être.

Cette polarisation verticale de l'effet s'associe cependant à un autre phénomène. Le détective ayant délégué son rôle de demiurge romanesque à un Autre, son discours interprétatif de l'affaire cesse de constituer une monophonie et, de là, une *monologie* des circonstances de l'affaire.

Au niveau infradiégétique, le discours de l'enquêteur est constamment en compétition avec la présence d'autres investigateurs romanesques : ses intuitions s'inscrivent dans une opposition constante au discours d'un autre ou d'autres détectives, soient-ils des supérieurs ou, dans le cas d'un détective amateur, des policiers officiels. La polarisation de tort et raison se superpose à celle entre prévisible et de surprenant, le vrai romanesque, la vérité dévoilée par le héros, étant constamment au service de l'étonnement du lecteur. Cette double opposition (tort vs. raison, prévisible vs. surprenant) s'enracine dans une troisième opposition thématique qui constitue une constante du roman policier : le rapport entre le policier officiel et le policier amateur. Le discours du policier officiel est également le discours banal mais officiel de la presse et des comptes rendus. Le policier officiel symbolise, par sa simple présence, la prévisibilité des formes discursives autres par rapport à la narration fictionnelle, ce qui engendre *a fortiori* sa fausseté dans le cadre romanesque. Dans ce cadre, ce qui détermine la fausseté apriorique ne serait que de l'impuissance produire un récit surprenant, divergent par rapport à la banalité du factuel. Par contre, le policier amateur est capable de présenter une vérité autre, divergente par rapport au discours de la police officielle, et fiable *puisque* surprenante. Fausseté et inefficacité narrative se superposent ainsi d'une façon troublante, s'opposant à la vérité du détective romanesque, authentique puisque vouée à satisfaire le besoin de surprise du lecteur.

Pour résumer, le recours rhétorique au champ sémantique de la certitude contribue à consolider un rapport de confiance entre l'enquêteur et son lecteur. Cependant, comme le discours du détective se relativise, en s'insérant dans une narration majeure, il faut pourtant additionner des raisons externes pour rendre compte de manière complète du rapport de confiance entre le lecteur et son enquêteur romanesque. Ces raisons assument les contours de thèmes récurrents dans les écritures policières, figés en des scénarios d'attentes stables : le détective devient progressivement infallible aux yeux du lectorat puisque son discours se mesure, enquête après enquête, avec celui d'un témoin-chroniqueur et d'autres détectives qui sont, par contre, radicalement faillibles.

1. Un détective infallible pour un narrateur faillible

Dans la troisième section de notre travail, nous avons insisté sur la fonction de la rhétorique de la certitude comme élément fondant des mémoires policiers : pour le lecteur, il est impossible d'hésiter si le texte présente au lecteur le *contraire* d'un mystère, une série d'aventures dans lesquelles l'identification du criminel n'est qu'une précondition nécessaire aux péripéties conduisant à son arrestation.

Au sein de la narration mémorielle, la figure du policier concentre sur soi toutes les fonctions de la communication narrative, en étant à la fois narrateur, personnage principal et auteur, supposé ou effectif, de son propre texte. Si d'un côté il est impossible d'hésiter, avec le détective, autour de l'identité du meurtrier, d'autre part des textes comme les *Mémoires* de Vidocq ou de Canler envisageaient un but narratif bien différent par rapport à l'étonnement du lecteur : les premiers mémoires policiers, surtout de langue française, ont en premier lieu une fonction apologétique. Ces textes représentent d'abord des confessions, dont le but primaire est de justifier les choix opérationnels à une époque où la figure de l'investigateur se mêlait encore de manière trop stricte à celle du milieu criminel.

Dans cette perspective, on assiste à un court-circuit très singulier dans les relations entre les trois pôles de la communication narrative des mémoires policiers. Comme le détective devient auteur pour défendre les succès de son propre travail, aucune hésitation n'est permise à l'enquêteur-personnage. La conscience *a posteriori* du détective-narrateur intervient sur le sentiment de mystère face auquel se mesurerait le détective-personnage, en connotant l'enquête par le recours à une rhétorique de l'évidence, de la nécessité, de la certitude. L'enquêteur-personnage se charge ainsi des connaissances de l'enquêteur-narrateur puisque le but du texte est celui de défendre la réputation de l'enquêteur-auteur.

Ainsi, le mémoire policier évite soigneusement le mystère puisque la fonction du texte exige de structurer la confiance du lectorat vis-à-vis du détective. Vidocq écrit construisant autour de lui un *ethos* d'homme fiable, cependant miné par l'action de son collaborateur et rédacteur. Comme il le souligne lui-même dans la préface à la première édition de ses *Mémoires*, on accuse le teinturier de Vidocq d'avoir profondément modifié le texte du détective, pour en faire un criminel qui n'aurait aucun rapport avec le véritable auteur du texte :

tout ce qu'il y avait de fortuit, d'involontaire, de spontané dans les vicissitudes d'une carrière orageuse, ne s'y présentait plus que comme une longue préméditation du mal. L'empire de la nécessité était soigneusement dissimulé ; j'étais en quelque sorte le Cartouche de l'époque, ou plutôt

un autre *compère Mathieu*, n'ayant ni sensibilité, ni conscience, ni regrets, ni repentir. Pour comble de disgrâce, la seule intention qui put justifier quelques aveux d'une sincérité peu commune, devenait imperceptible, je n'étais plus qu'un éhonté qui, accoutumé à ne plus rougir, joint à l'immoralité de certaines actions, celle de se complaire à les raconter.¹

Les *Mémoires de Vidocq* se présentent ainsi comme un terrain de combat entre deux fonctions auctorielles : d'un côté, l'auteur proprement dit défend avec acharnement son travail ou se confesse avec transparence quand il est conscient d'avoir commis une faute ; d'autre part, le *teinturier* cherche à connoter Vidocq comme un criminel romanesque et un chef de Sûreté irresponsable. Deux voix indissociables se donnent bataille autour de l'*ethos* du narrateur-personnage.

La réélaboration du modèle de Vidocq chez Edgar Allan Poe se remarque cependant par la subversion complète de cette propension. À l'effort du teinturier de connoter Vidocq en tant qu'un criminel sans scrupules, il s'oppose une admiration et une fascination sans limites pour le détective. Comme le déclare le narrateur anonyme des *Murders*,

I could not help *remarking and admiring* (although from his rich ideality I had been prepared to expect it) *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. He boasted to me, with a low chuckling laugh, *that most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms*.²

Par rapport au modèle de Vidocq, la figure de l'enquêteur chez Poe perd tout rapport avec sa dimension criminelle. Les raisons seraient plusieurs : en premier lieu, Poe est complètement étranger au contexte culturel postrévolutionnaire de crainte vis-à-vis de la police de Fouché et des successeurs, dont Vidocq ne serait que le représentant le plus illustre ; ensuite, la présence — parmi les lectures de Poe — d'autres *révélateurs*, moins sombres, des figures d'enquêteurs philosophiques dont naturellement Caleb Williams, se superposent au policier proprement dit. La finesse d'analyse, tout à fait rhétorique, dont se charge Vidocq, rencontrerait alors celle de *free thinkers* élaborés sous la plume de Godwin : la quête de la vérité des Lumières croise l'enquête policière, les stratagèmes de Vidocq se mettent au service d'une vérité analytique absolue.

De cette manière, le halo gotique quitte petit à petit la figure du détective amateur Dupin, son amour pour la nuit et pour le silence étant plus proche du *cogito* cartésien que des romans noirs de Brockden Brown. À la connotation sombre, louche, que Vidocq dénonçait dans son propre manuscrit, il se substitue une admiration complète et totale du narrateur face à l'habileté analytique de Dupin. Néanmoins, de manière conforme au *Mémoires*, la consolidation des capacités du détective constitue d'abord un phénomène rhétorique, confié au narrateur, avant toute démonstration sémantique : on a ainsi l'impression que l'infailibilité du détective est

¹ EUGÈNE-FRANÇOIS VIDOCQ, « Vidocq au lecteur », dans *Id.*, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [Tenon, 1828-1832], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Laffont, 1998, p. 4, italique dans le texte.

² EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue* [1841], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, édité avec une introduction, notes et une bibliographie par STEPHEN PEITHMAN, New York, Doubleday, 1981, p. 200-201, italique ajouté.

toujours un aspect qu'il faut *apprendre* au lecteur avant qu'il ne puisse juger par lui-même. Celle-ci ne serait alors qu'une précondition narrative nécessaire au déclenchement de l'effet textuel : sans présupposer que les capacités du détective sont étonnantes, son lecteur ne pourra jamais s'étonner lui-même de ses déclarations.

On remarque pourtant chez Poe une prise de distance radicale par rapport un modèle des *Mémoires*. Si le lecteur de Vidocq observe le détective à l'œuvre de son intérieur, Poe décide de renverser la perspective du récit mémoriel : l'enquêteur n'est plus démiurge, acteur et auteur de son propre récit, mais objet d'un récit autrui. Les récits policiers de Poe pourraient alors se considérer en tant que *contretexes* par rapport à leur modèle autobiographique, en leur imposant un renversement total de focalisation.

En absence d'un discours omniprésent du détective, l'admiration pour les capacités analytiques de Dupin se traduit en surprise quand le détective fait preuve de ses capacités étonnantes. Dans l'extrait préalable, le narrateur de Poe parle explicitement du « plaisir » que le détective éprouve dans l'explication des rapports de causalité inédits de l'enquête et qui échappent au lecteur. Et bien, en nous niant la discursivité du détective, source de *son* plaisir, Poe met en scène seulement le plaisir du lecteur : l'émerveillement du public assistant à un rétablissement inattendu de l'ordre occupe l'espace autre fois occupé intégralement par la reconstruction progressive de la vérité par un détective-narrateur.

Cependant, comme le souligne le narrateur anonyme, Dupin se plaît dans le dévoilement de la vérité mais pas dans son « display ». Certes, pour lui, tous les hommes ont comme des fenêtres dans les ventres (« windows in their bosoms »), desquelles il peut lire leurs intentions : Vidocq aussi nous a fait preuve d'une telle habileté, en dévoilant immédiatement ce qu'il inférait seulement en observant les suspects ; cependant, la quantité et la qualité d'informations dont disposent les lecteurs de Vidocq et d'Edgar Poe sont radicalement différentes.

Contrairement à la forme mémorielle, qui enchaîne son propre discours par l'explicitation des rapports causaux dont le détective est *certain*, le récit d'enquête ne peut émerveiller son lectorat qu'en expulsant toute activité interprétative du détective de son propre discours. Une déclaration de Dupin suffit pour jeter le lecteur dans l'étonnement le plus total, en nécessitant par la suite une longue série d'explication qui rassurent le public, en le ramenant, petit à petit, au même niveau de connaissance que le détective. Pour ce faire, on nécessite d'une cataracte qui puisse rendre la pensée du détective *opaque* : en confiant la narration de ses gestes à un autre, un chroniqueur-témoin pour lequel la pensée du détective demeure inaccessible, le mystère du détective peut se convertir en surprise d'abord et ensuite en rassurance.

Dans la figure du témoin, il se mêlent à la fois l'activité d'écriture et de lecture : le narrateur anonyme est, bien évidemment, auteur fictionnel du texte, donc écrivain ; mais il est également le premier lecteur du détective, puisqu'il assiste directement au spectacle de la détection. C'est lui le premier chargé d'interpréter les gestes et les réactions son détective. Il faut pourtant qu'il soit un lecteur *incapable* : le détective est étonnant *puisque* son propre narrateur et témoin est incapable de *lire* ses gestes, de les interpréter correctement et de comprendre ses affirmations.

Si le détective est *un* lecteur (d'indices)³, le chroniqueur-témoin est *le* lecteur, figure du public qui s'étonne des déclarations de Dupin et, ensuite, qui demande avec impatience au détective d'expliquer les raisons de ses conclusions.

La célèbre scène d'ouverture des *Murders* peut être ainsi considérée comme ayant une fonction réflexive vis-à-vis du reste du texte, en déployant face au lecteur réel le mécanisme que le texte va employer par la suite. Dupin devine ce que le narrateur est en train de penser ; ce dernier en est étonné, et il demande à l'investigateur de lui expliquer comment il est parvenu à cette conclusion. Il est seulement en ce moment que Dupin présente une série de paralogismes qui, d'une connexion causale à l'autre, parviennent à montrer les raisons derrière l'inférence surprenante de Dupin.

Quoi que la vérité soit souvent évidente en *superficie*, en paraphrasant Dupin lui-même, le lecteur de Poe apprend à s'attendre un reversement de perspective surprenant, capable d'étonner tout en conservant l'apparente banalité de la scène du crime. Deux horizons complémentaires sont pourtant nécessaires : d'abord, un détective muet, ou presque, n'exprimant jamais son avis de manière complète ; ensuite, un narrateur réticent ou, dans le pire des cas, complètement incapable de rendre fidèlement compte de la situation qui l'entoure. Seulement ainsi le détective pourrait, scène après scène, corriger la perception du narrateur, en étonnant à chaque fois son lecteur.

Cependant, si l'on regarde de près la séquence d'investigation sur la scène du crime, l'on se rend compte que la situation est bien différente chez Poe. Encore radicalement influencé par les pratiques liées au récit mémoriel de l'enquête, c'est bien l'énonciation de Dupin qui occupe la quasi-totalité du discours narratif. Quoi qu'encadré par le discours de son narrateur, le détective décrit — et d'une certaine manière, écrit — son propre monde fictionnel.

Contrairement au modèle de Vidocq, il ne s'agit pourtant pas de raconter en mettant en exergue les relations causales qui expliquent, petit à petit, le mystère. Tout en étant encore maître de la parole, le détective raconte pour souligner les incompatibilités et les idiosyncrasies du monde dans lequel il opère. En déployant un procédé par négation, ce qu'il ne dit pas devient plus important de ce qu'il dit : « — Dupin ! I said, completely unnerved; this hair is most unusual — this is no human hair. — I have not asserted that it is, said he⁴ ». Quoi qu'il ne déclare jamais que le meurtrier n'est pas humain, Dupin souligne constamment que le meurtre est « irreconcilable with our common notions of human action⁵ » et que les passages sur les toits sont « too narrow to admit the passage of a human being⁶ ». Dans cette perspective, le détective ne fait que suggérer constamment l'intervention d'une créature autre, en dehors de toute humanité, dans l'affaire. Quoi que le narrateur-témoin représente formellement une cataracte face à l'activité interprétative du détective, le véritable travail de réélaboration du modèle mémoriel de Poe réside dans le discours du détective lui-même, encore omniprésent sur la scène.

Encore démiurge de son propre monde fictionnel, le détective se fait réticent face aux lecteurs avant que son chroniqueur : d'une voix caractérisée par la certitude et la nécessité, Poe

³ Cf. PETER HÜHN, « The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, 1987, p. 451-466.

⁴ EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue*, dans *Id.*, *The Annotated Tales*, op. cit., p. 217.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 207.

transforme l'énonciation du détective en en faisant un discours de la négation et des zones d'ombre. La seule fonction du témoin poésque est par contre celle de rendre vraisemblables, voire de justifier, les réticences de Dupin : sans son regard *autre*, en privilégiant une focalisation interne sur Dupin, le mot « orang-outan » ressurgirait dans le texte bien avant qu'il ne le fasse, au prix de compromettre radicalement la surprise finale.

Dans cette perspective, le narrateur anonyme des *Murders* n'est pas particulièrement incompetent ou non fiable ; sa seule faute, pour ainsi dire, est celle d'accompagner un homme qui, tout en parlant beaucoup, ne s'exprime que par allusions. D'autre part, l'exactitude des affirmations de Dupin est encore strictement liée à la primauté quantitative de son énonciation, héritière directe des pratiques narratives liées aux mémoires policiers. Par ailleurs, le discours de Dupin surprend parce que la vérité qu'il suggère est extravagante et inattendue par elle-même ; non pas parce que, plus simplement, elle n'est pas évidente aux yeux du lecteur par manque de fiabilité du narrateur.

Il faut attendre *A Study in Scarlet* de Conan Doyle pour assister à une progressive polarisation des fonctions énonciatives du témoin-chroniqueur et du détective entre tort et raison.

Déjà du point de vue strictement quantitatif, on assiste chez les aventures du détective de Baker Street à une considérable réduction du discours du détective en faveur de celui du chroniqueur, par rapport au modèle poésque. Holmes se fait plus réticent que Dupin : des longues descriptions de la scène du crime, y compris les détails, remplissent l'espace énonciatif que le narrateur anonyme de Poe déléguait à la parole omniprésente de son enquêteur.

Il faut remarquer aussi une considérable variation qualitative par rapport au modèle : si le narrateur de Poe était un fidèle transcritteur des élucubrations de Dupin, Watson, laissé à lui-même, se livre à un discours de l'approximation, de l'incertitude, de la confusion. L'absence de détails, aussi bien que des déclarations explicites d'impuissance, connotent sa narration :

There were many marks of footsteps upon the wet clayey soil; but since the police had been coming and going over it, *I was unable to see* how my companion [Holmes] could hope to learn anything from it. *Still I had had such extraordinary evidence* of the quickness of his perceptive faculties, that *I had no doubt that he could see a great deal* which was hidden from me⁷.

Dans cet extrait, Watson affiche une double incapacité : d'une part, il est incapable de rapporter, de manière complète, les détails de la scène du crime ; d'autre part, il ne peut pas en tirer un récit cohérent. Son état de confusion face à l'opacité de Sherlock Holmes devient ainsi figure et moteur de l'incompréhension du lecteur. Non seulement Watson apprend au lecteur à attendre que l'énonciation du détective éclaircisse le cadre du meurtre, en surprenant son public ; son écriture elle-même connote le cadre narratif à fin que cela soit possible.

Watson apprend au lecteur que son énonciation n'est pas fiable : elle s'affiche au public comme explicitement lacunaire, partielle, incapable des saisir les mêmes informations dont Holmes dispose pour parvenir à ses surprenantes conclusions. Reprenons un exemple auquel on a déjà fait référence. Sur la scène du crime, il se trouve le célèbre mot « Rache ». Cependant, Watson ne fait jamais référence au fait que le « r » se présente en caractères gothiques, élément

⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014, p. 27, italique ajouté.

à partir duquel Holmes envisage un possible dépistage : aucun vrai socialiste allemand n'aurait utilisé volontairement des caractères qui dénonceraient son origine. Il faut donc attendre que la parole du détective devienne salvifique par négation. Le discours de Sherlock Holmes devient infaillible de manière négative, puisqu'il vient en aide à une énonciation qui se déclare explicitement faillible et, au sens plus large, indigne de la confiance du lecteur. Dans la prose de Conan Doyle, il est finalement possible d'envisager comment l'infaillibilité du détective soit un horizon d'attente qui se produit en réaction à des modifications qui intéressent sa relation avec les autres personnages, parmi lesquels, en premier lieu, son propre narrateur.

En d'autres termes, le détective, et son discours, consolident leur *ethos* d'infaillibilité seulement par la dégradation du cadre narratif majeur. De plus, Watson déclare explicitement sa confiance aveugle vis-à-vis des compétences de Sherlock Holmes. Dans l'extrait présenté, il affiche une seule certitude : contrairement à lui, le détective sera capable de prendre la parole, en lui dévoilant un détail qu'il serait incapable de saisir tout seul. Comme l'énonciation de l'enquêteur n'est plus omniprésente au sein de la fiction, son infaillibilité, une construction autrefois purement rhétorique, réside seulement en tant qu'horizon d'attente, explicité par le discours dégradé de Watson.

Il faut cependant de la prudence quand on se demande *pourquoi* consolider l'*ethos* d'infaillibilité du détective à détriment de la fiabilité du narrateur. On se limitera à remarquer qu'il y a une différence radicale entre la surprise engendrée par les *Murders* et *A Study in Scarlet*. Comme on l'anticipait, si le narrateur-chroniqueur est fiable, la source de la surprise ne peut résider que dans la nature du crime lui-même. Le meurtre raconté par Poe est constitutivement exceptionnel, la culpabilité de l'orang-outan le rendant un fait imprévisible, absolument hors du commun quoi qu'en soit le domaine des lois naturelles.

Si le narrateur est explicitement faillible, et donc ces perceptions ne structurent aucune attente de fiabilité, même les scénarios les plus banaux deviennent potentiellement source d'étonnement au sein du lecteur. Poe lui-même s'était déjà rendu compte du potentiel de la banalité dans *The Mystery of Marie Rogêt* : « This 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 solution⁸ », déclare Dupin.

De la même manière, Conan Doyle ne nécessite pas d'une solution à la limite de l'in vraisemblable pour surprendre son lecteur : pour que la théorie du dépistage émerveille son public, il suffit que Watson ne détaille pas le mot que l'on a écrit avec du sang sur la scène du crime. De cette manière, on pourrait dire que Conan Doyle privilégie la formule de la *Purloined Letter* par rapport à celle de la *Rue Morgue* : quoi que banale, toute solution inaperçue constitue toujours une source inépuisable de surprise, sans contraindre les auteurs policiers à la recherche de solutions narratives de moins en moins vraisemblables. Il y a pourtant une différence par rapport au modèle poésique : dans *The Purloined Letter*, Dupin détecte la présence de la lettre dès qu'il rentre dans le palais du Ministre D. L'inaccessibilité du lieu exclusif n'est donc qu'un thème du récit. Au contraire, dans le texte de Conan Doyle, l'inaccessibilité au lieu du meurtre devient une caractéristique constitutive de l'énonciation de Watson : de thème, elle se

⁸ EDGAR ALLAN POE, *The Mystery of Marie Rogêt* [1842], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, op. cit., p. 236

transforme en série de procédés rhétoriques, se codifiant en tant que pratique figée vis-à-vis de ses lecteurs.

De cette manière, un narrateur non fiable devient un catalyseur de surprise même si les scénarios présentés par Holmes ne sont pas du tout hors du commun : l'étonnement du lecteur ne se nourrit que de la défiguration du réel mise en acte par la prose explicitement non fiable de Watson.

Quoi que le *motto* de Sherlock Holmes déclare exactement le contraire⁹, le *banal* pénètre petit à petit dans les horizons d'attente du roman policier. Même un vengeur tout à fait typique comme Jefferson Hope peut devenir source d'étonnement si la cataracte du chroniqueur-témoin est assez épaisse. Dans la dichotomie des fonctions présentées par Conan Doyle, apparence et vérité partagent ainsi le même plan du réel, loin de la tentation du fantastique qui obligerait l'auteur à des solutions des plus en plus sensationnelles mais de moins en moins surprenantes. Ici, sous la plume confuse et vague de Watson, une marque ou une trace suffisent pour que le lecteur s'étonne des capacités de Sherlock Holmes : elles sont plus surprenantes puisque capables de donner une signification à la prose de Watson que pour leur nature intrinsèque.

Comme on a dit, la prose de Watson est une écriture de la négation du détail qui, observé et repris dans le discours du détective, surprend et apporte signification au cadre narratif du témoin-chroniqueur. Il n'est pas correct de définir la prose de Conan Doyle comme marquée par l'absence de l'indice, comme le suggérait Franco Moretti¹⁰. On dirait plutôt qu'il s'agit d'une prose de l'indice retardé : le signe ne vient sur scène que pour prouver le discours du détective, en remplissant tardivement son absence dans le discours de son narrateur non fiable. Le vide entre le discours non fiable de Watson et l'indice identifié tardivement par Watson ne peut ainsi se combler que par la surprise du lecteur.

Dans ce cadre spécifique, il nous paraît inutile de s'attarder sur la prose de Giulio Piccini : ses enquêtes fictionnelles renoncent de manière explicite à la présence d'un narrateur-témoin infradiégétique de la même manière qu'elles sont incapables de produire tout effet de mystère au sein de son lecteur. Dans la section précédente, nous avons longuement parlé de la manière dont les anticipations, ainsi que les focalisation internes multiples de Piccini, empêchent le lecteur d'éprouver toute curiosité à l'égard des affaires de Lucertolo.

D'autre part, ce disant on ne veut pas impliquer une relation de nécessité stricte entre l'activité interprétative du lecteur et la présence d'un narrateur-chroniqueur dans l'enquête romanesque. Rien n'empêcherait de reproduire la même absence de détails que l'on trouvait dans les aventures de Sherlock Holmes, en s'appuyant sur un usage savant des focalisations et des réticences énonciatives (même en dosant savamment l'omniscience d'un narrateur extradiégétique).

Par contre, le fait de recourir à un narrateur infradiégétique permet de réfléchir sur le rapport entre énonciation narrative et enquête par le biais d'un personnage, dont l'écriture non fiable

⁹ On fait référence à la célèbre citation de Sherlock Holmes dans *The Adventure of the Blanched Soldier*, selon laquelle « Once you have eliminated all that is impossible, then whatever remains, however improbable, must be the truth ». L'improbabilité, voire même l'in vraisemblance, des solutions proposées par le détective de Baker Street réside proprement dans le fait d'échafauder une solution du crime possible avec des éléments dont la destination ordinaire excluait toute prévision potentielle de la part du lectorat. Chez Doyle, l'in vraisemblable ne réside pas dans l'objet de la quête en tant que lui-même, mais dans sa relation inattendue avec ses indices.

¹⁰ Cf. FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005.

serait un trait constitutif. De cette manière, l'adhésion ou l'éloignement d'une certaine poétique de l'enquête s'incarne, pour ainsi dire, dans la réflexion sur la langue de son propre personnage-narrateur. La figure récurrente du témoin-chroniqueur, son *type* et la manière dont il parle, devient un miroir de l'évolution de son rapport avec le public, et — de là — des nouveautés pragmatiques dont il se charge.

