

Université de Montréal

**La figure de l'En-Quête : l'inscription du savoir dans les romans policiers**

Par

Aurélie Freytag

Département de littératures et langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de  
PhD en Littérature option Épistémologie de la littérature

Septembre 2016

© Aurélie Freytag, 2016

## RÉSUMÉ

Cette thèse examine l'importance de la figuration dans le récit policier et ce sous le signe de l'En-Quête – figure centrale de cette étude – qui se développe en deux parties, chacune divisée en trois chapitres. La première partie se penche sur le roman policier en tant que genre et analyse la pertinence, voire la nécessité de s'en extraire afin de saisir l'importante charge des récits policiers. La deuxième partie reprend les éléments soulevés dans la première en plongeant cette fois dans les récits, dans les textes, dans le littéraire. La division en chapitres, quant à elle, permet d'identifier les engrenages de cette pensée en construction, de placer les bornes importantes au déploiement de l'argument.

C'est en créant, en plaçant au centre de la pensée la figure de l'En-Quête, que j'invente petit à petit au fil de la réflexion, que j'aborde les récits policiers en tant que textes mettant en scène la quête du savoir par la mise en mots, la mise en figures de la pensée. En commençant par l'analyse des textes policiers classiques, pour ensuite me diriger vers ceux de la modernité, il s'agit de réfléchir sur la figure de l'En-Quête et la manière dont elle se place comme un potentiel de création dans ces textes – abordés d'abord et avant tout comme des récits –, opérant comme une sorte d'auteure dans le texte qui, par les figures qu'elle crée, invente ou découvre, réfléchit à l'objet même qui la fait advenir, soit le littéraire, en tant qu'accès aux savoirs.

Cette réflexion permet de voir combien riches sont ces textes souvent ignorés par l'institution, combien importantes sont les réflexions présentées sous la forme de personnages, de mises en scène, puisque celles-ci donnent accès à un langage riche, une mise en mots toujours nouvelle, qui réfléchit le pouvoir du littéraire dans les figures. La figure de l'En-Quête, figure génératrice de figures, d'un savoir indissociable de la

rhétorique, permet quant à elle de voir ce qui unit les textes dits policiers tout en déplaçant le focus pour insister non plus sur les thèmes, mais bien sur la construction des savoirs dans le littéraire et, par la mise en scène, la mise en figure justement.

MOTS-CLEFS : romans/récits policiers, En-Quête, prosopopée, figures, parole, narration, mise en scène, lecture, dialogue, savoirs.

## ABSTRACT

This dissertation examines the importance of figuration in crime fiction, under the sign of the In-Quest, the central figure of this study which is developed into two parts, each one divided in three chapters. The first part looks into the notion of “detective novel” understood as a genre and analyses the relevance, and even the necessity of thinking outside of this category in order to grasp the full significance of this kind of fiction. The second part revisits these observations, this time diving into the texts and stories and into their literary components. The division in chapters enables us to get a glimpse of the key elements of this thought-in-process and to set the conceptual groundwork needed for deploying the argument.

Focusing my reflection on the In-Quest figure, which I invent and create progressively through the course of the essay, I address crime fiction as texts that stage a quest for knowledge in their recourse to words and figures of thought. I begin by analysing classic detective tales and continue with more modern texts in order to observe how the In-Quest figure places itself as a potential of creation within those narratives, working through the literary device it is creating as a sort of author in the text reflecting upon the object from which it arises, namely the literary as a way of knowing.

This conceptual drive allows us to see the richness of these texts frequently ignored by the institution and the importance of the reflections they embody in the form of characters and mises-en-scène; these elements give access to a diversity of language that creates renewed forms of writing showcasing the power of the literary, in and through figuration. Thus, the In-Quest as a figure of figuration, of knowledge that is

inseparable from rhetoric, enables us to see what unifies the texts known as “detective novels” by changing the focus and insisting not on the themes, but on the construction of knowledge within their literary form, through figures of speech and their particular mises-en-scène.

KEY WORDS: detective novel/narrative, In-Quest, prosopopoeia, figures, speech, narration, mise-en-scène, reading, dialogue, knowledges

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé .....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Remerciements .....	viii
Moment introductif.....	1
PARTIE PREMIÈRE : Préhistoire du policier; construction d'un genre.....	18
Chapitre premier : Origines et déploiements du roman policier.....	19
Textes anciens et sacrés .....	19
Autour d'Œdipe .....	22
Tranches d'histoire déterminantes .....	27
De la nouvelle au roman; quelques considérations .....	31
Avec Poe.....	33
Avec Conan Doyle.....	37
Avec Christie .....	42
Eisenzweig et la déconstruction des présupposés .....	45
Chapitre second : Éléments du genre .....	48
Place et importance de la Presse .....	48
Réflexion autour du roman policier comme divertissement .....	53
Problématique du roman et place de l'énigme.....	58
Entre répétition et reprise, que trame le policier?.....	63
Réalisme... réalité... Rhétorique du policier.....	68
Chapitre troisième : Pensée et critique.....	75
Kracauer et la critique du détective.....	75
Place du criminel dans le récit policier.....	80
Du roman, du récit, le texte policier .....	89

PARTIE SECONDE : Contemporanéité de la figure .....	95
Chapitre premier : De la désacralisation; le détective entre transcendance et immanence .....	96
Des Lumières à la modernité; vers l'heure du crime .....	96
Dans le vide laissé par Dieu : quel langage pour parler? .....	107
Le temps quotidien; perte du commencement et des fins.....	117
Chapitre second : La figure du sujet comme détective .....	132
Dans l'innommable, l'innommé, dans l'anonymat comment s'appeler? .....	132
Pistes et indices; suivre les traces, lire les textes .....	139
La parole des morts; ce que le cadavre tait est pourtant là.....	147
Entre la créature et le créateur; l'autobiographie, une parole qui s'écrit .....	156
Les figures s'agitent et s'animent.....	166
L'image du visage; une autre figure.....	174
Chapitre troisième : Écriture de l'Esprit; l'En-Quête .....	180
Questions de rhétorique.....	180
Jeux de lumière; entre l'ombre et l'étincelle.....	194
Dialogisme, dialogue, mouvance d'un savoir qui se parle .....	207
Que dire, comment dire quand tout est histoire?.....	218
Moment conclusif .....	233
Annexe I.....	i
Annexe II .....	ii
Bibliographie .....	iii

*À Roussinette et ses petitEs, à Edgard, Lilou et Cerise; phantômes qui me faites  
poursuivre, malgré... tout...*



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Nathalie pour son aide et sa patience tout au long de ces années d'études. Terry, pour son enseignement, ses conseils, son soutien et son ouverture, ainsi que pour son encadrement et sa patience. Camille et Mathieu, sans lesquels ces mots ne seraient pas sortis des cahiers de l'intime. Ainsi que ma famille d'élection et mes amiEs, pour leur soutien, leur présence, leur amour et leurs encouragements. Merci à mon fiancé pour son support quotidien, son amour et ses encouragements. Merci à Camille et Pooky d'avoir été là, d'être là, avec amour.

Merci à Ariane, Gaël, Margarita et Natalia pour leurs bons soins, ainsi qu'à mes sœurs de galère pour leur partage, leur écoute et leur respect.

Un grand merci à Mélie, Cookie, Ella, Max et Albertine pour leur présence magnifique, leur tendresse et leur intelligence féline.

Merci à celles et ceux qui ont cru en moi, même quand je n'en avais plus l'énergie.

Et pour finir, il me faut aussi remercier la FESP ainsi que le département – anciennement de littérature comparée – pour leur soutien financier.

## MOMENT INTRODUCTIF

Cet homme possédait un très noble pouvoir qui peut être perverti : celui de raconter des histoires. C'était un grand romancier, mais voilà... il a dévoyé son pouvoir de fiction à des fins pratiques et maléfiques, en cherchant à tromper les hommes avec des faits truqués plutôt que de la vraie fiction.

– Chesterton, « La dague ailée ».

L'intérêt porté à la littérature policière ne date pas d'hier, cependant, si elle a gagné en popularité auprès du grand public, elle reste tenue à l'écart des institutions académiques. Ainsi, le roman policier est beaucoup lu, mais il n'est que rarement étudié, pensé hors du genre, justement, qui le limite. Penser le roman policier non pas en tant que genre, mais plutôt dans l'idée du *récit* policier permet d'ouvrir le champ des connaissances, et ce, dans le cadre d'un travail de compréhension du pouvoir du littéraire.

Ignorer le récit policier dans ce qu'il contient de proprement littéraire n'est pas anodin, puisque ce faisant, nous nous privons d'un riche outil narratif conduisant à la possibilité de parler encore, de savoir encore, et ce, malgré les grands bouleversements autant humains qu'intellectuels occasionnés par la Deuxième Guerre mondiale. L'intérêt d'une réflexion sur ces récits, mais surtout avec ces récits, est donc de voir en quoi la narration propre au policier propose, en les mettant en scène, des modèles de compréhension permettant d'intégrer les bouleversements de la modernité; soit ceux que nous pouvons observer dans l'établissement du langage ainsi que dans les catégories de la pensée. Que peut alors la parole devant ce qui ne peut ou ne veut se dire? Comment trouver un sens et croire même en la possibilité d'un sens pour l'existence humaine devant ce qui tient de l'*expérience limite*? Comment, face au

cadavre sans nom que les Grandes Guerres ont produit, poursuivre et parler encore? « An unlettered stone would leave the sun suspended in nothingness<sup>1</sup> » écrivait De Man, et il semble bien qu'un vide, qu'un « rien » soit apparu; des tas de corps, de cadavres, encore et encore et nulle pierre tombale pour toute cette mort. La modernité paraît être l'ère du monstrueux devenu humain, de l'abject terrestre, de la folie devenue raison, de la raison devenue folie et ainsi, les oppositions disparues, rien de certain ne peut encore être affirmé. C'est ainsi que la littérature – et plus particulièrement encore la littérature policière, puisqu'elle s'occupe de cadavres mystérieux, de crimes sordides et de détectives en tous genres à la recherche de solutions, d'une compréhension possible du mystère – et ses figures prend toute son importance, car l'indicible peut se dire autrement et si le sens n'est plus Un et le savoir incertain, il est tout de même possible de chercher, d'enquêter.

Mais qu'est-ce que la modernité? Qu'implique conceptuellement cette temporalité liée à l'industrie et aux Lumières? Sloterdijk, dans son essai « L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art. Sur l'interprétation philosophique de l'artificiel<sup>2</sup> » lie cette époque au temps du crime, à l'impossibilité d'avoir un alibi parce que le monstrueux est là, en nous, autour de nous. Avec la modernité : « [...] des choses monstrueuses ont été provoquées par des acteurs humains entrepreneurs, techniciens, artistes et consommateurs<sup>3</sup> ». À la différence des *monstres classiques*, les dieux n'ont rien à voir avec l'apparition monstrueuse et l'Humain est seul en charge de ses monstres, de leur apparition aussi bien que de leur disparition. Ainsi, nul romantisme dans la modernité, nul dieu contre lequel se rebeller ou auquel se fier. À l'impératif des

---

<sup>1</sup> DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 77.

<sup>2</sup> SLOTERDIJK, Peter. « L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art. Sur l'interprétation philosophique de l'artificiel », *Essai d'intoxication volontaire suivi de l'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette littérature, Pluriel, 2001,

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 205.

Lumières qui invite l'humain à se penser lui-même, à connaître dans la liberté, l'être moderne répond par l'angoisse et non l'enthousiasme, car si ce ne sont les dieux qui créent les désastres, qui décident de la vie et de la mort, c'est donc sur l'humain et sur lui seulement que reposent la compréhension du passage du temps ou de son arrêt, la détermination de l'espace et sa signification, et aussi et surtout la portée du langage et ses possibilités – car la modernité est aussi un temps de rupture d'avec le langage sacré, d'avec le langage de prière. L'être moderne n'est pas dans la foi, bien qu'il se souvienne de cette époque; il est dans la croyance, dans la mouvance que suppose la croyance.

Comment parle le langage de la raison? À quoi peut-il se référer? C'est à ce genre de questions que travaille l'En-Quête, que j'invente pour les besoins de cette étude, reparcourant les classiques de cette littérature afin d'en mieux comprendre la portée. L'En-Quête opère sur un terrain friable, dans une temporalité incertaine qui participe du flou, soit le temps quotidien. Blanchot nous dit :

Le propre du quotidien, c'est de nous désigner une région, ou un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition du oui et du non, ne s'applique pas, étant toujours en deçà de ce qui l'affirme et cependant se reconstituant sans cesse par-delà ce qui le nie<sup>4</sup>.

Le temps quotidien échappe, s'échappe. Ce n'est pas proprement la vérité qui disparaît, mais les oppositions plutôt; plus de début, ni de fin, seulement un épais brouillard temporel. Mais s'il est impossible de départager les choses, de les classer en catégories, tous les possibles de la signification s'ouvrent cependant. Ainsi, le quotidien est aussi le temps du soupçon, du suspect, puisque dans l'impossible de déterminer le vrai et le faux, la loi aussi est incapable de trancher. C'est dans cette modernité, face à ce doute que l'En-Quête lutte, la pensée refusant de s'avouer vaincue. Si elle erre dans le quotidien, c'est aussi qu'elle s'y débat, cherchant malgré l'incertitude, à établir une vérité – et non pas la vérité.

---

<sup>4</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, p.361.

Tous ces éléments sont présents dans la substance même du récit policier, puisqu'il s'occupe de crimes, de meurtres, qu'il s'organise autour d'un incident qui a eu lieu, mais hors du texte – nous ne savons pas ce qui s'est passé, qui est la victime, quand le crime a été commis. Et parce que nous ne savons rien de cet incident, excepté le fait que nous n'en savons rien car il est *dehors*, il devient facile de confondre ce qui se situe hors du texte – mise en scène qui provoque une impression de réalité – avec ce qui arrive dans le réel; confusion qui amène parfois à croire que le récit participe d'une volonté d'imiter le réel, de copier la réalité policière, celle de la police institutionnalisée. Ce genre de saut a d'ailleurs donné lieu à d'étranges critiques concernant la véracité, la vraisemblance absente des récits policiers, incitant les lecteurs et lectrices à se pencher sur les erreurs logiques des récits, les erreurs médicales, les spatialités impossibles, etc. Or, il est nécessaire et important de comprendre au contraire – et les analyse d'Eisenzweig nous y aident grandement – que l'assassinat policier est loin de n'être qu'un thème, mais qu'il s'agit plutôt d'une *composante véritablement structurelle*<sup>5</sup> puisque, sans lui, il n'y aurait pas ce vide face auquel prend place la narration. Le récit policier est donc basé sur la perte, sur l'absence, sur le doute et en même temps, il y a aussi un refus de cette perte, car suite au crime une enquête a lieu dont le but est de retrouver la piste de ce savoir disparu, volé par l'assassinat. C'est ainsi que la victime, le cadavre souvent, devient un élément narratif crucial.

Qui prendra alors la relève de ce « je », de cette première personne impossible? Je pense ici à De Man et à l'autobiographie, non pas en tant que forme, mais en tant que mode de lecture : « Autobiography [...] is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts<sup>6</sup>. » L'En-Quête

---

<sup>5</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 112.

<sup>6</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 70.

tente de prêter sa bouche, sa voix à ce sujet disparu, ce cadavre dont l'histoire n'est pas claire et, ce faisant, elle se fait biographe – puisqu'elle cherche dans le monde des traces permettant de lire le récit des disparus – et se prête comme véhicule de cette vie. *Auto-biographe*, construisant une prosopopée, travaillant à partir d'elle, l'En-Quête, détective, prend place dans cet univers où l'assassinat prend de court, laisse quelque chose d'inachevé. La quête consiste à tenter de trouver le langage qui permettra de passer d'une image fantomatique, dérangeante et bloquant l'avenir, à une image plus proche de l'*imago*, telle qu'en parle Agamben<sup>7</sup>. La prosopopée est présente non seulement en ce qui a trait au cadavre, mais s'inscrit même jusque dans la notion d'indice, puisque les traces peuvent parler, dans un langage qui est bien là, quoiqu'il soit souvent inaudible. Là où l'oubli a été créé par la mort, l'En-Quête poursuit le dialogue qui a été interrompu par l'auteur du crime entre la victime et le monde; la victime, celle qui sait, qui sait trop, et le criminel, cette figure violente qui refuse le savoir de l'autre et l'absorbe en détruisant les visages.

Il ne s'agit pas pour l'En-Quête de simplement dire *autrement* une réalité, mais bien de mettre en scène une situation où le langage change sous l'effet d'un choc, de chercher à comprendre la « nouvelle » réalité de ce changement, à travers le langage autre qu'il crée. C'est ainsi que les figures importent particulièrement puisqu'elles transforment la façon dont nous abordons la pensée, la signification, l'environnement déterminé par le langage, qui n'est pas seulement une copie, mais une création nouvelle. Elles sont des tropes, c'est-à-dire qu'elles donnent aux mots et aux choses un sens qui n'y était pas préalablement, une nouvelle configuration : « Ces figures sont appelées

---

<sup>7</sup> « [...] le cadavre est par excellence ce qui a la même figure, la même ressemblance. C'est si vrai que chez les Romains la mort s'identifie avec l'image, est l'*imago* par excellence et, vice versa, l'*imago* est avant tout l'image du mort (les imagines étaient les masques de cire de l'ancêtre que les patriciens romains conservaient dans les vestibules de leurs maisons). »

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, Arts & esthétique, 1998, p. 79.

*tropes* du grec *tropos*, conversio, dont la racine est *trepo*, verto, je tourne. Elles sont ainsi appelées, parce que quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie pas dans le sens propre [...].<sup>8</sup> » Sans arrêt, la narration policière fait appel aux tropes et à différentes figures, parce que, sans arrêt, les personnages sont confrontés à l'ambiguïté, à l'inconnu, la multiplicité du sens, celui défiguré et à refaire.

Face à cette multiplicité, comment comprendre la place de la vérité? C'est en réfléchissant à ce qu'a d'historique cette notion, de rhétorique aussi, que nous pouvons tracer le début d'une réponse. Lamy, dans *La rhétorique ou l'art de parler*<sup>9</sup>, avance que les hommes fuient la vérité parce qu'elle révèle toujours un de leur crime et qu'ainsi les figures permettent de contrer cet aveuglement volontaire, en faisant apparaître la vérité d'une manière qui ne permette pas la fuite coupable. Les différentes figures, les tropes seraient un moyen de donner accès à la vérité, de l'imprimer dans l'esprit humain de manière plus réelle, de réussir à contourner ce que, de criminel, il y a à cacher; ce qui peut aussi expliquer leur abondance dans les récits policiers puisque un coupable est toujours caché et parfois plus d'un seul. Cependant, il serait absurde de voir ici la résolution de l'enquête comme le dévoilement de la vérité. Premièrement, parce que la vérité est toujours hors du récit, deuxièmement, parce que tous les personnages ne cessent de mentir, d'être soupçonnés, parce qu'ils n'ont de cesse aussi de s'inventer un monde qui fait de *leur* vérité *la* vérité.

L'univers policier baigne dans cette atmosphère de doute, d'illusion, de mensonge. La narration policière n'agit pas dans un monde stable, mais prend place plutôt dans l'écart. La vérité est recherchée, mais la narration crée le doute là où le

---

<sup>8</sup> DUMARSAIS, César Chesneau et Pierre FONTANIER. *Les tropes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 11.

<sup>9</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Presses universitaires de France, L'interrogation philosophique, 1998.

détective réussit à se convaincre. La vérité est considérée elle aussi comme un trope, une possible illusion et donc, les mots fusent de toutes parts, les affirmations ne cessent de s'entrechoquer : « [...] Truth is the possibility of definition by means of infinitely varied sets of propositions<sup>10</sup>. » Ce pourquoi la narration policière est toute en dialogue, pleine de voix qui résonnent. Sans arrêt, la vérité est recherchée par l'En-Quête, mais sans arrêt aussi, la narration rappelle à la lectrice combien elle est fuyante, parce que ses points de vue et ses accès sont multiples et que, de partout, des langages, des paroles fusent.

C'est par le dialogue, le dialogisme que le savoir se crée. Les narrations policières mettent en scène des auteurs, des narrateurs, des lecteurs aussi. Watson, par exemple, ne se contente pas de raconter, de dialoguer avec Sherlock, il met aussi en scène l'écriture de ces récits que nous lisons parfois à travers le premier texte. Ainsi, pensée et discours se mêlent, parce que penser dans le dialogue, c'est aussi penser l'autre en l'inventant et en le déformant, en le figurant et le défigurant, pour reprendre l'image de De Man quant au travail de la prosopopée.