Quoi que le narrateur de Dupin et Watson soient thématiquement isotopiques, ils se chargent de fonctions différentes : ce n'est qu'avec le docteur anglais que le narrateur-témoin se charge d'une impuissance explicite qui définit, par opposition, une infailibilité à peu près totale de Sherlock Holmes.

De la même manière, Sainclair — narrateur chroniqueur du *Mystère de la chambre jaune* — est thématiquement assimilable à Watson mais son rapport à l'égard du lecteur se structure, depuis le tout début de l'enquête, de manière radicalement différente.

Sa pragmatique communicative est radicalement opposée par rapport à celle de Watson. Au lieu d'afficher une incompréhension totale de l'affaire, Sainclair déclare qu'il n'a « point hésité à fournir au lecteur tous ces détails rétrospectifs qu'[il connaît] par suite de [s]es rapports d'affaires avec M. Robert Darzac, pour qu'en franchissant le seuil de la “Chambre jaune”, il fut aussi documenté que moi¹¹ ». Au contraire de Watson, qui garde explicitement son lecteur dans l'ignorance de certains détails de l'enquête, pour produire un écart d'information entre le détective et son public, Sainclair fait de sorte que son lecteur dispose des mêmes données que le reporter Rouletabille.

Cette nécessité de complétude devient un véritable *topos* rhétorique de Sainclair : le narrateur de Gaston Leroux ne fait que « transcrire des faits sur lesquels une documentation exceptionnelle [lui] permet d'apporter une lumière nouvelle [...]. Vous [les lecteurs] allez donc tout savoir ; et, sans plus ample préambule, [il va] poser devant vos yeux le problème de la “Chambre jaune”, tel qu'il fut aux yeux du monde entier, au lendemain du drame du château du Glandier¹² ».

Ainsi, la narration de Sainclair se connote par une rhétorique de l'exactitude bien avant que par son effective exactitude : même avant que l'on puisse juger, son texte énonce à plusieurs reprises que les informations qu'il va dévoiler au lecteur sont complètes et suffisantes pour la solution du mystère : comme on sait que l'affaire a brillamment été résolue par Rouletabille, et qu'on disposera de toutes les données dont il disposait, on fige au sein du lecteur l'horizon d'attente pour lequel lui aussi serait potentiellement capable de percer le mystère.

On ne veut pas s'attarder sur l'effective complétude des informations que l'on offre au lecteur au cours de la *Chambre jaune* : nous avons déjà vu, au cours de la troisième section, comment le texte soit effectivement soluble par son public. On préfère par contre de nous focaliser sur la nécessité, de la part du narrateur, de consolider de manière rhétorique cet horizon d'attente, par une série si serrée de répétitions. L'insistance de Sainclair sur la complétude de son texte pourrait d'ailleurs s'expliquer par l'évolution de la fonction du narrateur-chroniqueur par rapport à son détective, en termes d'effet de lecture de l'enquête romanesque.

¹¹ GASTON LEROUX, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002, p. 56.

¹² *Ibid.*, p. 9.

Au sein de l'autonomisation interprétative du lectorat, les horizons d'attente concernant l'enquêteur et son témoin constituent les deux pôles d'une seule fonction : la dynamique évolutive de l'un ne pourrait s'expliquer sans envisager l'autre.

D'une part, à travers des modèles comme ceux de Poe et de Conan Doyle, le détective romanesque a déjà consolidé un horizon d'infaillibilité vis-à-vis du lectorat. De l'autre, cette attente ne s'est consolidée qu'à détriment de la faillibilité du narrateur.

Une intervention rhétorique si massive de la part de Leroux ne pourrait se justifier que par la tentative de renverser une attente (la nature non fiable du narrateur), tout en conservant l'autre, l'infaillibilité du détective reporter, Rouletabille. Si d'un côté on s'attend déjà à ce que Rouletabille sélectionne et évidence les détails fondamentaux pour parvenir à la solution du mystère, cela n'implique pas forcément que son chroniqueur, Sainclair, nous en rende compte de manière transparente. Il faut donc insister sur le renversement des attentes concernant le narrateur tout en conservant celles qui concernent le détective : les deux sont en fait nécessaires pour que le lecteur puisse hésiter de manière autonome. L'action du détective doit être aussi fiable que l'énonciation de son médium pour que l'on puisse se servir en liberté des données qu'il nous communique.

D'une certaine manière, sous la plume de Leroux, le chroniqueur-narrateur ambitionne au même degré de fiabilité que son propre partenaire. D'ailleurs, si Rouletabille incarne le rapport de Leroux avec les pratiques du reportage dans la scène, c'est bien l'énonciation de Sainclair qui assume les caractéristiques formelles des pratiques d'écriture du reportage, comme on a vu dans la troisième section de notre travail.

D'un côté, l'infaillibilité du détective demeure un horizon stable dans les attentes du lectorat ; de l'autre, le narrateur prédispose le public à une transformation radicale dans son rapport avec le narrateur de l'enquête : autrefois une cataracte opaque, le chroniqueur s'impose maintenant en tant que fidèle témoin de l'investigation, ne dévoilant au lecteur aucun détail qui lui pourrait être utile pour parvenir de manière autonome à la solution de l'énigme.

Il est d'ailleurs fondamental de remarquer que l'infaillibilité transparente du témoin chroniqueur se consolide en tant qu'horizon d'attente stable au sein de l'architexte policier. À peine une décennie plus tard, Hastings se présente au public de la *Mysterious Affair at Styles* en affichant les mêmes caractéristiques narratives, en discutant avec Poirot : « — Beware ! Peril to the detective who says : — It is so small, it does not matter. It will not agree. I will not forget it. That way lies confusion ! Everything matters. [Poirot said] — I know, you always told me that. That's why I have gone into all the details of this thing whether they seemed to me relevant or not [Hastings said]¹³ ».

Il faut d'abord souligner que cet extrait représente le seul commentaire ayant une valeur effectivement réflexive autour des compétences de narrateur d'Hastings.

Au lieu de structurer un véritable *topos* de l'exactitude comme Sainclair, Hastings se limite à *rappeler* au public une compétence qui devrait déjà être figée en attente stable : comme son prédécesseur Sainclair, Hastings assumerait le devoir d'une narration complète, n'omettant aucun détail qui pourrait potentiellement mener son lecteur à percer le mystère du crime.

¹³ AGATHA CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles* [The Bodley Head, 1921], 100th Anniversary Edition, London, HarperCollins, 2020, p. 40.

Il est cependant important de souligner l'adverbe *potentiellement* : Hastings est censé tout décrire, que ce soit pertinent ou pas (« relevant or not »). Le narrateur-chroniqueur de Christie présenterait alors une narration pour ainsi dire complète, totale, où aucune pertinence narrative explicite ne connoterait les éléments de l'enquête. De cette manière, Hastings limite volontairement son potentiel narratif : en excluant toute prolepse de son énonciation, sa connaissance à posteriori de l'affaire ne compromet pas la possibilité, de la part du lecteur, de s'interroger librement sur l'effective valeur de chaque indice.

Déjà Watson ou le narrateur de Dupin n'anticipaient jamais aucun détail concernant la solution de l'énigme. Depuis son introduction, le rapport du narrateur infradiégétique avec le détective se fonde sur une restriction de son pouvoir énonciatif : celui de ne jamais dévoiler aucune information concernant la solution du crime. Cependant, à travers le modèle de Sainclair, cette restriction assume une autre valeur à travers le personnage de Hastings : la prétendue complétude de son énonciation garantirait la présence d'un détail, voire d'un indice, utile à l'éclaircissement du mystère parmi d'autres, tout à fait inertes, dont le seul but ne serait que de dérouter son lecteur.

De cette manière, l'attente d'une écriture, ainsi dire, totale mais non connotée constitue une condition *sine qua non* de l'autonomie interprétative du lecteur. Comme l'on a déjà souligné, et contrairement à l'exemple de la *Chambre jaune*, cette précondition est destinée à être infirmée en conclusion du texte : en réalité, le lecteur ne dispose jamais de tous les éléments nécessaires pour inférer le complexe système d'échanges et de substitution entre Alfred Inglethorp et Mrs Howard que Poirot expose dans le dernier chapitre du texte.

Tout de même, la fiabilité de la narration d'Hastings constitue le propulseur fondamental de l'effet textuel, voire même son garant, en synergie avec l'inafaillibilité que l'on accorde au détective. Revenons à la ligne narrative que l'on dédie à Cynthia : on peut associer la présence d'une poudre blanche sur le cabaret de Mrs. Inglethorp avec la scène où Cynthia refuse du sucre que Poirot lui offre seulement si l'on s'attend à ce que la narration de Hastings soit complète et fiable. En d'autres termes, on ne peut soupçonner librement qu'en suspendant toute incrédulité vis-à-vis de l'énonciation du narrateur-témoin : seulement si l'on considère le narrateur comme une source stable d'informations, on est libre de se laisser dérouter par cette même attente fallacieuse, en permettant ainsi au texte de nous surprendre. On a déjà souligné que l'effet de lecture du roman policier s'insinue dans une contradiction radicale : pour se laisser surprendre par l'imprévu du dénouement, il faut paradoxalement croire de disposer de tous les éléments pour détourner ce même élément d'imprévisible.

D'ailleurs, il ne faudrait pas considérer l'infirmité de l'inafaillibilité du narrateur comme l'échec du roman policier, mais plutôt comme son plus grand achèvement : décevoir les attentes du lectorat vis-à-vis de l'inafaillibilité du narrateur implique d'en confirmer la plus totale stabilité en tant qu'horizon.

De plus, l'impossibilité de mettre ensemble toutes les pièces de l'affaire ne constitue pas vraiment un frein à l'effort, au moins, d'identifier le meurtrier en s'appuyant sur des données méta et intertextuelles : une fois ayant assumé la nature intrinsèquement incomplète de l'énonciation du témoin-chroniqueur, c'est l'absence même de détails concernant l'un ou l'autre des personnages qui pourrait conduire le lecteur à identifier le coupable. N'est-il pas surprenant que tous les habitants du manoir de *Styles* peuvent se reconduire à un scénario criminel sauf Mrs. Howard ?

De cette manière, le rapport d'opposition réciproque entre l'effort herméneutique et l'effet de surprise ne compromet jamais la machine narrative du roman policier de manière complète, même après que Christie infirme toute attente concernant l'exactitude de l'énonciation de son chroniqueur. Là où le texte lui-même n'est pas capable de garantir un soupçon total et, pour ainsi dire, *fair* à son lecteur, c'est la connaissance consolidée et intertextuelle du genre qui emplit les blancs du texte. Là où tout roman policier, seul, ne pourrait permettre à son lectorat de soupçonner librement, la conscience du roman policier en tant que genre permet l'extension de son effet narratif bien au-delà des potentialités textuelles de chacun de ses composants.

Topos apparemment stable, le rapport entre le détective et son témoin-chroniqueur modifie constamment sa valeur au sein de l'architexte des littératures policières. De simple cataracte à énonciation explicitement *non fiable*, jusqu'à fidèle rapporteur de l'ensemble des détails de la scène du crime, le chroniqueur devient enfin garant de l'activité interprétative autonome du lecteur. L'attitude du lecteur vis-à-vis de sa figure glisse de la neutralité au manque de confiance, jusqu'à la fidélité la plus stable. Seulement si l'on fait confiance à l'exactitude des données dont il dispose, le lecteur peut s'efforcer de résoudre en autonomie l'affaire que le texte lui présente. En étant favorable à l'autonomie interprétative du lecteur, cet horizon d'attente se consolide sans que le témoin-chroniqueur ne doive plus certifier explicitement la complétude des informations qu'il fournit au lecteur à chaque reprise.

Certes, les textes de notre corpus ne font pas tous recours à la présence d'un narrateur chroniqueur. Les romans de Gaboriau ou de Piccini affichent un narrateur extradiégétique qui présente le mystère au lecteur selon des degrés de réticence variables. Piccini n'hésite à multiplier les focalisations internes jusqu'à empêcher toute curiosité du public : depuis les tous premiers chapitres des *Ladri di cadaveri*, on sait que le commissaire Torisinghi est impliqué dans le double meurtre par des longues séquences de discours indirect libre qui nous communiquent ses pensées. D'autre part, le narrateur de Gaboriau se démontre plus opaque, en privilégiant une focalisation externe lorsqu'il représente l'un ou l'autre des suspects.

Cependant, le rapport à deux paraît la formule la plus fréquente et la plus fertile, la plus sujette à modifier ses dynamiques dans une tendance générale à l'autonomie interprétative du lecteur. On se demande pourquoi cette formule ait pu réjouir d'une telle fortune. S'agirait-il simplement d'un modèle d'*auctoritas* prolongée tout au long du siècle, d'une admiration irréfléchie pour le modèle, qui de Poe descend jusqu'à Agatha Christie ? Il nous paraît difficile de le croire ; une répétition mécanique et, pour ainsi dire, inconsciente du modèle rendrait difficilement compte des évolutions dont le modèle du témoin-chroniqueur est le pivot en termes d'effet narratif.

Par ailleurs, on ne nécessite pas d'un témoin-chroniqueur pour reproduire une écriture ayant les mêmes caractéristiques linguistiques. Une focalisation externe, l'inaccessibilité à l'activité cognitive du détective, la présence de détails dont la pertinence pour résoudre l'énigme est tout à fait obscure : tout narrateur extradiégétique peut se faire charge des mêmes attributs ; par conséquence, tout roman policier pourrait garantir potentiellement son fonctionnement interne même en absence d'un rédacteur infradiégétique de l'enquête. Et pourtant, l'histoire du roman policier nous dit autre chose : le thème du témoin-chroniqueur est fertile ; le narrateur

extradiégétique ne l'est pas, ou l'est moins¹⁴. Ce qui fonctionne potentiellement pour l'analyse synchronique d'un texte ne tient pas face à l'évolution diachronique du genre.

Le potentiel du témoin-chroniqueur réside proprement dans sa capacité de s'incarner dans la fiction en tant que personnage. Sa présence au sein du texte devient figure réflexive du rapport que le lecteur devrait, à chaque fois, entretenir avec la fiction par rapport aux nouveautés formelles qu'elle intègre.

En d'autres termes, le fait que le chroniqueur soit à la fois narrateur et personnage permet au lecteur de calibrer sa réponse au texte en la calquant sur la relation qu'il tient avec son enquêteur et qu'il affiche face à son public. Ce dernier devient ainsi, pour le lecteur, un thermomètre des innovations formelles que l'auteur introduit d'un modèle à l'autre. Sans recourir au stratagème du témoin-chroniqueur, le lecteur ne disposerait d'aucune forme d'instruction explicite à l'égard du texte ; on serait alors incapable de cadrer toute confiance ou manque de confiance vis-à-vis de l'énonciation narrative.

Dans cette perspective, il n'est pas aléatoire si le *topos* du témoin-chroniqueur s'épuise seulement une fois que la compétition entre lecteur et détective devient un horizon stable, figée dans les compétences génériques du roman à énigme.

L'art du soupçon *s'apprend*, par une série d'ajustements progressifs, seulement si l'on dispose d'un contre-essai indiquant au lecteur la posture qu'il est censé adopter chaque fois face au texte. La présence récurrente du narrateur-chroniqueur rend l'effet envisagé à la fois reconnaissable et pourtant porteur d'une fonction constamment en évolution dans l'économie interne de l'enquête fictionnelle.

Au-delà des apparences, qui voudraient le témoin-chroniqueur en tant qu'une constante statique du roman policier, le rapport entre l'enquêteur et son narrateur infradiégétique devient l'indicateur privilégié de l'émergence du soupçon du lecteur au sein des littératures policières. Par la polarisation des attentes entre ces deux voix, celle du chroniqueur et celle du détective, le lecteur apprend à la fois la confiance la plus totale dans la complétude des informations dont il dispose de la part du chroniqueur et, d'un autre côté, il consolide l'horizon d'attente de l'infaillibilité du détective romanesque.

2. Le détective et les autres enquêteurs

Le rapport entre le détective et son témoin-chroniqueur n'est pas le seul qui investit les rapports entre discours dans le roman policier. Une autre propension énonciative participe en effet à la construction de l'infaillibilité du détective comme horizon d'attente stable du

¹⁴ Sándor Kálai soutient, parmi d'autres, la thèse pour laquelle Émile Gaboriau n'aurait lu que très tardivement les contes policiers d'Edgar Poe, après la rédaction de ses romans les plus célèbres. Une preuve ultérieure de la fonction narrative et historique du témoin chroniqueur réside cependant dans le fait que pour son dernier récit policier, *Le Petit Vieux de Batignolles*, Gaboriau décide bien d'en adopter la formule. Le texte ne diffère pas radicalement, pour les choix rhétoriques qu'il présente, de ses romans à narrateur extradiégétique, et ne peut être inséré que de manière tangentielle dans cette exposition. Après une séquence initiale qui constituera le modèle pour l'assassinat d'A *Study in Scarlet*, le texte assume les nuances mélodramatiques qui étaient si chères à Gaboriau. Pourtant, cette reprise tardive du témoin chroniqueur valide, d'une certaine manière, sa valeur active dans la structuration de l'effet de lecture propre au roman policier : même dans l'œuvre de Gaboriau, le narrateur infradiégétique serait alors garant et figure du lecteur de l'indice dans le texte. Cf. SÁNDOR KÁLAÍ, « Hybridité du récit d'enquête chez Fortuné du Boisgobey », dans *Romantisme*, vol. 149, n° 3, 2010, p. 53-63.

lectorat : le rapport entre le détective, qui occupe le rôle de protagoniste du récit, et les autres enquêteurs qui peuplent son monde fictionnel.

Bien qu'aboutissant à une confiance mutuelle, le rapport entre détective et son témoin-chroniqueur s'enracine dans la nature non fiable de ce dernier : le détective est d'abord infallible puisque capable de contredire, d'une certaine manière, la connotation que son narrateur donne au monde qui les entoure. Cependant, la dimension non fiable de Watson est un élément exclusivement passif, qui figure et configure la relation du lecteur au texte, sans pourtant affecter de manière radicale les dynamiques internes à l'intrigue. D'ailleurs, Watson ne propose jamais une interprétation alternative à celle du détective : il se limite à proposer un monde au lecteur en attente que ses caractéristiques discursives soient subverties par l'énonciation du héros. En d'autres termes, il n'y a pas de *compétition* entre le discours du narrateur et du détective, mais la simple subordination de l'un par rapport à l'autre. Curieusement, le discours cadreur, et donc quantitativement plus ample, est également celui qui, sur l'axe de la vérité, se trouve subordonné à celui de l'enquêteur.

S'il y a un conflit dialectique latent entre détective et narrateur, il y a pourtant un conflit dialectique ouvert entre le détective et les autres investigateurs dans la scène du roman. Comme l'un règle et programme les rapports entre texte et lecteur, l'autre devient figure explicite de cette relation conflictuelle dans le texte. De plus, on dirait que l'un est préfiguration et espace d'élaboration de l'autre : seulement en représentant le conflit discursif au sein de la fiction, on est ensuite capable d'envisager, petit à petit, une forme de compétition entre le texte et son lecteur.

Dans cette perspective, l'évolution progressive du narrateur-témoin pourrait être envisagée en rapport avec la compétitivité des discours interprétatifs représentés dans le texte. D'un côté, le rapport entre texte et lecteur tend progressivement à une compétition de plus en plus ouverte ; cependant, le conflit entre interprétations entre plusieurs détectives demeure un horizon stable dans les littératures policières du XIX^e siècle : le lecteur apprendrait aussi à contredire progressivement la textualité puisqu'il est déjà préparé à la présence de scénarios interprétatifs différents, par une opposition discursive continue incarnée au sein de la fiction.

Comme on le disait, ce scénario conflictuel est stable tout au long du XIX^e siècle, indépendamment de l'effet narratif envisagé par le texte. Le détective n'est jamais seul sur la scène de l'enquête : le discours de Lecoq se mesure avec celui de Gévrol, dont il est aide de champ ; celui de Sherlock Holmes contre celui de Gregson ou de Lestrade ; Lucertolo s'oppose au commissaire Ferriani ; Rouletabille à Larsan ; Poirot à Summerhaye. Quoi que chargé de certitude, le discours interprétatif du détective se présente en compétition avec au moins une autre discursivité au sein du texte, présentant une version autre de la solution du crime.

Deux éléments nécessitent cependant d'être approfondis pour envisager dans le détail les rapports de compétition entre la discursivité du détective-héro et celle des autres enquêteurs : la nature du discours autre proposé par ces énonciateurs et la sémantique des personnages qui s'en chargent.

D'abord, envisageons les personnages. Une caractéristique particulière rassemble tous les cas : les rapports entre enquêteurs se distribuent sur l'axe de l'autorité ou de l'officialité de la charge policière. Dans plusieurs cas, des détectives amateurs comme Holmes et Dupin, Rouletabille (journaliste reporter), mais également Poirot, qui se trouve à la retraite, s'opposent à des détectives officiels : ceux de la Sûreté dans les récits de Poe et Leroux, ceux de Scotland

Yard dans les cas de Conan Doyle et d'Agatha Christie. Au cas où les protagonistes se trouvent déjà encadrés dans la police officielle, on assiste — de manière assimilable — à une opposition des relations hiérarchiques : songeons par exemple à Lecoq, dont le travail s'oppose à celui de ses supérieurs, comme Daburon (dans *L'Affaire Lerouge*) ou Gévrol (dans *Monsieur Lecoq*), tout comme le travail de Lucertolo s'oppose à celui du commissaire Ferriani dans *I ladri di cadaveri*, et du juge instructeur dans ses deux aventures précédentes. Ainsi, l'opposition discursive entre détectives n'est jamais une lutte équitable : les discours en compétition ne se considèrent jamais sur le même plan puisque leurs énonciateurs ne le sont non plus.

Il est cependant curieux d'observer comment, au sein la fiction romanesque, les relations de pouvoir s'invertissent par rapport à la factualité en termes de tort et de raison. Le roman devient ainsi un espace de renversement des hiérarchies discursives : l'officieux prévaut sur l'officiel ; le subordonné triomphe sur l'enquêteur en chef. D'ailleurs, ce retournement se mesure, bien avant que sur la tenue et sur la valeur des hypothèses d'investigations, sur l'espace et sur la fonction narrative que les détectives amateurs ou subordonnés occupent par rapport à leurs supérieurs. Avant d'être des porteurs de vérité, ils sont les protagonistes de l'enquête : la pertinence narrative de l'affaire romanesque se développe ainsi en opposition à l'officialité de l'investigation.

Déjà dans les *Mémoires* de policiers comme Vidocq et Canler on rencontrait l'intention de raconter la police derrière son apparence officielle, en dévoilant les secrets d'investigations désormais achevées ou en attaquant la conduite des collègues échappée au discours publique. De la même manière, l'appropriation de l'enquête par le romanesque se marque par un renversement des hiérarchies qui se traduit également en un conflit entre pratiques discursives différentes. Dans le conflit opposant le détective amateur et le professionnel, le subordonné et le chef, on perçoit par extension l'opposition qui sépare le discours public du discours privé, l'écriture factuelle des journaux du romanesque, en tant que sonde fictionnelle de la vie privée. Cette dernière opposition d'ailleurs s'approfondit : les discours publics sont également notoires, et par conséquent appartenant au domaine du prévisible, de la banalité du quotidien ; par contre, le discours privé, celui de l'autobiographie avant et du romanesque ensuite, se connote par la charge de l'inconnu, du mystère dévoilé et, de là, la surprise du lecteur.

Déjà dans *The Mystery of Marie Rogêt* d'Edgar Poe, l'opposition systématique entre le discours factuel et romanesque définit l'essence elle-même du texte, en le connotant jusqu'à sa mise en page. Cette opposition se traduit également sur le plan des acteurs prenant partie aux investigations : le conflit entre la discursivité de la presse et celle du témoin-chroniqueur de Dupin se concrétise dans l'opposition entre l'enquête officielle, menée sur le terrain par la Sûreté, et l'enquête purement discursive du *armchair detective*. Cependant, l'une est loin d'être indépendante de l'autre : le discours fictionnel et privé de Dupin récupère et intègre le discours public de la presse, puisque incapable de parvenir à la vérité de manière indépendante. De cette manière, le romanesque intègre et assouvit les négligences du réel, en accomplissant ce que la factualité abandonne, de manière décourageante, à l'inachèvement. La nature pour ainsi dire accomplie de l'intrigue romanesque s'oppose à la multitude des affaires judiciaires qui restent irrésolus dans le discours public du journalisme. La finitude de la fiction triomphe sur la narration interrompue, fragmentaire, incohérente du fait divers.

Comme l'on suggère dans les *Murders* de Poe, « The 'Gazette', he [Dupin] replied, has entered, I fear, into the unusual horror of the thing. But dismiss the idle opinions of this print.

It appears to me that this mystery is considered insoluble, for the very reason which should cause it to be regarded as easy of solution¹⁵ ». L'enquête officielle, et les journaux qui la traduisent en récit, sont *paresseux* : dans la multiplication des affaires qui s'accumulent dans la *Gazette des Tribunaux*, la plupart des enquêtes, considérées insolubles, demeurent inachevées. Au contraire, dans la fiction romanesque, le détective amateur ou subordonné intervient là où les efforts de la police officielle se démontrent impuissants, en laissant le récit officiel de l'enquête inachevé.

De la même manière, Dupin est obligé de résoudre le mystère de la *Purloined letter* dans le secret, sans en faire un scandale, puisque la Sûreté se trouve inerte face aux astuces publiques du Ministre D.

De surcroît, une entière section d'*A Study in Scarlet* parodie les articles de journaux soutenant les hypothèses fallacieuses de Gregson et Lestrade, attribuant la culpabilité du meurtre à une secte anarchiste allemande. De cette manière, l'opposition entre le détective amateur et Scotland Yard, incapable de parvenir tout seul à percer le mystère, s'étend à l'affrontement entre genres discursifs.

De cette manière, le roman policier intégrerait ainsi dans son monde fictionnel d'autres pratiques d'écriture de l'enquête, en les incarnant dans la figure du policier opposant. Comme les policiers officiels se chargent de l'incomplétude des pratiques d'écriture qu'ils symbolisent, leur fonction n'est que de consolider, par négation, l'infaillibilité du détective romanesque.

Ainsi, la parole du détective romanesque se charge d'infaillibilité *par* opposition, puisqu'elle se confronte à une discursivité affichant son inachèvement en tant que caractère constitutif de son énonciation. Comme l'on s'attend à ce que le roman ait une forme accomplie par un dévoilement final, le représentant fictionnelle de cette énonciation structure autour de soi un *ethos* d'infaillibilité menant à la conclusion de l'histoire. L'intuition de l'amateur ou du subordonné constitue ainsi la dernière ressource d'un discours officiel et factuel trouvant sa rédemption dans une prolongation romanesque. Dans la figure du détective romanesque, l'accomplissement de l'intrigue s'impose sur les failles de la factualité.

Cependant, l'infaillibilité du détective romanesque ne se détermine pas seulement sur l'axe de l'accomplissement du récit de fiction, en contraste avec l'ouverture du récit factuel. Un autre axe qui mérite d'être pris en considération dans ces relations d'oppositions est celui de la banalité du réel, de sa prévisibilité par rapport à l'attente de surprise qui définit la lecture de l'enquête romanesque.

Lorsque Dupin déclare que les enquêteurs officiels sont *paresseux* face au meurtre de la rue Morgue, cela n'implique pas seulement qu'ils vont renoncer à mener le mystère jusqu'à son dévoilement. La paresse de la police officielle réside aussi dans un manque d'*imagination*. Le discours qui s'oppose aux intuitions du détective romanesque calque la banalité du réel, en focalisant tous ses efforts sur le coupable le plus probable et donc celui qui est censé susciter moins la curiosité du lecteur. De cette manière, l'opposition entre le tort et la raison, entre le policier amateur et le professionnel se détermine également sur l'axe de leur potentialité narrative, leur capacité d'obtenir un effet plus ou moins sensible sur le lecteur.

À une analyse plus approfondie du corpus, les détectives officiels sont constamment les promoteurs de l'hypothèse la plus probable, mais également la moins surprenante, qui puisse

¹⁵ EDGAR ALLAN POE, *The Murders in the Rue Morgue* [1841], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, *op. cit.*, p. 210.

expliquer le crime. Le Commissaire Torisinghi accuse Luciano des doubles meurtres dans *I Ladri di cadaveri* ; de la même manière, tous les soupçons se concentrent contre Nello Bartelloni, le géant fou mais gentil dans les deux romans précédents de Giulio Piccini. Daburon accuse Albert de Commarin d'être le meurtrier de l'*Affaire Lerouge*, alors que Tabaret identifie dans Noël le vrai coupable. Le juge instructeur du *Crime d'Orcival* croit inlassablement à la thèse du double meurtre de Berthe et Hector de Trémoré, alors que Lecoq démontre qu'Hector, le meurtrier, a seulement simulé sa mort ; Larsan accuse Robert Darzac d'être l'assassin du *Mystère de la chambre jaune*, alors que Rouletabille démontre que le criminel ce n'est que lui-même.

Qu'il s'agisse de la Sûreté, de Scotland Yard ou de la Police de Florence, pour eux la vérité est constamment évidente : elle s'épuise dans le superficiel et dans le probable, en accumulant tous ses efforts contre la figure du faux coupable. L'attitude de l'inspecteur Japp dans *The Mysterious Affair at Styles* représente bien une propensionse propageant tout au long du corpus :

— I need hardly ask what you are doing here, gentlemen, remarked Poirot. Japp closed one eye knowingly. — No, indeed. Pretty clear case I should say. But Poirot answered gravely: — There I differ from you. — Oh, come! said Summerhaye, opening his slippers for the first time. — *Surely the whole thing is clear as daylight.* The man's caught red-handed. How he could be such a fool beats me!¹⁶

La rhétorique de la certitude, autrefois caractère distinctif de l'énonciation mémorielle, revient sous forme parodique dans la fiction, pour connoter le discours du détective officiel. D'ailleurs, plusieurs textes ne manquent de parodier la sottise certitude avec laquelle le limier de Scotland Yard ou de la Sûreté dirigent les soupçons sur le coupable le plus probable.

Dans cette perspective, Gregson d'*A Study in Scarlet* constitue peut-être l'exemple le plus représentatif. Sa satisfaction est quasiment poussée au niveau de la caricature : « the detective seated himself in the armchair, and puffed complacently at his cigar. Then suddenly he slapped his thigh in a paroxysm of amusement¹⁷ ». Certes, Holmes n'arrête jamais de décrédibiliser ses collègues de manière explicite, en polarisant sur sa propre figure les attentes d'exactitude du lectorat. Par exemple, il baille face au récit de Gregson : « — It's quite exciting, said Sherlock Holmes, with a yawn. — What happened next?¹⁸ ». En outre, il dénonce — sans donner d'autres explications — que ses collègues suivent la mauvaise piste, en les ridiculisant : « As to *poor Lestrade's* discovery, it was simply a blind intended to put the police upon the wrong track¹⁹ ». Les escamotages rhétoriques de Conan Doyle visant à décrédibiliser la police officielle font légion, ce qui pousserait le lecteur à focaliser toute l'inaffabilité du détective dans le cas de Sherlock Holmes.

Cependant, il y a peut-être une raison plus profonde qui peut rendre compte de l'attente d'inaffabilité de Sherlock Holmes, à détriment de la faillibilité de Gregson. Il est important de pousser la question au-delà de la simple connotation rhétorique puisque pas tous les auteurs de notre corpus ne ridiculisent le détective rival : considérons par exemple la gravité et la

¹⁶ A. CHRISTIE, *The Mysterious Affair at Styles*, op. cit., p. 114, italique ajouté.

¹⁷ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 54.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37, italique ajouté.

rigidité des adversaires de Lecoq, figés dans leurs convictions jusqu'à trainer le faux coupable face à la cour du tribunal.

Or, comme les scénarios de culpabilité envisagés par les policiers officiels sont également les plus banaux et les plus prévisibles, ils peuvent également compromettre la tenue de l'expérience de lecture romanesque. Attribuer de la confiance aux hypothèses de Daburon, Gregson ou Larsan implique également la castration de tout dévoilement surprenant : si Albert était vraiment le meurtrier de l'*Affaire Lerouge*, l'enquête se résoudrait — aussi bien que le roman — dans l'espace d'à peine quelques pages, sans que les événements ne se structurent aucunement en intrigue.

Au contraire, le discours du détective amateur ou subordonné est contre, au sens large du terme : *contre* les apparences et donc ouvert au contradictoire avec la version probabiliste de l'affaire, jusqu'à s'achever par un renversement complet des apparences et le triomphe de la vérité. Toute attente de vérité se focalise sur l'énonciation du détective amateur non parce que ses démonstrations soient particulièrement convaincantes (d'ailleurs, Colas Duflo a démontré l'abondance des paralogismes dans les fictions policières²⁰), mais pour une raison purement narratologique : la parole du détective ouvre à l'intrigue, en engendrant un conflit avec une narration dominante ; elle ouvre donc ainsi au renversement et à la surprise du lecteur.

Dans les attentes du lecteur, le détective amateur *doit* être infallible, ou bien on sera déçu par un dévoilement qui confirme les conditions de départ ; toute valeur de l'intrigue précédent serait ainsi annulée. Par contre, faire confiance aux détectives rivaux ne ferait qu'annuler toute curiosité du lecteur et, par conséquent, toute motivation à progresser dans la lecture. En d'autres termes, l'infaillibilité du détective est un horizon d'attente nécessaire au renversement des apparences, qui s'enracine au sein du lecteur par son opposition conflictuelle avec une énonciation autre.

Certes, cela paraît bien évident à un lecteur du XXI^e siècle, accoutumé depuis toujours aux clichés du roman policier : si l'on est capable de reconnaître un mécanisme récurrent dans le renversement des apparences par l'infaillibilité du détective, alors ce même est également impuissant de produire encore une surprise véritable aujourd'hui.

Néanmoins, en remontant au XIX^e siècle, le cadre se complique considérablement : jusqu'à quel point et à quel degré l'horizon d'attente de l'infaillibilité du détective demeure un élément substantiel dans la réception du roman policier ?

On pourrait considérer *The Mysterious Affair at Styles* comme *terminus ante quem* marquant la confiance totale du lecteur dans le détective amateur au détriment de la police officielle. D'ailleurs, il n'a pas de meilleur marqueur pour établir le consolidement d'une attente que le moment même où cette attente est trahie. Lorsque l'on choisit le renversement d'une certaine attente comme l'instrument le plus favorable à surprendre le lectorat, cela implique que l'on considère également cette même attente la plus solide du public. En effet, en conclusion de la première affaire de Poirot, on découvre que la solution effective était également la plus probable, celle envisagée par les policiers de Scotland Yard.

Bien évidemment, Poirot aussi en était convaincu, mais il a dissimulé pendant toute l'enquête, dans l'espoir de mieux saisir le coupable. Le lectorat croit aveuglement à tout ce que

²⁰ Cf. DENIS MELLIER, « L'Illusion logique du récit policier », dans COLAS DUFLO (sous la direction de), *Philosophies du roman policier*, Fontenay-St Cloud, Feuillet de l'E.N.S., 1995, p. 77-100.

Poirot dit, même quand il parle pour dissimuler ses propres pensées : dans ce cadre, aucune surprise ne serait possible sans une confiance totale dans les paroles du détective.

Nous avons parlé jusque-là de l'opposition entre police officielle et officieuse comme d'une tendance stable au sein des littératures d'enquête du XIX^e siècle. Cependant, cela n'est pas complètement vrai. Si l'on considère l'exorde d'Agatha Christie, l'on se rend compte que la présence de la police officielle dans l'affaire se limite à l'épisode que nous avons cité tout à l'heure. Poirot ne nécessite plus d'un opposant discursif, sinon pour rappeler au lecteur que les limiers de Scotland Yard proposent stupidement une hypothèse prévisible et sans aucune (au moins apparemment) possibilité de nous surprendre. La confiance du lecteur vis-à-vis de l'infailibilité de Poirot est telle que l'on ne nécessite même plus d'un contrechant constamment présent sur scène. L'exactitude de ses cogitations constitue déjà un horizon stable au sein des attentes du lectorat.

En revenant à *A Study in Scarlet*, le rapport avec l'autre policier est plus constant, quoi que ridiculisée : un chapitre entier est dédié respectivement aux rapports entre Holmes et Gregson d'un côté, Holmes et Lestrade de l'autre. Cependant, les deux détectives constituent déjà des figures tout à fait caricaturales, constamment connotées en tant que ridicules aussi bien par le narrateur que par le détective amateur.

Il faut remonter aux romans d'Émile Gaboriau pour assister à la multiplication des voix et des interprétations divergentes se battant l'une contre l'autre sur la même page. Les longs chapitres d'enquête dans *Le Crime d'Orcival* abondent d'exemples : la voix du juge d'instruction, du père Plantat et de Monsieur Lecoq se superposent constamment, se plongent dans le débat, envisagent des solutions alternatives. Cependant, croire au double meurtre d'Hector et Berthe signifie s'attendre à un achèvement linéaire de l'enquête, dépourvu de toute force d'intrigue. Au contraire, faire confiance à Lecoq implique par contre de s'attendre à une évolution romanesque de l'affaire, et donc au retardement du dévoilement par la subversion du scénario le plus prévisible.

Par ailleurs, il est important de souligner comme seulement le romanesque, en opposition à la linéarité du conte, s'impose en tant qu'espace privilégié de l'attente de l'infailibilité du détective : seulement l'enchevêtrement de l'intrigue peut se charger de l'opposition entre discours divergents, en préparant — par retardement — le rebondissement que l'on s'attend de l'énonciation du détective. Au contraire, aucune accumulation de tension oppositive ne serait efficace sur la courte distance du conte.

Dans le cadre des récits d'enquête comme ceux d'Edgar Poe, la confiance du détective peut se programmer simplement par la voie rhétorique, en faisant de l'infailibilité une caractéristique faisant explicitement partie du personnage. Rien n'empêcherait, d'ailleurs, de résoudre l'enquête de manière linéaire, en individuant le coupable à premier coup : nombre de récits de Sherlock Holmes suivent ce développement sans retardements ni oppositions discursives.

Il est par contre seulement dans le cadre du romanesque que l'attente de l'infailibilité du détective s'enracine, de manière indissoluble, à la force narrative de l'intrigue. Structurer une confiance de plus en plus solide dans l'infailibilité du discours du détective signifie également de se projeter vers un final surprenant, aboutissement d'un contradictoire et d'un renversement des apparences qui se prolonge par le retardement du dévoilement.

En effet, la confiance vis-à-vis du détective est bien moins constitutive du personnage de ce que l'on croirait. Il suffit en effet de remonter de l'œuvre de Gaboriau à celle de Vidocq pour retrouver des détectives bien différents par rapport à ceux dont on a l'habitude : des policiers inquiétants, à la limite des criminels, dont ils connaissent parfaitement le milieu, le langage et les stratagèmes. L'expulsion d'un halo criminel de la figure du détective constituera le dernier élément nécessaire à la structuration de la confiance du lecteur vis-à-vis du détective. Une preuve de cette opposition dans la figure du détective réside dans le fait que l'autre policier est, dans plusieurs cas, non seulement rival discursif du héros, mais également et surtout son antagoniste. Parfois, le meilleur meurtrier ne serait que le plus diabolique des policiers.

3. Le détective et le criminel : une relation ambiguë

Il est temps d'envisager une question subtile mais pas pour autant négligeable : pour que le lecteur puisse démarrer une réponse interprétative autonome face à la solution du crime, il faut bien qu'il fasse *confiance* au détective.

En effet, dans la première et la troisième section de notre travail, on a maintes fois souligné comment la lecture de l'indice se présente à la fois en compétition et en coopération avec le détective fictionnel. D'un côté le lecteur est exclu de l'activité interprétative du limier, ce qui constitue une précondition nécessaire à la production d'un réseau de signification autonome par rapport à l'investigateur fictionnel ; de l'autre, la sensorialité rapportée du détective constitue le seul point d'accès à la scène du crime et à l'investigation au sens large dont nous, le public des lecteurs, disposons.

Pour utiliser ce matériel à fin d'établir une reconstruction quelconque du meurtre, il faut donc que l'on accepte les données que l'on reçoit comme non-faussées. En d'autres termes, on doit être libre de disposer de certains faits sans hésiter sur leur manipulation ou leur falsification de la part du détective. Ainsi, pour pouvoir soupçonner en liberté, il faut que les lecteurs de romans policiers développent l'attente qu'aucun intérêt de la part de l'inspecteur ne puisse biaiser les éléments que l'on nous confie : autrement dit, l'on s'attend à ce que le policier, amateur ou professionnel, ne soit pas emmêlé dans les intrigues se cachant derrière le crime que l'on nous raconte.

Cela ne signifie pas que le détective doit être transparent avec le lectorat, tout au contraire : Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot sont tous des limiers extrêmement réticents vis-à-vis de leur lectorat. Ils sont, parfois, très réticents : dans *Styles*, Poirot déclare à plusieurs reprises de disposer de la solution du crime, sans pourtant dévoiler aucun autre détail à ses lecteurs. Cela ne constitue aucun obstacle à l'activité interprétative du lecteur ; au contraire, la confiance établie entre le détective et son lectorat nous convainc de disposer de tous les éléments nécessaires à la solution de l'énigme, en nous poussant — au cas où l'on n'avait pas encore une théorie assez solide — à revoir les passages les plus significatifs de l'enquête romanesque pour y voir plus clair. Jamais pourrait-on penser que Poirot nous ait présenté des détails manipulés puisqu'il est partie intégrante du complot pour la mort de Mrs. Inglethorp.

Ce disant, nous ne voulons pas soutenir la thèse de la nécessité narrative d'un détective moralement positif ; le narcissisme et le mépris aristocratique des investigateurs *dandy* à la Dupin et à la Holmes suffit pour exclure cette possibilité. Cependant, un détective qui soit au moins neutre du point de vue axiologique constitue une attente nécessaire pour que l'on puisse

soupçonner en liberté, en offrant au lectorat un ancrage de vérité indispensable pour bâtir son propre système d'inférences.

Si pour un lecteur des années vingt cette attente est bien consolidée, cela constitue pourtant le résultat d'un long processus de stratification remontant jusqu'au début du XIX^e siècle, et qui présente un cadre de départ radicalement différent au point d'arrivée.

Dans les premières décennies du siècle, le détective — fictionnel ou moins — est bien loin d'inspirer la confiance qu'on lui accorde au début du siècle suivant. Au contraire, l'investigateur se présente sur la scène littéraire à l'instar d'un espion ou d'un mouchard qui, partageant une conduite de vie criminelle avec des voleurs et des assassins, décide de les dénoncer à des fins lucratives sans pourtant renoncer à sa vie dans l'illégalité.

Dans cette perspective, Vidocq et ses *Mémoires* représentent peut-être l'exemple le plus célèbre et le plus représentatif : ancien bagnard, Vidocq est engagé dans la Sûreté en tant qu'expert de la vie criminelle puisque criminel à sa foi. Entre investigateur et escroc, Vidocq constitue la clé d'accès, pour la police parisienne, à l'univers des classes dangereuses qui leur serait autrement exclu, et dont il connaît le vocabulaire, les valeurs, les stratagèmes.

L'intérêt documentaire du texte se reflète dans les mêmes raisons qui ont poussé Vidocq à devenir un policier : il est capable de nous raconter un monde qui serait autrement défendu à ses lecteurs, et de le faire à la fois comme *insider* et *outsider*. Vidocq peut assumer le regard aliéné du public et cependant raconter avec un solide *ethos* de criminel tous les secrets des milieux criminels parisiens. La rhétorique de la certitude de Vidocq, dont on a maintes fois parlé, s'enracine d'ailleurs dans cette expertise : Vidocq est capable d'anticiper les astuces des criminels puisqu'il les connaît davantage.

Par ailleurs, il n'y a pas de connaissance du criminel sans une expérience du crime. L'ambivalence de la figure de Vidocq se reflète également sur la structure des *Mémoires* de l'ancien bagnard : seulement les volumes III et IV sont effectivement dédiés aux enquêtes de Vidocq. Les deux premiers volumes du texte sont par contre occupés par les aventures picaresques du futur détective, et — au sens large — par son roman de formation criminelle, s'accompagnant à sa carrière d'acteur vagabond et de saltimbanque lié au cirque.

Dans cette perspective, les deux premiers volumes des *Mémoires* calquent la structure narrative des autobiographies criminelles si célèbres au cours des années vingt du XIX^e siècle²¹. Publiés en canards imprimés dans les arrière-boutiques du quartier, à peine quelques heures après l'exécution ces textes circulaient déjà librement dans les rues du Faubourg Saint-Antoine, les autobiographies criminelles exploitant la célébrité éphémère des condamnés. Le compte rendu de l'exécution de Troppman (1869) de Tourgueniev, qui se trouvait par hasard à Paris

²¹ On fait ici référence à l'habitude que l'on avait de recueillir les confessions des condamnés à mort avant leur mise à mort en place de la Roquette et de les publier sous forme de récit autobiographique juste après l'exécution de la peine. Cette pratique reflète celle des *Newgate Calendars* au Royaume Uni : comme en France, c'était le prêtre chargé de donner l'extrême onction aux prisonniers, ou un prétendu tel, qui se chargeait de transcrire les exploits criminels des condamnés à mort. En France, la publication des gestes criminels demeure un phénomène essentiellement populaire, de la « Bibliothèque bleue » (XVI^e siècle) jusqu'à la pratique des canards sanglants, dont la publication s'atténue considérablement avec les premiers essais de journalisme judiciaire des années '40 et '50. Au contraire, en Angleterre, les *Newgate Calendars* se présentent dans la plupart des occasions sous forme de publications luxueuses, bien lointain des éditions pirates que l'on distribuait en place de la Roquette. Cf. DOMINIQUE KALIFA, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005 ; *Id.*, *L'Encre et le sang : récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995. MARTIN PRIESTMAN (sous la direction de), *The Cambridge Companion to Crime Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

chez Maxime de Champ, constitue un exemple d'auteur et tardif d'une pratique qui remonte au début du siècle, et qui plonge dans l'anonymat et dans l'illégalité des publications²².

Dans la plupart des cas, le récit ne se limite pas strictement au crime, mais se propose de retracer le parcours d'une vie prédestinée au crime, l'élan meurtrier montant de l'enfance à l'âge adulte, et culminait finalement dans un climax de sang et de violence. Dans cette perspective, l'autobiographie de Pierre Rivière, éditée et republiée par Michel Foucault sous le titre *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*, représente un exemple parfait de la conception d'une vie entière comme un chemin existentiel voué depuis toujours au crime et à la violence²³. Dans un corpus large et flou, dont il est difficile de définir les limites, Pierre Rivière représente l'un des cas où c'est le meurtrier lui-même qui se charge de la rédaction du texte lors de sa détention ; le texte est pourtant accablant pour la naïveté d'un narrateur à peine scolarisé, naïf dans l'élaboration de la pensée tout autant que du langage.

On compte néanmoins des cas radicalement différents : considérons par exemple l'un des grands *best sellers* du début du siècle, les *Mémoires* de Lacenaire, un escroc et assassin qui exploita sa formation humaniste pour se fabriquer un véritable *ethos* d'héros romantique²⁴. Comme lui, Vidocq utilise souvent sa plume pour retracer une jeunesse d'apprentissage criminel teint de roman picaresque, où l'aventure se mêle au crime dicté par la passion ou la nécessité.

On ne va pas s'attarder sur une comparaison détaillée des deux premières parties des *Mémoires* avec ces écritures autobiographiques ; il suffit de considérer que la figure de Vidocq plonge non seulement de manière thématique dans celle du criminel romantique, mais qu'elle en assume également les pratiques d'écriture, dont l'organisation du discours narratif en séquences figées.

Là où le penchant criminel de Lacenaire explose en en faisant un meurtrier, l'autobiographie de Vidocq diverge, en prenant une autre direction : celle de la loi, ou plutôt, de l'ordre postrévolutionnaire. Cependant, le halo du criminel persiste en Vidocq comme un potentiel non complètement actualisé, un rapport qui s'enracine dans les échos établis par le rapport de dépendance avec les écritures mémorielles du crime.

Comme son texte, Vidocq est *double* : il est à la fois criminel et investigateur ; il est au service de la loi, mais il est complètement à son aise parmi les malfaiteurs. Dans cette perspective, il est impossible de ne pas jeter sur Vidocq avec un double regard, à la fois de fascination et de crainte. Une sorte d'hésitation et de peur se prolonge sur la figure du détective de la part du lectorat, et que la narration n'épargne pas, sans aucune réticence : on a du mal à faire confiance à Vidocq dans l'un et dans l'autre monde qu'il fréquente. Parmi les classes dangereuses, on craint la délation de sa part ; dans le monde des classes laborieuses, et au sein de la police au sens strict, on craint que Vidocq puisse encore gérer ses activités criminelles, la

²² Cf. IVAN TOURGUENIEV, *L'Exécution de Troppmann*, Paris, Sillage, 2012.

²³ Cf. MICHEL FOUCAULT (édition établie par), «*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*» : un cas de parricide au XIX^e siècle, Paris, Gallimard, 1973.

²⁴ Cf. PIERRE-FRANÇOIS LACENAIRE, *Mémoires et autres écrits* [1836], édition établie par JACQUES SIMONELLI, Paris, Corti, 1991. Par contre, un renversement fictionnel de la pratique du mémoire criminel se retrouve dans *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. Ici, le genre de l'autobiographie criminelle est exploité dans le débat à propos de l'abolition de la peine capitale, dont Hugo était l'un des activistes les plus acharnés.

délation pouvant constituer un instrument de pouvoir pour consolider sa position dans le monde de l'illégalité.

Horizontalement, Vidocq représente ainsi un danger pour les deux pôles de la justice et du crime ; mais sa figure constitue une source d'inquiétude même de manière verticale, au long de la pyramide sociale de la France de la Restauration. Comme suggère la célèbre étude de Louis Chevalier²⁵, la période postrévolutionnaire jette la France dans deux décennies où la petite criminalité, et la violence de rue, paraissent croître hors contrôle. Le chaos social dans lequel plonge le pays offre des multiples occasions de transformisme social, d'ascensions imprévisibles à une condition de vie inattendue et d'identités nouvelles. En passant d'ex-bagnard à chef de la Sûreté de Paris, Vidocq est l'un de personnages qui exploite mieux ce climat d'instabilité. Il représente donc, pour la bourgeoisie parisienne qui constitue la partie la plus solide de son lectorat²⁶, une menace qui vient du bas.

De l'autre côté, vu ses rapports avec les hautes sphères de la Police, il représente également une menace provenant du haut. N'oublions pas que, au cours de la Restauration, la police parisienne se charge d'un halo perturbant non seulement parce qu'elle est composée par d'hommes dont le passé était, pour dire le moins, obscur ; mais également parce qu'elle se tachait des formes pratiques de délation et d'espionnage depuis son institution sous le Consulat napoléonien.