Dans le récit policier, tout le monde ment et dit la vérité à la fois; personne n'est coupable et tout le monde l'est. Les traîtres sont en effet partout présents. Les auteurs eux-mêmes ne cessent de nous lancer sur la mauvaise piste, de nous donner les mauvais indices. Dans le cas du *Meurtre de Roger Ackroyd*<sup>11</sup>, c'est le narrateur – que nous n'avons pas l'instinct de soupçonner – qui se révèle être le meurtrier, ou plutôt que le détective va dévoiler finalement comme étant le coupable. Le médecin joue au narrateur omniscient, à celui qui sait, simplement parce qu'il a accès aux choses, parce qu'il faut bien que quelqu'un raconte l'histoire; finalement, c'est la notion même de narrateur qui

---

<sup>10</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 241.

<sup>11</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Le livre de poche, 1992.



est remise en question. Celui qui sait et à la fois ne se révèle pas, se voile la figure, est finalement le coupable. Dans le récit, c'est l'assassin, dans la littérature, c'est le créateur de figures, animé par la passion du camouflage.

Par la mise en scène de la narration, les images, les métaphores qui habitent le langage sont révélées. Ce qui apparaît d'abord comme une simple manière de parler peut toujours se retourner contre nous, ou bien au contraire, venir éclairer ce qui semblait à jamais disparu dans le gouffre de la mort. Parfois, ces mélanges de genres, de registres, de langages permettent à la fois l'un et l'autre, un voilement et un dévoilement. La figure qui met en lumière a, dans la narration policière, un corps, un bras qui se tend, une main qui tient la lampe et dirige le faisceau et chaque fois que la lampe se dirige vers un nouvel objet et l'éclaire, tout ce qui l'entoure retourne à son monde d'ombre.

L'En-Quête n'est donc pas située dans le simple jeu de l'énigme, puisque la fin de l'énigme permet de clarifier les questionnements qu'elle soulève, alors que le récit policier, au contraire, mène à une réponse qui laisse souvent perplexe et qui invite la lectrice à se méfier un peu plus du langage et de ses tours. À cette idée que le roman policier en est un d'énigme, de jeu, Eisenzweig répondra que : « [...] le roman policier n'est d'aucune façon un jeu *précisément parce qu'il s'agit d'un récit*. Autrement dit, [...] l'énigme qui est censée caractériser le genre relève d'une logique non pas *déductive*, mais bien narrative<sup>12</sup> [...] ». L'énigme est certes présente, mais elle représente un mode de lecture et de compréhension parfaitement littéraire et non pas scientifique. L'argument peut sembler superflu, cependant, accepter de lire le récit policier de cette manière permet de le considérer d'abord et avant tout en tant que texte et ainsi de s'éloigner des multiples querelles initiées par la critique littéraire.

---

<sup>12</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 53.

Le travail que je me propose d’accomplir ici se fait sur le mode de l’enquête et, pareil au personnage, à la figure que je tente de comprendre, il me faut suivre les traces, interroger les textes, leurs manières de dire et de décrire. Loin de moi l’idée de prendre un point de vue qui se voudrait scientifique, car pour comprendre les figures, il me faut les intégrer et ne pas les considérer seulement dans leur nudité<sup>13</sup>. Ainsi, de figures, le texte en sera plein, tout comme les bifurcations seront aussi présentes, les mensonges que l’on ignore et les vérités incertaines. Il ne s’agit pas ici de dire la *Vérité* sur le roman policier, mais bien de travailler au *vrai* du récit à travers ses mises en scène, afin de comprendre comment une certaine forme de savoir peut se créer encore, malgré l’incertitude et le brouillement propre à la modernité. Les textes seront ici à aborder de la même manière que Chesterton conçoit la ville :

[...] un chaos de forces conscientes. Le calice d’une fleur ou le dessin d’un lichen peut être ou n’être pas symbolique, mais il n’est pas un pavé des rues, pas une brique des murs qui ne soit un symbole voulu, un message d’un homme à un autre homme – message aussi précis qu’un télégramme ou une carte postale. La moindre rue garde en chacun de ses recoins les âmes de ceux qui l’ont construite, et qui reposent depuis longtemps dans la tombe. Chaque brique porte, comme les briques gravées de Babylone, une sorte d’hiéroglyphe humain; chaque ardoise des toits est un document aussi instructif qu’une ardoise d’écolier recouverte de problèmes arithmétiques<sup>14</sup>.

La question est alors de trouver les « bonnes pierres » – pour poursuivre la métaphore – de questionner et de dialoguer avec les codes, les tournures, les fantômes, les images et les figures, afin de les révéler telles, mais aussi afin de comprendre ce que ces langages ont d’essentiel. Je me place donc face aux récits policiers avec le pouvoir

---

<sup>13</sup> « La métaphore de la vérité nue présuppose une situation de l’être-séparé, une relation de voyeurisme, alors que Kierkegaard recherche une vérité *dans laquelle* il puisse vivre. »  
BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Philosophie J. Vrin, Problèmes & controverses, 2006, p. 70.

<sup>14</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Défense des romans policiers », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d’Éditions, 10/18, 1983, p. 39.

qu'Eisenzweig prête au Grand Détective, soit la capacité de lire, mais surtout d'identifier ce qui est à lire, afin de le lier dans la pensée et d'ainsi l'interpréter.

Je me propose maintenant de mettre en place de manière plus spécifique la manière dont ces éléments se lient dans l'étude que je présente et de quelle façon la figure de l'En-Quête, conçue comme une figure active et prolifique, participe de la mouvance du texte en s'inscrivant dans une rhétorique du doute, mais aussi de la recherche de la vérité, et ceci par la création d'une *armée de tropes et de métaphores*, pour reprendre l'expression de Nietzsche; comment cette figure se place dans la pensée moderne et la crée à la fois, en se plaçant du côté du temps quotidien – hors temps brouillant les distinctions entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ainsi toujours dans l'entre-deux que l'En-Quête travaille, arpentant la ville, errant dans ses rues, tel le flâneur de Benjamin, sans que celles-ci aient d'autre importance qu'elles-mêmes; lieux de passage et de disparition, lieux de l'espace et de l'écart, menant à l'infini possible de la signification. Le savoir est alors conçu comme toujours mouvant, sans cesse à redéfinir, et se plaçant dans un champ d'ombre à l'aspect fantomatique. Le texte n'est pas alors un corps-machine basé sur une connaissance froide et scientifique du cadavre, mais le lieu où le cadavre, par la prosopopée, la sermocination, la personnification, etc., reprend vie, ou tout du moins retrouve une parole, un visage, le temps d'une enquête, dans le temps de l'En-Quête. Les figures ne sont donc pas à comprendre comme de simples parures, de jolis ornements dont on affuble le discours par souci de faire beau, car à travers, par la manière de dire, quelque chose de nouveau se crée et l'esprit s'incarne dans ce qui apparaît de l'ordre de la transcendance – si le texte est le corps, les figures, pour reprendre l'image évocatrice de Lamy, sont alors l'âme du discours – mais d'une transcendance terrestre et humaine, profane, tronquée. C'est à l'aide de penseurs tels que De Man, Sloterdijk, Blanchot, Blumenberg, Dumarsais, Nietzsche,

Eisenzweig, Narcejac, Kracauer et Fondanèche, pour n'en nommer que quelques-uns, que je tenterai de montrer comment, dans le roman policier, abordé d'abord et avant tout comme un roman, un texte, un récit, la figure de l'En-Quête se place comme un potentiel de création, une sorte d'auteure dans le texte qui, par les figures qu'elle crée, invente ou découvre, réfléchit à l'objet même qui la fait advenir, soit le littéraire, en tant qu'accès aux savoirs.

Le corpus de cette étude se doit d'être mouvant, en constante expansion puisque, comme le détective et l'En-Quête, je cherche aussi les indices, les traces de ces figures et de leurs « méfaits ». Cependant, et afin d'éviter les débordements nécessaires à l'investigation, j'analyserai et présenterai une lecture de quelques textes choisis, textes qui mettent en scène de manière particulièrement évidente les notions qui m'intéressent pour cette étude. Si, dans un premier temps, il faut me concentrer sur les textes dits classiques du récit policier, sur la tradition de l'enquête, c'est bien afin de réaffirmer l'importance de ces classiques en tant que base pour ensuite me diriger vers ce que cette littérature a de débordant, de constamment mutant, puisque c'est avec le monde, son espace et son temps qu'elle travaille. Dans le réel, elle ne se contente pas de s'inscrire, elle pourchasse aussi ce dit réel, le remet en question, l'interroge. Tenter alors de comprendre ces figures, de comprendre leur « mécanique », c'est aussi tenter de trouver dans les textes une manière nouvelle de dire, qui s'écarte des institutions en les plaçant sans cesse sous la loupe, à commencer par l'institution de la langue. L'En-Quête répond au monde moderne, à l'ironie, au cynisme, elle répond et lutte sans cesse à la recherche de sens, d'une manière de parler encore, de raconter du « vrai », de dire et de s'inscrire encore malgré les ouragans de l'existence et de l'H-histoire, la porosité de la matière et du temps. Le texte policier du XXe siècle place au centre de ses réflexions la victime, le cadavre, mais le cadavre n'est pas la seule victime, tout comme le meurtrier n'est pas

le seul criminel, ce qui rend les choses d'autant plus complexes. Réfléchissant à l'intérieur même du texte qui met en scène la notion de victime, c'est tout l'appareil judiciaire, ses fondements, ses modalités qui sont remises en question, car l'En-Quête est souvent « victime » elle aussi. Elle n'est pas le cadavre, la victime directe, mais elle incarne tout de même la parole de l'endeuillé qui, face à l'inexpliqué, l'inexplicable, ne peut trouver repos.

Si, dans les textes mettant en scène le détective, il est possible de réfléchir aux différentes figures qui parcourent le texte, la réflexion devient donc, avec les récits plus tardifs, partie intégrante du texte. L'En-Quête fait face à des criminels qui lisent, interprètent, créent un ordre, logique, bien que déviant et meurtrier. Pour comprendre les meurtres, ce qui anime le criminel, il faut que la figure qui enquête trouve les textes, les « bons » textes, c'est-à-dire qu'elle comprenne la narration à laquelle travaille l'auteur du crime. Ainsi, l'En-Quête et le criminel se rapprochent l'une de l'autre par cet intérêt porté à la narration, la mise en récit de l'événement. Il n'est pas rare non plus de voir l'une et l'autre outrepasser les lois – considérées non pas comme des représentantes de la justice, mais plutôt comme les limites créées par un système injuste, institué par le Pouvoir plutôt que par le bien – de même qu'elles sombrent ensemble dans l'obsession et l'interprétation textuelle. Ce n'est pas la nature qui est pleine de textes, mais réellement le texte, le récit, la narration qui a pris d'assaut la nature, l'a transformée – les lieux recèlent des fantômes, sont habités par l'histoire humaine qui a investi l'ancienne nature –, d'où la nécessité de lire aussi bien la Bible que certains textes littéraires d'importance, tels que les écrits de Goethe dans *Le Signe des quatre*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le signe des quatre », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, Paris, Omnibus, 2005.

ou ceux de Sir Thomas Browne dans le « Double assassinat dans la rue Morgue<sup>16</sup> ». Dans *Nécropolis*<sup>17</sup> et *Millénium*<sup>18</sup>, c'est la Bible que lisent les meurtriers, qu'ils lisent et interprètent d'ailleurs en se donnant non seulement le droit, mais aussi le mandat de torturer et de tuer, parce que leur lecture leur en donne l'ordre.

La mort ne peut pas être comprise alors comme un « incident », elle est liée à un excès de passion organisé en un système. C'est ainsi que la nécessité de repenser les modalités du langage, le poids de vérité possible de celui-ci, devient essentiel. Les figures étant, selon Pascal, liées à l'exercice d'un pouvoir qui s'opposerait à la justice, la prose policière nécessite de s'interroger sur ce jeu, cette ambivalence entre le pouvoir et la justice, entre les tropes et l'idée de vérité. Parce que les récits se placent entre diverses disciplines, touchant aussi bien au droit qu'à l'histoire, à la criminologie qu'à la psychologie, il me faut aussi me placer entre ces différents savoirs qui ont en commun le fait de narrer, de raconter l'humain face à lui-même, dans la perte des repères qu'offrait le sacré et dans l'instrumentalisation de la mort. Passer par la fiction – qui ne se limite pas au roman, mais va du film à la série télé – permet de parler vrai, mais en sortant de la catégorie de la Vérité dans ce qu'elle a, elle aussi, d'institutionnalisée et de limitant, de possiblement meurtrier.

C'est en réfléchissant à partir de certaines notions clefs, telle que la modernité chez Sloterdijk, la reprise kierkegaardienne, le temps quotidien et la parole prophétique chez Blanchot, l'innommable de Beckett ou l'importance du récit en tant que narration chez Eisenzweig que je tente de montrer comment la narration policière mettant en scène l'En-Quête permet de repenser l'Histoire en se plaçant du côté de l'histoire,

---

<sup>16</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1972.

<sup>17</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Nécropolis*, Paris, Seuil, Points, 1977.

<sup>18</sup> LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, Paris, Actes Sud, Actes noirs, 2006.

comment par la mise en scène d'une réflexion sur le littéraire à travers ses figures, cette narration remet en question l'institution de la langue et du langage, en visant non pas son annihilation – ce qui serait plutôt la tendance du criminel ou du meurtrier – mais en cherchant plutôt une façon de rendre le langage possible de nouveau, capable de transmettre un savoir, bien que celui-ci soit toujours et encore à repenser, à questionner. C'est à la suite de l'En-Quête que je me place, tentant de me faufiler à travers cette figure, afin de lui donner un autre lieu de parole, un lieu où les signes peuvent être lus, où la signification, que l'on se plaît à croire disparue, réapparaît par éclairs, dans la fulgurance du sens, des sens possibles.

La division de cette thèse en deux grandes parties correspond à deux mouvements de la rédaction, de la pensée. La première se concentre donc sur la notion de roman policier en tant que genre; c'est là qu'est discutée la pertinence, j'irais même jusqu'à dire la nécessité, de se défaire de cette limite pour comprendre l'importance et l'intérêt des textes regroupés sous cette étiquette. Il s'agit de faire un tour des textes critiques écrits sur le sujet afin de saisir les éléments centraux qui s'en dégagent, de les analyser et de mieux comprendre. C'est ce travail de déconstruction des présupposés qui pose les bases nous permettant de pousser plus loin les réflexions de la deuxième partie qui, elle, se veut le moment de l'établissement de la figure de l'En-Quête en tant que créatrice et lectrice, créature de lecture. M'attardant essentiellement aux discours critiques dans la première partie, la deuxième offre ainsi l'occasion de plonger dans les récits choisis, dans ce qu'a de profondément littéraire et philosophique cette littérature. Une sorte de dialogue est donc établi entre ces deux parties qui pourrait se comprendre sous le signe de la reprise; ainsi, les mêmes notions reviennent, abordées cependant sous un angle différent, dans une perspective permettant de voir sous une lumière toute autre ce qui est au cœur du récit policier, ce qui s'y cache encore.

Le premier chapitre réfléchit au roman policier, à ses origines, afin de comprendre en quoi la détection peut être comprise comme une manière d'interroger le monde et ses manifestations. Comprendre mieux le moment de la création du genre permet d'identifier le roman policier non plus à un genre, mais à un mode de lecture, ce qui importe particulièrement à une époque où c'est par l'écriture que passe la compréhension. Travailler à partir de textes classiques permet d'établir un premier portrait du Détective, de tracer donc, par la même occasion, les lignes du visage de l'En-Quête, figure centrale de cette étude, qui établit le lien entre les textes dits policiers en proposant un modèle qui soit beaucoup moins limitatif que le genre.

Le deuxième chapitre dénombre quelques éléments propres au genre policier tel qu'il a été construit par la critique, ce qui permet de voir combien la mise en genre permet surtout de protéger l'institution d'avoir à penser à ces textes, dont les sujets, ainsi que leur mise en forme, sont menaçants pour les catégories du savoir. L'En-Quête se place ici dans la pensée moderne, en tant qu'elle donne la possibilité de connaître et de penser à travers et par le langage, et cela, hors des catégories, hors des institutions.

C'est dans le troisième chapitre que se précise le travail proprement littéraire de la figure de l'En-Quête, travail qui se situe dans la lignée de la prosopopée. En voyant l'En-Quête et l'auteur du crime non pas comme de simples caricatures, mais comme de réelles figures de l'intelligence personnifiée, deux figures qui s'affrontent par et dans le langage, il est évident que le roman policier est le lieu de questionnement du savoir et de la possibilité de savoir.

Chaque chapitre correspond à un moment différent de l'esquisse de la figure En-Quête. D'abord, une esquisse de son visage à travers la question de l'origine, puis les traits sont tracés pour une compréhension du temps et de l'espace qui voit naître et articule la figure et, finalement, il s'agit de broser le portrait du pouvoir de cette figure,



c'est-à-dire de son langage, de sa parole spécifique. La deuxième partie reprend cette esquisse afin de retracer les lignes importantes, de donner le relief nécessaire, la matière et la couleur de l'En-Quête.

Le premier chapitre de la deuxième partie permet d'installer dans le temps notre lecture du récit policier à travers l'En-Quête. J'y aborde les changements de paradigme occasionnés par la modernité, en insistant sur l'inquiétude venue d'une pensée où l'humain doit se penser hors de Dieu, c'est-à-dire hors de ce qui lui servait de repère. L'En-Quête, que l'on observe dans les récits policiers, questionne cette tension entre le sacré et le profane, et ce, dans le langage. Face au temps quotidien, elle se place et refuse la circularité, confronte l'Innommable.

Le deuxième chapitre aborde plus en profondeur la substance de l'En-Quête, et ce, toujours à travers certains textes choisis. C'est dans cette section qu'est abordée l'importance du « nom », en tant que véhicule d'un savoir particulier. L'En-Quête est observée à travers la notion de prosopopée, ce qui implique une réflexion sur l'importance des figures et de la rhétorique pour la prose policière et pour le littéraire au sens large. C'est ici que le visage de l'En-Quête se forme, par l'idée de la parole prophétique telle que pensée par Blanchot. Visage qui devient visages à travers les textes.

Le dernier chapitre se veut en quelque sorte la conclusion de l'enquête menée tout au long de cette étude. J'y aborde donc l'importance de cette figure En-Quête, importance philosophique, littéraire et épistémologique. L'En-Quête interroge la possibilité même de connaître par le littéraire, et ce, dans le littéraire. Ceci me permet de montrer, d'observer combien le récit policier est à comprendre comme un « organe à lire », ce qui implique de la mouvance, de l'organique. Par l'En-Quête, il y a moyen de saisir la diversité des figures En-Quête, de voir ce qui les unit, soit le langage, et ce

qui les fait particulières, soit leur langage propre. La figure montre combien l'esprit travaille par les mots, combien l'indicible peut devenir « dicible » par les figures.

Partie première :

PRÉHISTOIRE DU POLICIER; CONSTRUCTION D'UN GENRE

## Chapitre premier :

### ORIGINES ET DÉPLOIEMENTS DU ROMAN POLICIER

[...] La finitude suggère un mur, le principe de causalité une chaîne, le mur et la chaîne font penser à un prisonnier, mais celui-ci nous renvoie à un crime commis avant que ce monde existât pour lui.

– Bloch, « Aspect philosophique du roman policier ».

#### Textes anciens et sacrés

Les théories abondent quant à l'origine du roman policier, quant au commencement de l'enquête, quant au statut du crime, du criminel, mais aussi du détective. Ainsi, il ne semble pas superflu de commencer par le commencement, soit cette quête d'un début qui échappe, qui n'est pas là de manière claire. Tenter de trouver un début, c'est aussi tenter de trouver une forme de légitimité à travers la progression historique, à travers les récits du fondement. Si le roman policier est souvent traité comme un genre à part, de la paralittérature, le trouver dans les textes anciens, dans les textes sacrés qui ont marqué toute la tradition littéraire occidentale, c'est aussi trouver une justification à son existence : « [...] Le genre policier est d'essence prométhéenne autant qu'œdipienne. Ouvrir les yeux sur la vérité, apporter la lumière, quel qu'en soit le prix, au risque d'en perdre la vue par aveuglement, tel est le destin du détective de roman<sup>19</sup>. » Marc Lits, qui a beaucoup écrit sur le genre, affirme alors une filiation entre les mythes grecs et le roman policier, mais aussi une filiation entre quelque chose qui s'apparente à la quête philosophique de la vérité et cette forme de roman. En faisant un

---

<sup>19</sup> LITS, Marc. *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Mediatextes, 2011, p. 48.

roman de la vue, du regard, de la quête de lumière et de l'aveuglement, nous y retrouvons certes la figure d'Œdipe, mais il est aussi possible de penser à l'allégorie de la caverne de Platon et à toute une tradition de pensée. Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche affirment quant à eux :

Le prophète Daniel invente l'enquête. Nabuchodonosor prétendait que la statue d'un dieu se nourrissait la nuit des offrandes des fidèles. Daniel fit répandre de la farine sur le sol du temple, en fit fermer soigneusement les portes. Le lendemain matin, il montra au roi, inscrits dans la farine, les pas de prêtres venus se servir pendant la nuit<sup>20</sup>.

Encore une fois, il s'agit de remonter le temps, de trouver dans les textes dits « légitimes » une trace de ce que contient le roman policier, le roman noir ou le polar. Ici, c'est l'enquête qui est visée, permettant de se détacher des théories faisant du genre policier un genre purement moderne, marchand, lié à la naissance de la police telle que nous la connaissons aujourd'hui, du tirage en grand nombre, etc. Car cette idée n'est pas rare et nombreux critiques l'adoptent; des auteurs comme Dubois par exemple, vont affirmer que le roman policier est une littérature de consommation s'apparentant bien plus au divertissement qu'à la littérature : « Ainsi cette production mal légitimée rejoint par ses temps forts l'autre littérature, la grande<sup>21</sup>. » Une distinction très nette est établie et malgré l'intérêt que porte ce grand critique qu'est Dubois à la littérature policière, il paraît essentiel de donner ses limites, de la placer à l'écart, hors de ce qui est réellement littérature, malgré la possibilité parfois de s'en approcher. Todorov et Narcejac le suivent d'ailleurs dans cette lignée. Todorov affirme :

Le roman policier a ses normes; faire « mieux » qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien : qui veut « embellir » le roman policier, fait de la « littérature », non du roman policier. [...] Si l'on avait bien décrit les genres de la littérature populaire, il n'y aurait plus besoin de

---

<sup>20</sup> BONNEMAISON, Audrey et Daniel FONDANÈCHE. *Le polar*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, Idées reçues, 2009, p. 30.

<sup>21</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, Le texte à l'œuvre, 1992, p. 9.

parler de ses chefs-d'œuvre : c'est la même chose; le meilleur roman sera celui dont on n'a rien à dire<sup>22</sup>.

Non seulement c'est une distinction qui est établie ici, mais cette séparation entre littérature et roman policier mène en plus au silence, à quelque chose d'impossible. Le roman policier ne peut sortir de son cadre, puisque tout ce qui le fait être est justement ce cadre. Narcejac, de son côté, affirme aussi cette dualité, rappelle la nécessité, pour l'auteur de romans policiers, de procéder par plan, avec logique et non pas de se laisser emporter par l'inspiration, comme le ferait le *romancier*<sup>23</sup>.

Il s'agit donc, dans la quête de l'origine, de trouver surtout une parenté à quelque chose de grand, à des textes nobles et appartenant à la « vraie » littérature et d'ainsi trouver réponse à ces critiques. C'est aussi une façon de justifier le très grand nombre de romans policiers ayant vu le jour : « Si l'on multiplie les dix commandements du décalogue par les sept péchés capitaux, qui sont autant de prétextes criminels, on a déjà 170 thèmes possibles de trames policière<sup>24</sup>. » Le roman policier ne serait donc pas un simple jeu d'énigme, ne serait pas non plus purement un produit de notre temps, mais appartiendrait en fait, par ses thèmes, à cette catégorie de textes qui visent le début du texte même, de la mise en mots, de la quête de sens, de la création d'une origine. Il est indéniable en effet que des thèmes soient liés, que le sacré et le texte soient présents dans de nombreux romans policiers, cependant, la question de l'origine ne peut certainement pas être considérée réglée par ces liens et analogies, car bien que ceux-ci soient indéniables, c'est encore la question de la causalité qui est à mettre en doute. Si

---

<sup>22</sup> TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 56.

<sup>23</sup> « Il est bien vrai que le roman policier est autre chose qu'un roman. [...] le roman se porte comme un fœtus. Le romancier le porte en lui, le nourrit de sa substance, mais ignore, pendant la gestation, ce que sera son fruit. Pas de plan. Pas de règles. L'intelligence ne doit pas intervenir dans le sourd travail de germination. [...] Il est bien évident qu'un auteur policier ne s'y prend pas du tout comme un romancier. Il a besoin d'un plan; il observe des règles; il sait à chaque instant où il va! »

NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, pp. 16-18.

<sup>24</sup> BONNEMAISON, Audrey et Daniel FONDANÈCHE, *Le polar*, p. 30.

les défenseurs se plaisent à voir un lien très net avec la tradition religieuse et littéraire, de l'autre côté, les « accusateurs » verront plutôt un lien de parenté entre le monde marchand et cette *production*. Messac, dans *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*<sup>25</sup> écrit :

De même que le *Blackwood's Magazine* imposa ou proposa à Poe un idéal qui est pour beaucoup dans la conception de la *short story*, de même que le feuilleton entraîne Eugène Sue, suscite Ponson du Terail, et déforme Gaboriau, de même le magazine mensuel, après n'avoir trouvé dans le *Newgate novel* qu'une forme d'expression hybride, décide enfin de la manière dont Sherlock Holmes sera présenté au public. Ou plutôt, c'est le public lui-même qui en décide, car toutes ces formes nouvelles sont faites pour lui plaire, pour capter son attention, sa faveur, et son argent<sup>26</sup>.

Ce serait ainsi le lecteur, non pas en tant qu'amateur de littérature, mais surtout considéré comme un consommateur, qui serait devenu le maître du récit, de sa diffusion. Mandel affirmera lui aussi la suprématie du rapport marchand quant à la diffusion de ces textes, liant le besoin de l'enquête à une société bourgeoise et capitaliste, préoccupée de sa sécurité et de celle de ses biens, alors que Narcejac verra une différence entre ce qu'il appelle la vraie littérature – qui aurait une valeur éternelle – et la littérature de consommation, à laquelle appartiendrait le genre policier<sup>27</sup>.

### Autour d'Œdipe

La question de la légitimité se retrouve encore ici, complètement centrale. Pour

Pouy, écrivain de polars :

[...] Œdipe roi (-430), de Sophocle, est un roman noir. La preuve, il a été réédité par la Série Noire en 1994, et ce fut alors plus qu'une provocation culturelle, l'aveu tardif, qu'en littérature aussi, et peut-être surtout, tout était dans tout. Nous pouvions enfin, par rapport aux plumitifs du « blanc » (l'ennemi de toujours), nous targuer d'une filiation inattaquable.

---

<sup>25</sup> MESSAC, Régis. *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Amiens, Encrage, Travaux, 2011.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 482-483.

<sup>27</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 246.

Il s'agit ici d'une réécriture, liée à cette réédition, permettant de mettre de l'avant ce que le mythe contient de noir, de policier, d'enquête, de doute et de destin. Utilisé par Pouy comme une confirmation, une preuve enfin de la valeur du policier, la discussion concernant cette filiation dite *inattaquable*, est pourtant loin d'être terminée :

On a vu comment la légende d'Œdipe, avec ses énigmes et ses retournements, hantait véritablement la geste policière. Plus généralement, le récit d'enquête résiste mal à la tentation de pousser sa stratégie jusqu'au paradoxe et de cultiver les formules narratives où l'ironie du retournement confine au tragique<sup>28</sup>.

Cependant, Dubois indique aussi et surtout qu'il est essentiel de ne pas affirmer qu'Œdipe est le premier roman policier, malgré l'évidente *parenté structurale*. Le débat se trouve dans cette importance accordée à l'idée de genre. Si des liens se trouvent présents entre les thèmes – ce qui est évident, mais est aussi le cas pour la plupart des œuvres littéraires – considérer le roman policier comme un genre à part, réellement distinct de « l'autre » littérature, va profondément changer la façon que l'on a de l'aborder :

[...] Autant le roman « réaliste » est sous-tendu par une énonciation voulant dire le vrai, autant le roman policier est dépourvu de cette ambition. Il ne prétend pas fournir une information qui excéderait celle qui concerne l'énigme et sa résolution. De façon générale, il n'est pas fait pour signifier une « vérité » sur le monde, il ne fait que redoubler celle du monde; et pour cette raison, il n'a guère plus de finalité que la manipulation de configurations narratives puisées dans le fond culturel commun et qu'il organise de façon à leur conférer la cohérence requise par un propos fictionnel<sup>29</sup>.

Placer ainsi le roman policier comme un récit d'énigme et de résolution permet de l'exclure réellement de la littérature. Figuré comme un jeu, guère plus qu'un amusement, il serait bien inutile de chercher à en comprendre quoi que ce soit d'autre que la mise en scène de la raison, travaillant à la résolution d'un problème. Si Amey considère ici le récit hors de toute prétention au réalisme, il en sera autrement pour

---

<sup>28</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 220.

<sup>29</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 195.



Narcejac qui considère : « [...] qu'un bon roman policier est d'abord le récit d'une affaire qui pourrait être vraie. La déduction retire à la fiction ce qu'elle pourrait avoir d'imaginaire et par là de hasardeux. La déduction fait d'une histoire quelque chose d'historique, ou, du moins, on le croit fermement<sup>30</sup>. » Ici, l'histoire *pourrait être vraie*, il est possible qu'elle le soit et le récit entre alors dans l'univers de la probabilité et de la vraisemblance. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est intéressant d'observer, ce sont ces limitations que l'on ne cesse de poser au récit, tentant de le définir, de le faire rentrer dans un ordre, une case, un cadre.

Quelle place a la vérité? Où se situe le réel? S'agit-il réellement d'une fiction?

Quel rôle joue alors l'imagination? La réponse de Dubois est cinglante :

La narration policière ne fait jamais que monter en épingle l'anecdote d'un fait divers. Comme l'a fait apparaître, de son côté, l'indice, le genre entier fait de l'anodin son élément le plus naturel. Alors que la fiction s'origine dans le tragique d'une mort violente, le roman verse sans retard dans le train-train du quotidien. [...] Quoi qu'on en dise, la couleur de base du polar est le gris, bien plus que le noir. Le genre entier cultive de la sorte un réalisme spécifique, et tout son art est de rendre la médiocrité plus captivante. Il n'en a pas totalement le mérite puisqu'il ne s'étonne et ne nous étonne du moindre fait, de la plus infime circonstance que par fonction et par nécessité<sup>31</sup>.

La narration serait ainsi centrale, instrumentalisée aussi. Aucun intérêt véritable dans le roman policier, simplement une mise en scène captivante parce que grossissante et mensongère. Faisant des détails sans importance de la vie quotidienne son théâtre, il n'est pas étonnant que pareille conception conduise à penser que le récit policier n'est et ne peut qu'être un divertissement, un moyen de détourner l'attention du réel. Divertissement compris comme un jeu, mais surtout comme un effet de détournement de l'attention. C'est dans l'analyse du détective présentée par Kracauer que se rencontre le plus clairement cette idée que le roman policier construit un monde par-dessus le

---

<sup>30</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 28.

<sup>31</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 205.

monde, deuxième strate qui ne fait que rendre le réel plus opaque, plus incompréhensible. Le détective serait une pâle copie de la figure divine :

La prétention de la *ratio* fait du détective le pendant de Dieu lui-même. L'immanence qui renie la transcendance occupe la place de celle-ci, et si l'on confère au détective l'apparence de l'omniscience et de l'omniprésence, s'il peut providentiellement produire ou empêcher des événements, à des fins qui sont dignes de tout éloge, ce n'est là que la traduction esthétique d'une telle déformation<sup>32</sup>.

S'il est essentiel d'accorder un instant au moins aux réflexions de Kracauer, c'est justement parce qu'il souligne un aspect tout à fait essentiel du cadre dans lequel le roman policier et le détective s'inscrivent. En effet, l'absence d'une transcendance éloignée et divine laisse la place à une confusion profonde quant au rôle que peut avoir l'humain dans son monde, dans sa représentation du monde aussi. La raison apparaît alors comme le nouveau maître, représenté par ce détective qui la fait tourner à vide : « Comme Dieu crée l'homme à son image, ainsi la *ratio* s'engendre elle-même en l'ombre abstraite du détective, dès le départ, celui-ci la représente au lieu d'y parvenir en se tournant vers elle<sup>33</sup>. » Le problème en est donc principalement un de représentation. Comment travailler à partir de ce qui imite, de ce qui représente? Comment atteindre à quelque chose de « vrai », de « réel », alors que ce qui sert de base est justement irréel, image? Dans la conception de Kracauer, la *ratio* ne fait que tourner autour d'elle-même, s'évitant en se cherchant sans arrêt, dans cette mise en scène où le détective n'est qu'une *traduction esthétique* de la raison devenue folle. C'est au moins qu'il compare le détective, mais si l'un et l'autre s'isolent, s'excluent de la compagnie des hommes, leurs raisons sont bien différentes; car si le moine, dans son recueillement, tente de se tourner vers L'Autre, le détective au contraire se contenterait d'une

---

<sup>32</sup> KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier; un traité de philosophie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971, p. 81.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 79.

exclusion complète du monde empirique, du monde humain<sup>34</sup>. La « preuve » de cette absence totale d'humanité du personnage détective serait la présence du narrateur jouant le rôle de biographe, comme par exemple Watson pour Holmes :

[...] Son introduction démontre ingénieusement que le détective lui-même est incapable de faire des confidences autobiographiques, tout comme le héros dont le poète immortalise les hauts faits. Il est vrai que, dans les deux cas, les raisons du silence sont différentes; car si le héros reste muet parce qu'il dialogue avec le destin, le détective se tait parce que tout destin est muet pour lui. Son mutisme s'explique non par l'engagement absolu de l'existence, mais dans l'absence d'existence propre à l'engagement rationnel, absence qui lui interdit la parole; et tandis que le moi, dans le premier cas, se consume tragiquement, dans le second, le moi consumé n'a plus aucun toi en face de lui<sup>35</sup>.

Afin de sortir de ces critiques, il faudra sortir de la pensée de Sherlock Holmes, cesser de le croire – sans l'exclure cependant – et replonger dans ce que le texte révèle de profondément littéraire, de dialogique, de multiple. Car si le détective joue parfois ce rôle froid et inhumain, des tas de traces sont aussi laissées qui portent à croire qu'il possède réellement un corps, que sa figure n'est pas seulement celle qu'il tente de nous convaincre qu'il représente, mais qu'elle est aussi palpable à travers les écarts et les failles créés par le discours littéraire, par la mise en récit.

C'est finalement l'analyse que donne Bloch que nous retiendrons ici comme porte d'accès au texte :

[...] Thèbes est partout, perceptible, menaçant même dans les avatars les plus éloignés [...] Conformément à la situation de l'enfant trouvé à laquelle Œdipe n'est pas le seul à se voir exposé, mais toute la condition humaine ici-bas et c'est une situation que, pour le moins, elle n'a pas recherchée. Et comme si Edgar Poe lui-même, en plus du mythe d'Œdipe, avait parrainé leur naissance, tous les récits de cette sorte sont précédés par un crime – ou tout au moins un faux-pas inexplicable qu'il faudra éclaircir par la suite. Tel est le nœud criminologique qui constitue le thème d'Œdipe, qui apparaît en tout point comme un archétype<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>36</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, pp. 273-274.

Ce que Bloch souligne et met en lumière ici, c'est finalement le statut du crime, en tant qu'il est littéraire. En effet, Eisenzweig verra aussi cette absence qui crée le commencement comme central à l'étude des textes policiers. Le commencement est absent du récit, quelque chose s'est passé avant que la narration commence et c'est cet élément, cet inconnu qui crée le nœud du roman. Ce qui pourrait peut-être expliquer combien il est difficile de trouver une origine à ces textes, car ils sont eux-mêmes tronqués, textes de la perte qui marque le commencement.

### Tranches d'histoire déterminantes

Cette perte de l'origine fait évidemment penser à Freud et à la psychanalyse. De nombreux auteurs ont d'ailleurs souligné l'importance de ce lien. Parce que la psychanalyse travaille sur le récit, que la quête du « nœud » se trouve dans le discours, il semble parfaitement logique de lier ces formes de récits. Il ne s'agit pas ici de comprendre la psychanalyse comme un roman policier ou vice-versa, mais plutôt de comprendre le lien qui se fait d'un côté comme de l'autre entre science et récit. Bloch dira d'ailleurs de Freud qu'il est « un homme de la détection<sup>37</sup> ». Dubois soulignera aussi ce lien, qu'il voit surtout comme une science du récit liée à la technique<sup>38</sup>. Ce que les auteurs soulignent ici, c'est une parenté liée à la modernité – considérée comme une époque marquant l'avènement de la science – mais aussi une mise au premier plan du personnage du détective. Les Lumières sont alors le moment marquant du roman policier, puisque avec elles naît l'importance de la représentation du *travail d'enquête et de la quête de preuve*<sup>39</sup>. Encore une fois, la question de la causalité est soulignée par

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>38</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 120.

<sup>39</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, pp. 253-254.

ces réflexions. Pour Bloch, il est évident que la représentation du travail d'enquête ne peut précéder ce même travail, cependant, comme nous le verrons plus tard, cette affirmation ne fait pas forcément l'unanimité. Mais quoi qu'il en soit, plusieurs théoriciens partagent cette idée d'un roman scientifique : « S'il [le roman policier] rompaît avec le roman traditionnel, c'était pour enrichir la littérature au contact de la science, en *maîtrisant* l'inspiration, en la domestiquant, en la faisant travailler à la demande, exactement comme on commençait à faire travailler l'électricité<sup>40</sup>. » Quant à Borges, il considère que Poe est le premier à voir la littérature comme un « fait intellectuel et non une opération de l'âme<sup>41</sup> ». Dubois, de son côté affirme :

Il est sûr, en tout cas, que, par tout son procès narratif et par ses modalités de lecture, le policier est entièrement un produit d'époque, fortement ancré dans un temps où font alliance modernisme et esprit fin de siècle. Les liens du genre avec la grande presse, avec le livre à bon marché, avec le chemin de fer, avec la photographie sont là pour l'attester<sup>42</sup>.

Que ces liens soient réels ou non, qu'ils soient aussi évidents qu'on veut nous le faire comprendre ou pas, l'idée de ce mélange entre les disciplines est tout à fait centrale. Car la réponse à la provenance du roman policier est finalement tout aussi multiple que les thèmes qui le traversent. Mais ce n'est pas seulement sa provenance qui est à interroger. La façon de lire, c'est-à-dire de comprendre, est elle aussi tout à fait importante. Et c'est ce qu'affirmera d'ailleurs Carlo Ginzburg auquel réfère Évrard :

[...] À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît dans les sciences humaines un nouveau modèle épistémologique, un « paradigme » de l'indice que l'on retrouve dans l'histoire de l'art (la méthode d'attribution des tableaux), la psychanalyse (l'attention aux symptômes tel que le lapsus chez Freud), et la technique indicielle des investigations de Sherlock Holmes<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, pp. 20-21.

<sup>41</sup> BORGES, Jorge Louis. « Le conte policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 292.

<sup>42</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 219.

<sup>43</sup> ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 92.

Nouvelle manière de lire, de comprendre, d'interpréter les textes et le réel. Le roman policier, parce qu'il tient de tant de manières d'écrire, de tant de manières de lire, sème le doute, pose problème. Comment lire pareil texte où les codes de la science apparaissent, mais sont aussi détournés par ce que le récit a de mise en scène, de fictionnel? Parce qu'il reprend parfois les éléments du fait divers, pouvons-nous simplement l'écarter comme nous chassons bien vite les pages du journal rapportant les crimes banals parce que trop fréquents? Quelle part de sérieux pouvons-nous, devons-nous accorder à ces récits dont le propre est de n'être pas propre, pas pur, pas clair?

En remplaçant les disputes scolastiques par des indices rassemblés avec soin au cours d'une enquête, en remplaçant les confessions extorquées sous la torture par des preuves formelles acceptables par un tribunal comme fondement d'un verdict, la science supplante au moins partiellement la magie, la rationalité supplante au moins partiellement l'irrationalité. Dans ce sens, comme Ernst Bloch l'a affirmé, le roman policier reflète et résume le progrès historique réalisé par la bourgeoisie révolutionnaire pour d'évidentes raisons d'autodéfense et d'intérêt propre<sup>44</sup>.