Le limier, dont Vidocq est l'exemple par antonomase dans la première moitié du XIX^e siècle français, représente une double menace et source de fascination pour son lectorat bourgeois : la crainte des classes dangereuses mais aussi la peur d'une police politique et d'espionnage, dont le Ministre Fouché était le premier représentant. Comme on le déclare dans un article publié dans *Le Français*,

Pendant les trente ou quarante premières années de ce [XIX^e] siècle, le mot de police éveillait uniquement dans l'esprit du public l'idée de cette police politique, fort redoutée, qu'on s'imaginait sans cesse aux trousses de chacun des habitants du beau pays de France. Sous la Restauration et sous le règne de Louis-Philippe, il n'y avait pas de paisible bourgeois du Marais qui ne s'imaginât que des agents mystérieux guettaient et notaient chacune de ses paroles, chacun de ses gestes.²⁷

Cette double tendance s'explique bien dans l'œuvre d'un des écrivains canoniques qui furent influencés le plus par la figure de Vidocq, le jeune Balzac : dans la *Comédie humaine*, on trouve des anti-héros issus de classes dangereuses et disposés à tout pour obtenir une position, jusqu'au déguisement et à l'assomption d'une fausse identité, comme Vautrin ; mais on trouve également des *mastermind* criminels comme le Maître Cornelius, issu du roman homonyme, ou Ferragus, des hommes mystérieux se trouvant au sommet d'un réseau d'informateurs qui paraît quasiment tout-puissant²⁸.

Dans cette perspective, on déclare, souvent avec un excès de légèreté, une dépendance directe de la figure de l'inspecteur Lecoq, protagoniste des romans judiciaires d'Émile Gaboriau, de

²⁵ Cf. LOUIS CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1958.

²⁶ Comme suggéré par la richesse et le soin de la première édition en volume, consultable sur Gallica.

²⁷ LAËRTE (pseudonyme), « Causerie. Une Histoire mystérieuse », dans *Le Français*, jeudi 29 avril 1880.

²⁸ Cf. DANIEL COMPÈRE, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

celle de Vidocq²⁹. Cependant, l'on oublie qu'un autre Lecoq anticipe et précède celui de Gaboriau : plus précisément, l'anti-héros au centre du premier volume des *Habits noirs*, célèbre série feuilletonesque de Paul Féval.

Contrairement à l'héros de Gaboriau, ici c'est le potentiel troublant de chef criminel que l'on décide d'exploiter dans la construction du personnage : le Lecoq de Féval est en fait bien différent de celui de Gaboriau, chef d'un groupe criminel comptant des centaines d'associés, ayant des liens au sein des plus hautes sphères de la société française. D'autre part, le Lecoq de Féval ne manque pas d'assumer certains traits spécifiques de Vidocq, et qui seront de la plupart des détectives romanesques du XIX^e siècle : une connaissance quasiment méphistophélique des intentions autrui, l'habileté presque surnaturelle dans le déguisement et la capacité d'organiser des trames ou des complots dont la complexité est absolument inimaginable.

Ce qui varie par rapport aux détectives romanesques à venir n'est que l'axiologie du Lecoq des *Habits noirs* : il est complètement et absolument maléfique, disposé à tout pour élargir son réseau de pouvoir et avide de richesse. Dans la construction de son personnage, Féval n'ait fait qu'exploiter le potentiel criminel inexprimé de la figure de Vidocq, et qui sera progressivement mis de côté par les auteurs qui le suivront. En puisant dans l'ambiguïté de Vidocq, Féval décide d'en faire un *mastermind* criminel comme le sera Moriarty, double de Sherlock Holmes, dans les récits de Conan Doyle.

N'oublions pas que cette même tendance criminelle est encore présente dans le Lecoq de son élève, journaliste et collaborateur Émile Gaboriau : déjà dans *L'Affaire Lerouge*, Gaboriau est clair à propos des origines de son célèbre détective à venir, ne jouant dans ce roman qu'un rôle extrêmement périphérique. À sa première parution, Lecoq est ainsi présenté : « L'aide de camp de Gévrol était, ce jour-là, un ancien repris de justice réconcilié avec les lois, un gaillard habile dans son métier, fin comme l'ambre, et jaloux de son chef qu'il jugeait médiocrement fort. On le nommait Lecoq³⁰ ». Comme son ancêtre Vidocq, le jeune Lecoq lui-aussi vante un passé d'ancien bagnard, connaissant le monde de la criminalité par expérience directe.

Cependant, si d'un côté le halo criminel de Vidocq est constamment prêt à ressurgir, en minant sa carrière dans la Sûreté jusqu'à sa suspension du service, celui de Lecoq se limite à un passé qui est circonscrit exclusivement à cette séquence. Sous la plume de Gaboriau, la figure du détective se fait de plus en plus neutre du point de vue axiologique, en limitant progressivement ses rapports avec la criminalité. Sous le Second Empire, face à la multiplication des écritures du crime, et à une perception des activités illégitimes croissante³¹, la figure du détective se charge d'une valeur de plus en plus positive parmi la classe ouvrière et la petite bourgeoisie, lectorat principal d'abord du *Soleil* et ensuite du *Petit Journal*, où l'on publie à nouveau *L'Affaire Lerouge* en 1866.

²⁹ Il s'agit d'un véritable *topos* rhétorique, que l'on retrouve dans les historiques des littératures policières les plus célèbres, s'appuyant sur l'écho phonique qui lie le nom de « Lecoq » à celui de « Vidocq ». Cf. JACQUES DUBOIS, *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, 1992 ; FRANCIS LACASSIN, *Mythologies du roman policier. Nouvelle édition augmentée et mise à jour*, Paris, Bourgois, 1993.

³⁰ ÉMILE GABORIAU, *L'Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013, p. 25.

³¹ Elsa Lavergne a bien mis en exergue la croissance exponentielle de l'espace aux chroniques et au faits divers violents dans la presse, en opposition à un taux de criminalité qui est en chute constante. Cf. ELSA LAVERGNE, *La Naissance du roman policier français : du Second Empire à la première Guerre Mondiale*, Paris, Garnier, 2009.

La connaissance du crime et des criminels dont dispose le détective se fait de plus en plus livresques et indirecte : des mémoires comme ceux de Vidocq ont représenté, tout au cours des années '40 et '50, une véritable pratique consolidée, un genre qui constitue, en lui-même, une source de connaissance sur la criminalité qui se substitue à l'expérience directe du détective.

Considérons la figure du père Tabaret dans le même *Affaire Lerouge*. Sa formation comme détective se limite à des « mémoires, rapports, pamphlets, discours, lettres, romans [...]. En lisant les mémoires des policiers célèbres, attachants à l'égal des fables les mieux ourdies, [il s'] enthousiasma[it] pour ces hommes au flair subtil, plus déliés que la soie, souples comme l'acier, pénétrants et rusés, fertiles en ressources inattendues, qui suivent le crime à la piste³² ». Il va de soi, également, que le halo perturbant du détective, un imaginaire de plus en plus épuisé, laisse la place à un type qui, ayant perdu toute relation directe avec le crime, n'est plus qu'un simple protecteur de la petite bourgeoisie. Grâce à la connaissance transmise par les mémoires policiers, même un ancien employé du Mont-de-Piété comme Tabaret peut devenir, grâce à son flair, un excellent détective amateur.

On retrouve d'ailleurs la même tendance dans un autre calque de la figure de Tabaret, celle de Bastiano Scalistri, le vieux détective qui aide Lucertolo dans la solution du mystère des *Ladri di cadaveri*. Quoique complètement illettré, Bastiano aussi a fondé sa formation sur les récits, oraux cette fois, de la génération de policiers qui l'a précédé :

la polizia veniva ad esser così composta di uomini ben noti e a tale istituzione peculiarmente affezionati, addestrati sin dal primo svilupparsi delle loro intelligenze nelle sue pratiche e malizie. Ne contraevano, per così dire, nascendo, l'istinto; bambini avevano accesa la fantasia da racconti di gesta poliziesche, scontri d'agenti con malfattori, morti eroiche, lotte bravamente sostenute, tratti d'immensa abilità, si appassionavano per la loro carriera; avevano da giovani nelle case una scuola continua, e si vantaggiavano della esperienza dei vecchi.³³

À travers la progressive stratification de narrations policières, le rapport avec le criminel se fait de plus en plus indirecte, de plus en plus lié à l'activité du récit lui-même. Le détective ne nécessite plus d'être *a fortiori* criminel pour connaître le milieu de ses ennemis ; l'altérité meurtrière devient de plus en plus un phénomène lié à la pratique indirecte de l'écriture et de la lecture.

Les investigations de Sherlock Holmes aussi sont surtout de nature scripturale, de même que Lecoq et Bastiano Scalistri. Lorsque Watson énumère les compétences de son partenaire, il ne peut que souligner l'étonnante quantité des lectures sensationnelles qui se trouvent dans la bibliothèque du détective : « Knowledge of Sensational Literature : Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century³⁴ ». Il est d'ailleurs important de souligner que les connaissances criminelles de Sherlock Holmes, quoi qu'indirectes, ne sont

³² É. GABORIAU, *L'Affaire Lerouge*, op. cit., p. 59-60.

³³ GIULIO PICCINI alias JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004, p. 167; « La police finissait ainsi par être composée par des hommes réputés et particulièrement fidèles à cette institution, entraînés depuis le tout premier développement de leurs esprits dans ses malices et ses pratiques. Ils en développaient, pour ainsi dire, l'instinct à la naissance ; encore des enfants, leur fantaisie était excitée par des récits d'aventures policières, d'affrontements entre les agents et les malfaiteurs, de morts héroïques, de luttes courageusement soutenues, de moments de remarquable habilité, ils se passionnaient ainsi pour leur carrière à venir ; lorsqu'ils étaient encore jeunes, ils avaient chez eux une école perpétuelle, et ils profitaient de l'expérience des plus âgés », notre traduction.

³⁴ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 15.

pas fictionnelles : le terme de *sensational literature*, s'adressant aux connaissances de Sherlock Holmes liées à la chronique judiciaire, s'oppose à une familiarité très faible avec la littérature romanesque au sens strict. Le premier élément de la liste de Watson indique : Knowledge of Literature : — Nil³⁵ ».

Les compétences d'enquêteur de Bastiano se fondent encore sur une mémoire, directe ou indirecte, fondée sur l'expérience humaine : « [Bastiano] non sapeva leggere, ma la sua memoria era prodigiosa ; vi erano impressi nettamente, ripartiti col massimo ordine, i nomi, l'aspetto, le fattezze di qualche centinaio di mariuoli, o di furfanti di spolvero, da lui conosciuti in quarantatré anni di carriera³⁶ ». Au contraire, l'expérience de Sherlock Holmes avec la criminalité est complètement indirecte, livresque, médiée par la narration journalistique ou de chronique judiciaire.

De Lecoq à Bastiano et à Holmes, le rapport entre le détective et le milieu criminel se médiatise : une cataracte s'impose entre deux mondes autrefois communicants, voire même superposables. L'éloignement progressif de la figure de l'enquêteur par rapport à ses opposants contribue ainsi à consolider un *ethos* d'héros positif autour de la figure du détective. Inversement, on pourrait considérer cette tendance comme symptomatique de sociétés où l'enquêteur spécialise son savoir et professionnalise ses compétences sans puiser dans une connivence directe avec les criminels qu'il serait censé combattre.

Cependant, la progressive confiance que l'on établit vis-à-vis de l'enquêteur n'est pas aussi linéaire que l'on ne le dirait. Pour envisager le phénomène dans toute sa complexité, il faut que l'on revienne sur le célèbre investigateur de Gaboriau.

Devenu enfin la figure centrale de sa production judiciaire, *Monsieur Lecoq* offre l'occasion à Émile Gaboriau pour revenir sur les origines de son héros, en les modifiant. Ici, Lecoq n'est plus un ancien repris de justice comme on le présentait dans *L'Affaire Lerouge*. Au contraire, on le présente au public comme le « fils d'une riche et honorable famille de Normandie, [ayant] reçu une bonne éducation³⁷ ». Cependant, cela ne l'empêche pas, devenu pauvre, de songer

aux moyens de s'enrichir d'un coup, du soir au lendemain. Sur cette pente, son imagination devait aller loin. Il n'avait pas tardé à admettre les pires expédients. Mais à mesure qu'il s'abandonnait à ses chimères, il découvrait en lui de singulières facultés d'invention et comme l'instinct du mal. Les vols les plus audacieux et réputés les plus habiles, n'étaient, à son jugement, que d'insignes maladresses. Il se disait que s'il voulait, lui !... Et alors il cherchait, et il trouvait des combinaisons étranges, qui assuraient le succès et garantissaient mathématiquement l'impunité. Bientôt, ce fut chez lui une manie, un délire.³⁸

C'est l'astronome chez lequel il travaille qui suggère au jeune Lecoq, en ayant de fantasmes similaires, de devenir soit criminel, soit policier. Dans la genèse du détective, Lecoq se présente en tant que criminel génial au potentiel : ce qui occupait toute la première section des *Mémoires de Vidocq* se trouve ici confié au simple niveau de l'imagination potentielle, de la capacité

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ G. PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 169 ; « Bastiano ne savait pas lire, mais sa mémoire était prodigieuse ; on y avait imprimé avec netteté, et ordonné avec le plus grand ordre, les noms, l'aspect et les traits de quelques centaines de voyous, ou de malfaiteurs célèbres, qu'il avait connus au cours d'une carrière de quarante-trois ans », notre traduction.

³⁷ ÉMILE GABORIAU, *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

d'inférer et de produire des scénarios que Lecoq emploiera au cours de ses enquêtes, par contre, pour combattre la criminalité.

Celle qui était une connaissance du monde criminel par expérience directe est devenue, en ce moment non pas une connaissance indirecte, mais une simple et pure fantaisie. En termes potentiels, Lecoq pourrait devenir un *mastermind* criminel comme son homonyme chez Féval, mais il décide délibérément d'entreprendre le chemin opposé, en s'engageant sur la voie de la légalité.

L'horizon d'attente du policier non fiable paraît de plus en plus épuisé, au point que ces tendances criminelles sont confinées à la pure fantaisie : sans perdre complètement une ombre de charme noir, le détective assume petit à petit une position de plus en plus solide et digne de confiance vis-à-vis de son lectorat : on ne pourrait ainsi jamais imaginer Lecoq qui ment à ses lecteurs, en falsifiant les indices qu'il repère sur la scène du crime. Les informations qu'il nous présente deviennent de plus en plus crédibles et, de cette manière, passibles d'être utilisés en totale confiance par le lecteur comme matériel dans son activité interprétative autonome.

Pourtant, la réécriture de la genèse de Lecoq nous rappelle que l'héritage criminel au sein de l'enquêteur peut se quand même se prêter à des persistances inattendues là où le cadre de réception est plus conservateur. Considérons par exemple les romans judiciaires de Giulio Piccini : en étant importé de manière quasiment intégrale par quelques modèles français, dont Féval, Gaboriau et Fortuné du Boisgobey, le personnage du détective se trouve isolé dans un contexte moins ouvert à la circulation de formes et de thèmes du roman policier, et donc moins passible d'innovation.

Il ne faut pas se surprendre de trouver le détective Lucertolo en train de voler une somme d'argent au cours de sa première aventure, *L'assassinio nel Vicolo della Luna* : « La madre di Carlo era morta sicura che, affidato ad un agente della polizia, il tesoro da lei accumulato in quarant'anni di sottili e tenaci risparmi, sarebbe stato salvato da mani rapaci e sarebbe pervenuto come ultimo ricordo al figliuolo, a cui essa aveva unicamente pensato, sostenendo tante e straordinarie privazioni !³⁹ ». Cependant, la vieille Nencia a tort, puisque « l'idea del denaro lo inebriava [Lucertolo], lo confondeva. Ecco perché egli avrebbe rischiato la vita per seguire la traccia di un delinquente, per arrivare per primo a scoprire un delitto⁴⁰ » : pour son avidité et son ambition de pouvoir.

Comme un Vidocq, Lucertolo conçoit encore la détection comme une forme d'élection sociale, une occasion pour s'enrichir, au point de voler l'argent d'une vieille dame impliquée dans l'enquête. Il s'agit pourtant, il faut l'avouer, d'un épisode isolé — et qui n'affecte que de manière périphérique l'intrigue. Et pourtant les romans de Piccini nous rappellent encore une fois que la nature du policier est ambiguë, potentiellement criminelle : quoi qu'apparemment libéré de son ancien héritage, le détective pourrait toujours se connoter aux yeux du lectorat par un halo inquiétant. À l'occasion du vol, Piccini décrit son héros policier comme un homme « senza scrupoli, senza alcuna moralità, prepotente, rabbioso, violento, [che] viveva tra

³⁹ GIULIO PICCINI *alias* JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna. Quarta edizione riveduta e corretta, con prefazione dell'autore* [1883], Milano, Treves, 1906, p. 256 ; « Au moment de mourir, la mère de Carlo était sûre que le petit trésor qu'elle avait accumulé pendant quarante ans d'économies tenaces et subtiles, ayant été confié à un agent de police, ne tomberait pas dans de mains avides et qu'il parviendrait en tant que dernier souvenir à son fils, le seul qu'elle avait soigné, en s'imposant nombre de privations énormes », notre traduction.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 253 ; « L'idée de l'argent l'enivrait [Lucertolo], le confondait. Voici pourquoi il aurait mis sa vie en danger pour suivre la trace d'un criminel, pour parvenir en premier à la découverte d'un délit », notre traduction.

dissolutezze e soprusi⁴¹ ». Si la nature du détective est encore ambivalente, les succès littéraires de Dupin, Holmes et Lecoq imposent quand même une polarisation des axiologies au sein des détectives participant à l'espace romanesque.

Nous avons terminé la première section de ce chapitre en discutant de la pluralité des voix des détectives dans l'enquête fictionnelle : à un détective amateur ou subordonné, il s'oppose toujours un policier officiel ou un supérieur dont la discoursivité s'oppose à celle du héros. Nous nous étions focalisés sur la nature purement discursive de cette compétition. Cependant, les conflits entre le protagoniste de l'enquête et les autres détectives romanesques peuvent également assumer une connotation axiologique précise, en exploitant les tendances criminelles latentes au sein de la figure du détective. En d'autres termes, au lieu de disparaître complètement, la pulsion meurtrière et vicieuse qui s'enracinait autrefois dans les protopoliciers, se traduit dans les littératures judiciaires de la fin du XIX^e siècle par la présence d'un policier maléfique s'opposant à l'héros du roman. Si la tentation criminelle n'était autrefois qu'un conflit interne au détective, ici le conflit s'externalise dans une lutte manichéenne entre un policier moralement positif et son opposant maléfique.

Les aventures de Lucertolo deviennent l'un des espaces d'élaboration privilégiés de ce tournant. Dans la troisième aventure de Lucertolo, *I ladri di cadaveri*, le véritable conspirateur et meurtrier n'est rien de moins que le commissaire Ferriani, complice de la comtesse Paola Torsinghi. Comme Vidocq, le commissaire Ferriani dispose d'un réseau secret de criminels dont il se sert pour isoler le détective Lucertolo et entraver son enquête. En recourant à Rodolfo Cassavoli, membre de la petite délinquance florentine, Ferriani met Lucertolo sur la mauvaise piste et organise ensuite l'évasion de Luciano seulement pour consolider, à son insu, les soupçons contre lui.

La culpabilité de Ferriani n'est pas racontée de sorte à constituer une surprise pour le public de Piccini : depuis qu'il apparaît sur scène, le lectorat est explicitement conscient de l'implication du commissaire dans le crime. Dès qu'il reste tout seul, on le voit en train de demander à ses collaborateurs si les plans criminels procèdent comme il le désire : « — Dunque è impossibile il ritrovamento del cadavere ? — domandò a un certo punto il Commissario pallido, molto esaltato. — Impossibile! riprese l'altro. Gli occhietti gli scintillavano di un'espressione diabolica⁴² ». En d'autres termes, le scénario du détective maléfique n'est pas encore suffisamment épuisé pour être complètement exclu de l'horizon d'attentes du lectorat, au moins dans le contexte littéraire périphérique où s'insère la production de Giulio Piccini. Au contraire, il ne fait que polariser une potentialité qui reste latente dans la figure de l'enquêteur depuis ses premières attestations textuelles. Par ailleurs, la focalisation de l'axiologie négative sur un seul enquêteur, opposant du héros, ne fait que connoter ce dernier de manière positive par simple opposition. Plus le détective antagoniste se connote en tant que traître, d'autant plus — par contraste — l'enquêteur protagoniste se charge non seulement d'une axiologie neutre, mais

⁴¹ *Ibid.*, p. 252-253 ; « sans scrupules, sans aucune moralité, impérieux, coléreux, violent, [qui] vivait entre la débauche et l'injustice », notre traduction.

⁴² G. PICCINI *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 44 ; « Donc, il est impossible de retrouver le cadavre ? demanda à un moment le commissaire, pale et surexcité. — Impossible ! répondit l'autre. Ses yeux brillaient d'une expression diabolique », notre traduction.

ouvertement positive : il n'est pas seulement un garant de l'ordre mais, surtout, du bien au sens large.

Un autre exemple de la polarisation morale entre policiers opposants se trouve dans *La Vieillesse de M. Lecoq* de Fortuné du Boisgobey, toujours publié par Treves à peine six ans auparavant. Comme chez Piccini, le détective adversaire de Lecoq — M. de Tinchebray — se révèle pour être le chef du complot criminel contre son fils Louis. Contrairement aux aventures de Lucertolo, la méchanceté de Tinchebray est cependant bien loin d'être évidente : ce n'est qu'au cours des investigations du vieux Lecoq que l'enquêteur se dévoile pour être en réalité le responsable de l'intrigue criminelle.

En opposition à la prose extrêmement conservatrice de Piccini, Boisgobey s'adresse ainsi à un public qui est censé avoir oublié la méchanceté potentielle du détective, au point qu'elle puisse se connoter en tant que source de renversement surprenant. Si le Lucertolo de Piccini constitue un *unicum* dans la littérature italienne, cela ne vaut pas de même pour le contexte français dans lequel s'insère la prose de Boisgobey : une stratification progressive de policiers de plus en plus fiables paraît donc affaiblir les attentes vis-à-vis d'un investigateur opposant et maléfique. La perversité de Tinchebray est loin d'être évidente : au contraire, cachée derrière un voile d'opacité, son potentiel criminel est dévoilé petit à petit au cours de la contre-enquête menée par le vieux Lecoq lui-même. Cependant, pour l'instant on ne peut pas parler de renversement total, ni de surprise définissant la nature maléfique du détective antagoniste : celui de Boisgobey se caractérise plutôt en tant que dévoilement graduel, chapitre après chapitre.

Pourtant, Boisgobey ne fait qu'anticiper une tendance qui va devenir de plus en plus centrale dans les développements ultérieurs du roman policier. Seulement quelques ans après sa *Vieillesse*, *The Big Bow Mystery* d'Israël Zangwill (1891) s'achève sur une révélation étonnante tout à fait assimilable à celle de la *Vieillesse* : le coupable du premier mystère de la chambre close serait en fait rien que l'inspecteur Edward Wimp, découvert par son adversaire, le détective amateur George Grodman.

Contrairement aux exemples de Piccini et de Boisgobey, la culpabilité de Wimp, dévoilée à la dernière page, s'impose de sorte à surprendre son lectorat : aucune information à propos de la culpabilité possible de l'inspecteur n'est dévoilée au lecteur avant sa découverte finale. Le potentiel criminel du détective paraît ainsi complètement refoulé dans l'architextualité du roman policier, au point qu'il est choisi comme élément du renversement final. La polarisation positive de l'axiologie du policier est complète au point que la présence d'un détective maléfique pourrait surprendre et étonner le lectorat. Cependant, le système des personnages du roman de Zangwill est à tel point limité qu'il serait difficile d'envisager un coupable autre que Wimp.

Le cas du *Mystère de la chambre jaune* est bien différent : la surprise du dévoilement de l'inspecteur Larsan fonctionne exactement parce que les attentes du lectorat l'excluent *a priori* de toute culpabilité. Le soupçon du lecteur hésite entre l'Homme vert, Arthur Rance, le père Jacques : tous les trois pourraient effectivement coller à la figure mélodramatique de Ballmeyer, l'archicriminel qui se cache parmi les habitants du Château du Glandier. On sait, par exemple, qu'Arthur Rance a déjà eu une relation avec M^{lle} Stangerson, et qu'il boit pour oublier une honte ancienne de son passé ; on sait également que l'Homme vert est un véritable séducteur, et qu'il cache un secret ; le père Jacques est par contre le dernier ayant vu Mathilde avant son agression et, d'ailleurs, une trace correspondant à ses bottes a été retrouvée dans la chambre

jaune. Plusieurs éléments indiquent une identification potentielle entre ces personnages et le *mastermind* criminel qui ne correspond, en réalité, qu'au détective Larsan.