Pour Mandel, cette littérature serait donc un instrument du pouvoir bourgeois, une manière de glorifier la science et la sécurité qui en découle, une manière de justifier cette nouvelle société et ses affres. Pour lui : « La préoccupation concernant le crime et la sécurité individuelle conduit inévitablement à une polarisation manichéenne des comportements des personnages du roman policier<sup>45</sup>. » Cette littérature serait d'abord un reflet de l'époque, de ses mœurs, de ses manières de concevoir le crime, la justice, le bien, etc. Par elle, nous trouverions un document presque historique, presque un manifeste. Littérature toujours « presque », jamais réellement entière, ni réellement elle-même, mais plutôt l'instrument de quelque chose qui la dépasse et qu'elle ne saurait cerner. Ce que Mandel présente ferait donc du récit policier d'abord et avant tout un récit de l'ordre, du règlement, de la justice triomphante. Dans la même lignée,

---

<sup>44</sup> MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, Paris, Éditions PEC- La Brèches, 1986, p. 62.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 61.

nous trouvons dans le livre de Fosca<sup>46</sup>, un inventaire des erreurs de calcul, de logique, de description qu'il a glanées au fil de ses lectures de roman policiers. Comprise comme littérature de la science, le roman policier se retrouve coincé dans un paradigme de compréhension le rendant finalement incompréhensible et surtout, fort peu intéressant. Malgré cette impression de critique presque totale que donne Mandel, il affirme aussi :

Il est intéressant de noter qu'en Allemagne et au Japon, les romans policiers « sérieux » aient commencé à prendre de l'ampleur seulement après la Deuxième Guerre mondiale [...] dans les deux cas, des bouleversements sociaux d'importance capitale – la guerre, la défaite, l'occupation étrangère et, dans leur sillage, une spectaculaire expansion économique – interdisaient d'écrire des histoires baignant dans une atmosphère d'ordre séculaire et de normalité<sup>47</sup>.

Il semble donc que, d'un extrême à l'autre, ce genre de récit participe autant de la glorification de la raison telle que les Lumières le proposaient, que d'un besoin de mettre en récit une société écartelée et tourmentée par des événements d'une violence incroyable, que l'on dira souvent « innommable ». D'un côté, littérature de l'ordre bourgeois, de la science et de la rationalité, de l'autre, littérature du chaos, de la guerre, de l'insécurité. Comment alors comprendre le récit policier et son travail sur le réel? Quelle interprétation et quel rôle donner à pareille création? La question reste en suspens encore un instant.

---

<sup>46</sup> FOSCA, François. *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Nouvelle revue critique, 1937, p. 92 et suivantes.

<sup>47</sup> MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, p. 64.

## De la nouvelle au roman; quelques considérations.

[...] Face à la grande crise du langage [...] nous ne sommes plus en mesure de saisir une partie du secret qui habitait jadis le langage. [...] Quelle sera l'éminence du langage d'où Dieu se sera retiré, c'est la question que doivent se poser tous ceux qui croient encore percevoir dans ce monde l'écho diffus du verbe créateur.

– Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*.

Afin d'éclaircir les questionnements soulevés plus haut, il apparaît nécessaire de passer par la forme du récit. Le passage de la nouvelle vers le roman policier en est un d'importance puisque c'est ce qui semble illustrer le mieux cet aspect double souligné dans l'article de Mandel. La nouvelle serait le moment de l'ordre, tandis que le roman tiendrait plus du moment du chaos. Une affirmation classique de la critique et à laquelle il semble nécessaire de s'attarder un peu afin de mieux saisir la manière dont ces formes ont influencé ou non le récit policier.

Cette forme littéraire [la nouvelle] s'est imposée à Poe et à Conan Doyle parce qu'ils se sont trouvés en possession d'une méthode scientifique qui avait la valeur d'une arme absolue, au moment où la science commençait à peine et ne livrait que ses « gros secrets », donnant l'impression que le monde était peut-être simple<sup>48</sup>.

Forme brève, efficace presque, où la logique permet de résoudre les problèmes à la vitesse de l'éclair. Forme parfaite pour mettre en scène un héros spectaculaire par son intelligence, son calme, son contrôle sur les choses. Dans cet univers policier et littéraire, les indices apparaissent, les preuves se font, parce que dans chaque chose, le détective voit ce qui se cache. En effet, ce n'est pas le lieu des interrogatoires, mais de la piste qui révèle d'elle-même, quand elle est bien suivie, le coupable. Dans la nouvelle policière, la science est en contrôle, le savoir est possible, accessible à celui qui connaît les règles et sait les appliquer.

---

<sup>48</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire, le roman policier*, p. 45.



Dans *La Signification présente du réalisme critique*, G. Lukas écrit : Les premières œuvres de ce genre, celles par exemple de Conan Doyle, reposaient sur une idéologie de la sécurité; elles mettaient en valeur l'omniscience des personnages chargés de protéger la vie bourgeoise; l'atmosphère des romans actuels est au contraire celle de la peur, du danger rôdant de façon constante, autour d'une vie qui semble protégée et qui ne peut cependant y échapper que par un heureux hasard<sup>49</sup>.

Si dans la nouvelle, la fin de l'enquête correspond souvent au retour de l'ordre, il n'est pas rare, dans le roman moderne, que la fin de l'enquête laisse en suspens beaucoup de questions, que l'enquête, finalement, ait fait apparaître un réseau de dangers et de menaces encore plus imposant que ce que nous pouvions imaginer au début. Mais pour que la distinction puisse être claire à ce point, il est essentiel de pointer le roman moderne. En effet, des romans comme ceux d'Agatha Christie ne mettent pas en scène un univers chaotique sur lequel plus aucune emprise n'est possible; cependant, Poirot n'a tout de même pas la même réputation que Sherlock. Car si ce dernier ressemble parfois – c'est en tout cas ainsi que nous le trouverons décrit souvent – à une machine à penser, une pensée presque dépersonnalisée, Poirot, avec ses mimiques et sa moustache, son appétit aussi, passe plutôt pour un bon-vivant.

S'il est commun d'admettre que Sherlock brille par sa froideur, Poirot ressemble bien plus à un fin psychologue. Sherlock lit les codes, les interprète, alors que Poirot serait lecteur d'êtres, de pensées. Malgré tout, ces distinctions gardent encore quelque chose de superficiel, car s'il est possible de trouver entre nouvelle et roman une opposition majeure, un mur entre les différentes façons d'aborder le crime et l'enquête, il est aussi possible d'y trouver nombreux points communs, et c'est à ces ressemblances, ces rapprochements qu'il faut s'attarder. C'est à cet effet que je me penche maintenant sur ces trois grands auteurs classiques que sont Poe, Conan Doyle et Christie.

---

<sup>49</sup> DUPUY, Josée. *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse, Texte pour aujourd'hui, Paris, 1974, p. 49.

## Avec Poe

Plus tard peut-être, il se trouvera une intelligence qui réduira mon fantôme à l'état de lieu commun – quelque intelligence plus calme, plus logique et beaucoup moins excitable que la mienne, qui ne trouvera dans les circonstances que je raconte avec terreur qu'une succession ordinaire de causes et d'effets très naturels<sup>50</sup>.

Ainsi pourrait se résumer, de manière simpliste peut-être, le rôle du détective des premiers temps. En effet, par la raison, par la logique, un calme est trouvé qui donne l'occasion de penser et d'ainsi sortir de l'horreur à l'état pur, de sortir d'un univers fantomatique.

[...] Le premier effet de la mort est de transformer le mort en fantôme (la *larva* des Latins, l'*eidolon* et le *fasma* des Grecs), c'est-à-dire en un être vague et menaçant qui reste dans le monde des vivants et retourne sur les lieux fréquentés par le défunt. L'objet des rites funéraires est justement de transformer cet être embarrassant et menaçant – qui n'est autre que l'image du mort, sa ressemblance qui obsessionnellement revient – en un ancêtre, autrement dit une image, mais bénéfique et séparée du monde des vivants<sup>51</sup>.

Sortir de la mort est impossible dans la nouvelle « Le chat noir ». En effet, le défunt ne rentre pas dans le cadre établi des funérailles et du deuil. Quel dieu pour s'occuper des chats? Vers quel divin se tourner quand l'homme est criminel, l'animal massacré? Pas d'image possible, pas d'ancêtre, c'est à l'horreur que nous sommes confinés, pris dans la faute de celui qui a tué. Le détective, au contraire, par le travail d'enquête, cherche à produire des images, à départager la vie de la mort et c'est par la raison qu'il y parviendra. Le narrateur de Poe pointe en effet la nécessité de considérer les choses dans l'ordre des causes et des conséquences afin de redonner au morbide même un sens possible, une compréhension possible. Cet ordre « naturel » cependant, ne peut être décelé que de l'extérieur, dans la relecture des événements. Si le narrateur est plongé dans le récit, il peut tout de même imaginer que « plus tard », un autre regard saura se

---

<sup>50</sup> POE, Edgar Allan. « Le chat noir », *Le chat noir et autres récits fantastiques*, Paris, J'ai lu, 1987, p. 7.

<sup>51</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*, p. 79.

poser sur les évènements et les considérer tout autrement. Se trouvent ainsi présents les éléments principaux des débuts du policier, soit la lecture dans la distance, une relecture des évènements ainsi que la nécessité – doublée de la certitude que cela est possible – de mettre en ordre les faits afin de recréer la chaîne de causalité ayant mené à la mort, la mort qui reste et hante.

« [...] Il faut écrire une histoire à rebours, partir de la fin pour imaginer les épisodes intermédiaires. “Je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d’art.” Et Poe, alors, inventa le récit policier<sup>52</sup>. » À partir de cette citation de Narcejac, nous pouvons comprendre que le récit policier serait donc né d’une conception nouvelle du temps, du mélange du commencement et de la fin que permet la mise en récit. Car la logique n’est pas seulement présente dans l’enquête, dans les investigations du détective, bien au contraire, c’est la manière dont l’auteur pense le récit, pense la narration, qui permet l’écriture policière :

[...] L’homme qui a voulu prouver que l’invention littéraire, loin d’échapper à nos prises, n’est que le résultat de démarches conscientes et parfaitement repérables, c’est Edgar Poe. Il a été, en littérature, l’artisan d’une révolution identique à celle que Descartes avait réussie, en philosophie. [...] Poe [...] analyse la genèse du poème et rend clair comme le jour que l’inspiration est un produit de synthèse dont chaque élément est non seulement le résultat d’une découverte raisonnée, mais d’une déduction logique<sup>53</sup>.

Ainsi, imaginaire et logique se retrouveraient dans les récits de Poe, mélange qui permettrait de donner naissance à une conception toute nouvelle de la littérature, du travail qu’elle peut accomplir. Si le projet de Poe, tel que compris par Narcejac, semble en effet grandiose, il reste nécessaire de souligner que ces conclusions concernant la genèse viennent elles aussi par la fin. En regardant le poème, en regardant le récit, après

---

<sup>52</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire, le roman policier*, p. 20.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

l'avoir lu au complet, il est possible de voir qu'en effet, dès le début, les éléments de la fin étaient présents, cependant, il m'est impossible de conclure à cela sans avoir d'abord traversé le récit. C'est à ce nœud, à ce que soulèvent ces réflexions, que la lectrice de policier doit se pencher. Mais prenons le temps, un instant encore, de nous pencher sur ce commentaire de Fondanèche :

[...] À partir de l'étude de ces trois nouvelles [« Double assassinat dans la rue Morgue », « Le mystère de Marie Roget » et « La lettre volée »] nous sommes en droit de penser que Poe a bien fourni les matériaux de base à la littérature policière, même si les enquêtes de Dupin sont encore maladroites et verbeuses<sup>54</sup>.

Lisant Poe et plus particulièrement « Double assassinat dans la rue Morgue », Fondanèche voit les traces de la forme qu'a prise le roman policier tardif. Menant son enquête à lui, il peut, à travers la nouvelle, retrouver ce que le texte contient de classique, de novateur aussi, d'inspirant pour ceux qui suivront. Encore une fois, le même nœud revient. Conception du temps qui nous hante, nous modernes, meneurs d'enquête sans même en avoir toujours conscience. Car comme le rappelle très justement Borges : « [...] 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<sup>55</sup>. » Nous sommes lecteurs de Poe; avant même de l'avoir lu, nous savons déjà aborder le texte sur le mode de la quête, du doute, de la recherche de vérité.

Il est fort intéressant que Fondanèche souligne ce que Dupin a de « verbeux ». Du verbe, en effet, il est partout question dans ces enquêtes. Façon de parler, de dire et donc, façon de comprendre. C'est par le langage que les indices s'articulent et se déplacent : « La vérité n'est pas toujours dans un puits. [...] Nous la cherchons dans la

---

<sup>54</sup> FONDANÈCHE, Daniel. *Le roman policier*, Paris, Ellipses, Thèmes & études, 2000, p. 15.

<sup>55</sup> BORGES, Jorge Louis. « Le conte policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 290.

profondeur de la vallée : c'est au sommet des montagnes que nous la découvrirons<sup>56</sup>. » Verbiage pour certains, les images que créent Dupin sont en fait essentielles à la compréhension que nous pouvons avoir de ces textes : « Je l'observais dans ses allures, et je rêvais souvent à la vieille philosophie de l'*âme double*. – Je m'amusais à l'idée d'un Dupin double, – un Dupin créateur et un Dupin analyste<sup>57</sup>. » Et en effet, le détective a quelque chose de ce double puisque c'est tout en images et en métaphores qu'il pratique l'art de la logique. Avant d'être policier, le récit est d'abord récit, mise en mot, pratique textuelle. À la manière dont *la lettre volée* disparaît de par son évidence, il semble facile d'oublier le texte sous l'enquête, texte qui est pourtant tout aussi évident et apparent que la dite lettre :

[...] Ce fonctionnaire a été complètement mystifié; et la cause première, originelle, de sa défaite, gît dans la supposition que le ministre est un fou, parce qu'il s'est fait une réputation de poète. Tous les fous sont poètes, – c'est la manière de voir du préfet, – et il n'est coupable que d'une fausse distribution du terme moyen en inférant de là que tous les poètes sont fous<sup>58</sup>.

Possible de ne voir là qu'un jeu de l'esprit, qu'un jeu de logique. Car le langage logique est bel et bien là et il y a tout lieu de croire que c'est bel et bien un argument au sens logique que l'on nous présente. Cependant, il s'agit encore de littérature, de récit, de mise en scène. La logique ne fait que dissimuler les mots, nous faisant croire à une partie d'échecs quand Poe, finalement, nous fait certainement jouer avec lui une partie de whist : « Le meilleur joueur d'échec de la chrétienté ne peut guère être autre chose que le meilleur joueur d'échec; mais la force au whist implique la puissance de réussir dans toutes les spéculations bien autrement importantes où l'esprit lutte avec l'esprit<sup>59</sup>. » Le logicien n'a aucune raison particulière de lire Poe pour s'informer de l'état de sa science, cependant, le, la littéraire est particulièrement concernéE par cette

---

<sup>56</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 27.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>58</sup> POE, Edgar Allan. « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, p. 78.

<sup>59</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 4.

lutte de l'esprit avec l'esprit. La prose policière sort des règles, de la simple répétition de celles-ci et c'est de cette manière qu'elle s'adresse au lecteur, lui demandant de travailler à partir de quelque chose de décomposé, de morcelé, de dérégulé justement. Le texte travaille, est à l'œuvre partout dans le texte, c'est ainsi que Dupin apprend les éléments de l'enquête concernant le meurtre des l'Esparaye par les coupures de journaux. C'est aussi par là qu'il trouve l'annonce du singe en fuite, annonce qui le met sur la piste d'une résolution. De la même manière, « Le mystère de Marie Roget » est travaillé à partir de ce qu'annoncent les journaux. Quant à « La lettre volée », il serait difficile d'affirmer que ce n'est que hasard que l'objet disparu soit justement une lettre. Ainsi, la logique est bel et bien présente, travaillée, il s'agit bien de s'interroger sur le pouvoir de la science, de la déduction, mais il s'agit déjà aussi de travailler à partir de l'esprit, esprit qui concerne autant le raisonnement que la manière de formuler, d'avancer le dit raisonnement.

### Avec Conan Doyle

Par sa personnalité sécurisante, Sherlock Holmes est lui-même la projection d'une Angleterre victorienne régissant sur les mers et les cœurs, fière de ses institutions, sûre d'elle-même. Si d'aventure la machine se détraquait, Holmes n'a-t-il pas démontré qu'il serait là tel un recours suprême? On est aux antipodes de l'univers auto-accusateur, freudien et désespéré qu'exprimera le roman noir américain<sup>60</sup>.

Il m'apparaît étonnant de qualifier de « sécurisante » la personnalité de Holmes. Il est d'ailleurs rare même de lire que le fameux détective possède une personnalité peu importe ce qu'elle pourrait être. Si Lacassin accorde une personnalité à Sherlock, c'est tout de même dans une vision analogique; le détective serait reflet de son pays, de l'ordre qui règne et c'est en effet ainsi que la plupart des critiques lisent ce personnage,

---

<sup>60</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, Paris, 10/18, 1974, p. 107.

faisant du détective au travail une instance de justice, un héros presque conservateur.

Mais revenons à cette idée de sécurité :

Fournissez-moi des problèmes, donnez-moi du travail, soumettez-moi le plus obscur des cryptogrammes ou la plus complexe des analyses, et là je suis dans mon élément. Je peux alors me passer de stimulants artificiels. Mais j'abhorre la morne routine de l'existence. J'ai un besoin impérieux d'excitation mentale. C'est pour cela que j'ai choisi cette profession bien particulière, ou plutôt, que je l'ai créée, car je suis le seul au monde.

– Le seul détective non officiel? dis-je en levant les sourcils.

– Le seul détective-conseil non officiel, répondit-il. Je suis à la fois l'ultime et la plus haute cour d'appel en terme de recherche criminelle<sup>61</sup>.

Sherlock me semble être bien dépeint dans ce dialogue qu'il entretient avec Watson, et bien que ce passage soit tiré d'un roman, il nous donne tout de même des éléments pour penser cet étrange détective, que nous retrouvons bien plus fréquemment sous la forme de la nouvelle. Loin du héros salvateur donc, Sherlock Holmes ressemble plus à une créature étrange, droguée, avide de nouvelles connaissances, de nouveaux défis. Il n'est d'ailleurs pas rare de l'entendre se plaindre que les criminels de son époque sont des paresseux, ce qui lui rend le travail franchement ennuyeux. Ainsi, s'il se présente, au premier abord, comme une instance de justice, ce n'est cependant pas pour le bien qu'il lutte, pour la loi ou quoi que ce soit du genre. Sherlock s'amuse du réel, expérimente dans le crime, qui semble donner lieu au meilleur jeu d'énigme possible. Mais Lacassin a certainement raison, il ne ressemble pas au héros de roman noir car, en effet, le doute n'est pas son élément. S'il doute, c'est qu'il a la certitude de pouvoir s'arrêter de douter. Loin de se laisser tourmenter par le crime, il l'aborde avec joie, prêt à découvrir le récit réel, ce qui a conduit à la disparition ou à la mort. Lacassin avance : « Son activité de détective n'est qu'une apparence, il est en réalité un justicier. Sur soixante enquêtes décrites pas Watson, il a consenti seulement vingt-cinq fois à livrer un coupable à la

---

<sup>61</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le signe des quatre », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 199.

justice légale et vulgaire<sup>62</sup>. » En effet, Sherlock ne cherche pas la justice, mais la vérité, tout du moins, le vrai :

Je pense que nous devons nous montrer cléments à l'égard de Lord Saint-Simon et prier notre bonne étoile pour ne jamais nous retrouver dans la même situation. Approchez donc votre chaise et passez-moi mon violon, car le seul problème qu'il nous reste à résoudre est de savoir comment tromper l'ennui au cours de ces mornes soirées automnales<sup>63</sup>.