Comme Vidocq, il est un maître du déguisement, qu'il pousse jusqu'à une transfiguration complète : n'oublions pas que même M^{lle} Stangerson ne parvient pas à l'identifier à son ancien amant, qu'elle connaît pourtant très bien. Il dispose d'un réseau criminel à son service, et dont Rouletabille et Sainclair sont à l'obscur : considérons par exemple le jeune homme blond qui se trouve dans le train et dont Sainclair peut définir la complicité avec Larsan seulement par prolepse. Larsan est d'ailleurs un maître d'escapisme, s'étant évadé de sa prison pour revenir hanter Mathilde en Europe. Tous les traits qui font de Ballmeyer un supercriminel se superposent et se confondent à la figure du policier Larsan. Dans ce dernier, on assiste à la réunion des pôles opposés qui composaient la duplicité de Vidocq, mais avec une considérable différence : cette superposition de traits sémantiques du personnage criminel et du policier est désormais opaque, exclue de tout horizon d'attente. Elle n'est plus une vérité évidente, au point de justifier un texte apologétique pour la démystifier, comme dans le cas des *Mémoires de Vidocq*. Au contraire, elle est une découverte que le lecteur est censé faire de manière autonome, en opposition à son propre horizon d'attentes : un détective ne pourrait jamais être le vrai coupable du crime ; tout au plus, il pourrait — comme Gregson ou Lestrade — se faire porteur d'une hypothèse invraisemblable, de laquelle le lecteur serait censé s'éloigner. Et pourtant, un certain nombre d'indices, dont la canne et le gant, et l'épisode de la galerie impossible pointent contre Larsan.

La culpabilité possible de Larsan désigne ainsi un scénario qui, pour le lecteur de Leroux, serait tout à fait conflictuel avec son horizon d'attentes. Pour paraphraser Rouletabille lui-même, le cercle de la raison du lecteur s'oppose à tout scénario envisageable.

De cette manière, Leroux témoigne le décollement complet de la figure du détective de ses racines criminelles, seulement pour la rétablir à nouveau. On ne s'attendrait jamais, en d'autres termes, qu'un détective comme Rouletabille pourrait fausser les informations qu'il nous consigne et que l'on utilise dans l'effort d'identifier le vrai coupable du roman. Il est bien dans cet esprit de confiance que le lecteur, en prenant au sérieux les chroniques du cahier du détective, se lance à la recherche du coupable en l'identifiant, avec surprise, avec l'inspecteur Larsan. De cette manière, la même confiance qui conduit le lecteur jusqu'à identifier le coupable est enfin infirmée par le résultat lui-même de cette quête.

Qu'il parvienne à identifier Larsan de manière indépendante ou pas, le lecteur est de toute manière surpris du renversement final. Lorsque Leroux recourt au stratagème du détective meurtrier, il le fait dans la certitude que son escamotage va produire une surprise totale parmi son public. Ceci est bien démontré par le grand succès du roman en opposition à la réussite partielle de la pièce, dont les critiques avaient lamenté le fait que les rapports entre Larsan et Ballmeyer étaient trop évidents déjà à partir du premier acte, comme on avait souligné dans la section préalable.

Cependant, il serait ridicule d'affirmer que la solution de la *Chambre jaune* suffise à compromettre le rapport de confiance qui, par une lente stratification, caractérise le rapport entre le détective protagoniste et son lecteur tout au long du XIX^e siècle.

En fait, les rapports entre l'enquêteur principal et son opposant ne se mesurent pas seulement par la polarisation axiologique du bien et du mal. Comme nous l'avons dit, la culpabilité de Larsan dans la *Chambre jaune* est désormais devenue opaque, insaisissable aux yeux du

lecteur : le rôle de détective n'est pour lui qu'un déguisement dont il se sert pour cacher son iconographie et sa fonction d'opposant. Dans la prochaine et dernière section, on envisagera comment la polarisation axiologique entre l'enquêteur et son opposant se mesure par la transmigration de l'un à l'autre de la fonction du déguisement. Au fur et à mesure que la confiance du public se renforce vis-à-vis du public, ce n'est plus le détective qui utilise l'escamotage du déguisement pour parvenir à la solution de l'énigme ; au contraire, la prééminence progressive du déguisement comme trait fondant du coupable ouvre la voie à la lecture de l'indice, pour laquelle l'opacité des rôles demeure un horizon fondamental, voire nécessaire, à la réussite de l'effet narratif.

4. Le déguisement : d'un stratagème du détective à une fonction du coupable

Dans la section précédente, nous avons envisagé comment l'*autre* détective chargé de l'affaire puisse représenter un scénario de culpabilité tout à fait surprenant, à travers un processus d'opacification progressive de sa méchanceté intrinsèque. En particulier, dans *Le Mystère de la chambre jaune*, le type du policier dans la figure de Larsan se réduit à simple déguisement, sous lequel se cache l'archicriminel Ballmeyer.

Or, pour ce qui concerne les rapports liant la figure du détective à celle du coupable au sens large, le thème du déguisement mérite d'être exploré en profondeur. Puisqu'il s'agit d'une activité commune aux deux pôles principaux de l'investigation narrative, le travestissement nous offre l'occasion de saisir mieux que tout autre thème l'évolution, voire même le renversement, des rapports entre limier et criminel au sein de l'émergence du soupçon chez le lecteur.

Qu'il soit effectivement déguisé ou pas, le coupable du roman criminel *cache* son rôle parmi les identités des autres personnages du système. Dans la plupart des romans à énigme classiques, l'effet du déguisement persiste en tant que réponse à une fonction déjà bien intériorisée par le lectorat : puisqu'on ne connaît pas l'identité du criminel, on s'attend à ce que l'un des personnages du système narratif soit, en conclusion du texte, dévoilé en tant que meurtrier.

Le rôle du détective est ainsi, au moins symboliquement, celui de *lever le masque* du coupable ; d'autre part, il se sert souvent du même stratagème pour y arriver. Le déguisement s'impose ainsi comme l'un des vecteurs thématiques privilégiées des transformations au sein de l'architexte policier. D'ailleurs, comme l'on verra dans cette section, l'évolution du thème du déguisement par rapport à la figure du détective et du coupable s'impose en tant que catalyseur du tournant pragmatique du roman policier. La stratification d'un horizon d'attente stable et consolidé encourage l'attribution progressive d'une nouvelle fonction d'effet au stratagème du déguisement, outre que son déplacement dans le système des personnages du roman judiciaire. En particulier, on verra comment le masque glisse sur deux axes au cours du XIX^e : thématiquement, on l'attribue de moins en moins au détective et de plus en plus au meurtrier ; en termes d'information, on passe progressivement de la conscience à l'ignorance du lectorat autour de la présence du travestissement sur scène. Dans cette double transition, le rôle de la modification de l'horizon d'attente sera, bien évidemment, fondamentale. Encore une fois, l'évolution des thèmes du roman policier est indissociable du tournant pragmatique qui investit ses compétences génériques de lecture.

En remontant dans la représentation de l'enquête jusqu'aux mémoires policiers de Vidocq et de Richmond, l'on se rend compte que le déguisement est d'abord un procédé qui convient plus au limier qu'au criminel. Comme le détective est censé se glisser dans les bas-fonds de la ville, il ne peut pas le faire sans cacher sa propre identité : il est ainsi obligé de devenir autre, en se mêlant aux prétendues classes dangereuses, dans l'espoir que la provocation d'un geste ou d'un dialogue puissent pousser le criminel à une confession. D'ailleurs, il faut spécifier que le déguisement dépasse le simple aspect physique ; dans les *Mémoires de Vidocq*, se déguiser signifie également s'approprier de la langue, des mœurs et du système de valeurs des classes populaires. En plusieurs occasions, le proto-détective arrive même à feindre un accent étranger pour provoquer une conduite criminelle chez ses suspects. Des glossaires d'argot accompagnent les volumes ultérieurs des *Mémoires*, sans compter l'essai *Les Voleurs*.

Bien évidemment, le lecteur est *informé* du déguisement. La capacité du détective de camoufler son identité représente l'un des aspects les plus fascinants de l'investigateur et bagnard, dont le lectorat désire de saisir tous les secrets. Ainsi, l'on écrit le déguisement surtout pour satisfaire la curiosité du public : Vidocq et ses teinturiers s'attardent alors sur les descriptions des déguisements pour mettre en scène la bravoure du détective à venir, qui ne néglige aucun détail pour que son déguisement soit impeccable. Plusieurs épisodes des *Mémoires de Vidocq* sont marqués par ce procédé :

j'avais quelque argent dans mon étui ; alors il [un prisonnier] me dit qu'il se procurerait facilement des habits près d'un condamné à la double chaîne, mais que pour détourner les soupçons, il fallait que j'achetasse un ménage, comme un home qui se propose de faire paisiblement son temps. Ce ménage consiste en deux gamelles de bois, un petit tonneau pour le vin, des *patarasses*, (espèces de bourrelet, pour empêcher le froissement des fers), enfin une serpentine, petit matelas rembourré d'étoupes de calfat. [...] [L]e samedi soir, j'eus des habits de matelot, que je revêtis immédiatement sous ma casaque de forçat [...]. Au guichet de la salle, on visita comme à l'ordinaire nos manicles et nos vêtements. Connaissant cet usage, j'avais collé sur mes habits de matelot, à l'endroit de la poitrine, une vessie peinte en couleur de chair.⁴³

Tous les éléments du camouflage sont minutieusement décrits, jusqu'aux stratagèmes pour que le camouflage ne soit pas découvert au cas où l'on demanderait à Vidocq d'enlever ses vêtements de forçat : son déguisement ne néglige même pas la présence d'une fausse peau. De plus, le camouflage implique l'utilisation d'un jargon technique que Vidocq n'hésite pas à employer, en expliquant à son lecteur la signification du terme « patarasse » entre parenthèses.

Par ailleurs, le thème de la précision du déguisement se propage au de-là de la séquence de préparation, en revenant au cours du tête-à-tête avec le criminel :

arrivé devant Lachique, je déposai à ses pieds une cruche de lait de beurre, que j'avais achetée pour rendre mon déguisement plus complet. [...] [I]l n'eut garde de me reconnaître ; j'étais d'abord vêtu fort proprement, et de plus mon chapeau, que la chaleur permettait de porter sous le bras, laissait voir des cheveux en queue, qui ne pouvaient appartenir à un forçat.⁴⁴

⁴³ E.-F. VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq*, *op. cit.*, p. 107, italique dans le texte.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

L'astuce du détective se mesure par la capacité de prévoir l'effet que son déguisement produira sur le criminel : Vidocq infère ainsi que la présence d'une queue de cheval va être reconnue par son interlocuteur en tant que signe d'appartenance des forçats, de sorte à encourager une certaine complicité entre les deux et, peut-être, à obtenir un aveu de la part de la cible.

Il va de soi que le dévoilement de l'enquêteur ne peut produire aucune surprise chez le lectorat : on lit justement pour admirer l'habileté du détective dans l'art du déguisement. Au contraire, le plaisir de lecture réside dans le fait d'assister au criminel se laissant piéger par l'enquêteur, auquel il est en train d'avouer un crime à son insu.

Le thème du déguisement dans les *Mémoires de Vidocq* se charge d'une polarité inverse par rapport au roman à énigme : la satisfaction du lecteur ne provient pas d'un mystère enfin dévoilé, et donc d'une condition d'infériorité d'information comblée par le dévoilement ; au contraire, elle est indissociable du fait qu'on connaît plus que le criminel ciblé par Vidocq.

Certes, le déguisement demeure également une compétence *criminelle* : s'il devient une compétence stable de l'enquêteur, c'est d'abord parce que la figure du détective est indissociable des celles appartenant aux classes dangereuses. Par exemple, en se référant au faussaire Fossard, Vidocq écrit que « l'arrêter hors de chez lui était chose à peu près impossible, attendu qu'il était fort habile à se déguiser, et qu'il devinait un agent de plus de deux cents pas⁴⁵ ». Cependant, l'infaillibilité rhétorique du détective rend tout autre déguisement complètement insignifiant : « sur le point de rentrer au repaire, j'aperçois Annette qui épiait mon retour : tout autre que moi ne l'aurait pas reconnue sous son déguisement⁴⁶ ». Quoi que l'autobiographie de Vidocq pullule de déguisement, l'habileté rhétorique de l'enquêteur dévoile immédiatement tous les autres personnages cachant leur identité. Toute pertinence narrative du thème se concentre donc sur le déguisement du détective Vidocq, à détriment des autres camouflages.

Attribut éminemment lié à la figure du détective, le déguisement est d'ailleurs un procédé dont le lecteur est conscient pendant sa mise en place : il est moins un catalyseur de mystère qu'un véhicule pour apprécier les ruses étonnantes de l'enquêteur. D'ailleurs, cette même tendance persiste bien au de-là de l'œuvre de Vidocq.

On en remarque par exemple la persistance dans *The Purloined Letter* d'Edgar Poe. Du point de vue de l'effet narratif, le cadre est assimilable à celui des *Mémoires* : le lecteur est au courant du fait que le détective Dupin soit déguisé quand il se trouve face au Ministre D. De plus, dans les deux cas c'est le détective lui-même qui se charge de la narration l'évènement, sans cacher au public son intention d'altérer son aspect, ni la finalité du procédé. En effet, pour soin d'exactitude, Dupin ne cache pas vraiment son identité au Ministre D. : à l'aide d'une paire de lunettes fumées, il lui cache plutôt le fait de lancer son regard à la recherche de la lettre volée, et donc sa fonction d'enquêteur :

I prepared myself with a pair of green spectacles, and called one fine morning, quite by accident, at the Ministerial hotel [...]. To be even with him, I complained of my weak eyes, and lamented the necessity, under cover of which I cautiously and thoroughly surveyed the apartment, while seemingly intent only upon the conversation of my host.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁷ EDGAR ALLAN POE, *The Purloined Letter* [1844], dans *Id.*, *The Annotated Tales*, op. cit., p. 311.

Quoi que partiel, le déguisement exerce une fonction fondamentale au sein de la *Purloined Letter* : ce n'est que grâce à sa paire de lunettes que Dupin parvient rapidement à localiser la lettre cachée dans le salon du Ministre sans se faire remarquer : « No sooner had I glanced at this letter, than I concluded it to be that of which I was in search⁴⁸ ». Pour consolider encore la stricte continuité de l'œuvre de Poe avec les *Mémoires de Vidocq* et le genre du mémoire policier au sens large, on remarque les indicateurs de certitude et de nécessité qui caractérisent le discours de Dupin, le déguisement ne variant point de fonction par rapport à la source. Avec Poe, l'art du déguisement demeure un escamotage du détective mais perd la valeur strictement informative dont il pouvait encore se charger chez Vidocq : contrairement au *Mémoires*, le conte de Poe est ouvertement fictionnel ; le déguisement n'est plus un trait dont le lecteur doit être mis au courant, mais plus simplement une prolongation directe de son génie, voire même un stratagème consolidé de son répertoire narratif à l'aide duquel parvenir à la solution du mystère.

Les pratiques énonciatives liées au roman feuilleton acheminent le thème du travestissement vers la consolidation progressive d'une nouvelle valeur dans l'économie du texte policier. Petit à petit, le déguisement devient de moins en moins un stratagème dont informer le public, avide de connaître tous les détails de l'art de la détection ; au contraire, le déguisement par rapport à l'enquête fictionnelle s'impose de plus en plus comme une source de surprise pour le lectorat, voire un procédé narratologique garant des renversements bouleversants qui se multiplient sur les pages des romans populaires⁴⁹. On ne veut pas s'attarder sur celle que Jean-Claude Vareille définit l'âge des « hommes masqués⁵⁰ » : les pratiques d'écritures sérielles font du roman-feuilleton le *locus* pour le mystère et le dévoilement surprenant, finalisés à la fidélisation du public, jour après jour, semaine après semaine.

Dès les années 1840, les romans en série se peuplent de personnages à l'instar de Vautrin et de Monte Cristo qui, pour des fins nobles ou criminels, cachent leur identité tout au long du texte, en ne la dévoilant qu'à la conclusion du texte. Cependant, le fait qu'on envisage de plus en plus le déguisement comme source de surprise n'implique pas que cette surprise soit efficace. La multiplication des déguisements dans le roman-feuilleton obtiendrait plutôt l'effet inverse. Le dévoilement du vengeur s'impose en tant qu'élément figée et récurrent, voire même un passage obligé, de la narration feuilletonesque.

La répétition du *topos* peut conduire à des solutions narratives de plus en plus hardies. Dans *Il mio cadavere* de Francesco Mastriani, Maurizio Barkeley se cache derrière le cadavre du père de Daniele, dans l'espoir de pousser le jeune homme à avouer son crime. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un déguisement ; cependant, l'on s'approprie de l'identité autrui, quoique d'un cadavre, pour obtenir le dévoilement de la vérité. Bien évidemment, le lectorat n'est pas informé du stratagème du détective, au point que l'on croit, avec Daniele, d'être halluciné face au cadavre qui commence à parler : « Di botto, la sedia a letto, su cui era adagiato il cadavere, si mosse, come se questo avesse fatto uno sforzo per levarsi. Orribile a dirsi!! Il braccio del

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cf. DANIEL COMPÈRE, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

⁵⁰ Cf. JEAN-CLAUDE VAREILLE, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989; *Id.*, *Le Roman populaire français : idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994.

cadavere si alzò! Daniele mise un grido fortissimo e chiuse gli occhi. — L'upas! L'upas !! che facesti dell'upas? Daniele gittava gridi orribili!...⁵¹ ». Seulement à la page suivante, au début d'un nouveau chapitre, le narrateur déclare que le bras du cadavre était en fait bougé par Maurizio Berkeley. Ainsi, le déguisement trouve sa seule justification dans l'hésitation produite par l'intromission du fantastique : en d'autres termes, ce *topos* d'enquête n'est plus capable de produire une source d'intérêt et de pertinence narrative de manière autonome, en s'appuyant par contre à la subversion apparente des lois naturelles.

D'ailleurs, le déguisement du détective paraît un procédé qui s'épuise de plus en plus, non seulement en tant que stratagème dont il faut informer le lectorat, mais surtout comme source de surprise tout court. Dans *Les Habits noirs* de Paul Féval, le personnage d'André Maynotte témoigne bien le double épuisement du scénario du déguisement de l'enquêteur. Tout au long de la troisième section du volume, Maynotte manigance sa vengeance contre le terrible M. Lecoq en se cachant à la fois sous l'identité du vieux Trois-Pattes et d'un certain M. Bruneau. Néanmoins, la surprise du dévoilement est tellement prévisible que le narrateur ne nécessite même pas d'explicitement que les identités des trois personnages coïncident :

La perruque, pour employer dans notre confession le plus humiliant des mots, resta avec la barbe postiche entre les mains frémissantes de M. Schwartz, qui recula d'un grand pas, et demeura bouche béante. Trois-Pattes s'était retourné, calme comme un homme sans peur, mais d'un mouvement viril et vif. C'était M. Bruneau, sans son masque de vulgaire bonhomie. C'était un visage jeune encore et remarquablement beau, couronné par une chevelure de neige. [...] [Julie] jeta ses deux bras autour du cou d'André.⁵²

Les trois identités demeurent juxtaposées sur la page, comme des signes d'une attribution que le lecteur a déjà accomplie depuis de longs chapitres. Au cours des *Habits noirs*, plusieurs signes du fait que André est vivant et prêt à se venger sont fournis aux lecteurs de manière nette. Nous avons déjà parlé de la longue séquence méta-théâtrale qui occupe la partie centrale du texte : dans cette séquence, les auteurs ne manquent pas d'insérer également André parmi les acteurs du drame, bien qu'il serait — au moins officiellement — disparu depuis des centaines de pages. Le spectacle nécessite, pour paraphraser les deux écrivains, d'un mensonge — et donc d'un mystère à dévoiler. Après un long dialogue où M. Bruneau leur raconte le fait divers concernant Julie et André, ils déclarent explicitement :

— Il nous a fait au moins un mensonge, pensa tout haut Maurice. André Maynotte doit être vivant.
— Comme toi et moi, répliqua Étienne. J'en mettrais ma main au feu. Dans le cas contraire, il faudrait le ressusciter pour le drame. — Il ne nous a pas dit qui était cet André Maynotte. — C'est lui, parbleu ! — Je ne crois pas ... - Qui donc, alors ? — Ce Trois-Pattes ... — Touché ! André Maynotte est Trois-Pattes. Trois-Pattes est André Maynotte ...⁵³

⁵¹ FRANCESCO MASTRIANI, *Il mio cadavere* [1855], Napoli, Giosuè Rindinella, 1869. « D'un coup, la chaise berçante sur laquelle on avait étendu le cadavre bougea, comme s'il avait fait un effort pour se lever. Affreux spectacle ! Daniele poussa un cri intense et ferma ses yeux : — L'upas ! L'upas !! Qu'est-ce que tu en a fait, de l'upas ? Daniele poussait des cris horribles ... », notre traduction.

⁵² PAUL FÉVAL, *Les Habits noirs* [Hachette, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 372.

⁵³ *Ibid.*, p. 237.

Non seulement les commentaires réflexifs des auteurs de théâtre déclarent, de manière implicite, la correspondance des identités entre Trois-Pattes et André ; de plus, la profonde connaissance des détails de l'affaire par M. Bruneau suggère également son engagement dans le système des déguisements, qui deviendrait alors triple. Par ailleurs, l'escamotage méta-théâtral met en exergue à quel point l'identité d'André Maynotte sous déguisement soit prévisible : il s'agit, Féval en est conscient, d'une prévisibilité dont la source est tout à fait extratextuelle : le vengeur réputé mort et qui revient pour rétablir l'ordre en dévoilant le complot criminel contre lui constitue un horizon d'attente désormais épuisé, et incapable de produire toute surprise : les exclamations de surprise des auteurs de théâtre seraient alors qu'une manière d'ironiser sur les pratiques feuilletonesques les plus hardies mais également les plus épuisés : n'oublions pas qu'avec *Rocamboles*, les *Habits noirs* représentent le dernier grand cycle feuilletonesque du XIX^e siècle. La fin des années 1860 marque une deuxième phase pour la narration sérielle, selon Danièle Compère et Jean-Claude Vareille⁵⁴ : une époque de spécialisation générique, d'assouplissement des intrigues et de rapidité narrative qui rompt avec la première saison du roman feuilleton.

Dans l'ensemble de la production judiciaire d'Émile Gaboriau, le stratagème du déguisement paraît être condamné à une perte de valeur progressive dans l'économie de ses textes. Certes, on pourrait protester que, dans *Le Dossier 113*, ce stratagème soit omniprésent : non seulement Lecoq est déguisé sous l'identité de M. Verduret, tout au long de l'enquête ; par ailleurs, M. Verduret lui-même se déguise en paillasse pour suggérer aux protagonistes qu'il est au courant du mystère qui les entoure, en mettant en scène un petit drame méta-théâtral reproduisant les circonstances du crime. Certes, l'escamotage du déguisement dans le texte est triple et, si l'on veut, également surprenant ; on ne découvre que très tardivement que les trois personnages correspondent à une seule identité : « Ce n'est plus pour m'assassiner qu'ils me suivent maintenant, mais pour savoir qui je suis. Or, s'ils viennent à se douter que ce paillasse recouvre monsieur Verduret et que monsieur Verduret lui-même dissimule monsieur Lecoq, c'en est fait de mes projets⁵⁵ ». Cependant, l'hésitation des personnages ne coïncide jamais avec celle du lectorat : Lecoq est tellement absent de la narration que la découverte de sa présence sous les traits de M. Verduret est tout à fait ancillaire dans l'économie de l'enquête, et dépourvue de toute valeur par rapport au dévoilement du mystère.

La réapparition de Lecoq parmi les personnages du roman en conclusion de l'enquête, après des rares apparitions fugaces dans les premières séquences, ne fait que rétablir la sérialité, voire même la fidélité du public face à un personnage, par rapport à l'ensemble des romans de Gaboriau. Cependant, elle n'a aucune valeur sur le plan strictement narratologique, limité à l'ensemble du texte. Par ailleurs, rien ne suggérerait, à l'époque de la parution du *Dossier*, une fidélité stricte de Gaboriau à son personnage : jusqu'à ce moment-là, Lecoq n'apparaissait que dans deux romans, dont seulement un avec le rôle de protagoniste.

Pourtant, déjà dans le *Crime d'Orcival*, l'escamotage du déguisement du détective paraissait avoir perdu toute puissance narrative, en tant qu'escamotage fondant de l'intrigue. Si dans *Les Habits noirs* le dévoilement de l'enquêteur occupait encore une place centrale dans le

⁵⁴ Cf. DANIEL COMPÈRE, *Les Romans populaires, op. cit.* ; JEAN-CLAUDE VAREILLE, *Le Roman populaire français, op. cit.*

⁵⁵ ÉMILE GABORIAU, *Le Dossier 113* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2003, p. 197.

dénouement de l'intrigue, dans la deuxième aventure de Lecoq, il se trouve confiné à simple exercice de style, voire même un attribut fixe de la figure du détective.

En d'autres termes, l'habileté dans le déguisement de Lecoq ne constitue qu'un caractère stable du personnage, finalisé à structurer de manière rhétorique un *ethos* d'infailibilité autour de sa figure : « Personne ne peut se vanter de connaître la vraie figure de monsieur Lecoq. Il est ceci aujourd'hui et cela demain ; tantôt brun, tantôt blond, parfois tout jeune, d'autres fois si vieux qu'on lui donnerait cent ans⁵⁶ ». Lecoq est efficace en tant que détective puisque son identité propre est absolument inconnue. En changeant constamment d'aspect, il peut se glisser dans les bas-fonds parisiens sans aucune crainte d'être reconnu, ce qui en ferait, au moins du point de vue thématique, un héritier direct de la figure de Vidocq.