Nul besoin d'interpeller la police, de confronter le criminel à celle-ci. L'ordre est rétabli parce que Sherlock a compris, parce que le criminel sait qu'il a été repéré. Les choses reprennent leur ordre dans la mise en discours, dans la capacité de dire le vrai... et de tromper l'ennui. Partant de la notion de vérité, Holmes joue dans le réel, dans le mensonge et la cachoterie criminelle, cherchant les occurrences du vrai. S'il joue un jeu d'énigme, celui-ci semble se situer principalement dans l'écart entre réel, réalité et réalisme et si ce jeu est possible, c'est parce que dans l'enquête, plusieurs sphères de la vie humaine sont visitées : « Mon cher Watson, dit-il, je ne suis pas d'accord avec ceux qui rangent la modestie parmi les vertus. Pour le logicien, toutes les choses doivent être considérées exactement telles qu'elles sont; et se sous-estimer, c'est s'écarter de la vérité, au même titre qu'exagérer ses capacités<sup>64</sup>. » Le bien moral, la vertu même se déterminent autrement dans la quête de vérité que mène Sherlock. Et c'est ainsi qu'il joue sur les mots, leur valeur, leur sens. Le monde dans lequel le personnage évolue peut nous sembler, à nous lecteurs et lectrices, simple, simpliste même, mais c'est dans les réflexions qu'il propose que se joue l'originalité de sa méthode. Car les récits de Doyle ont réellement quelque chose de novateur en ce sens qu'ils présentent une méthode de pensée rationnelle articulée et désarticulée dans le cadre de la fiction : « C'est une erreur capitale que de bâtir des théories avant d'avoir aucune donnée.

---

<sup>62</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 79.

<sup>63</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'aristocrate célibataire », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 825.

<sup>64</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'interprète grec », *Étoile d'argent et autres aventures de Sherlock Holmes*, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2005, p. 275.



Insensiblement on commence à tordre la réalité pour la faire coller aux théories, au lieu de faire coller les théories à la réalité. Mais le mot [the note] lui-même, qu'en déduisez-vous<sup>65</sup>? » Et c'est ainsi que nous en revenons au mot, à la lettre, pour jouer sur l'expression. Car dans le récit de fiction se déroulent ces « données » que la théorie doit prendre en compte. Des données qui, avant de concerner le développement de la médecine ou de la science, concernent la manière d'aborder le savoir et la raison en passant par le langage. Et c'est aussi ici que nous retrouvons ce qu'a de freudien déjà ce genre d'écriture, dans la recherche par le texte, le littéraire, la manière de dire. Sherlock se fait lecteur en cherchant les pistes, en pistant les indices : « En règle générale, lorsque j'ai reçu une quelconque indication sur le cours des événements, je suis en mesure de me repérer parmi des milliers de cas similaires qui me reviennent en mémoire<sup>66</sup>. » Le travail commence dans l'archive, dans ce regard qui, comme chez Poe, se porte sur le passé. Regard qui se tourne vers l'arrière, vers ce que l'histoire a d'enfoui, de caché, de presque oublié, afin de capter plus clairement le cours des événements. L'intelligence à l'œuvre ne peut se passer de l'histoire, de la répétition, elle ne peut se passer de réfléchir à ce que les temps ont de communs, de différents, de *similaires* et c'est à cette fin qu'Holmes collectionne des articles, en fait sa propre encyclopédie.

« Comme tous les raisonnements de Holmes, la chose paraissait être la simplicité même une fois expliquée. Il lut cette pensée sur mon visage, et son sourire exprimait une pointe d'amertume<sup>67</sup>. » Le détective, avant d'être logicien, est avant tout lecteur et c'est par cette lecture, qui ne se limite pas aux textes, mais va de la moindre

---

<sup>65</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Un scandale en bohême », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 397.

<sup>66</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « La ligue des rouquins », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 437.

<sup>67</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'employé de l'agent de change », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 1017.

trace de boue à la mimique des visages, qu'il donne sens, crée le sens là où l'acte criminel tente au contraire de l'annuler. Ainsi, le détective, en tant que personnage littéraire, en tant que figure qui représente le travail d'une intelligence à l'œuvre dans le monde, en tant qu'il est En-Quête, ne se contente pas de découvrir la suite des événements, il participe aussi au jugement du crime et par la même occasion, à un discours sur la notion de culpabilité et de responsabilité, entre autres. La nécessité de se débarrasser de l'idée d'un détective froid, logique et scientifique avant tout, tel celui dont parle Narcejac devient alors évidente :

Grâce à la médecine légale, entendue dans son sens très général de science des indices, le détective peut se délivrer de tout ce qui, en lui, risque d'être trop humain : préjugés, passions, etc. Il n'est plus ni policier, ni juge, ni même conscience : il n'est que le lieu mental où la vérité se formule peu à peu. Le coupable se désigne lui-même, en quelque sorte. D'où une transformation profonde de l'idée de justice<sup>68</sup>.

Ce qui est complètement évacué ici, c'est l'importance capitale de la lecture des indices. Car les indices sont partout et la moindre chose, dans le récit, peut être ou n'être pas, indice, trace, marque laissée par le criminel. Il ne suffit ainsi pas de trouver l'indice, encore est-il nécessaire, justement, de le lire ainsi, de le lier dans le récit, de l'intégrer dans la narration. Les images évoquées par Lacassin pour parler de la mise en œuvre de ces méthodes dites scientifiques sont d'ailleurs parlantes. Il dira d'elles qu'elles « [...] sont mises au service d'un talent de voyant extralucide déchiffrant les visages et les objets comme d'autres lisent les lignes de la main, dressant le portrait d'un assassin inconnu, comme s'il en voyait l'image dans une boule de cristal<sup>69</sup>. » De son côté, c'est ainsi que Watson parle de son ami : « [...] Comme il travaillait pour l'amour de son art plutôt que pour amasser une fortune, il refusait de s'associer à toute enquête qui n'était

---

<sup>68</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 30.

<sup>69</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 70.

pas orientée vers l'insolite et même le fantastique<sup>70</sup>. » Si tout cela ressemble bel et bien à de la magie, nous pourrions aussi dire que c'est parce que tout cela n'est que littérature, parce que tout cela est d'abord et avant tout littérature. Sherlock fait bel et bien apparaître des images, des portraits, mais s'il peut le faire, c'est parce qu'il est figure lui-même, créateur de figures dans les lectures qu'il ne cesse de faire. Les indices ne sont pas réels, mais bien textuels; quant aux images, impossible de savoir s'il les fait advenir, les invente ou s'il se contente de lever un voile.

### Avec Christie

[...] En fin de compte et au-delà des tours de force narratifs, le fait est là, incontournable : le modèle idéal du récit policier classique, c'est-à-dire celui dont parle, en le comparant à un « jeu », le discours critique traditionnel (ainsi que la plus part des écrivains « policiers » eux-mêmes), ce modèle est impossible à réaliser<sup>71</sup>.

En effet, le jeu n'est que jeu, qu'impression du jeu. À travers les grands textes classiques du policier, nous trouvons déjà les traces d'un récit à part entière, d'une forme de récit qui intègre la pensée même du récit, de la possibilité de sa structure. Le cas du *Meurtre de Roger Ackroyd*, mettant en scène Hercule Poirot, me semble contenir quelque chose d'exemplaire à ce propos puisque le narrateur est aussi le meurtrier et qu'il nous présente donc le récit à sa manière, c'est-à-dire tronqué de tout ce qui nous le rendrait évidemment coupable. Il y a certes un jeu, mais ce jeu se trouve dans la manière de dire, dans la façon de narrer les faits. Le jeu serait l'espace, le vide laissé par le coupable, par le criminel et que le détective essaie de combler en retrouvant les traces du récit. Trouver le lieu de la parole, trouver les traces de ce qui parle, peu importe ce qui peut réellement parler, tel est le travail du détective :

---

<sup>70</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'aventure de la bande tachetée », *Étoile d'argent et autres aventures de Sherlock Holmes*, p. 17.

<sup>71</sup> EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, 1983, p. 22.

- Si seulement les murs pouvaient parler!
- Pour cela, commenta Poirot, une langue ne leur suffirait pas. Il leur faudrait aussi des yeux et des oreilles. Mais n’allez pas croire que ces objets inanimés... (il effleura l’étagère supérieure de la bibliothèque)... soient toujours muets. Ces fauteuils, ces tables me parlent aussi clairement que s’ils me transmettaient un message, acheva-t-il en gagnant la porte.
- Quel message? m’écriai-je. Que vous ont-ils appris?
- Il se retourna à demi et haussa un sourcil narquois :
- Une fenêtre ouverte, commença-t-il. Une porte fermée. Un fauteuil qui, apparemment, s’est déplacé tout seul. À chacun d’eux j’ai demandé : « pourquoi? » et ils ne m’ont pas répondu<sup>72</sup>.

Non seulement les objets possèdent un langage, mais ils gardent aussi les secrets. Tous les meubles auxquels Poirot s’adresse ont vu le crime, sont témoins, mais ils gardent le secret et à son « pourquoi? » n’ont rien à répondre. Ils ont été déplacés – il n’y a pas de raison – et leur déplacement n’est que le résultat d’un manque d’attention de la part du meurtrier qui ne connaît pas, justement, l’habitude du mobilier. À celui qui s’exclame qu’il faudrait que les meubles soient doués de parole, Poirot rappelle que la voix demande aussi un visage et par là même, la présence des autres sens. En effet, si les témoins sont sourds et aveugles, que peuvent-ils bien dire? Les meubles ont bien gardé une trace, mais ce ne sont que des témoins de l’action. Derrière, un visage se cache, le visage de celui qui voudrait ignorer, pouvoir ignorer les murmures du mobilier et ce visage, à en suivre la logique de Poirot, c’est celui du coupable, de celui qui intime le silence, fait son possible pour que ce soit lui et seulement lui qui règne. Le travail de détective n’est donc pas seulement, comme nous l’avons déjà dit – contrairement à ce que plusieurs critiques avancent – un travail de résolution concernant les faits, il est aussi et surtout un travail de construction et de déconstruction du langage et de ses présupposés. Revenons encore une fois au *Meurtre de Roger Ackroyd* : « – [...] L’appel était bien réel et votre sœur en est témoin. Mais nous n’avons aucun moyen d’en connaître le contenu, sauf votre parole<sup>73</sup>. » La phrase, hors du contexte, paraît certes

---

<sup>72</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 75.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 219.

anodine, cependant, le statut de la parole est ici crucial, puisque affirmant le doute face à cet appel, Poirot déconstruit l'alibi du narrateur et le révèle ainsi comme étant le coupable. En effet, c'est l'appel téléphonique qui permettait de le placer hors du lieu du crime à l'heure dite, cependant, il n'y avait que *sa parole* pour le confirmer; parole double ici, celle entendue au bout du fil, mais aussi celle qui fait la promesse de ne pas mentir. Le détective ne dit rien, ou pas grand-chose et pourtant, dans cette *parole* réside l'anéantissement de l'alibi et du silence, celui du meurtrier, celui de la victime, celui du narrateur-menteur qui, depuis le début, masque ses intentions. Cette parole remise en doute marque aussi la fin du silence de la lectrice qui n'a maintenant plus à *suivre* l'enquête telle qu'elle lui est révélée par le texte, mais qui est propulsée hors de celui-ci, obligée de reprendre tout ce qui a été avancé et de le questionner : « [...] J'irai jusqu'au bout de ma pensée. Comprenez ceci : j'ai l'intention de découvrir la vérité. Car si la vérité peut être hideuse en elle-même, elle sera toujours belle et fascinante aux yeux de celui qui la cherche<sup>74</sup>. » C'est ainsi que la personne lisant le récit de l'En-Quête se retrouve confrontée aux mêmes problèmes que l'enquêteur. Dans ce genre de récit, ce dernier ne sert pas de simple moyen de transmission du savoir, d'un savoir, pas plus qu'il n'est rigoureusement fiction, science, essai, etc. Au contraire, lire le policier c'est questionner la notion même de médiation du savoir. Le récit policier mélange les genres, les styles, les registres, les voix et par ce travail, il nous pousse à chercher plus encore, à nous méfier, parce que « l'horrible vérité » est peut-être bien sous nos yeux sans que nous le sachions. Peut-être même se trouve-t-elle déjà dans notre bouche sans que nous l'ayons comprise.

Dans les affaires difficiles, il [Hastings] était toujours à mes côtés et il m'a bien souvent aidé, oui, bien souvent. Il avait le chic pour découvrir la vérité comme par hasard, et sans même s'en rendre compte, bien entendu. Il laissait échapper une remarque saugrenue... et c'était justement cette

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 117.

remarque qui me mettait sur la voie. J'appréciais aussi beaucoup l'habitude qu'il avait prise de rédiger un compte rendu des enquêtes intéressantes<sup>75</sup>.

Lisant, sommes-nous Hastings? Serons-nous capables d'être Poirot? Sommes-nous capables de nous rendre compte? Entre se rendre compte et rendre des comptes... Hastings est capable de prendre en note les réflexions et pensées du détective à l'œuvre, mais il ignore ce que contient de secret l'écriture qu'il transmet : « Mon ami Hastings, voyez-vous, celui dont je vous ai parlé... il disait toujours que je n'étais pas un homme mais une huître. C'est injuste, je ne cache jamais ce que je sais. Mais chacun interprète mes paroles à sa manière<sup>76</sup>. » Dans le récit, comme dans la lecture de celui-ci, chacun a le devoir d'interpréter, de chercher, de comprendre. Le sens n'est plus captif d'une seule intention, d'une seule compréhension et ce récit de Christie le montre d'une manière tout à fait cinglante, puisque le narrateur auquel nous avons l'habitude de pouvoir croire sans même y penser, ce narrateur qui semble omniscient tout au long de l'enquête est en fait le coupable. Il est omniscient quant à ce qui a bien pu se passer de criminel, mais ce savoir, loin de nous le présenter, il l'utilise contre tous, construisant le récit autour du meurtre, autour du silence qu'il se doit de protéger. Le récit peut prendre fin quand le criminel, après que Poirot l'ait découvert, accepte enfin de rédiger l'histoire au complet, de dévoiler les faits à travers son journal. L'écriture se retrouve ainsi au centre de l'enquête, écriture toujours en cours, toujours en chemin.

### Eisenzweig et la déconstruction des présupposés

Il est temps maintenant de se tourner vers Eisenzweig, dont l'approche concernant le roman policier vient, non pas régler les différents débats, mais donner

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 187.

une lumière autre à ces questionnements et disputes : « À bien examiner ce qui s'est dit, depuis près d'un siècle, sur ce sujet, on se prend à soupçonner que l'histoire du roman policier pourrait bien n'être, après tout, que celle d'une perception<sup>77</sup>. » C'est ici la notion d'histoire qui est questionnée, l'idée même de la possibilité de retracer le parcours de ce genre qui, finalement, n'existe peut-être seulement ou principalement que dans la manière dont nous lisons. Les auteurs des premiers textes dits policiers n'auraient en effet jamais nommés leurs textes de cette façon et leur intention n'était pas, d'abord, de s'inscrire dans un genre particulier. Ainsi, Eisenzweig parcourt le même chemin fait par les critiques, mais pour en venir à l'idée qu'il est fort probable que ce soit la critique justement qui ait donné naissance à ce genre : « Ce qui, d'une masse de textes plus ou moins proches sur le plan thématique (crimes, détectives, etc.), était d'abord devenu, sous la plume du critique, une catégorie homogène sur le plan *moral*, se voit désormais investi d'une unité *générique-esthétique*<sup>78</sup>. » Cette approche brouille les cartes, puisqu'en acceptant de considérer ainsi la naissance du policier, c'est surtout la naissance d'une forme de lecture qui est mise de l'avant et non pas particulièrement d'une forme d'écriture. En comprenant ainsi la naissance du genre, on comprend surtout qu'il est né afin de donner un sens, un axe clair à des récits qui remettaient en cause ce sens, la notion d'une signification capable d'englober le monde, de le domestiquer. De la même façon, dans *Le récit impossible*, il soulignera la possibilité que ce soit « l'émergence d'un mode de compréhension essentiellement narratif<sup>79</sup> » qui ait donné naissance à la police de l'État industriel et non pas le contraire. Le trajet qu'il fait est une sorte d'inversion des différentes théories soulignées plus haut, dans la mesure où c'est d'abord la naissance d'une manière de comprendre par l'écriture

---

<sup>77</sup>EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 8.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>79</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 261.

qui est centrale et qui a marqué ensuite les différentes institutions du monde industriel : « Grand Détective, crime mystérieux, Baker Street et orangs-outangs seraient ainsi comme autant de figures thématiques – à la longue mythiques – d’une des grandes obsessions de notre société industrielle : le pouvoir de se représenter en racontant<sup>80</sup>. » C’est cette approche que nous prendrons ici comme point de départ, comme ouverture à la réflexion et à la pensée, car justement, la théorie d’Eisenzweig ouvre les possibilités quant à la compréhension que nous pouvons avoir du récit policier sorti du cadre, des cadres, sorti de l’idée du jeu. Le *pouvoir de se représenter en racontant* est ce qui nous intéresse ici, pouvoir de la représentation, pouvoir de l’image, de la figure et même pouvoir de la figure en tant que créatrice d’images, c’est tout cela que nous devons aborder pour rendre justice à ces récits, pour nous donner à nous-mêmes les outils nécessaires à une pensée qui participe justement de cette création de la figure. Mais il est nécessaire, avant de plonger, de poursuivre encore un peu l’histoire du policier, l’histoire du « genre » policier, non pas pour nous y conformer, mais plutôt afin de saisir les nuances et variations de ce mode narratif.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 77.



Chapitre second :  
ÉLÉMENTS DU GENRE

Place et importance de la Presse

« [...] Livre de poche, il tient dans l'espace mental la place qu'il tient dans la poche; non pesant, il les remplit bien; il est captivant (quand on lit un roman policier on ne pense qu'à ça), il est éphémère (une fois lu on n'y pense plus)<sup>81</sup> [...]. » L'image que propose ici Claude Amey est frappante et propose une idée que l'on retrouve souvent, flottant autour de ce genre de roman comme une sorte de présence fantomatique. Lecture de vacances, divertissement sans grande importance, amusement de fin de semaine sont en effet des façons courantes de concevoir le policier. Ce qui m'importe cependant de manière spécifique dans ce commentaire, c'est le lien établi entre le poids du « livre de poche » et l'importance de son contenu. Si la remarque paraît à premier abord mordante, il est aussi possible d'y réfléchir en tentant de sortir du jugement posé. L'édition que je lirais a-t-elle réellement un poids sur le savoir que je pourrais en tirer? Lire, par exemple, *Cent ans de solitude* en livre de poche est-elle réellement une expérience moins nourrissante, enrichissante? Parce que lu dans l'autobus, fourré dans un coin de mon sac, est-il plus probable que j'en oublie ensuite le contenu? Ces questions sont évidemment rhétoriques, je ne me donnerais donc pas la peine d'y répondre. Il n'empêche que ces remarques nous permettent d'aborder directement la question de la Presse, de la publication dans le cas particulier du roman policier. Toutes les excuses semblent en effet être bonnes afin de le disqualifier. Ainsi,

---

<sup>81</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, p. 201.

son apparition dans les journaux, dans les collections moins prestigieuses permettent un argument assez pernicieux. Déclassé d'avance par les thèmes qu'il aborde, relégué à un rôle de divertissement, publié court et dans les médias, c'est aussi ce qui servira de preuve à le disqualifier. Mis à l'écart de la grande littérature, c'est cette même mise à l'écart qui permet de n'avoir pas à le penser, à le *peser* avec la même assiduité que la « grande littérature », celle qui pèse lourd en poche et se lit dans les bibliothèques. Le roman policier reste à l'écart, parce que justement, cet écart ne le dé-range pas. Née dans la marge, dans les entre-textes, la prose policière ne vient pas d'une volonté de « faire genre », mais plutôt de l'écriture même, de l'acte d'écrire. Une écriture qui n'est pas sacrée, pas institutionnelle, une écriture de laquelle chacune, chacun peut se réclamer :

L'aventure qui maintient le lecteur dans un état d'attente s'organise autour d'un héros, auquel s'identifie le lecteur. Or songeons à la pression qu'exerce le public sur les auteurs : le héros évolue donc en fonction des désirs du public : il reflète la psychologie collective d'une époque donnée, plus nettement, plus naïvement dirions-nous que le héros d'un roman non populaire<sup>82</sup>.

Le genre, conçu en tant que « genre », est en effet lié à une manière nouvelle de concevoir la création, le texte, l'auteur. Un lien se crée entre le personnage central et le public, entre l'auteur-créateur et l'auteur-créature; créature du public, mais aussi de la Presse, de l'édition. La conception toute romantique du génie créateur est difficile à soutenir face à de pareils textes; il n'y a plus un esprit maître qui domine le récit, mais bien une activité de l'esprit, des esprits qui se fréquentent, s'entrechoquent, se mesurent les uns aux autres. Comme c'est le cas au théâtre ou face à la télévision, le public joue un rôle dans la façon dont les représentations sont données. Le savoir, avec ces genres « populaires », se radicalise dans une sorte d'explosion de l'accessibilité. Les crimes, les enquêtes sont accessibles, comme le sont les récits des policiers qui s'occupent de

---

<sup>82</sup> DUPUY, Josée. *Le roman policier*, p. 49.

ces cas. Les journaux rapportent la mort au quotidien d'une manière beaucoup plus fournie, précise que par le passé. Écriture de policier, écriture du policier, des voix que l'écriture ne devait pas concerner se présentent au public, ce qui n'est pas pour plaire à tous. Les faits peuvent être lus et pensés partout et à tous les moments; on peut lire le journal dans le parc ou se rendre jusque sur les lieux du crime afin de lire et penser en même temps : « [...] le développement extraordinaire d'une presse spécialisée, la croissance parallèle de la vie urbaine, l'augmentation sensible de la criminalité, ont été les causes prochaines de la naissance du roman policier<sup>83</sup>. » Nous n'en sommes pas encore à établir si ces éléments sont réellement la cause ou non de la naissance du roman dit policier, cependant, Narcejac présente effectivement des éléments importants de l'époque, éléments qui permettent peut-être de mieux comprendre le lien entre ces récits, leur émergence et l'atmosphère de l'époque, et qui permettent aussi de voir de manière plus claire l'origine des critiques faites au genre. Dire que le roman policier est de son temps, de son époque, c'est dire que quelque part, il n'innove pas, mais se contente seulement d'intégrer ce que le paysage culturel et intellectuel lui donne ou lui présente. L'élément qu'il me semble important de préciser ici est la texture justement de cette époque. Car le roman policier semble venir du doute, s'inscrire dans celui-ci, l'augmenter, le défaire, en jouer. La criminalité, si elle est plus présente, est surtout plus représentée; elle apparaît d'une manière nouvelle aussi, car la façon dont le crime est compris, réprimé et puni est nouvelle, en plein développement. Il est donc difficile de pointer clairement, définitivement, ce qui est à l'origine, ce qui est la cause; dans une époque en plein bouleversement où la place de l'esprit, de l'écrit, du langage, de la publication est mouvante et en reconstruction, des éléments criminels apparaissent dans

---

<sup>83</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, pp. 31-32.

l'écriture, c'est peut-être tout ce que nous pouvons affirmer pour le moment. Des voix que l'on n'entendait pas se dressent, rassurantes parfois, d'autres fois à la limite du tolérable. Le roman policier, s'il parle de son époque effectivement, parle d'une époque en quête, d'une époque tourmentée et inquiète qui cherche à redéfinir la place que prend l'humain dans son propre monde :

Lecture du monde rassurante pour des époques tourmentées, ou reflet d'une foi sans bornes dans les pouvoirs de l'homme, le premier roman policier encourage le lecteur à procéder à la même lecture pour recevoir l'image d'un monde ordonné où tout est dans tout et où rien n'est laissé au hasard. Le fait divers manifeste, comme l'a vu Barthes, un « trouble dans la causalité » absolument insupportable et qui appelle une rectification, dont se charge justement le roman policier classique<sup>84</sup> [...].

L'interprétation présentée par François n'est pas rare. Le roman policier dit « classique » est celui qui, en effet, s'approche le plus de cette idée d'un monde sur lequel il est possible de reprendre le contrôle, d'un monde qu'il est possible d'organiser avec l'aide de la puissance de l'esprit humain. Je tiens cependant à souligner l'importance à accorder au rôle du lecteur, dans ce genre de récit. S'il nous est facile de croire en la puissance de détectives tels que Sherlock Holmes, il est loin d'être évident que tout lecteur, que les premiers lecteurs de ces récits, avaient en ce héros la même confiance. Évidemment, pour nous « modernes », il n'y a pas de doute quant aux débouchés des aventures du détective. Holmes vaincra encore et encore et c'est avec sécurité que nous abordons ces récits qui peuvent, il est vrai, par leur effet prévisible, être rassurants. Le lecteur « classique », appelons-le ainsi, au contraire du lecteur « moderne », appartient à la même époque tourmentée que le récit d'enquête et de par ce tourment initial, il n'est pas impossible de croire que ce lecteur premier ne voyait rien de sécurisant dans les aventures de Sherlock, dans les récits de Watson, dans les

---

<sup>84</sup> FRANÇOIS, Marion. « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance », <http://lisa.revue.org/3953>.

enquêtes de Dupin, etc. Il me semble aussi important de souligner que cette lecture peut être rassurante dans la mesure où toute assurance semble avoir disparue, où, comme le souligne François reprenant Barthes, la causalité est troublée. Quel est l'ordre des choses? Quels sont les effets? Les causes? Est-il possible d'avoir confiance en la logique? Dans le roman policier, la réponse peut être positive, mais cette logique, pour être cohérente, doit être repensée, repesée et comprise par un esprit particulièrement aguerrri. Un seul – le héros – sait comprendre les faits et leur redonner un sens. Ce héros, figure de l'intelligence de l'homme quasi-divine, nous rappelle à l'idée somme toute peu réconfortante que l'homme, l'être humain, est laissé à lui-même dans ce monde, qu'il ne peut compter que sur lui-même, ses capacités propres, afin de donner un sens, le bon sens peut-être, à ce qui se déroule mystérieusement sous ses yeux. Parler du crime, le décrire, le mettre en scène, c'est toucher directement à la matière de la vie; quand la mort n'est pas celle qu'un Dieu décide, quand aucune force extérieure ne vient détruire l'humain, quand c'est lui-même qui s'annihile, il y a tout lieu de s'inquiéter. C'est à ces considérations que me conduisent le fait divers, le crime rapporté, écrit dans les journaux, littérature du quotidien d'un temps qui s'échappe sans arrêt. Quand le héros remet les choses en ordre, quand il donne un sens aux événements, il présente en effet « l'image d'un monde ordonné où tout est dans tout et où rien n'est laissé au hasard », ce qui nous permettrait de croire que la notion de destin est encore bien présente. Cependant, étant donné que le rapport à la transcendance n'est plus là, plus clair, il est impossible d'interpréter ce destin, de le comprendre même comme tel. Le destin n'est plus destiné quand il est donné après la mort. La foudre s'abat, le sort s'acharne, mais nul Job à l'horizon, pas de Dieu moqueur qui viendra s'excuser. Tout ce qui reste, c'est l'homme dépossédé du divin, en proie avec sa propre vie, sa propre mort, sa propre écriture.

## Réflexion autour du roman policier conçu comme divertissement

« [...] On peut dire que le roman policier jouit souvent d'une grande estime mais qu'il n'est jamais pris au sérieux<sup>85</sup>. » Quelle est la nature de cette estime qui s'accorde sans sérieux? Je ne saurais trop m'avancer sur la question, cependant, le roman policier est effectivement prisé, quoiqu'il reste fort peu pensé. Cette affirmation de Narcejac, ce manque de sérieux qu'il souligne, me semble particulièrement lié à l'idée de consommation discutée précédemment, consommation qui se joint au divertissement. Si le policier est estimé, c'est en tant qu'il amuse, permet de passer un moment happé par l'intrigue et loin des raisonnements de la pensée. Le policier se trouve considéré comme un produit, un livre à vendre plus qu'à lire. L'estime qui lui est portée est une estime de produit, puisque « estimer », c'est aussi calculer; quant au sérieux, le roman policier ne peut le recevoir puisqu'il est, par sa nature, considéré comme un sous-genre, un sous-roman. Est présente, en filigrane, l'idée de lecture, l'importance que chaque lectrice, lecteur, accorde à ce qu'elle, il décide de lire. Lire le roman policier sans lui accorder de sérieux est possible en effet, n'y voir que le fait divers, l'enquête, le jeu d'énigme est chose facile. Cependant, la possibilité de pareille lecture ne devrait pas exclure les autres. Toute chose peut être lue légèrement, le sérieux peut être retiré et n'est pas forcément contenu dans la matière même du livre. Nous nous trouvons donc face à un problème double, soit la conception de la matière livresque en tant que telle, mais aussi, l'angle de lecture, l'approche faite de cette matière, de ce genre de texte, gardé loin de la « Littérature » :

Malgré le caractère futile de chaque roman policier, l'itération des grands thèmes et des obsessions culturelles (appropriation, la quête, le crime, le châtement, la mort etc.) qu'il articule selon les règles narratives institutionnelles et qu'il véhicule sur le marché de la consommation symbolique contribue à valider notre relation aseptisée à ceux-ci. Il y a

---

<sup>85</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 15.

hypostases des abstractions réelles dans le roman policier, et c'est là un phénomène socioesthétique intéressant<sup>86</sup>.

Amey ouvre ici la porte à ce qu'a d'important, justement, l'écriture spécifique de ce genre de roman. Il est cependant nécessaire de noter que ce n'est qu'une concession qu'il fait, que l'auteur doit d'abord rappeler ce qu'a de répétitif, de banal le roman policier, afin d'ouvrir ensuite la brèche. Commençons donc d'abord par nous attarder un instant à cette critique qui reprend les éléments que l'on retrouve presque dans chaque étude sur le genre policier. Une opposition assez claire se présente à nous. D'un côté, nous sentons la tragédie en tant qu'elle aborde justement elle aussi ces questions sociales récurrentes, qu'elle travaille avec la mort, l'obsession, etc.; de l'autre, le policier, qui reprend ces thèmes, mais se contente de les utiliser, d'en jouer afin de clarifier, de nettoyer notre rapport à ceux-ci. Pas d'*hubris* policière, pas de *catharsis*, pas de grands bouleversements. Le roman policier serait plutôt une tragédie débarrassée de ce qu'elle a de mythique, d'exemplaire et de poignant. Une fois encore, le policier divertit, nous permet une lecture sans tache, sans trace, sans apprentissage. Se trouvent donc encore une fois liées l'idée de répétition, celle de consommation et de divertissement. Notions qui forment une boucle, un cercle duquel il est difficile de s'échapper. Cependant, Amey ne conclut pas de manière aussi définitive qu'il n'y paraît, il ne boucle pas la boucle et laisse un jeu, un espace sur lequel nous pouvons penser. Cet espace, c'est celui de l'hypostase, figure d'importance, non seulement en tant qu'elle est figure, mais en tant que mouvement créé par celle-ci aussi. Les figures sont centrales à l'écriture policière et le reconnaître est essentiel à la compréhension du travail réel de ces textes. Dans l'écriture policière, les sens se camouflent,

---

<sup>86</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, p. 16.

réapparaissent, d'autres s'effacent et c'est ce mouvement du langage qu'il nous faudra observer afin de mettre en lumière l'importance secrète de cette prose.

Ce n'est malheureusement pas chose facile à reconnaître. Narcejac considère en effet qu'il existe une réelle différence entre la « vraie littérature » et la « littérature de consommation » – catégorie à laquelle le roman policier appartient selon lui. La différence se situerait dans l'établissement temporel de la valeur de cette littérature. Le policier appartiendrait à l'éphémère, l'autre littérature, appartiendrait à l'éternel<sup>87</sup>. Je pourrais encore une fois disputer sur les détails et rappeler que bien des romans non policiers sont oubliés, et ce, depuis longtemps, que bien des œuvres ont d'abord été considérées médiocres, nuisibles, d'une valeur nulle, avant que le temps ne leur laisse une place au temple de la renommée, etc. Je pourrais avancer que pendant bien longtemps, le roman au grand complet a été considéré comme un genre bâtard et méprisable, une création bonne pour le peuple seulement, le peuple illettré et sans culture... Il serait possible de discuter de cela bien longtemps, mais ce n'est pas précisément ce qui m'intéresse ici. Je n'ai aucune envie de m'inscrire dans le débat, de compter les points, au contraire, ce qui me préoccupe serait plutôt l'absence de différence réelle entre le policier et le roman conçu comme littérature noble. Mais attardons nous un instant encore à ces critiques, à ce qui peut bien les susciter. Dubois semble partager le même avis que Narcejac sur la question. Lui aussi établit un lien entre le développement de la Presse, la reproductibilité, la consommation et le divertissement<sup>88</sup>. Nous nous retrouvons dans un cadre critique assez clair. D'un côté, une littérature à la valeur éternelle, à la production touchant quelque chose d'unique, à une lecture sérieuse et d'importance. De l'autre, une littérature éphémère, légère,

---

<sup>87</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 246.

<sup>88</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, pp. 25-28.



reproductible à l'infini selon un modèle. D'un côté, l'infini dans le temps, de l'autre, l'infini dans la matière. D'un côté, quelque chose qui s'approche de l'écriture en tant qu'acte sacré, de l'autre, une écriture monstrueusement terrestre. Le problème qui se déploie est le même que celui de l'origine pensée du roman policier. Né à une époque en mutation, il est ardu d'identifier ce qu'il est, de lui trouver paternité, maternité même. Dans ce débat qui s'apparente souvent à la mise en scène juridique, il est facile d'accuser le policier de toutes les dégénérescences, de tous les crimes. Après tout, celui qui témoigne est toujours soupçonné coupable de quelque crime ayant mené à sa survivance. Et le roman policier témoigne, il témoigne de son époque, de ses changements, du gouffre creusé dans la carie du sens, de l'herméneutique. Par ailleurs, ce témoignage est aussi invention et ne se fait pas sans l'aide de la langue, d'une langue nouvelle de par les mélanges qu'elle présente. La prose policière ne s'élabore pas avec la trame de l'écriture sacrée, elle brode, rapièce les morceaux usés d'un langage à saveur transcendante qui a oublié à quoi il réfère. La trace de l'universel, de l'éternel est bien là, mais elle est camouflée sous la forme de ces figures de rhétorique ancienne, telle que l'hypostase justement. C'est par ces figures, auxquelles je reviendrai plus tard, que nous retournons à l'ambiguïté première, à la naissance obscure du policier en tant que « genre ». La manière dont Eisenzweig réfléchit à la question permet de mieux se situer face aux problèmes complexes soulevés par Dubois et Narcejac, entre autres : « C'est dès sa naissance que le roman policier semble [...] promis à une destinée singulière. On ne l'observe pas parce qu'il existe, – il vient à l'existence dans la mesure où l'on en parle<sup>89</sup>. » Ainsi, ce serait les discours de la critique qui auraient construit ce genre et non pas des auteurs ayant décidé de créer un mouvement. Parler de crime, raconter les

---

<sup>89</sup> EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 21.

enquêtes est chose singulière et le fait de discuter, de mettre en scène ces événements est tout aussi singulier. Comme je l'ai déjà exprimé, l'écriture policière ne vient pas d'une volonté de faire genre et les premiers auteurs à jouer de ces thèmes et figures ne savaient probablement pas qu'ils créaient un modèle de lecture particulier, pas plus qu'ils ne pouvaient savoir qu'ils donnaient naissance à un squelette type pour une écriture éternellement renouvelable, régénérable. Cependant, cela n'explique pas la raison ayant poussé la critique à la mise en genre de cette forme d'écriture. Il nous faut poursuivre avec Eisenzweig : « [...] Un concept comme celui du roman policier est [...] de la plus grande utilité. Le constituer en genre, c'est qualifier l'anti-romanesque d'anti-littéraire. C'est le *nommer*, c'est-à-dire l'exorciser, rétablir la hiérarchie des choses, la sécurité des valeurs<sup>90</sup>. » Et c'est là une affirmation fort risquée, qui va contre à peu près toute la critique, contre toutes les critiques. En pointant ce qu'a de sécurisant le nom, la catégorie, la logique de système, Eisenzweig libère l'écriture policière du carcan la rendant incompréhensible presque à tout coup. Eisenzweig redirige le soupçon vers la catégorie, redirige le regard et retourne ainsi au propre de l'enquête moderne, qui soupçonne les institutions et leurs affirmations catégoriques. De cette manière, il nous est de nouveau possible de voir ce qu'a d'effectivement, de singulièrement littéraire, cette écriture qui s'éloigne du roman tel qu'il était jusqu'alors conçu. Et ce regard nouveau, cette attention accordée à ce littéraire qui déborde est d'une importance majeure, puisque cela nous permet de retrouver ses figures, ses traces de la pensée transcendante dans une écriture qui travaille le quotidien, le journalier – ce qui devrait être banal à force et pourtant, ne passe pas. Loin d'être divertissement, le policier tel que le lit Eisenzweig, et tel que je le lis aussi, est un document possiblement dangereux,

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 25.

suspect, intrigant, justement parce qu'il s'attaque à la matière même de l'écriture, du romanesque. Parce qu'il place au centre le laid, l'ignoble, l'innommable, ce qui ne se regarde pas, ne devrait pas être observé, le policier doit jouer du langage, de toutes ses nuances, de tous ses sens. Le jeu n'en est un que dans la forme que l'écriture prend parfois, l'essence est autre, mystérieuse encore, à penser encore.

### Problématique du roman et place de l'énigme

[Guy Scarpetta] distingue deux cultures, l'une du majeur et l'autre du mineur, qui s'interpénètrent dans notre vie quotidienne, sans pour autant vouloir les assimiler, et il discerne quatre attitudes face à cette « confrontation du mineur et du majeur » : l'attitude académique « qui refuse le mineur au nom du majeur » et trouve « indécent » qu'on puisse entrelacer les registres; l'attitude « barbare » qui revendique son inculture; l'attitude du nivellement « qui dénie la hiérarchie des valeurs culturelles »; et l'attitude (qu'il ne définit d'aucun vocable) qui « reconnaît la hiérarchie, pour se donner la liberté de la transgresser [...] ».

– Lits, *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*.

Il faut, un instant encore, me pencher sur la place que joue l'énigme dans le roman policier. Si elle est souvent considérée centrale, il n'est cependant pas évident qu'elle soit réellement le noyau de ce qui constitue la prose policière : « “[...] Le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature, international, transhistorique, transculturel, le récit est là comme la vie”, écrit R. Barthes<sup>91</sup> [...] » L'écriture policière me semble tenir du récit tel que défini par Barthes et pourtant, il est fort rare qu'elle jouisse de cette réputation. Au contraire, c'est sur la stagnation, la fixité de la forme

---

<sup>91</sup> DUPUY, Josée. *Le roman policier*, p. 48.

que l'on insiste souvent et en plein cœur de cette critique se trouve l'énigme, c'est-à-dire le jeu, la devinette, le puzzle :

Le roman policier ignorera toujours l'existence, cette façon incompréhensible d'être-au-monde sans raison, sans cause, comme une brève phosphorescence entre deux néants. Lui, au contraire, se nourrit rigoureusement de causes et d'effets; il est concret par constitution, opposé à un concret par destruction<sup>92</sup>.

Cette critique de Narcejac permet de mettre en place une opposition fréquente, soit celle qui oppose l'existence au jeu. D'un côté se trouve le mouvement incompréhensible, plein d'hésitation et de doute de la vie, de l'autre, l'organisation parfaite et rigide du roman policier. Parce qu'il faut résoudre l'énigme et que tout est en place pour qu'effectivement, la solution vienne, le suspens se trouve là comme mensonger, comme simple artifice narratif. Amey propose le même genre de critique :

Il [le roman policier] dégrade de l'intérieur en la chosifiant la problématique du roman : en réduisant son ambiguïté stylistique, c'est-à-dire en posant l'énigme – au sens large – de telle sorte qu'elle soit soluble, en annulant l'infini des disjonctions dans le fini d'une conjonction rétablie en totalité, en jugulant les réseaux d'oppositions dans des oppositions duelles et diamétrales, en s'enfermant dans sa solution immanente, se fermant au bout du compte à l'inventivité de l'ambivalence<sup>93</sup>.

D'un côté, le roman policier est trop romanesque et s'éloigne des oscillations de la vie réelle, des troubles de l'existence, de l'autre, il n'est pas assez littéraire, se rapproche des faits divers, du jeu d'énigme, de cette écriture qui ne marque pas, ne touche pas, ne fait pas passer. Critique double et extrêmement contraignante, qui laisse fort peu de chance au récit de s'en sortir indemne :

Le bien et le mal ne sont incarnés par de vrais êtres humains, par de vraies personnalités, avec toute leur complexité. Pas de bataille des passions et des volontés, mais seulement un conflit entre deux intelligences. Les indices doivent être *découverts* parce que les traces ont été *couvertes*. À la place d'un conflit humain, il y a une concurrence entre deux capacités d'analyse abstraite<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 242.

<sup>93</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, p. 197.

<sup>94</sup> MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, p. 61.