Cependant, cet attribut du détective est loin d'avoir une fonction opérative dans la définition de l'effet de lecture du *Crime d'Orcival*. Monsieur Plantât, le juge d'instruction et tous les autres policiers engagés dans l'enquête sont en train d'investiguer sur la scène du crime. Comme le narrateur se presse de le souligner, Lecoq est présent parmi les autres, bien que déguisé :

Toute profession a son type de convention, et quand Sa Majesté l'Opinion a adopté un type, elle ne veut pas admettre qu'il soit possible de s'en écarter [...]. Or, à ce compte, M. Lecoq, entrant dans la salle à manger du Valfeuillu, n'avait certes pas l'air d'un agent de police. Le vrai que M. Lecoq a l'air qu'il lui plaît d'avoir. Ses amis assurent bien qu'il a une physionomie à lui, qui est sienne, qu'il reprend quand il rentre chez lui, et qu'il garde tant qu'il est seul au coin de son feu, les pieds dans ses pantoufles ; mais le fait n'est pas bien prouvé. Ce qui est sûr, c'est que son masque mobile se prête à des métamorphoses étranges ; qu'il pétrit pour ainsi dire son visage à son gré comme le sculpteur pétrit la cire à modeler. En lui, il change tout, même le regard, que ne parvint jamais à changer Gévrol, son maître et son rival.⁵⁷

Les investigations s'interrompent à cause de la disparition de Laurence, et sur la possibilité qu'Hector de Trémourel, n'étant pas mort, soit impliqué dans l'enlèvement de la jeune fille du maire. Au cours d'un combat avec Gendron, l'on découvre à la fois que le meurtre de Berthe est lié à l'empoisonnement de M. Sauvresy et que l'aspect de Lecoq n'est pas celui qu'il paraissait. Après s'être battu avec le docteur, le détective revient complètement transformé :

Il avait incontestablement la voix de M. Lecoq, son costume, sa cravate à nœud prétentieux, sa chaîne de montre en crin jaune, et cependant ce n'était pas, non ce n'était plus M. Lecoq. Sorti par la fenêtre, blond, avec des favoris bien ratissés, il rentrait par la porte, brun et le visage glabre. Celui qui était sorti, était un homme mur, à physionomie capricieuse, prenant à volonté, l'air idiot ou l'air intelligent ; celui qui rentrait était un beau garçon de trente-cinq ans à l'œil fier, à la lèvre frémissante : des magnifiques cheveux noirs bouclés faisaient vigoureusement ressortir la pâleur mate de son teint et le ferme dessin de sa tête énergique.⁵⁸

Cependant, cela n'occupe qu'une fonction purement décorative au sein de l'intrigue : qu'il ait les favoris blonds ou bruns, la fonction de Lecoq est celle d'investiguer, de suggérer des pistes, de mener, révélation après révélation, son lecteur au dévoilement final. Le déguisement du

⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷ É. GABORIAU, *Le Crime d'Orcival*, op. cit., p. 72-73.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 192-193.

détective ne recouvre plus qu'une fonction de décor ; du point de vue narratologique, elle n'occupe plus aucun rôle finalisé à la production d'un effet d'hésitation ou de surprise, en dehors de la définition de l'*ethos* du personnage. Non seulement le déguisement a perdu toute fonction vis-à-vis de l'effet de lecture, mais il a également perdu sa fonction à l'intérieur du monde fictionnel.

D'ailleurs, il n'est pas aléatoire si l'on remarque une persistance du *topos* du déguisement seulement chez l'épigone italien et radicalement conservateur de Gaboriau, les aventures du commissaire Lucertolo de Giulio Piccini. Comme dans le cas de Lecoq, l'habileté étonnante dans le déguisement est un *topos* immanquable dans la construction du personnage de l'enquêteur :

Lucertolo entrava in casa sua : si chiudeva in camera, si toglieva il soprabito, a bavero altissimo, che soleva sempre portare, si scioglieva l'ampio cravattono nero, e gettava via da sé uno dopo l'altro gli abiti che di solito indossava [...]. Si mise pantaloni di frustagno, attillatissimi, con due o tre toppe qua e la di panno nero, grossi scarponi di vacchetta: quindi, accostatosi allo specchio, si dava con un pennelletto due o tre colpi sulle sopracciglia, con altro pennelletto si faceva due segni quasi impercettibili alle estremità degli occhi. Acconciavasi sopra i capelli una parrucca rossastra, qua e la brizzolata di bianco, si accomodava alle gote due basette dello stesso colore e raccomandava all'orecchio la molla d' un paio di grossi occhiali verdi. Si ravviluppava in un ampio tabarro color marrone, con qualche sdrucio, in certi punti rimendato con filo di diverso colore, e, dato di mano a un grosso bastone, usciva fuori di nuovo, e se ne andava difilato in via degli Alfani.⁵⁹

Les deux séquences de présentation du personnage paraissent quasiment superposables ; on remarque cependant une insistance quasiment documentaire sur les pratiques et les outils du déguisement qui, du modèle de Gaboriau, nous invite à remonter jusqu'aux *Mémoires de Vidocq*, dont Piccini était explicitement un lecteur⁶⁰. Contrairement à l'œuvre de Gaboriau, chez Piccini le déguisement est encore, à la fois, un procédé finalisé à l'avancement de l'intrigue, mais également une ressource du détective, un thème, dont le lecteur nécessite d'être informé. Considérons le cas des *Ladri di cadaveri*, où l'inspecteur Lucertolo se rend à la morgue, complètement camouflé, dans l'espoir que quelqu'un parmi les curieux se dévoile en tant que le meurtrier ou qu'il lui suggère une piste d'investigation : dans ce cas, comme dans nombre d'autres, le lecteur est préalablement informé du stratagème, exactement comme dans les *Mémoires de Vidocq*.

⁵⁹ G. PICCINI alias JARRO, *I ladri di cadaveri*, op. cit., p. 70 ; « Lucertolo rentrait chez lui : il se renfermait dans sa chambre, enlevait son pardessus à revers retourné, qu'il portait d'habitude, il dénouait sa grande cravate noire, et il enlevait l'un après l'autre les vêtements qu'il portait d'habitude [...]. Il mit son pantalon de futaine, très serré, avec deux ou trois basanes de tissu noir, et deux grandes bottes en cuir ; ensuite, en s'approchant du miroir, il se donnait deux ou trois coups de couleur aux sourcils avec un pinceau, avec un autre il ajoutait des rides quasiment imperceptibles à l'extrémité des yeux. Il posait sur ses cheveux une perruque rousse, avec du gris ici et là, il collait à ses joues des favoris de la même couleur et il accrochait aux oreilles les bouts de deux grandes lunettes de soleil vertes. Il s'enroulait dans un énorme manteau marron, quelque peu décousu, et reprisé avec des fils de couleurs différentes, et, ayant serré une grosse canne dans sa main, il sortait à nouveau, vers la rue des Amieri », notre traduction.

⁶⁰ Cf. GIULIO PICCINI alias JARRO, « Prefazione », dans *Id.*, *L'istrione* [1885], Milano, Treves, 1922, p. X : « durante un certo tempo mi sono creduto un Vidocq, un uomo dei più destri, in tal materia [la risoluzione dei crimini] » ; « Pendant une certaine période, je me croyais Vidocq, l'un des hommes les plus adroits dans ce sujet [la solution des crimes] », notre traduction.

De même, Lucertolo se lance à la recherche du meurtrier du *Vicolo della Luna* déguisé en diable pendant le carnaval : « Fra le molte maschere (allora le maschere erano belle, e bizzarrissime, e aggraziate, ce n'erano ai veglioni a centinaia), fra la folla delle giubbe, spiccava un gran Diavolo tutto rosso e nero dal capo a' piedi, con ali di una sostanza leggera e brillantissima, trasparente e luccicante al riflesso dei lumi [...]. Le due maschere si allontanarono. Non sappiamo se il lettore abbia in esse riconosciuto i due incliti birri Lucertolo e Zampa di Ferro⁶¹ ». Le narrateur ne tarde pas à identifier le détective avec l'homme masque qui observe les participants à la fête, dans l'espoir que quelqu'un assume une attitude suspecte.

On retrouve la même situation au sein de la *Figlia dell'aria* :

Da quel treno scendeva un uomo, alto di statura, con due basettoni rossi, senza baffi, di una corpulenza sformata, con occhiali d'oro, e vestito tutto alla foggia inglese. Le ciglia, i capelli aveva biondissimi, di un biondo carico. Nessuno avrebbe in quel personaggio riconosciuto uno dei poliziotti più capaci, che vissero allora in Europa : il famoso Domenico Arganti, stato birro, bargello, poi, per la rarità del suo ingegno, divenuto miracolosamente commissario della polizia toscana : Domenico Arganti, detto *Lucertolo*.⁶²

Si personne n'aurait jamais reconnu l'inspecteur Arganti sous les apparences de ce personnage, pourtant le lecteur en est bien informé.

Contrairement à Gaboriau, dont l'œuvre s'insère dans un contexte d'écriture très riche compétitif, celle de Piccini envisage le *topos* du déguisement d'une façon qui ne suggère aucune trace d'épuisement. Dans les trois cas que nous avons présentés, le camouflage constitue une véritable pierre angulaire pour l'avancement de l'intrigue : dans *I Ladri di cadaveri*, le déguisement permet à Lucertolo d'arrêter Rodolfo Cassavoli, un collaborateur proche du commissaire Ferriani dans son plan criminel ; dans le *Vicolo*, il se met sur la piste d'Isacco, qui connaît le secret de Nello Bartelloni ; dans la *Figlia*, le déguisement permet à Lucertolo d'élucider l'enlèvement de Caterina. D'autre part, le déguisement se fige en cliché tout en étant incapable de produire aucun effet au sein du lectorat. La présence d'un contexte littéraire moins compétitifs et moins riches en modèles autonomes renferme le stratagème du déguisement à la fonction dont il se chargeait dans les écritures mémorielles du crime : l'absence de concurrents directs et une dépendance quasiment totale des modèles étrangers empêche toute réélaboration du déguisement en tant que fonction narrative dans l'œuvre de Piccini⁶³.

⁶¹ G. PICCINI alias JARRO, *L'assassinio nel Vicolo della Luna*, op. cit., p. 122 ; « Parmi le nombre des masques (à l'époque les masques étaient belles, très excentriques, et gracieuse, il y en avait des centaines aux grandes soirées), parmi la foule de manteaux, il se distinguait un grand Diable, tout rouge et noire de la tête aux pieds, avec des ailes d'une matière légère et lumineuse, transparente et brillante à la lumière des chandelles [...]. Les deux masques s'éloignèrent. On ne sait pas si le lecteur ait déjà reconnu le deux célèbres policiers, Lucertolo et Zampa di Ferro », notre traduction.

⁶² GIULIO PICCINI alias JARRO, *La figlia dell'aria* [1884], Milano, Treves, 1922, p. 93, italique dans le texte ; « De ce train, il descendait un home, de grande taille, avec deux favoris roux, sans moustache, à la corpulence déformée, avec des lunettes d'or, et habillée à l'anglaise. Ses cils et ses cheveux étaient blonds, d'un blond surchargé. Personne n'aurait reconnu dans ce personnage l'un des policiers les plus compétentes en Europe à l'époque : le célèbre Domenico Arganti, d'abord aide, détective et, ensuite, pour la rareté d'un esprit pareil, devenu miraculeusement commissaire de la Sûreté de Toscane : Domenico Arganti, dit *Lucertolo* », notre traduction.

⁶³ Dans cette perspective, *Le figure del delitto* par Renzo Cremante constitue un ouvrage à peu dire illuminant. Ce catalogue des romans judiciaires et contes policiers publiés en Italie au cours du XIX^e siècle nous offre une vision d'ensemble sur la nature intrinsèquement médiée, des littératures criminelles italiennes, par l'omniprésence de traductions de grands modèles étrangers, dont les *Mémoires* de Vidocq, les *tales of ratiocination* d'Edgar Poe,

Au contraire, l'œuvre de Gaboriau et d'Arthur Conan Doyle présentent une double tendance radicalement opposée. D'une part, l'habileté dans le déguisement s'impose en tant que caractéristique figée du détective romanesque tout en perdant sa primauté narrative au sein de l'intrigue : déjà dans les aventures de Lecoq, l'art du déguisement n'occupe plus aucune fonction effective dans l'avancement de l'action, jusqu'au point de disparaître dans les premiers romans policiers d'Arthur Conan Doyle. Le Sherlock Holmes d'*A Study in Scarlet* ou du *Sign of the Four* ne se déguise plus. Comme nous avons vu dans la section précédente, le procédé du camouflage ne réapparaît que dans les adaptations mélodramatiques (comme le Sherlock Holmes de William Gillette), assez rarement dans les récits et dans les romans tardifs, dont *The Hound of the Baskervilles*. On assiste ainsi à une marginalisation du déguisement du détective qui se définit selon d'autres codes, stables et figés, comme ceux du mélodrame et du roman gothique. Quoiqu'en soit encore présent, ce *topos* se limite ainsi à une récurrence dans des formes narratives très codifiées, et cependant exclues des procédés de transformation littéraires.

D'autre part, il faut souligner que le scénario du déguisement ne disparaît pas des littératures policières au cours des années 1860-1880. Tout au contraire, on assiste à un déplacement et à un renversement de sa fonction au sein des mondes fictionnels de l'enquête.

Si le déguisement constitue un horizon figé pour le personnage du détective, cela ne vaut pas du tout pour ce qui concerne le criminel. Déjà à partir de *Monsieur Lecoq*, on assiste de plus en plus au glissement du stratagème de déguisement de l'enquêteur au prétendu coupable du meurtre. La figure de Mai est, dans ce cas, fondante et centrale : c'est proprement l'hésitation autour de l'identité du personnage qui constitue le moteur central de l'intrigue, l'enquête ne s'achevant qu'au moment d'établir l'identité du prétendu acteur avec le vieux Duc de Sairmeuse. Ceci est d'ailleurs un revenant et un vengeur comme l'était André Maynotte, un homme que l'on croit mort et qui se cache sous une autre identité pour pouvoir à la fois se venger et protéger l'honneur de son nom. Cependant, il y a une différence radicale entre les deux : si Maynotte est ouvertement un protodétective, on ne peut pas dire le même pour Mai.

Dans l'effort de variation imposé par la répétition, le scénario du déguisement glisse progressivement dans le système des fonctions narratives, du détective à un nouvel espace d'attribution. Dans cette perspective, le déguisement devient également source de mystère : en se détachant de son enquêteur, le camouflage s'impose en tant que cataracte opaque dans le jeu d'attribution des identités.

D'un côté, dans *Monsieur Lecoq* l'hésitation sur l'identité de Mai se prolonge tout au long de l'enquête ; d'un autre, la nature fragmentaire de séquences d'*A Study in Scarlet* offre au scénario de déguisement la possibilité d'assumer une valeur complètement différente dans l'économie textuelle, en s'imposant comme une véritable source d'étonnement pour le lecteur. Dans l'exorde policier de Conan Doyle, on retrouve une scène tout à fait assimilable à la première séquence de *Monsieur Lecoq* : dans un texte et dans l'autre, la police croise sur la scène du crime un homme qui se feint ivre pour s'enfuir à l'arrestation.

Dans le roman de Lecoq, Mai est arrêté ; au contraire, dans *A Study in Scarlet*, Rance raconte de n'avoir croisé personne sur la scène du crime, sauf « an uncommon drunk sort o'man, he

les romans d'Émile Gaboriau et de Wilkie Collins. Cf. RENZO CREMANTE (sous la direction de), *Le figure del delitto : il libro poliziesco in Italia dalle origini ad oggi*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989.

said. He'd ha' found hisself in the station if we hadn't been so took up⁶⁴ ». Il faut attendre la fin du conte infradiégétique de Rance pour que Holmes dévoile au policier qu'il se trouvait face au meurtrier : le scénario d'un criminel déguisé sur la scène du crime, n'ayant que M. Lecoq parmi ses antécédents, représente encore un horizon d'attente tout à fait original pour le lecteur. La structure fragmentaire du roman d'exorde de Doyle, fondée sur l'étonnement répété du lecteur, en font ainsi une nouvelle source de surprise pour le public.

De manière progressive, le scénario du déguisement glisse de position dans le système des fonctions narratives du roman sensationnel et, de plus, devient un propulseur de l'étonnement du lecteur. Le travestissement n'est plus un stratagème narratif dont informer le lecteur, mais le garant de l'opacité à dévoiler par l'énonciation du détective.

Les transformations liées au scénario du déguisement ouvrent la voie à l'activité interprétative autonome du lecteur, en s'imposant progressivement une condition *sine qua non* du soupçon. Un horizon d'attente — le fait que le meurtrier puisse se cacher sous déguisement parmi l'ensemble des suspects — constitue la figure thématique des compétences génériques de lecture du roman policier. Dans la *Chambre jaune*, Larsan se déguise en traître mélodramatique pour agresser Mathilde à plusieurs reprises ; de la même manière, Mrs. Howard se déguise en Inglethorp pour acheter de la strychnine chez le pharmacien du village près du manoir de *Styles*.

Dans ces deux textes, on assiste à une coïncidence totale entre la pragmatique de lecture et les thèmes structurant les mondes fictionnels des romans : comme le détective doit faire face à des meurtriers se déguisant en traître, juste pour revenir à leur aspect tout à fait banal, de la même manière le lecteur est appelé à démasquer, au sens figuré, le coupable en déployant une série de scénarios alternatifs. Cependant, tout effort interprétatif du lecteur serait inexplicable du point de vue diachronique sans envisager la préfiguration de cette pratique de lecture inférentielle au sein de la représentation elle-même : le thème du déguisement s'impose ainsi en tant que laboratoire préliminaire d'une activité qui sera de plus en plus prérogative exclusive du lectorat. D'ailleurs, sa fonction dans l'émergence du soupçon se connote ouvertement une nuance transgénérique et transmodale. La dimension théâtrale s'impose en tant que catalyseur permanent du déguisement : des premières expériences d'acteur dont Vidocq fait preuve au cours de ses années avec une troupe de bohémiens à l'alter ego du duc de Sairmeuse, Mai, censé être un acteur, pour parvenir jusqu'aux éléments scéniques utilisés par Ballmeyer et Inglethorp dans leurs plans criminels.

Depuis Christie, les coupables se déguisent de moins en moins : le déguisement était complètement absent du sous-corpus des romans à énigme classiques envisagé dans la première partie de notre travail. Le fait que le coupable soit, de quelque sorte, déguisé aux yeux du lecteur constitue un horizon d'attente stable, au point que sa fonction soit complètement intériorisée dans les compétences de lecture du roman policier. En d'autres termes, il est désormais superflu de raconter le déguisement, puisque la fonction pragmatique qu'il contenait *in nuce* s'exprime maintenant en tant que pratique du lectorat.

Si le déguisement s'impose en tant que principe d'opacité au sein des littératures judiciaires du XIX^e siècle, il atteint un nouvel niveau de transparence au XX^e, au sein du roman à énigme

⁶⁴ A. CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, op. cit., p. 40.

classique. Intégralement expulsé du texte, il affiche maintenant une transparence totale : il ne réside plus que dans les yeux du lecteur.

Conclusions

Anti-histoires du roman policier

Dans les prémisses de notre recherche, la nécessité d'envisager le roman policier comme une catégorie expérientielle reflétait le besoin de redéfinir les principes sous-jacents à l'historicisation du genre. Il ne s'agissait pas de choisir arbitrairement une seule « dominante » pour définir le genre, mais d'envisager comment les formes et les thèmes du roman policier pouvait s'organiser de manière organique pour définir un principe générique univoque. Cette nécessité se manifestait d'abord en opposition à la tentation taxonomique caractérisant souvent les histoires du roman policier ; cette tendance risque cependant d'aplatir le développement d'un genre littéraire à la juxtaposition de ses manifestations, fragmentées dans un corpus textuel plus ou moins étendu et dépourvues d'un principe capable de hiérarchiser leur rôle en fonction de l'effet textuel.

Dans cette perspective, nous nous sommes proposés de combler les écarts qui, d'un modèle à l'autre, marquent la réception des romans judiciaires et sensationnels au cours du XIX^e siècle, pour envisager les principes de causalité justifiant l'évolution des formes et — par conséquent — des pratiques de lecture qui font l'identité du genre.

Pour récupérer une formule très célèbre de Maurizio Ascari¹, on serait tenté de considérer *L'Émergence du soupçon* comme une « contre-histoire » du roman policier. Cela pourrait au moins rendre justice à l'élan, pour ainsi dire « polémique », qui animait, au moins au début, notre travail de recherche : notre texte serait ainsi « contre » puisqu'il s'efforcera, au moins dans ses intentions, de combler une lacune méthodologique au dans la réception du roman policier : la présence d'un principe guidant son évolution au cours du XIX^e siècle.

Néanmoins, on se demande s'il ne soit possible d'étendre le sens du préfixe « contre » à d'autres aspects de notre travail, pour mieux en cerner les limites, les apories et, peut-être, les qualités. D'une part, nous avons essayé de mettre en exergue que l'histoire d'un genre littéraire ne constitue jamais un procédé linéaire ou exclusif. Saisir l'évolution d'une pratique de lecture et d'écriture jusqu'à sa manifestation complète implique *a fortiori* de sortir de la catégorie faisant l'objet de notre

¹ Cf. MAURIZIO ASCARI, *A Counter-history of Crime Fiction : Supernatural, Gothic, Sensational*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

étude, puisque son essence se trouvent proprement à ses périphéries, à ses frontières poreuses, dans un système d'échanges qui envisage à part entière la complexité d'une époque. Notre travail serait ainsi "contre-historique" non seulement puisqu'il s'efforce de s'éloigner des méthodologies utilisées plus fréquemment dans les histoires policières, mais surtout puisqu'il envisage un événement littéraire non accompli, qui demeure une potentialité encore inexprimée au sein du corpus, et dont on a essayé de cueillir les phases d'actualisation.

D'autre part, cela n'implique pas que notre travail soit une "pré-histoire" du roman policier. Au contraire, nous refusons ouvertement cette étiquette, trahissant un déterminisme que nous nous sommes efforcés d'expulser, autant que possible, de notre recherche. Parler de "pré-histoire" du roman policier implique implicitement que tous les éléments capables de saisir la parabole d'évolution du roman policier résident dans le domaine du littéraire. Au contraire, notre recherche a été animé proprement par l'insuffisance de la littérature elle-même de justifier ses propres mouvements telluriques, ses avancements immédiates et ses périodes de stagnation : pour écrire une autre histoire du roman policier, il fallait sortir de son histoire proprement littéraire.

Cela nous contraint à envisager les pratiques littéraires d'une époque dans leur ensemble, pour tenter de cerner seulement les rapports potentiellement opératifs dans le moulage des formes du roman à énigme à venir. Il n'est donc pas seulement question d'envisager les rapports des prétendus romans « proto-policiers » avec d'autres genres narratifs — comme proposait déjà Régis Messac en 1929² —, mais surtout d'autres genres et d'autres modes du discours : le théâtre, le reportage et l'autobiographie ne constituent qu'une partie des pratiques ayant pu déterminer, d'une manière ou d'une autre, la consolidation de l'effet de lecture du soupçon.

Pour ce faire, il est pourtant nécessaire de remettre en cause le concept lui-même d'« histoire littéraire » : pour retracer cette "contre-histoire" du roman policier, il n'a pas fallu seulement sortir du domaine du polar, mais du romanesque au sens propre, sinon du littéraire au sens large. Il en ressort moins une histoire des pratiques discursives de l'enquête — cela dépasserait largement les limites de ce travail, outre que nos capacités —, qu'une histoire de la porosité de l'écriture fictionnelle par rapport à d'autres genres scripturaux, suggérant que la complexité du romanesque ne s'épuise jamais dans l'espace relativement restreint de ses propres bornes.

D'autre part, nous avons dû nous mesurer avec le fait que la prétention "contre-historique" de notre recherche ne correspondait à ses limites structurelles. Certes nous nous sommes efforcés de mettre en exergue que la réception d'un genre n'est pas un parcours cohérent et univoque, en refusant de l'envisager linéairement par une vision d'ensemble stable. D'autre part, le refus du *distant reading* a impliqué d'envisager l'émergence du soupçon en tant qu'une série fragmentée de rapports transformatifs instantanés et immédiats, en exemptant de toute dimension programmatique. Si le concept d'histoire peut viser à de saisir au moins une intention, une volonté aussi générale qu'implicite, voire même inconsciente, nous avons réduit ce grand récit à une série de rapports minimaux, individuels et extemporanés.

On pourrait ainsi remettre en cause le statut de « contre-histoire » du roman policier, en lui préférant celui d'« anti-histoire » : la seule forme de réception effectivement opératoire dans l'évolution du genre narratif résiderait dans l'expérience directe de l'auteur par rapport à son modèle le plus proche, qu'il s'efforce de manipuler selon des potentialités nouvelles du texte, envisagées au prisme d'autres, et peut-être nouvelles compétences génériques. Il en ressort ainsi moins une histoire

² Cf. RÉGIS MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique* [1929], Paris, Les Belles Lettres, 2011.

d'un genre littéraire qu'une mosaïque d'intuitions, plus ou moins involontaires par rapport au résultat de la lecture de l'indice. Cet ensemble d'innovations mineures serait systématisé et institutionnalisé dans un ensemble cohérent seulement puisque déjà opératoire de manière implicite, en fournissant au lecteur une expérience générique essentiellement inédite par rapport aux catégories littéraires préexistantes. Ainsi, raconter l'histoire d'un genre littéraire implique de remettre en cause toute dimension programmatique qui, généralement, marque l'historicisation de la littérature : les poétiques et les manifestes seraient ainsi moins une "invention" qu'une "découverte" de ce qui se trouvait déjà, à l'état plus ou moins potentiel, au sein du système des genres du discours qui marque une époque ou un contexte culturel.