Mandel insiste sur cette présence presque étouffante de l'intelligence qui ne permet pas l'ouverture vers l'humain et sa diversité. Intelligence centrale, qui viendrait s'imposer par une division beaucoup trop claire entre le bien et le mal, une division hors de tout doute, de toute hésitation possible. D'un côté, le détective cherche le bien, son rétablissement, de l'autre le criminel fait le mal, mal conçu en vertu de la loi et son absoluté. Cet élément de critique est important en effet puisqu'il souligne ce que peuvent avoir de grossières ou d'évidentes les énigmes policières. Si le bien et le mal ne sont pas mis en doute, ce que présentent les enquêtes n'a aucune valeur éthique, mais se contente plutôt d'une valeur théorique. La loi est claire, faire le bien ne consiste qu'en une obéissance aveugle à ce texte légal, faire le mal, c'est désobéir, et cette désobéissance est punissable par la loi, représentée par le détective. La critique du détective, sur laquelle je reviendrai de manière plus détaillée en abordant la pensée de Kracauer sur le sujet, est un élément récurrent dans les textes de la critique. Pure intelligence, quasi-robotique, le détective semble se mouvoir dans un chaos organisé pour sa réussite future :

Ainsi, dans l'*Enquête*, le Détective réalise la Moralité objective dans un parcours qui aboutit à l'élucidation de l'énigme; il ne lui manque plus pour accomplir son identité que de compléter dans l'*Affrontement* cet acquis par la victoire physique sur le Criminel, c'est-à-dire de le capturer, voire de l'éliminer et de porter ainsi à son terme son statut de super-Sujet<sup>95</sup>.

Énigme, indice, enquête, détective se retrouvent liés ici. La quête, parce qu'elle est enquête, est perçue comme une sorte de trompe-l'œil, un dessin sans dimension, fixé, mis en place pour nous leurrer; d'un leurre qui certes, fait plaisir, mais reste cependant mensonger. La figure du détective est ici celle d'une intelligence mécanique, admirable seulement dans la mesure où elle est inhumaine, partie intégrante d'un récit froid, calculé, hors-littéraire. Comment alors poursuivre, avancer dans cette enquête-ci, celle

---

<sup>95</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, p. 75.

qui concerne la place de l'énigme dans le récit? Il nous faudra, pour commencer, admettre que le roman policier ne peut être réduit au roman, au policier, à l'énigme ou sa solution. Il nous faudra reconnaître, avec Eisenzweig, qu'« [...] en vérité, même si le problème (puzzle) est au centre du roman policier, il n'en constitue pas l'essentiel<sup>96</sup>. » Il ne peut y être réduit puisqu'il est bel et bien littérature, littéraire. Un jeu d'énigme n'a pas de narrateur, de personnages, de décors, il a des règles et cela est bien suffisant. Des règles peuvent bien être données au roman policier et plusieurs livres expliquent de manière schématique comment donner vie à un roman policier en règle. Les règles existent, les schémas sont là, mais l'écriture ne se réduit pas à cela. De la même manière, quelque chose d'énigmatique est effectivement présent dans le policier, des crimes sont à résoudre, des personnages disparaissent et d'autres s'en préoccupent, refusent le silence de la disparition et cherchent à les retrouver, ce qui implique de se pencher sur un problème, de mettre en place souvent une méthode, de la suivre et de résoudre ainsi l'enquête. Loin de moi l'idée de nier l'importance de cela dans le récit policier, cependant, il me paraît tout aussi injuste de l'y réduire. Car l'énigme concerne ce que nous ne savons pas et le récit policier ne se limite certainement pas à ce que l'on ignore en commençant la lecture. Un jeu réel se situe justement entre ce que nous savons, ce que nous ignorons, ce que nous savons savoir et ce que nous ignorons ignorer et ce jeu, c'est celui de la littérature à l'œuvre, de la lecture qui travaille : « Élucider l'énigme, pour lui [le Grand Détective], c'est avant tout comprendre qu'elle est à lire. Le sang ne fait sens que s'il est perçu comme encre<sup>97</sup>. » Cette manière de comprendre proposée par Eisenzweig nous permet de réconcilier l'enquête et le roman, l'énigme et le littéraire puisqu'en effet, le récit criminel permet une lecture de la lecture. Le rôle que vient jouer

---

<sup>96</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 50.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 147.

la logique dans le récit est ainsi secondaire, ce qui prime c'est l'interprétation des données, la reconnaissance de ces données comme éléments de lecture : « La rhétorique effervescente du roman populaire privilégie le registre de la métaphore et du symbole, avec ce qu'il a de patent et d'insistant. À quoi, le texte policier va préférer l'indice, à l'intérieur d'une sémiotique plus discrète du détail, de l'effet latéral<sup>98</sup> » affirme Dubois et pourtant, les métaphores sont bien là, les symboles se glissent un peu partout, dans le texte que nous lisons, dans les objets que le détective rencontre. Son travail n'est pas seulement celui de la résolution de l'énigme, il doit d'abord identifier ce qui constitue le cadre de l'énigme, sa matière; ce n'est que par ce travail minutieux de reconstitution qu'il peut en arriver au détail, à l'indice : « Elle [l'histoire policière] se terminera, en principe, avec la consécration du Grand Détective, qui sera d'autant plus grand qu'il aura mieux remplacé la voix narrative dont l'extinction est l'objet de l'enquête<sup>99</sup>. » Ce n'est qu'en admettant ce glissement essentiel que l'on peut reconnaître l'importance du roman policier non seulement en tant qu'il est récit, mais aussi en tant qu'il est roman, littéraire. La résolution de l'enquête telle que nous la présentait Amey n'est pas celle qui prime, celle qui réellement se trouve au centre. La résolution principale est littéraire et concerne la place de la voix narrative. En acceptant de se détacher du thème, Eisenzweig nous donne accès à une lecture du policier beaucoup plus intéressante et surtout, beaucoup plus littéraire du roman policier, qui est, d'abord et avant tout un roman, un texte. Certes, les thèmes ont une importance, le crime, la mort, la volonté de cacher quelque chose sont centraux, cependant, ils le sont d'abord et surtout en tant que structure littéraire. Le roman policier, loin de nier la structure du roman, se l'approprie tout en la questionnant. Ce mouvement peut être considéré profane, pour moi, il sera lu

---

<sup>98</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 21.

<sup>99</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 117.

de manière plus historique, s'inscrivant de cette manière dans la modernité, dans ce qu'a d'inquiétant la modernité. Dupuy, citant la préface de Malraux à *Sanctuaire* de Faulkner écrit :

[...] Limitée à elle-même, l'intrigue serait de l'ordre du jeu d'échecs – artistiquement nulle. Son importance vient de ce qu'elle est le moyen le plus efficace de traduire un fait éthique et poétique dans toute son intensité. Elle vaut parce qu'elle multiplie. Le poète tragique exprime ce qui le fascine, non pour s'en délivrer [...] mais pour en changer la nature; car, l'exprimant avec d'autres éléments, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées. Il ne se défend pas contre l'angoisse en l'exprimant, mais en exprimant autre chose avec elle, en la réintroduisant dans l'univers. La fascination la plus profonde, celle de l'artiste, tire sa force de ce qu'elle est à la fois l'horreur et la possibilité de la concevoir. *Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier<sup>100</sup>.

Il m'apparaît évident que cette tragédie se faufile dans le roman policier, dans ceux qui nous importent en tout cas, qu'une lecture sortant du carcan de l'énigme et de sa résolution nous permet de voir apparaître un problème très réel, très profond de la modernité, en ce qu'elle tient du tragique, sans s'y résoudre pourtant.

### Entre répétition et reprise, que trame le policier?

Quel est ce « je » infatigable qui apparemment dit toujours la même chose? Où veut-il en venir? Qu'espère l'auteur qui doit bien se trouver quelque part? Qu'espérons-nous nous qui lisons? Ou bien est-il entré dans un cercle où il tourne obscurément, entraîné par la parole errante, non pas privé de sens, mais privée de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeante, qui ne s'arrête jamais, dont on ne pourrait souffrir qu'elle s'arrête, car c'est alors qu'il faudrait faire la découverte terrible que, quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse elle persévère, non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle<sup>101</sup>.

Que fait ici cette citation? Qu'ont à voir Beckett, Blanchot, *l'Innommable* et le roman policier? Il me semblait nécessaire d'explorer un peu plus avant les implications de certaines critiques fort souvent répétées quant au roman policier et à la place qu'il tient; soit la répétition, que ce soit dans la forme ou le fond, aussi bien que dans la

---

<sup>100</sup> DUPUY, Josée. *Le roman policier*, p. 51.

<sup>101</sup> BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, pp. 308-309.



reproductibilité liée au développement de la Presse. Blanchot ne parle certes pas du policier, cependant, sa lecture de Beckett permet de mettre en place certains éléments d'importance afin de réfléchir à la répétition ou plutôt, à la reprise, distinction sur laquelle nous nous attarderons plus tard, avec l'aide de Kierkegaard. Je me permets donc un petit écart, un instant, afin de mieux revenir ensuite à la question policière qui nous intéresse spécifiquement ici. Blanchot parle de *l'Innommable*, d'un sujet qui tourne en rond, d'une *parole errante*, qui même lorsqu'elle se tait parle encore. Quelque chose veut se dire, qui ne vient pas, tourne autour du sens, le frôlant sans jamais parvenir à l'atteindre réellement ou complètement et le silence est là, un silence palpable et encore parlant, sans pourtant que nous réussissions à en extraire quelque chose de clair, quelque chose de langagier complètement. C'est aux morts que je pense ici, à la mort telle qu'elle est présente dans le policier. L'intrigue survient parce que quelque chose d'innommable s'est produit. Innommable non pas en essence, mais parce que quelqu'un a tout intérêt à ce que le récit soit incomplet, c'est-à-dire, le criminel. Le criminel cherche par tous les moyens à créer un silence, le silence complet autour de ses actes, il tue pour faire taire, il couvre les traces pour que le silence perdure. Le rôle du détective est alors de rendre la parole au mort, de retrouver le récit complet, de redonner un sens à cette parole qui s'agite et tourne en rond, parole de la victime privée de voix, qui reste pourtant belle et bien présente, mais sans ancrage, sans point de référence clair. La forme du récit policier me semble ainsi complètement liée à cette matière qui est la sienne, cette matière de mort, de doute, de résidu. La mort violente, la mort intéressée, donnée par le criminel, c'est aussi la vie reprise et, de cette capture, quelque chose reste, quelque chose de fantomatique, qui tient de l'esprit. L'intelligence du détective, celle si souvent décriée, me semble tenir plutôt de la présence de cet esprit, de la capacité d'identifier ce qui est à lire et de le décrypter effectivement. S'il importe dans le récit,

ce n'est pas simplement en tant qu'il résout l'énigme, c'est en tant qu'il restitue la parole, lui donne le centre manquant, celui-là même qui redonne au silence sa valeur propre et réelle. Il y a donc un cercle perpétuel créé chaque fois qu'un assassin assassine et ce cercle, bien qu'il garde cette valeur circulaire propre, d'un assassin à l'autre, n'en a pourtant pas toujours la même substance, n'est certainement pas fait du même langage, de la même parole. Quant aux enquêtes où la disparition est celle d'un objet, des valeurs analogues peuvent tout de même lui être données. L'objet parle, les lieux parlent, les plantes, les témoins, les absents, ils ne parlent pas de manière littérale, évidemment, cependant, quelque chose est à comprendre et, dans le récit policier, cette compréhension est narrative, littéraire. Mais penchons nous encore un peu sur ce qui résiste au policier :

Au vrai, la littérature légitime n'est pas exactement le terrain adéquat au déploiement d'un genre qui va bientôt se définir par un double critère, la référence à une pratique sociale instituée (l'enquête de police) et la reproduction sérielle. Car là où cette littérature établit un système des genres, elle opte pour des critères de forme contre les critères de contenu. Pour elle, le roman policier ou le roman médical sont des références triviales, qu'elle refuse d'intégrer<sup>102</sup>.

Il s'agit bel et bien d'un refus, d'une mise à distance nécessaire afin de sauvegarder cette littérature dite légitime. Le récit policier ne possède pas cette légitimité et son existence semble avoir quelque chose de menaçant pour la littérature en tant qu'institution. Il m'apparaît que c'est là une des raisons majeures poussant la littérature à écarter le policier, car celui-ci n'est pas obéissant, n'est pas régulier. Quant aux institutions, il se sert justement de leurs codes afin de les morceler et de les observer à la loupe. L'idée d'un tout, d'une unité parfaite et fonctionnelle n'est plus possible dans le récit d'En-Quête puisque justement, l'engrenage a été encrassé et que toute la machine doit être démontée afin de retracer le moment du blocage, sa raison, sa source.

---

<sup>102</sup> DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, p. 14.

De la même manière, le fait d'être sériel, d'avoir ce potentiel, sème le doute, change la manière dont la mise en récit modèle son univers. Avec le policier, avec la modernité, nous faisons face à quelque chose de circulaire, une temporalité de la boucle qui se dérive en spirale. Le temps n'est pas celui des Lumières, celui de Kant, de la ligne droite à laquelle il est possible d'imaginer un début et une fin, c'est celui d'un éternel retour dont on ignore le point d'origine ainsi que le point de sortie. Le roman n'est pas le lieu du début et de la fin, il commence au beau milieu – un crime a été commis dont nous ignorons tout ou presque – et se termine par la résolution – le plus souvent, en tout cas – sans pourtant que cela assure la fin réelle du récit. Le détective pourra revenir puisque résoudre un crime n'est pas mettre fin à la criminalité. Au contraire de l'utopie où un modèle souvent rigide est proposé, le policier s'inscrit au fil d'une reprise, d'une continuité étrange et parfois incompréhensible selon les modes habituels de la narration.

Il me paraît donc important de préciser tout de suite la différence majeure entre la répétition et la reprise. Bien que l'une et l'autre paraissent identiques, la première désigne quelque chose de l'ordre de l'identique qui encore et encore reviendrait; la seconde, elle, permet une nuance significative puisqu'elle désigne à la fois quelque chose qui revient, mais aussi, quelque chose qui diffère dans ce renouvellement, tel que l'exprime Kierkegaard : « La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris; mais précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la *re-prise* une chose nouvelle<sup>103</sup>. » Avant de poursuivre, il me semble important de m'attarder un instant sur la traduction de ce livre. Certaines versions proposent le mot « répétition », quand d'autres préfèrent le terme « reprise ». Bien que cela puisse paraître anodin au premier regard, cette différence est en fait majeure et change complètement la manière dont nous comprenons le texte. Le terme « répétition » est

---

<sup>103</sup> KIERKEGAARD, Søren, *La reprise*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 87.

chargé du sens psychanalytique, sens intéressant certes, mais qui s'éloigne de la nuance kierkegaardienne. Car ce que le personnage du récit cherche, c'est une répétition identique d'un évènement, cependant, force lui est de constater l'impossibilité d'une répétition qui soit justement identique. Ce qui lui est accessible, c'est la re-prise, une prise nouvelle, presque au sens cinématographique. Le fait que la chose ait déjà eu lieu une fois marque profondément la démarche et lui donne une impulsion totalement nouvelle, qui tient à la fois de l'expérience et de ses acquis, mais aussi du risque et de la nouveauté considéré comme un contact recommencé avec ce qui a été. Par là, c'est un sens de l'histoire, de l'historique qui s'installe : « Quand on dit que la vie est une reprise, c'est dire que l'existence qui a existé voit maintenant le jour. Si on n'a pas la catégorie du ressouvenir ou de la reprise, la vie toute entière se résout en un vacarme vide et creux<sup>104</sup>. » Et c'est justement ce que paraît faire le détective en quête de réponse. Face à ce qui a été, il lui est nécessaire de trouver les traces, de re-prendre le chemin du crime, de faire une re-prise afin de tenter de comprendre ce qui n'est que *vacarme vide et creux*. Qu'il soit sériel ou non, le récit policier peut l'être, justement parce qu'il l'est au cœur de sa structure, parce qu'il se situe dans un univers non pas de répétition, mais bien de reprise. Le jeu de mots est facile, de reprise à repriser, il n'y a qu'une lettre, qu'un pas; dans la reprise, le détective, l'enquêteur, cherche à réparer aussi ce qui a été détruit, brisé. Il cherche, non seulement dans l'enquête – il veut trouver le criminel – mais aussi dans le langage, trouver ce qui a été tu, ce qui a été réduit au silence et c'est ainsi que les figures s'agitent, se manifestent, figures qui servent à finir les phrases laissées en suspens, les vides créés par la disparition. C'est ainsi que j'en reviens à la temporalité du policier, au temps de la reprise : « La répétition repose sur une vision cyclique des temps, comme la nature qui, en se développant, se répète en des formes de

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp .87-88.

plus en plus raffinées et adaptées<sup>105</sup>. » Je ne m'attarderais pas ici sur la perfection de la nature, cependant, l'aspect cyclique du récit policier, son adaptation à un monde en perpétuel bouleversement me paraît importante à souligner :

Le genre policier [...] se présente comme une forme narrative reprenant les principes de l'énigme et de la devinette présents dans les récits les plus anciens de l'humanité. Il ne fait que reproduire une démarche inscrite au cœur de l'humanité. Adam et Ève veulent avoir accès à l'arbre de la connaissance, Œdipe se sauve en résolvant l'énigme posée par le sphinx, Salomon résout les énigmes de la reine Saba, les poètes scandinaves des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles organisent des tournois d'énigmes. Et si l'énigme est au cœur de nos existences, elle est aussi au cœur de toute narration<sup>106</sup>.

Cette conception de l'énigme présentée par Lits présente de manière très claire le lien entre l'histoire, le récit, l'intrigue et la narration. Le policier s'inscrit effectivement dans cette lignée de textes qui s'interrogent sur la manière dont il est possible de penser le monde, de le questionner, de le vivre. Grâce à l'idée de reprise, il est possible de voir les liens, les jonctions, sans pourtant y voir une justification ou bien au contraire une répétition toute bête, car au centre n'est ni l'intrigue, ni la solution, mais bien le questionnement et la narration, le questionnement de la narration même.

### Réalisme... réalité... Rhétorique du policier

À l'importance du rôle que joue l'énigme dans le récit policier s'ajoute une considération qui a quelque chose d'étonnant au premier abord, soit la valeur de vérité de pareil récit, l'adéquation avec le réel de ceux-ci. Comme nous l'avons déjà vu plus tôt, de nombreuses critiques viennent de la grande présence d'éléments du quotidien dans la prose policière : faits divers, description des lieux, narration qui suit une horloge et le passage des heures. L'importance de ces détails d'apparence futile et prosaïque

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>106</sup> LITS, Marc. *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, p. 23.

occasionne une sorte de glissement qui porte à se questionner sur la valeur proprement sociologique ou scientifique de ces textes. C'est ainsi que Narcejac se demande :

Est-il possible de mettre une distance entre le mystère et la solution? Est-il possible de séparer l'auteur et le détective? Est-il possible d'imaginer une *enquête vraie*? C'est à cette condition que le roman policier deviendra scientifique. Ce que Poe et Conan Doyle ont créé, c'est la « forme » du roman policier. Mais ils n'ont pas compris quel en devrait être le fond, c'est-à-dire la matière. Ils n'ont pas vu, notamment, que cette matière devait être *rebelle*, et *résister* à l'investigation<sup>107</sup>.

Étrange perspective que l'on retrouve ici. Il semble que puisque la littérature « noble » refuse le policier en tant que récit, en tant que littérature à part entière, il lui faille tenter de s'inscrire alors du côté de la science, ce qui paraît un défi d'envergure, un défi impossible à relever à dire vrai. Car qu'il soit prosaïque ou non, le récit reste évidemment mise en scène, littérature, avec tout ce que cela implique de jeux de langages, de métaphores, de figures. C'est la « matière » du policier qui, selon Narcejac, devrait être révisée, revisitée. Il m'apparaît pourtant que la matière résiste effectivement d'une manière toute particulière à l'investigation. Elle résiste justement en ce qu'elle n'est ni scientifique ni totalement romanesque, elle résiste en échappant aux catégories de l'interprétation. Parce que Narcejac part de l'idée que le « roman policier » est une catégorie réelle et complète, il lui est possible de se questionner sur la valeur de vérité de cette catégorie, mais en admettant avec Eisenzweig que cette catégorie n'est pas suffisante, qu'elle protège la Littérature plus qu'elle ne parle du policier, l'intrication de la forme et du fond paraît plus claire. Dans un certain univers, l'enquête est vraie, mais l'enquête est vraie parce que justement cet univers ne se préoccupe pas explicitement du vrai tel qu'il est conçu directement par l'esprit :

Entrelacement des intentions, rotation axiale de l'inauthentique vers l'authentique, au cours de laquelle toute perspective ultérieure se superpose aux perspectives antérieures. C'est grâce à cette rotation qui peut entraîner

---

<sup>107</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 43.

un abandon des catégories qui barrent la route vers la réalité, que le roman policier est transcédé<sup>108</sup>.