D'ailleurs, la dimension anti-historique de notre travail réside non seulement dans l'intention de restituer la nature immédiate de la transformation générique en tant que le résultat d'une expérience générique préalable, mais surtout dans la méthodologie de recherche que nous avons appliqué aux modèles du roman policier du XIX^e siècle. Pour retracer l'émergence du soupçon, il a fallu remonter moins des effets aux causes que du manifeste au potentiel, en évaluant l'opérativité d'un procédé formel ou thématique à la lumière de son in-opérativité préalable.

Pour retracer l'histoire du soupçon, il a fallu identifier son négatif au sein des écritures policières du siècle précédent, en envisageant un modèle d'évolution générique où l'expulsion et le renversement de certaines formes est aussi significatif que l'introduction de nouvelles. Certes, la lecture est un procédé qui ne laisse pas de sources directes ; cependant, les absences stratégiques au sein du texte nous permettent d'envisager ce que le lecteur va s'efforcer d'intégrer au message littéraire de manière autonome : l'anti-histoire du soupçon se fonde ainsi sur la trace textuelle autant que sur son absence, sur l'écriture aussi bien que sur ces réticences, en nous forçant à une quête où le manque du signe est aussi révélateur que sa présence. L'émergence du soupçon serait ainsi une quête qui s'articule autant sur l'interrogation des sources que sur leur contrepartie *a fortiori* absente : le lecteur, que nous avons à la fois universalisé et réduit à sa dimension générationnelle, puisque capable d'envisager de l'innovation seulement par rapport à la production littéraire qui, de palier en palier évolutif, lui est préalable.

D'ailleurs, comme l'émergence du soupçon s'articule entre deux pôles opposés, d'un côté une série d'innovations individuelles et, d'un autre côté, un phénomène — celui de la généricité — qui aspire à la dimension collective, voire même universelle, nous sommes obligés de relativiser, sinon de remettre en cause, la pertinence des transformations transgénériques spécifiquement envisagées au cours de cette étude. D'une part, les pratiques théâtrales, journalistiques et autobiographiques ne sont pas exclusives des auteurs que nous avons pris en considération ; d'autre part, la réception d'un texte — surtout dans une perspective essentiellement expérientielle — est un phénomène essentiellement collectif : Leroux n'est pas le seul lecteur de Conan Doyle, de même que ce dernier n'est pas le seul lecteur de Poe, de Gaboriau ou de Vidocq. Ainsi, les rapports évolutifs que nous avons identifiés au sein de l'évolution du soupçon n'ont aucune prétention d'exhaustivité ; il s'agit plutôt de rapports privilégiés, choisis sur la base préexistante d'un rapport d'intertextualité explicite, mais qui n'empêchent pas l'extension de ces mêmes rapports transformatifs à d'autres textes et d'autres auteurs, peut-être en envisageant d'autres genres du discours. À proprement parler, on pourrait définir les rapports envisagés comme "exemplaires" : dans cette perspective, nous avons décidé de dédier une longue séquence à *The Woman in White* de Wilkie Collins justement pour suggérer que les pratiques que nous avons cerneés dépassent largement, par leur étendue et leur influence, les humbles limites de notre corpus intertextuel.

Par conséquent, notre ouvrage envisagerait moins l'anti-histoire du roman policier qu'une anti-histoire possible du genre : le modèle présenté ne serait donc qu'un seul prototype parmi une série de rapports de dérivation essentiellement illimités, en s'entendant jusqu'à saisir la complexité du littéraire dans son ensemble.

Dans l'effort d'esquisser des histoires non-canoniques du roman policier, la vocation taxonomique d'ouvrages comme celles de Leroy Panek et d'Elsa Lavergne³ a le mérite de restituer des tranches historiques de marché éditorial dans leur complexité effective, en nous offrant un regard non-médié sur le roman policier en cours de formation. Cela nous permettrait de retracer un nombre virtuellement infini d'anti-histoires du roman policier comme la nôtre.

Il faut d'ailleurs ajouter que les anti-histoires possibles du soupçon ne suffiraient non plus à identifier le « roman policier » dans son intégrité. L'émergence du soupçon, et son identification la plus accomplie avec la forme du roman à énigme, n'est pas la seule dynamique qui intéresse le roman policier au tournant du siècle ; elle constitue plutôt l'une de variables de l'histoire littéraire, une fracture générique sensible, profonde, radicale mais qui ne représente pas un point de non-retour irréversible et universel pour l'enquête romanesque.

La littérature n'est pas un système à deux essors : la systématisation d'une nouvelle pratique de lecture n'implique pas que d'autres formes littéraires limitrophes, peut-être moins réceptives à l'innovation, continuent d'évoluer plus lentement et en autonomie, selon des dynamiques exemptant de la transformation dont que nous avons traité. À titre d'exemple, Claire Gorrara a bien mis en exergue les continuités qui marquent le rapport entre le *hard boiled* américain et l'esthétique sensationnelle des premières enquêtes feuilletonesques, en envisageant un rapport de continuité qui exclue radicalement l'émergence du soupçon⁴. Ainsi, notre anti-histoire du roman policier n'est pas seulement une parmi les autres possibles pour l'ensemble des textes envisagés ; sa nature relative émerge surtout lorsqu'on envisage que son tournant n'est pas universel : à une histoire du tournant pragmatique du roman policier, on pourrait juxtaposer une autre contre-histoire mettant en exergue la nature conservatrice, simultanée à la consolidation de la lecture de l'indice, d'autres formes d'écritures policières.

Si l'émergence du soupçon constitue un tournant générique incontestable, cela n'empêche que le paradigme de l'enquête demeure irréductible par rapport à une seule catégorie expérientielle : perpétuellement ineffable face à l'institutionnalisation des genres littéraires, l'enquête romanesque nécessiterait ainsi autant d'anti-histoires que des rapports empathiques qu'elle est capable de produire au sein de ses lecteurs.

³ Cf. LEROY PANEK, *After Sherlock Holmes. The Evolution of British and American Detective Stories. 1891-1914*, London, McFarland, 2014; *Id.*, *Before Sherlock Holmes : How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, McFarland, 2011; ELSA LAVERGNE, *La Naissance du roman policier français : du Second Empire à la Première Guerre Mondiale*, Paris, Garnier, 2009.

⁴ Cf. CLAIRE GORRARA, « Cultural Intersections. The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French Roman Noir », dans *The Modern Language Review*, vol. 98, n° 3, 2003, p. 590-601.

Sources

- ANONYME, *Richmond, or Scenes in the Life of a Bow Street Officer; Drawn Up from His Private Memoranda* [Henri Colburn, 1827], New York, Dover Publications, 1976.
- ANONYME, *Recollections of a Detective Police-Officer, by "Waters"*, London, J. & C. Brown, 1856.
- ANONYME, *The Detective's Notebook*, édition établie par MARTEL CHARLES, London, Ward & Lock, 1860.
- ALLAN POE Edgar, *The Annotated Tales*, avec une introduction, notes et une bibliographie par PEITHMAN Stephen, Doubleday & Co., New York, 1981.
- AVELINE Claude, *La Double mort de Frédéric Belot*, Paris, Grasset, 1932.
- CANLER Louis, *Mémoires de Canler, ancien chef du Service de sûreté* [1862], 2 vols., Paris, F. Roy Libraire-Éditeur, 1882.
- CAPPA Domenico, *Memorie del Maggiore Cav. Domenico Cappa. Trentadue anni di servizio nella polizia italiana*, Milano, Dumolard, 1892.
- COLLINS Wilkie, *The Moonstone* [Tinsley Brothers, 1868], London, Penguin, 2012.
- , *The Woman in White* [S. Low son & C., 1860], London, HarperCollins, 2011.
- , « Pour les lecteurs de la traduction française », dans *Id.*, *La Femme en blanc* [trad. FORGUES E. D.], Paris, Hetzel, 1861.
- CHRISTIE Agatha, *The Mysterious Affair at Styles* [The Bodley Head, 1921], 100th Anniversary Edition, London, HarperCollins, 2020.
- , *The Clocks* [1865], London, HarperCollins, 2015.
- , *An Autobiography*, London, Collins, 1977.
- CONAN DOYLE Arthur, *The Speckled Band. An Adventure of Sherlock Holmes* [1910], dans CONAN DOYLE Arthur et GILLETTE William, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par TODD Julianne, Dundee, Thebes Publishing, 2015.
- , *Memoires and Adventures* [1924], New York, Cambridge University Press, 2012.
- , *The Adventures of Sherlock Holmes* [The Strand, 1892], London, HarperCollins, 2010.
- , *The Sign of the Four* [Lippincott's, 1890], London, HarperCollins, 2015.
- , *A Study in Scarlet* [Ward & Lock, 1887], London, Penguin, 2014.

- D'ERRICO Ezio, *Il fatto di via delle Argonne*, Milano, Mondadori, « I Gialli », 1937.
- DE ANGELIS Augusto, *Il banchiere assassinato* [1935], Palermo, Sellerio, 2009.
- DE MARCHI Emilio, *Il cappello del prete* [1888], Milano, Mondadori, 1960.
- DICKENS Charles, « On Duty with Inspector Fields », dans *Household Words*, 14 juin 1851.
- , « Three Detective Anecdotes », dans *Household Words*, 14 septembre 1850.
- DUMAS Alexandre, *Madame Lafarge*, édition établie et annotée par CLAUDE SCHOPP, Paris, Pygmalion, 2005.
- , *Les Crimes célèbres* [1852], vol. I, Genève, Famot, 1983.
- FÉVAL Paul, *Les Habits noirs* [Hachette, 1863], édition établie par FRANCIS LACASSIN, Paris, Robert Laffont, 1987.
- GABORIAU Émile, *L’Affaire Lerouge* [Dentu, 1866], Paris, Éditions du Masque, 2013.
- , *Le Crime d’Orcival* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2005.
- , *La Corde au cou* [Dentu, 1873], Paris, Éditions du Masque, 2004.
- , *Monsieur Lecoq* [Dentu, 1869], Paris, Éditions du Masque, 2003.
- , *Le Dossier 113* [Dentu, 1867], Paris, Éditions du Masque, 2003.
- , *Les Amours d’une empoisonneuse*, Paris, Dentu, 1881 [posthume].
- GAUTROT Pierre, *La Bande mouchetée, pièce en un acte en prose, tirée de la nouvelle The Speckled Band de Sir Conan Doyle*, Angers, Burdin, 1909.
- GILLETTE William, *Sherlock Holmes. A Drama in Four Acts* [1900], dans CONAN DOYLE Arthur et GILLETTE William, *Sherlock Holmes on Stage*, édition établie par TODD Julianne, Dundee, Thebes Publishing, 2015.
- HENDERSON Ettie, *Almost a Life*, [inédit], 1878.
- HOSTEIN Hippolyte, *L’Affaire Lerouge, drame en 5 actes et huit tableaux tiré du roman de M. Émile Gaboriau*, Paris, Dentu, 1872.
- LEROUX Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune* [Lafitte, 1908], Paris, Hachette, 2002.
- , *Le Mystère de la chambre jaune, pièce en cinq actes*, dans *L’Illustration théâtrale*, vol. 208, 23 mars 1912.
- MAF & AVALAN, *Il processo Lerouge. Dramma in cinque atti dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Libreria Editrice, 1880.
- MASTRANI Francesco, *Il mio cadavere* [1855], Napoli, Giosuè Rindinella, 1869.

MÉJEAN Maurice, *Recueil des causes célèbres et des arrêts qui les ont décidées*, Paris, Plisson, 1808.

NOVELLI Ermete et ANTONA-TRAVERSI Camillo, *Il signor Lecoq. Romanzo di Emilio Gaboriau ridotto in tre atti e un prologo per le scene italiane*, Milano, Galli, 1894.

PAGÈS Alphonse et D'ALBERT A., *L'Honneur du nom, drame en deux époques et dix tableaux tiré du roman Monsieur Lecoq par Émile Gaboriau, représenté pour la première fois sur le théâtre Beaumarchais le 5 novembre 1869*, Paris, Dentu, 1869.

PICCINI Giulio *alias* JARRO, *I ladri di cadaveri* [Treves, 1884], Reggio nell'Emilia, Aliberti, 2004.

—, *L'istrione* [1885], Milano, Treves, 1922.

—, *La figlia dell'aria* [1884], Milano, Treves, 1922.

—, *L'assassinio nel Vicolo della Luna. Quarta edizione riveduta e corretta, con prefazione dell'autore* [1883], Milano, Treves, 1906.

—, *Il processo Bartelloni. Quarta edizione riveduta e corretta dall'autore* [1883], Milano, Treves, 1906.

—, *Il naso di Ermete Novelli*, Firenze, Ricci, 1901.

—, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti di Jarro. Quarta edizione illustrata dal pittore Fabio Fabbi* [Le Monnier, 1884], Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1900.

SALVESTRI Giovanni, *La corda al collo. Dramma in sei atti, tolto in parte dal romanzo omonimo di E. Gaboriau*, Milano, Barbini, 1875.

STEEMAN Stanislas-André, *L'Assassin habite au 21* [Librairie des Champs-Élysées, 1939], Paris, Librairie Générale Française, 1986.

VARALDO Alessandro, *Il sette bello* [1931], Milano, Mondadori, « Gialli Italiani Mondadori », 1977.

VIDOCQ Eugène-François, *Mémoires de Vidocq, chef de la Police de Sûreté jusqu'en 1827* [1828-1832], édition établie par LACASSIN Francis, Paris, Laffont, 1998.

Presse

L'Action française, février 1912 ;

Comoedia, 14 février 1912 ;

La Dépêche, 31 mars 1908 ;

L'Échos de Paris, 30 mars 1908 ;

Excelsior, février 1912 ;

Le Figaro, 3 mars 1908, 21 juin 1907 ;

Le Français, 29 avril 1880 ;

Le Gaulois, 11 juillet 1874 ;

Le Gil Blas, 2 mars 1908 ; février 1912.

La Gazette des Tribunaux, 9 décembre 1843, 1^{er} février 1851, 5 février 1851 ;

L'Illustration théâtrale, vol. 208, 23 mars 1912 ;

L'Intransigeant, février 1912 ;

Le Journal, 24 décembre 1908 ;

Le Matin, 9 novembre 1892, 14 novembre 1893, 13 février 1894, 22 février 1894, 28 avril 1894,
3 août 1894, 10 décembre 1908 ;

Le Mercure de France, 1^{er} avril 1908 ;

Le Paris, 20 novembre 1881, 12 janvier 1894 ;

Le Petit Marseillais, 13 octobre 1907 ;

Le Progrès de la Somme, 13 octobre 1907 ;

La Revue, février 1912 ;

Le Siècle, 11-14 décembre 1843 ;

La Tribune de l'Aube, 2 novembre 1907 ;

Bibliographie critique

Théorie des genres

ADAM Jean-Michel, « Macro-propositions, séquences et plans de texte. Discussion des propositions d'André Avias », dans *Semen*, vol. 36, n° 1, 2013, <<https://journals.openedition.org/semen/9703>>. [dernière consultation le : 27/10/2020]

—, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.

—, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.

BAHKTINE Mikhaïl, « Le Problème des genres du discours », dans *Id.*, *Esthétique de la création littéraire* [*Estetika slovesnozo tvortehstva*, trad. ACOUTURIER Alfreda, 1979], Paris, Gallimard, 1984.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

—, « Compétence des lecteurs et schèmes séquentiels », dans *Littérature*, vol. 137, n° 1, 2005, p. 111-126.

—, « La Valeur littéraire du suspense », dans *A contrario*, vol. 2, n° 1, 2004, p. 29-43.

—, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de *La Mort et la boussole* de J. L. Borges », dans *Poétique*, vol. 134, n° 2, 2003, p. 141-157.

—, « Le Rôle des scripts dans le récit », dans *Poétique*, vol. 129, n° 1, 2002, p. 105-126.

BARONI Raphaël et MACÉ Marielle (sous la direction de), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

—, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, vol. 8, 1966, p. 1-27.

BERNAERTS Lars, DE GEEST Dirk, HERMAN Luc et VERVAECK Bart (sous la direction de), *Stories and Minds : Cognitive Approaches to Literary Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2013.

BERTONI Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura. Edizione riveduta e corretta* [1996], Milano, Ledizioni, 2011.

BRONZINO Cristina, *Neuronarratologia ed empatia*, dans STEFANO CALABRESE (sous la direction de), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo Libri, 2009, p. 205-224.

- BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure*, Paris, Hachette, 1890.
- CALABRESE Stefano, *La suspense*, Roma, Carocci, 2016.
- , *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo Libri, 2009.
- CAPRA Antonella, « De la narration romanesque à la polyphonie théâtrale », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 25, n° 1, 2012, p. 195-220.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CORVIN Michel, « L'Adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », dans *Pratiques*, vol. 119-120, n° 1, 2003, p. 149-172.
- CULLER Jonathan, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.
- DIXON Peter et BORTOLUSSI Marisa, « Reader's Knowledge of Popular Genre », dans *Discourse Processes*, vol. 46, n° 1, 2009, p. 541-571.
- , *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, New Haven, Cambridge University Press, 2002.
- DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- DUBROW Heather, *Genre*, London, Methuen, 1982.
- DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire* [1994], deuxième édition, Berne, Peter Lang, 2010.
- DUFF David, « Intertextuality versus Genre Theory : Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre », dans *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 25, n° 1, 2002, p. 54-73.
- , (sous la direction de), *Modern Genre Theory*, Harlow, Longman, 2000.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- , *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.
- ECO Umberto et SEBEOK Thomas (sous la direction de), *Il segno dei tre. Dupin, Holmes, Pierce* [1983], Milano, Bompiani, 2004.
- ELAM Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- EVEN-ZOHAR Itmar, « Polysystem Theory », dans *Poetics Today*, vol. 1, n°1-2, 1979, p. 287- 310.
- FARCY Gérard-Denis, *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000.
- FISHELOV David, *Metaphors of Genre*, Philadelphia, Penn State University Press, 1993.

- FLUDERNIK Monika, *Narrative and Drama*, dans PIER John et GARCÍA LANDA José Angel (sous la direction de), *Theorizing Narrativity*, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 355-384.
- FOWLER Alastair, *Kinds of Literature*, New Haven, Cambridge University Press, 1982.
- , « The Life and Death of Literary Forms », dans *New Literary History*, vol. 2, n° 2, 1971, p. 199-216.
- FROW John, *Genre*, Sidney, New Critical Idiom, 2006.
- FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GARDNER Stanton, *The Absent Voice : Narrative Comprehension in the Theater*, Urbana, University Press of Illinois, 1989.
- GENETTE Gérard (sous la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GERRIG Richard, *Experiencing Narrative Worlds*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- GERRIG Richard et BERNARDO Allan, « Readers as Problem Solvers in the Experience of Suspense », dans *Poetics*, vol. 22, n° 1, 1994, p. 459-472.
- GERVAIS Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- GUILLÉN Claudio, *Literature as System : Essays Towards the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- GOULD Stephen Jay, *An Urchin in the Storm. Essays about Books and Ideas*, New York, W.W. Norton, 1987.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, vol. 6, 1972, p. 86-110.
- BENOÎT Hennaut, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », dans *Cahiers de narratologie*, vol. 24, n° 1, 2013, p. 1-19.
- HERMAN David (sous la direction de), *The Cambridge Companion to Literary Theory*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 2007.
- , (sous la direction de), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI, 2003.

- , *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- HERNADI Paul, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1972.
- HOEKEN Hans et VAN VLIET Mario, « Suspense, Curiosity, and Surprise : How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of a Story », dans *Poetics*, vol. 26, n° 1, 2000, p. 277-286.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.
- JAHN Manfred, « Narrative Voice and Agency in Drama : Aspects of a Narratology of Drama », dans *New Literary History*, vol. 32, n° 3, 2001, p. 659-679.
- JAKOBSON Roman, « La Dominante », dans *Id.*, *Questions de poétique*, édition établie par TODOROV Tzvetan, Paris, Seuil, 1973.
- JAMESON Frederic, *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- , « Levels of Identification of Hero and Audience », dans *New Literary History*, vol. 5, n° 2, 1974, p. 283-317.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- , *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.
- KEEN Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford U. P., 2007.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
- PAPPALARDO Ferdinando, *Teorie dei generi letterari*, Milano, Graphis, 2009.
- PAVEL Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1986.
- PETITJEAN André, « Le Fait divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », dans *Langue Française*, vol. 74, n° 1, 1987, p. 73-96.
- PHELAN James, *Experiencing Fiction : Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Columbus, Ohio State U. P., 2007.
- PRATT Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROGERS SEARLE John, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- PRINCE Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982.
- RYAN Marie-Laure, « On the Why, What and How of Generic Taxonomy », dans *Poetics*, vol. 10, n° 2-3, 1981, p. 109-126.
- , « Toward a Competence Theory of Genre », dans *Poetics*, vol. 8, n° 1, 1979, p. 307- 337.
- SAINT-GELAIS Richard, *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit Blanche, 1998.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- , « Du texte au genre », dans *Poétique*, vol. 53, n° 1, 1983, p. 3-18.
- SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- , *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- , *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, 3 Vol., Paris, Belin, 1981-1996.
- VAN DIJK Teun, « Le Texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte », dans KIBEDI VARDA Aron (sous la direction de), *Théorie de la littérature*, Picard, Paris, 1981, p. 63-93.
- WALSH Richard, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007.
- WEITZ Morris, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Cleveland, The World Publishing Company, 1966.
- WELLEK René et WARREN Austin, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1949.
- ZUNSHINE Lisa, *Why We Read Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

Histoire et théorie du roman policier

- COLL., « The Detection Club Oath » [1928], dans HAYCRAFT Howard (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 197-199.
- ALFU (pseudonyme), *Gaston Leroux. Parcours d'un œuvre*, Amiens, Encrages, 1996.
- ALLAN Janice (sous la direction de), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, London and New York, Routledge, 2020.
- ASCARI Maurizio, *A Counter-history of Crime Fiction : Supernatural, Gothic, Sensational*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- , *I linguaggi della tradizione : canone e anticanone nella cultura inglese*, Bologna, La Linea, 2005.
- , *La leggibilità del male*, Bologna, Patron, 1998.
- ARNAUD Noël, LACASSIN Francis et TORTEL Jean (sous la direction de), *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli, Liguori, 1977.
- ARSLAN VERONESE Antonia, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra '800 e '900*, Padova, CLEUP, 1977.
- ASHLEY Robert, « Wilkie Collins and the detective story », dans *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, n° 1, 1951, p. 47-60.
- AUCLAIR George, *Le Mana quotidien. Structures et fonctions du fait divers*, Paris, Anthropos, 1970.
- BAKER William, *Wilkie Collins's Library. A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002.
- BARA Olivier et THÉRENTY Marie-Ève, « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges », dans *Médias19*, 19/10/2012, <<http://www.medias19.org/index.php?id=3011>>. [dernière consultation le : 19/07/2020]
- BARTHES Roland, « Structure du fait divers », dans *Id., Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BAUDOU Jacques, « Gaboriau adapté », dans *Le Rocambole*, vol. 64-65, « Enquêtes sur Gaboriau », 2013, p. 209-216.
- BAUDOU Jacques et GAYOT Paul, *Nouveau mémorial Sherlock Holmes : nouvelles et articles*, Rennes, Terre de brume, 2004.
- BLEILER Everett Franklin, « Introduction to the Dover Edition », dans ANONYME, *Richmond : Scenes in the Life of a Bow Street Officer, Drawn Up from His Private Memoranda*, Dover, Dover Publications, 1976.

- BERGER Virginie, « Les plans de l'enquête dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 18, n° 2, 2004, p. 97-107.
- BERNARD-GRIFFITHS Simone et SGARD Jean (sous la direction de), *Mélodrames et romans noirs : 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- BERRÉ Alessio, « Judiciaire ou policière ? Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 34, n° 1, 2017, p. 31-42.
- , *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015.
- BERTHET Jean-Louis, *Émile Gaboriau, le père du roman policier*, Saintes, Le Croît vif, 2016.
- BINYON Timothy John, *'Murder Will Out'. The Detective in Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- BOLTANSKI Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
- BONNIOT Roger, *Émile Gaboriau ou La Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.
- , « À la recherche d'Émile Gaboriau », dans *Europe*, vol. 54, n° 1, 1976, p. 55-61.
- BOUCHARENC Myriam et DELUCHE Joëlle (sous la direction de), *Littérature et reportage. Actes du colloque international de Limoges. 26-28 avril 2000*, Limoges, PULIM, 2001.
- BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Neuilly-sur-Seine, Éditions du Fallois, 1996.
- BOUTINOT Jean-Marie, « L'Affaire Lerouge au théâtre (Gaboriau sur les planches) », dans *Le Rocambole*, vol. 64-65, « Enquêtes sur Gaboriau », 2013, p. 201-208.
- BOYLE Thomas, *Black Swine in the Sewers of Hampstead. Beneath the Surface of Victorian Sensationalism*, London, Hodder and Stoughton, 1990.
- BRADLEY Alan, *Mr. Holmes of Baker Street : The Truth about Sherlock*, Edmonton, University of Alberta Press, 2004.
- BRATLINGER Patrick, « What Is 'Sensational' about the 'Sensation Novel' ? », dans *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 37, n° 1, 1982, p. 1-28.
- BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- BROWN Lucy, *Victorian News and Newspapers*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- BUARD Jean-Luc, « Cristallisation médiatique du récit criminel au XIX^e siècle », dans *Le Rocambole*, « Retours sur Edgar Poe », vol. 77, 2016, p. 87-100.
- , « Les éditions populaires en France et en Angleterre au XIX^e siècle », dans *Le Rocambole*, vol. 4, « Les Feuilletons de l'*Intransigeant* », 1998, p. 83-96.

- BURWICK Frederick, *Playing to the Crowd : London Popular Theatre (1780-1830)*, Hampshire, Palgrave, 2011.
- CAILLOIS Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1970.
- CAISSON Max, « L'Indien, le détective et l'ethnologue », dans *Terrain. Anthropologie et sciences humaines*, vol. 25, n° 1, 1995, p. 113-124.
- CALABRESE Stefano, *Intrecci italiani: una storia e una teoria del romanzo. 1750-1900*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- CALANCHI Alessandra et KNIGHT Stephen (sous la direction de), *His Everlasting Bow : Italian Studies in Sherlock Holmes*, Fano, Aras, 2016.
- CALHOON Kenneth, « The Detective and the Witch : Local Knowledge and the Aesthetic Pre-History of Detective Fiction », dans *Comparative Literature*, vol. 47, n° 4, 1995, p. 307-329.
- CARR John Dickson, « The Locked-Room Lecture », dans HAYCRAFT Howard (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 273-286.
- CASTA Isabelle, *Étude sur Gaston Leroux : Le Mystère de la chambre jaune et Le Parfum de la dame en noir*, Paris, Ellipses, 2007.
- (sous la direction de), *Gaston Leroux et les œuvres noires : la littérature dans les ombres*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2002.
- CASTAGNOLA Raffaella et ORVIETO Paolo, *Ottocento inquieto e misterioso. Romanzi popolari e altri scritti dimenticati della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2012.
- CASTOLDI Alberto, FIORENTINO Francesco et SANTANGELO Giovanni Saverio, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milano, Mondadori, 2010.
- CAWELTI John, *Adventure, Mystery, Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
- CHABRIER Amélie, *Les Genres du prétoire. La Médiatisation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, 2019.
- CHAUVAUD Frédéric, « Un sujet de deuil au XIX^e siècle. La fabrique des erreurs judiciaires », dans GARNOT Benoît (sous la direction de), *L'Erreur judiciaire de Jeanne d'Arc à Roland Agret*, Paris, Imago, 2004.
- CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1958.
- CHEVRIER Thierry, « Postérité littéraire de Gaboriau : résurrections de Monsieur Lecoq », dans *Le Rocambole*, vol. 64-65, « Enquêtes sur Gaboriau », 2013, p. 163-192.
- , « Le harem des muses : poésie, théâtre et histoire chez Émile Gaboriau », dans *Le Rocambole*, vol. 64-65, « Enquêtes sur Gaboriau », 2013, p. 101-130.

—, « Les huit vies de Monsieur Lecoq », dans GABORIAU Émile, *Les Dernières enquêtes de M. Lecoq*, Paris, Omnibus, 2012.

—, « Émile Gaboriau », dans GABORIAU Émile, *Les Enquêtes de M. Lecoq*, Paris, Omnibus, 2011.

—, « Fortuné du Boisgobey, le Gaboriau méconnu », dans *Le Rocambole*, vol. 1, « Fortuné du Boisgobey », 1997, p. 25-30.

COLIN Jean-Paul, *La Belle Époque du roman policier français*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

—, *Le Roman policier français archaïque*, Berne, Peter Lang, 1984.

COMPÈRE Daniel, « Edgar Poe et le récit 'policier' », dans *Le Rocambole*, vol. 77, « Retours sur Edgar Poe », 2016, p. 45-60.

—, *Les Romans populaires*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

—, « Naissance et reconnaissance des enquêteurs », dans *Le Rocambole*, vol. 22, « Premières enquêtes », 2003, p. 13-18.

—, « L'étrange carrière de M. Lecoq », dans *Le Rocambole*, vol. 22, « Premières enquêtes », 2003, p. 19-30.

—, « Poe traduit et introduit en France », dans *Le Rocambole*, vol. 11, « Stratégies de traduction », 2000, p. 11-22.

CONBOY Martin, *Press and Popular Culture*, London, Thousand Oaks, 2002.

COOK Micheal, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction : the Locked Room Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.

COOPER-RICHET Diana et MOLLIER Jean-Yves, *Le Roman populaire du XIX^e siècle : à l'origine des rituels de participation et d'identification*, dans LE GUERN Philippe (sous la direction de), *Les Cultes médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 53-65.

CORADIN Louis-Pierre, *Émile Gaboriau : le triomphe de la persévérance. Lettres inédites*, Amiens, Centre Rocambole, Encrages Éditions, 2018.

CRAGIN Thomas, *Murder in Parisian Streets : Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press. 1830-1900*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.

CREMANTE Renzo (sous la direction de), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini ad oggi*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989.

CREMANTE Renzo et RAMBELLI Loris (sous la direction de), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980.

CROQUET Jean-Pierre, « Introduction à la vie publique de Sherlock Holmes », dans CONAN DOYLE Arthur, *L'Intégrale. Vol. XXI. Théâtre complet*, édition établie par BARONIAN Jean-Baptiste, Paris, Néo, 1989.

- CROVI Luca, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.
- DANIEL Marina, « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en Seine-inférieure au XIX^e siècle », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 18, n° 2, 2004, p. 97-107.
- DAUMONT John, *Sherlock Holmes : detective consultant*, Paris, La Martinière, 2014.
- DECHÈNE Antoine, *Detective Fiction and the Problem of Knowledge. Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.
- DOVE George, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1997.
- , « “The Rules of the Game” », dans *Studies in Popular Culture*, vol. 4, n° 1, 1981, p. 67-72.
- DUBIED Annik et LITS Marc, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Genève et Paris, Droz, 2004.
- , *Le Fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- DUBOIS Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.
- , *Le Roman policier ou La Modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DUFIEF Anne-Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Bréal, 2001.
- DUFLO Colas (sous la direction de), *Philosophies du roman policier*, Fontenay-St. Cloud, Feuillet de l'E.N.S., 1995.
- EBGUY Jacques-David, « Poe avec Foucault : le paradigme herméneutique de *La Lettre volée* », dans *Littérature*, vol. 147, n° 3, 2007, p. 84-98.
- EDWARDS Martin, *The Golden Age of Murder. The Mystery of the Writers Who Invented the Detective Story*, London, HarperCollins, 2015.
- EDWARDS Samuel, *The Vidocq Dossier : The Story of the World's First Detective*, Boston, Houghton Mifflin, 1977.
- EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- (sous la direction de), *Autopsies du roman policier*, Paris, UGE, 1983.
- EMSLEY Clive, *Crime and Society in England. Third edition*, London, Longman, 2004.
- EMRYS A. B., *Wilkie Collins, Vera Caspary and the Evolution of the Casebook Novel*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland, 2011.
- ÉVRARD Franck, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.

—, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

FACCHI Francesca, « Entre enquête et “mystère”. La représentation de Florence dans les “romans judiciaires” de Jarro », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 34, n° 1, 2017, p. 53-73.

—, « Le molteplici facce della polizia : Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », dans *Altre Modernità*, vol. 15, n° 1, 2016, p. 6-34.

FAKTOROVICH Anna, *The Formulas of Popular Fiction*, Jefferson, McFarland & Company, 2014.

FARAONE Mario, « ‘You would have made an actor, and a rare one’ », dans *Id.* (sous la direction de), *Su il sipario, Watson ! Il genio di Sherlock Holmes in quattro pièce teatrali inedite*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2012.

FARINA Salvatore, « Introduzione » dans *Id.*, *Il segerto del nevaio* [1909], Roma, Vecchiarelli, 1996.

FERNANDEZ Virginie, « Émile Gaboriau et les sciences et techniques ou : Quand la modernité s’invite dans le romanesque », dans *Le Rocambole*, vol. 64-65, « Enquêtes sur Gaboriau », 2013, p. 147-162.

FOSCA François, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1937.

FOUCAULT Michel (édition établie par), « *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* » : un cas de parricide au XIX^e siècle, Paris, Gallimard, 1973.

FRANÇOIS Marion, « Le Stéréotype dans le roman policier », dans *Cahiers de narratologie*, vol. 17, n° 1, 2009, p. 1-20.

FRANK Lawrence, *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence. The Scientific Investigations of Poe, Dickens and Doyle*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

FREEMAN Austin, *The Art of the Detective Story* [1924], dans HAYCRAFT Howard (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 7-17.

GALLO Carlo et FONI Fabrizio (sous la direction de), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, avec une introduction de CROVI Luca, Milano, Arago, 2009.

GASCAR Pierre, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette/Massin, 1980.

GAUTHIER Nicolas, *Lire la ville, dire le crime. Mise en scène de la criminalité dans les mystères urbains de 1840 à 1860*, Limoges, PULIM, 2017.

GELFERT Axel, « Observation, Inference, and Imagination : Elements of Edgar Allan Poe’s Philosophy of Science », dans *Science & Education*, vol. 23, n° 1, 2014, p. 589-607.

GENGEMBRE Gérard, *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le Débat*, vol. 6, n° 1, 1980, p. 3-44.

GIOVANNINI Fabio, *Sherlock Holmes : indagine su un mito centenario*, Bari, Dedalo, 1987.

- GONON Laëtitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française au XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.
- GOULET Andrea, *Legacies of the Rue Morgue : Science, Space, and Crime Fiction in France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.
- , « Lecoq cartographe : plan des lieux et des terrains vagues dans le roman judiciaire », dans *Romantisme*, vol. 149, « L'Enquête », n° 3, 2010, p. 39-53.
- GOYMARD Jacques, « Quelques structures formelles du roman populaire », dans *Europe*, vol. 52, n° 1, 1974, p. 19-31.
- GORRARA Claire, « Cultural Intersections. The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French *Roman Noir* » dans *The Modern Language Review*, vol. 90, n° 3, 2003, p. 590-601.
- GRIVEL Charles (sous la direction de), *Leroux : la modernité dans les ombres*, Maurepas, Tapis-franc, 1996.
- , *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris et Den Haag, Mouton, 1973.
- GUARNIERI Patrizia, *L'Amazzabambini. Legge e scienza in un processo di fine Ottocento*, Roma, Laterza, 2006.
- GUÉRIF François, GAYOT Paul, GORRERI Richard, BAUDOU Jacques, DARDENNE Françoise et FLEURY Raymond et alii, *Atlas des plans de romans policiers*, Enigmatika, III, [date et lieu de publication inconnus].
- HAYCRAFT Howard (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946.
- , *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, Appleton-Century Company, New York-London, 1941.
- HEBERT Rosemary (sous la direction de), *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York, Oxford University Press, 1999.
- HOPPENSTAND Gary, *The Dime Novel Detective*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982.
- HUET Marie-Hélène, « Enquête et représentation dans le roman policier », dans *Europe*, vol. 54, n° 1, 1976, p. 99-105.
- HUGHES Winifred, *The Maniac in the Cellar. Sensation Novel of the 1860s*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- HÜHN Peter, « The Detective as Reader : Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, 1987, p. 451-466.
- KABATCHNIK Amnon (sous la direction de), *Blood on Stage : Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection. An Annotated Repertoire*, 4 vol., Lanham, Scarecrow Press, 2008-2012.

- KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (sous la direction de), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2011.
- KALIFA Dominique, « Entre enquête et “culture de l’enquête” au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 149, « L’Enquête », n° 3, 2010, p. 3-25.
- , *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005.
- , (sous la direction de), *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, « Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle : formes, rites, usages », vol. 19, 1999.
- , *L’Encre et le sang : récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.
- KALAI Sándor, « Pratiques sérielles dans le roman judiciaire. Le cas de Gaboriau », dans *Belphegor*, vol. 14, n° 1, 2016, <<https://journals.openedition.org/belphegor/696>>. [dernière consultation le : 18/11/2021]
- , « Hybridité du récit d’enquête chez Fortuné du Boisgobey », dans *Romantisme*, vol. 149, n° 3, 2010, p. 53-63.
- KAYMAN Martin, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*, London, Macmillan, 1992.
- KELLER Joseph et GREGORY KLEIN Kathleen, « Detective Fiction and the Function of Tacit Knowledge », dans *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 23, n° 2, 1990, p. 45-60.
- KNIGHT Stephen, *Towards Sherlock Holmes : A Thematic History of Crime Fiction in the 19th Century World*, Jefferson, McFarland, 2017.
- , *Crime Fiction since 1800 : Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- , *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 1980.
- KNOX Ronald, « A Detective Story Decalogue » [1929], dans HOWARD HAYCRAFT (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 194-196.
- LACASSIN François, *Mythologie du roman policier. Nouvelle édition augmentée et mise à jour [1974]*, Paris, Bourgois, 1993.
- LACENAIRE Pierre-François, *Mémoires et autres écrits [1836]*, édition établie par JACQUES SIMONELLI, Paris, Corti, 1991.
- LACHMAN Marvin, *The Villainous Stage. Crime Plays on Broadway and in the West End*, Jefferson, McFarland, 2014.
- LAVERGNE Elsa, *La Naissance du roman policier français : du Second Empire à la Première Guerre Mondiale*, Paris, Garnier, 2009.

- LAMY Jean-Claude, *Gaston Leroux ou Le Vrai Rouletabille*, Paris, Éd. du Rocher, 2003.
- LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928.
- LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017.
- , *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.
- , « Paris, terre d'aventures : la construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », dans COLL., *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, Paris, Université Paris X Nanterre, 2007, p. 147-161.
- LEVINE Caroline, *The Serious Pleasures of Suspense : Victorian Realism and Narrative Doubt*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.
- LITS Marc, *Le Genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges, PULIM, 2011.
- , « Le fait divers, une notion intraduisible », dans *Hermès*, vol. 49, n° 1, 2007, p. 107-114.
- , *Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CEFAL, 1993.
- , *Pour lire le roman policier*, Gembloux, De Boeck-Duculot, 1989.
- LYON-CAEN Boris et DEL LUNGO Andrea (sous la direction de), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- LYSØE Éric, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- , *Les Kermesses de l'étrange*, Paris, Nizet, 1993.
- MARGAT Claire, « *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », dans *L'École des Lettres*, vol. 84, n° 1, 1992, p. 55-66.
- MARINI Quinto, *I "Misteri" d'Italia*, Pisa, ETS, 1993.
- MARTIN Roxanne (sous la direction de), *Romantisme*, vol. 188, « La Mise en scène au XIX^e siècle », n° 2, 2020.
- MARTIN Yves-Olivier (sous la direction de), *Europe*, « Gaston Leroux », vol. 59, n° 626-7, juin-juillet 1981.
- , *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, A. Michel, 1979.
- , « Origines secrètes du roman policier français », dans *Europe*, vol. 56, 1, 1976, p. 144-150.
- MEAZZI Barbara, « Du roman policier comme au théâtre », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 255-282.

- MELAN Thierry, « Le fameux détective de Baker Street », dans *Le Rocambole*, « Premières enquêtes », vol. 22, 2003, p. 31-38.
- MELLIER Denis (sous la direction de), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay-aux-Roses, Presses de l'E.N.S., 1999.
- , « L'illusion logique du récit policier », dans COLAS DUFLO (sous la direction de), *Philosophies du roman policier*, Fontenay-St Cloud, Feuillet de l'E.N.S., 1995, p. 77-100.
- MENEGALDO Gilles et NAUGRETTE Jean-Pierre (sous la direction de), *R.L. Stevenson & A. Conan Doyle : aventures de la fiction. Actes du colloque de Cerisy. 11-18 septembre 2000*, Rennes, Terre de brume, 2003.
- MERIVALE Patricia et SWEENEY Susan Elizabeth (sous la direction de), *Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- MESSAC Régis, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique [1929]*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- MEYER-BOLZINGER Dominique, *La Méthode de Sherlock Holmes : de la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012.
- MONTCLAIR Florent (sous la direction de), *Roman feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998.
- MORETTI Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London, Verso, 2005.
- , « The Slaughterhouse of Literature », dans *Modern Language Quarterly*, vol.61, n° 1, 2000, p. 207-227.
- MORTON James, *The First Detective : The Life and Revolutionary Times of Vidocq*, London et New York, Penguin, 2004.
- MURCH Alma Elizabeth, *The Development of the Detective Novel [1958]*, London, Peter Owen, 1968.
- NARCEJAC Thomas, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, *Détections sur Sherlock Holmes*, Cadillon, Le Visage Vert, 2015.
- NORDON Pierre, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir jamais rencontré*, Paris, Hachette, 1994.
- OUDIN Bernard, *Enquête sur Sherlock Holmes*, Paris, Gallimard, 2009.
- OUSBY Ian, *The Crime and Mystery Book. A Reader's Companion*, London, Thames and Hudson, 1997.
- , *Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge, Harvard U. P., 1976.

- PANEK Leroy, *After Sherlock Holmes. The Evolution of British and American Detective Stories. 1891-1914*, London, MacFarland, 2014.
- , *Before Sherlock Holmes : How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*, London, MacFarland, 2011.
- , *British mystery. Histoire du roman policier classique anglais*, Amiens, Encreage, 1990.
- PEMBERTON Neil, « Hounding Holmes : Arthur Conan Doyle, Bloodhounds and Sleuthing in Late-Victorian Imagination », dans *Journal of Victorian Culture*, vol. 27, n° 4, 2012, p. 454-467.
- PERISSINOTTO Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Rizzoli, 2008.
- PERRIN Éric, *Vidocq : roi des voleurs, roi des policiers*, Paris, Perrin, 1995.
- PETRONIO Giuseppe (sous la direction de), *Il punto sul romanzo poliziesco*, Roma, Laterza, 1985.
- PICCINI Giulio alias JARRO, *Il naso di Ermete Novelli*, Firenze, Ricci, 1901.
- PIRANI Roberto, *Le piste di Sherlock Holmes*, Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 1999
- PISTELLI Maurizio, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano. 1860-1960*, Roma, Donzelli, 2006.
- PIVA Franco (sous la direction de), *Il romanzo a teatro: atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF), Verona, 11-13 novembre 2004*, Brindisi, Schena Editore, 2005.
- POLETTE René, « Mélodrame et roman-feuilleton sous le Second Empire », dans *Europe*, vol. 703-704, n° 1, 1987, p. 82-89.
- PORTINARI Folco, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, 1976.
- PRASAD Pratima et MCCREADY Susan, *Drama and the Novel in Nineteenth-Century France*, Newark, Delaware University Press, 2007.
- PRIESTMAN Martin (sous la direction de), *The Cambridge Companion to Crime Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- PUTNEY Charles, CUTSHALL KING Joseph et SUGARMAN Sally (sous la direction de), *Sherlock Holmes : Victorian Sleuth to Modern Hero*, London, The Scarecrow Press, 1996.
- QUEFFÉLEC Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- RAGONE Giovanni, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, dans ASOR ROSA Alberto (sous la direction de), *Letteratura italiana. Vol. II : Produzione e cultura*, Torino, 1983, p. 687 et suivantes.
- REDMOND Donald, *Sherlock Holmes : A Study in Sources*, Montreal, McGill's University Press, 1982.

- REIM Riccardo, « Introduction », dans PAUL FÉVAL, *I Misteri di Londra*, Roma, Elliot, 2014.
- (sous la direction de), *Il cuore oscuro dell'Ottocento*, Roma, Avagliano, 2008.
- (sous la direction de), *L'Italia dei misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- REUTER Yves (sous la direction de), *Le Roman policier et ses personnages*, St. Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- , *Le Roman policier*, Paris, Nathan, 1997.
- RZEPKA Charles et HORSLEY Lee (sous la direction de), *A Companion to Crime Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.
- RICHARDS Stanley (sous la direction de), *Best Mystery and Suspence Plays of the Modern Theatre*, New York, Dodd & Mead, 1971.
- RIPOLL Roger, « Du Feuilleton historique au feuilleton policier », dans *Europe*, vol. 52, n° 1, 1974, p. 125-138.
- RIVIÈRE François, « La Fiction policière ou le meurtre du roman », *Europe*, vol. 54, n° 1, 1976, p. 8- 27.
- ROWBOTHAM Judith, STEVENSON Kim et PEGG Samantha (sous la direction de), *Crime News in Modern Britain : Press Reporting and Responsibility. 1820-2010*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- RUAUD André-François et MAUMÉJEAN Xavier, *Sherlock Holmes, une vie*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2017.
- RUNCINI Romolo, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Vol. 2. Il roman du crime*, Napoli, Liguori, 2002.
- , *La funzione del mistero nel romanzo popolare*, dans COLL., “Trivialliteratur”? *Letterature di massa e di consumismo*, Lint, Trieste, 1979, p. 165-190.
- SAINT-GELAIS Richard, « Rudiments de lecture policière », dans *Revue Belge de philologie et histoire*, vol. 75, n° 3, 1997, p. 789-804.
- , « “Je le quittai sans qu’il eût achevé de la lire” : lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier », dans *Tangence*, vol. 36, « La lecture littéraire », 1992, p. 63-72.
- SALAS Denis, *Erreurs judiciaires*, Paris, Dalloz, 2015.
- SAVANT Jean, *La Vie fabuleuse et authentique de Vidocq*, Paris, Hachette, 1950.
- SAYERS Dorothy (sous la direction de), *The Omnibus of Crime*, New York, Garden City Publishing Company, 1929.
- , « Aristotle on detection », dans *English : Journal of the English Association*, vol. 1, n° 1, 1936, p. 23-35.

- SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* [1985], Paris, Gallimard, 2011.
- SHPAYER-MAKOV Haia, *The Ascent of the Detective. Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- , « Journalists and Police Detectives in Victorian and Edwardian England : An Uneasy Reciprocal Relationship », dans *Journal of Social History*, vol. 42, n° 4, 2009, p. 936-87.
- , *Explaining the Rise and Success of Detective Memoirs in Britain*, dans EMSLEY Clive et SHPAYER-MAKOV Haia (sous la direction de), *Police Detectives in History. 1750-1950*, Hants, Ashgate, 2006.
- SIMS Michael, *Arthur & Sherlock : Conan Doyle and the Creation of Holmes*, London, Bloomsbury, 2017.
- STEAD Philip John, *Vidocq : A Biography*, London, Staples, 1953.
- SYMONS Julian, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel. Third Revised Edition* [1972], New York, Mysterious Press, 1992.
- , *Conan Doyle : Portrait of an Artist*, New York, Mysterious Press, 1988.
- , *The Detective Story in Great Britain*, London, The British Council, 1962.
- THÉRENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Théâtre et roman populaire ou les fils entremêlés de l'écheveau », dans *Le Rocambole*, « Théâtre et roman populaire », vol. 20, 2002, p. 11-16.
- , *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- TILLEUIL Jean-Louis, « Enquête sociologique sur *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau », dans *Romatisme*, vol. 127, n° 1, 2005, p. 105-127.
- THOMSON June, *Watson et Holmes*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1996.
- TOPPANO Michela, « Le Récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle », dans *Cahiers d'études romanes*, vol. 34, n° 1, 2017, p. 17-29.
- TORTEL Jean, ARNAUD Noël, LACASSIN Francis (sous la direction de), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.
- TRUCHON Catherine, *L'Imaginaire des bas-fonds londoniens dans la littérature du XIX^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, Montréal, UQAM, Juin 2017, <<https://archipel.uqam.ca/10572/1/M15119.pdf>>.
- TOURGUENIEV Ivan, *L'Exécution de Troppmann*, Paris, Sillage, 2012.
- VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

- VAREILLE Jean-Claude et CONSTANS Ellen (sous la direction de), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle : actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, Limoges, PULIM, 1994.
- VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire français : idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994.
- , *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 1989.
- , « Préhistoire du roman policier », dans *Romantisme*, vol. 53, n° 1, 1986, p. 23-36.
- , *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- VIALA André (sous la direction de), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Nanterre, Presses Universitaires de France, 1997.
- WALSH John, *Poe the Detective. The Curious Circumstances Behind The Mystery of Marie Roget*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1968.
- WALTON James, « Conrad, Dickens and the Detective Novel », dans *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, n° 4, 1969, p. 446-462.
- WELLS Carloyn, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield, The Home Correspondance School, 1913.
- , *The Clue*, New York, Lippincott, 1909.
- WILLS Adele, « Witnesses and Truth : Juridical Narratives and Dialogism in Wilkie Collins' *The Moonstone* and *The Woman in White* », dans *New Formations*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 91-98.
- WORTHINGTON Heather, *The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- WRIGHT Willard Huntington *alias* S. S. VAN DINE, « Twenty Rules for Writing Detective Stories » [1928], dans HAYCRAFT Howard (sous la direction de), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Eassays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 189-193.
- ZACCARIA Giuseppe, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Gèneve, Slatkine, 1984.

Remerciements

Merci à Maurizio Ascari, Marie-Ève Thérenty, Éric Lysøe, Mieke Bal, Richard Walsh, John Pier, Raphaël Baroni, Antoine Dechêne, André Guyaux, Florence Naugrette, Éléonore Reverzy, Pierre-Carl Langlais, Bertrand Marquer, Stefano Serafini, Giacomo Mannironi, Daniel Compère, Thierry Chevrier, Alfu, Dominique Meyer-Bolzinger, Nicolas Gauthier, Anaïs Goudmand, Régine Battiston, Marie-Lou Solbach, Jacques-David Egbuy, Bruno Martins, Peter Schnyder, Stefan Iversen, Amy Schuman, Brian Schiff, Pedro Serra, Valerio Marchetti, Alberto Bertoni, Roberto Pirani, Lorian Macchiavelli, Ilaria Vitali, Bruna Conconi, Benedetta de Bonis, Eleonora Marzi, Fernando Funari, Dominique Kalifa.