Kracauer paraît particulièrement préoccupé, j'oserais même aller jusqu'à dire, irrité, par les « manquements » du récit policier, ses écarts, et c'est ainsi qu'il propose un plan, une solution à cette forme romanesque mettant en péril le contact possible avec le réel. Encore une fois, comme nous l'avons vu avec Narcejac, la réalité est questionnée, une solution à ces « erreurs policières » est proposée : que l'on change la matière ou bien l'axe, que l'on bascule, transfère, articule tout cela autrement pour qu'enfin ces enquêtes ressemblent à quelque chose de vrai, à quelque chose de réel, qui nous donne un réel enseignement. Il m'apparaît que ces propositions sont liées à quelque chose concernant le pacte de lecture. En effet, le policier n'étant pas contenu dans le genre, ne se restreignant pas sagement à une catégorie, le pacte que peuvent faire entre eux auteurEs et lecteurs, lectrices n'est pas clair. Comment devons-nous nous placer? À quoi croire? Dois-je jouer le jeu de l'enquête ou bien au contraire rester sur mes gardes? Le roman policier se joue de ces questions et fonctionne justement en s'offrant le luxe de ne pas répondre d'avance, de ne pas répondre du tout parfois. Et c'est de cette manière, en restant dans le flou, qu'il me semble s'engager face au réel, au réalisme. Car dans le policier, la réalité proposée est parfois celle qui est la plus incroyable; la lettre était sous nos yeux pendant tout ce temps, ou bien le narrateur est celui-là même qui assassine et, non content de prendre le corps de la victime, s'arroge le droit à l'histoire, au récit, à l'omniscience narrative. Les histoires que le policier présente ne sont pas réalistes, mais elles s'approchent du réel par cette absence de guide, de toute-puissance qui organise. Comme le réel de cette époque, le policier ne compte plus sur la présence divine; le réel est celui des ombres, des catacombes, de l'insécurité qui

---

<sup>108</sup> KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier; un traité de philosophie*, p. 79.

gronde. Et il m'apparaît que c'est ainsi que les notions de réalisme et de réalité se retrouvent liées et disjointes à la fois. Borges avance que : « Poe ne voulait pas que le genre policier fût un genre réaliste, il voulait qu'il fût un genre intellectuel, un genre fantastique de l'intelligence, pas de l'imagination seulement; des deux choses, bien sûr, mais surtout de l'intelligence<sup>109</sup>. » Cette distinction, faite entre l'imagination et l'intelligence, me semble brouillée dans le récit policier. Non pas que l'un prédomine, mais plutôt que la distance les séparant est si ténue, si fine, qu'il n'est même plus certain qu'elle soit nécessaire. L'intelligence est productrice d'image, elle produit afin de comprendre et non pas seulement pour plaire, tout comme les images travaillent la substance même de l'intellect. L'une et l'autre se complètent, s'entraînent, s'imbriquent jusqu'à la confusion de ce qui a bien pu venir d'abord, de ce qui viendra ensuite. D'où l'importance de l'instinct dans ces récits, de la lecture aussi. De l'instinct, parce qu'à la base, il y a l'absence de savoir au sens scientifique. La plupart du temps, le détective ignore ce qui le pousse à poursuivre et cependant, il est « possédé » par une force qui ne lui permet pas l'arrêt. C'est à partir de cet inconnu, de ce vide de savoir que l'imaginintelligence se travaille et se développe. Il y a, dans le problème, un inconnu, c'est ce que nous finissons par comprendre, cependant, le travail débute à partir d'autre chose, du « il y a quelque chose qui cloche ». L'inconnu n'est pas identifié, le problème n'est pas clair et avant de penser à pouvoir résoudre l'énigme, il faut d'abord être capable de la poser, de comprendre la donnée manquante, l'inconnu à combler.

Watson nous révèle [...] les deux pôles de sa méthodologie : l'observation et la déduction. Sherlock Holmes n'est pas un simple ordinateur de chair, il est aussi un expérimentateur, un homme de laboratoire, prêt à renforcer l'observation par l'appui d'une technique qui s'est développée aujourd'hui sous le nom de criminalistique<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> BORGES, Jorge Louis. « Le conte policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 297.

<sup>110</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t.1*, p. 85.



Si Lacassin semble d'abord utiliser ce lien avec l'étude de la criminologie afin de justifier l'intérêt de ces récits, il nous permet aussi de voir combien les rapprochements entre des notions considérées alors impossibles à concilier sont nombreux et difficiles à intégrer. La méthode de Holmes est en effet partie de ce mélange dont je parlais il y a un instant, cette imaginintelligence qui se développe. Le personnage ne cesse d'écrire des études, des ouvrages encyclopédiques. Il rassemble les documents, les organise et c'est ainsi que nous apprenons par exemple qu'il a écrit une étude sur les différentes cendres produites par différentes sortes de tabac, de cigarettes, de cigares<sup>111</sup>, etc. Mais l'expérimentation ne se résume pas aux actions du personnage, car le récit lui-même est truffé de ces essais, de ces tentatives de faire se rencontrer le réel et l'imaginé jusqu'à qu'il ne soit plus possible de les différencier avec assurance. L'auteur, comme son personnage, doit relever le défi de parler de choses extraordinaires d'une manière réaliste, de choses réelles d'une manière extraordinaire. La langue est sans arrêt au travail, la narration se démultiplie, se décuple, se tait tout en donnant l'impression de tout savoir. Et Lacassin le révèle tout en ne le soulignant pas, cependant, ce n'est pas un hasard que ce soit justement Watson qui nous révèle les méthodes employées par Holmes. Narrateur lacunaire et hésitant qui ne cesse de s'effacer, de s'oublier, de se perdre dans ce qu'il raconte, Watson, en ce qu'il sait et ne sait pas à la fois, illustre parfaitement ce rapprochement des extrêmes, ce brouillement de piste qui permet pourtant et malgré toute logique d'accéder à une solution.

« On peut définir sommairement le roman policier en disant que c'est le récit d'une chasse à l'homme, mais, ceci est essentiel, d'une chasse à l'homme où l'on utilise ce genre de raisonnement qui interprète des faits en apparence insignifiants pour en tirer des conclusions. » (Fr. Fosca)<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le mystère du val Boscombe », *Sherlock Holmes enquête*, Paris, Pocket, 2004, pp. 88-89.

<sup>112</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 33.

Narcejac, citant Fosca, nous permet d'aborder justement la question de l'interprétation, qui est finalement au cœur des textes policiers, car s'il semble évident que le rôle de l'enquêteur est de comprendre, de lire, d'interpréter l'anodin, il est beaucoup moins dit combien le travail commence plus tôt, au moment même de se poser une question. Le détective, En-Quête, ne peut se contenter d'interpréter ce qui paraît « insignifiant », il doit d'abord comprendre, identifier que ce qui semble tourner à vide comporte quelque chose de plus qu'il n'y paraît d'abord. C'est dans cette mesure que la lecture intervient, dans la mesure donc où elle est d'abord écriture. Enquêter, c'est écrire et lire à la fois, c'est voir la texture du sens là où rien n'est écrit, c'est projeter par l'esprit ce qui pourrait être jusqu'à comprendre, peut-être, ce qui est. Marion François affirme :

Le « montage » effectué par l'écrivain, et qui est de l'ordre du discours, est donc primordial puisqu'il va déterminer le sens de la construction. Classiquement, le roman policier propose un cheminement inductif, qui va de l'effet constaté aux causes inférées. Or, ce que Todorov appelle « déformation particulière », Paul Ricœur le nomme « configuration narrative », en montrant qu'à l'aporie posée par la question du temps, tout récit répond par la mise en intrigue, en reconfigurant notre expérience temporelle. Sa lisibilité est ainsi assurée : raconter, c'est déjà expliquer. L'acte narratif induit une « connexion causale », qui disqualifie le concept de réalisme – en particulier dans le roman policier, dont la volonté explicative est extrême – et suppose un certain point de vue<sup>113</sup>.

Le réalisme est présent en tant qu'image du réalisme, en tant que mise en abîme de cette notion même. Et si cela peut parfois paraître puéril, s'il est facile de disqualifier ce genre de discours, il n'en reste pas moins que cette figuration tout en image permet réellement d'apprendre, de comprendre quelque chose. Le roman policier, la prose policière a besoin de ces tours de rhétorique, de ces astuces narratives et langagières, non seulement parce que le récit questionne les origines et se place donc face à une absence, mais aussi parce que parlant de ce que l'on ne veut pas entendre, exposant le crime là où l'innocence régnait, la mort là où l'on préférerait détourner le regard, il a

---

<sup>113</sup> FRANÇOIS, Marion. « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance », <http://lisa.revue.org/3953>.

besoin de capter notre attention, de la capturer même, de l'hypnotiser, afin que nous  
baissions la garde et que l'image nous parvienne, sans cet éclat qui la rend aveuglante.

Chapitre troisième :  
PENSÉE ET CRITIQUE

Kracauer et la critique du Détective

Après ce petit tour de la critique littéraire, qui nous permet de comprendre le cadre, l'histoire et l'historicité de ces récits, il m'apparaît important de prolonger un peu plus loin notre compréhension. Je propose donc de m'attarder sur cette figure centrale du texte policier qu'est le détective. Déjà, je dis « figure » et cela n'est pas innocent. C'est en passant par la critique de Kracauer que je te tenterai d'établir en quoi justement le Détective est figure, en quoi cette figure nous est essentielle à la compréhension de ces textes :

On pourrait sans doute se passer de lui [Watson et autres] s'il ne s'agissait que de fins biographiques, mais son introduction démontre ingénieusement que le détective lui-même est incapable de faire des confidences autobiographiques, tout comme le héros dont le poète immortalise les hauts faits. Il est vrai que, dans les deux cas, les raisons du silence sont différentes; car si le héros reste muet parce qu'il dialogue avec le destin, le détective se tait parce que tout destin est muet pour lui. Son mutisme s'explique non par l'engagement absolu de l'existence, mais par l'absence d'existence propre à l'engagement rationnel, absence qui lui interdit la parole; et tandis que le moi, dans le premier cas, se consume tragiquement, dans le second, le moi consumé n'a plus aucun toi en face de lui<sup>114</sup>.

Là où le héros dialogue, le détective reste silencieux, c'est ce qu'avance Kracauer et la question du silence, de la possible présence de la parole ou non est tout à fait essentielle à la réflexion entourant le texte policier et plus précisément, le détective. La parole possible se joue, dans la prose policière, en effet dans le silence, dans ce qui apparaît silencieux, mais ne l'est pas réellement, pas complètement en tout cas. L'adversaire du héros est présent, il lutte, attaque, parle aussi, alors que dans le cas du détective,

---

<sup>114</sup> KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier; un traité de philosophie*, pp. 91-92.

l'adversaire est en fuite – le criminel et le cadavre muet, poussé au mutisme par la mort. C'est le lieu de la détection qui s'installe justement dans l'absence, le silence, le rien. Le détective, en tant que figure, est celui qui ne respecte pas ce silence, ne lui obéit pas et lutte afin de retrouver le texte, non seulement celui de l'assassin, mais surtout, celui de la victime. Le dialogue est donc bien présent, bien qu'il soit dialogue de figure, de mise en scène, d'expérience de pensée. Pour le détective, le dialogue est en fait partout présent, partout possible, bien que l'échange se produise souvent à travers la mise en scène du savoir possible ou non. C'est de cette manière qu'il n'est pas rare de voir l'Enquête en action questionner un tableau de travers, une chaise renversée, une fenêtre fermée de l'intérieur ou bien même un foie abîmé, une plaie infectée.

Il est nécessaire de souligner cette proposition concernant la quasi inutilité du personnage de Watson, de l'ami, du confident, du biographe dans le récit d'enquête. Kracauer, en soulignant le rôle du narrateur, fait un bond logique, allant jusqu'à affirmer que le narrateur sert surtout à mettre en lumière l'incapacité totale qu'a le détective de se raconter lui-même. L'argument qu'il nous présente est idéologique, philosophique et je ne commencerai pas à argumenter sur la question, puisque ce qui réellement nous intéresse ici est d'ordre littéraire. En effet, peut-on approuver cette idée que le détective ne sait se raconter, qu'il est narrateur mort? Il m'apparaît essentiel de souligner, avant de poursuivre, le fait que Kracauer parle d'autobiographie, puisque c'est l'idée de prosopopée qui me guide à travers le récit policier. Afin de poursuivre, il me faut glisser un peu à travers le texte kracauerien, à travers ces notions clefs qui surgissent dans la critique. Ainsi, là où Kracauer voit une incapacité, l'aveu d'un échec, même, c'est plutôt un déplacement que j'identifie. Si Watson est là pour nous raconter les enquêtes de Sherlock, c'est en fait parce que Sherlock est là pour nous raconter la biographie de quelqu'un d'autre. Sherlock, Dupin, Poirot et les autres ne peuvent se

raconter directement puisqu'ils sont déjà le lieu de parole accordé à un autre, soit le cadavre et le morcellement narratif qui reste, doit être compris par l'enquête. Loin d'affirmer avec Kracauer que le *destin est muet pour lui*, je dirais plutôt que ce n'est pas à la manière du héros, du poète que nous avons accès au destin du détective. Car justement, il est figure :

La *ratio* ne constitue pas pour lui [le détective] une fin vers laquelle il s'oriente, mais il en est la personnification; il n'accomplit pas ses ordres en tant que créature de cette *ratio*; c'est plutôt elle-même qui s'acquitte de sa propre mission à l'aide de la non-personne du détective [...]<sup>115</sup>.

C'est ici les termes de Kracauer que je changerai – pour mon propos –, bien que l'idée logique me paraisse parfaitement juste. À la place de la *ratio*, c'est le savoir qui m'intéresse; à la place de la personnification, la prosopopée. N'en reste pas moins qu'effectivement, le Détective est figure et que si cela pose problème à Kracauer, cela m'enchanté bien au contraire. Je l'ai déjà dit, les figures transforment réellement la matière, le langage, l'idée; elles ne sont pas exclusivement des parures, des déguisements, mais par elles, un accès nouveau est donné, un contact neuf peut s'établir avec « le réel ». C'est de cette façon que le détective est figure, figure que je nomme En-Quête.

Mais comment comprendre cette idée de « non-personne » dont parle Kracauer? Pour lui, le détective est le véhicule de la *ratio* et de ce fait, de par sa nature de véhicule justement, il n'est pas possible de lui accorder le statut de personne. Au contraire, son apparence, ses motifs propres n'auraient finalement aucune importance réelle. Pour que cela soit vrai, il faudrait admettre une rationalité universelle, unique, pleine d'elle-même et de son pouvoir. Ce n'est pourtant pas l'univers dans lequel réellement le détective se meut. La réalité dans laquelle il se déplace est fragile, mouvante, changeante. Quant à ce qu'il représente lui-même, cela aussi diffère largement d'un

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 79.

détective à l'autre. Sa « personne » donne un accès particulier; ainsi, le détective choisit les cas qui l'intéressent, intervient dans des enquêtes particulièrement ardues, il fait face à l'incompréhensible, au doute. Théoriquement, j'irais jusqu'à affirmer que là où Kracauer pointe une sorte d'implantation pure, d'envahissement d'un être par la raison qui en ferait son hôte, j'y vois plutôt une double pénétration. Ainsi, ce qui habite sa figure se trouve en proie au changement aussi. L'hôte n'est pas le seul à se voir transformé; l'intrus, la pensée, la raison est conditionnée elle aussi par cette figure-véhicule et c'est à la comprendre qu'il nous faudra nous attarder.

Pour faire apparaître son inessentialité, on lui fait imiter les membres de la « bonne société » qui préfèrent être heureux de la même façon et obéir à la convention, plutôt que de suivre leurs propres impulsions. En tant que figurant de la *ratio*, ayant un rôle invariable, il est démasqué notamment par le fait que chaque auteur lui donne un nom qui lui colle à la peau comme un mot de passe inaliénable. Qu'il s'appelle Sherlock Holmes, Rouletabille ou Joe Jenkins : il conserve toujours cette dénomination, quelle que soit la fuite des apparences autour de lui, et c'est ainsi que lui aussi reste le même<sup>116</sup>.

Si le nom est pour Kracauer une preuve de plus de la fixité, du vide du détective, c'est au contraire comme trace d'une figure riche que cela sera compris dans cette étude, bien que je ne tienne pas à bâtir une opposition réelle entre Kracauer et moi. Le détective dont il parle est de son temps, est un portrait possible de détection. Cependant, de nombreux portraits sont possibles et si Sherlock et Rouletabille ont en commun un nom qui fait image, l'image n'est cependant pas la même du tout et si l'image n'est pas la même, c'est que la figure n'est pas identique, bien que dans un cas comme dans l'autre, il s'agisse bien d'une figure justement. [...] *Il est démasqué notamment par le fait que chaque auteur lui donne un nom*, au contraire, je dirais que par le nom il est masqué et que ce masque n'est pas forcément chose négative, bien au contraire. Est-il d'ailleurs réellement masqué? N'est-ce pas plutôt un maquillage qui est présent? Une parure, une mise en forme, en image encore. Car il importe réellement de connaître le visage de

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 81.

celui ou de celle qui enquête et cela importe dans la mesure où ces figures incarnent un accès au savoir, un lieu de connaissance possible, un paradigme de pensée. Le détective est central en tant qu'En-Quête, puisqu'il guide ce que nous pourrions apprendre, comprendre, il guide et incarne à la fois cette approche particulière. Il n'est pas étonnant alors de voir combien souvent le Détective informe le lecteur de sa méthode de prédilection. Poirot nous le répète encore et encore – « les petites cellules grises » –, tandis que Sherlock établit sa prédilection pour l'art de la déduction. Et à ces méthodes différentes, des univers complètement différents correspondent, des physionomies complètement différentes aussi. Le nom serait alors plutôt un moyen de délimiter la figure, de créer un abord, un accès, un visage aussi. Là où Kracauer voit un *figurant*, c'est plutôt un moteur que j'y vois; quant à *l'impulsion* qu'il considère manquante, j'ai tendance à y voir en fait un champ de forces multiples et difficiles à identifier, à démêler. Chaque détective verra une impulsion qui lui est propre et qui se déplace, se meut aussi au fil des enquêtes faites. Un criminel particulièrement puissant ou bien cruel créera une stimulation nouvelle, un échec cuisant augmentera l'ardeur, etc.

Mais Kracauer nous dit que le nom est aussi mot de passe et cela me paraît tout à fait fascinant. Car qui entend le mot de passe et quelle porte permet-il d'ouvrir? Le nom, habité par la figure, fait office de clef mémorielle, que ce soit chez le lecteur et la lectrice ou bien même directement dans l'univers policier duquel participe la figure. Il me suffit de penser à Sherlock pour que la brume londonienne, les enfants des rues et Baker Street m'apparaisse. De la même manière, les détectives sont connus dans des textes, les journaux parlent d'eux, des lettres s'échangent, des apparitions publiques sont faites et, ce faisant, la notion de mot de passe nous rappelle que dans le texte, un autre texte est là, un texte qui lui aussi parle du détective, cette fois pas seulement au lecteur, mais aussi aux personnages, ce qui nous permet de revenir à l'idée centrale que



le prose policière est bel et bien narrative, que le détective fait office dans un univers où c'est par le langage que la pensée se déplace.

### Place du criminel dans le récit policier

« Le criminel, pendant tout le roman, reste invisible, abstrait, il est une des données, il fait partie du jeu de l'auteur; il est une de ses cartes. Le vrai partenaire du romancier, c'est évidemment le lecteur<sup>117</sup>. » Après nous être penchés sur le détective, le traqueur, il est nécessaire de porter notre attention sur l'objet de la traque, soit le criminel. Car le criminel, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas très loin du détective. Il m'apparaît important, pour commencer, de réfléchir sur le terme même que j'emploie ici : le « criminel », le coupable, le meurtrier, tous ces mots pourraient être employés, comme si « criminel » était une catégorie regroupant différentes formes de criminalité, chacune possédant son lexique propre. Un autre terme cependant me vient à l'esprit : l'auteur du crime. Je ne crois pas qu'il serait abusif d'avancer que ces notions ont quelque chose qui tient du synonyme et pourtant, la deuxième expression nous permet de penser beaucoup plus loin, puisqu'elle contient l'idée de narration, d'origine, de création. L'auteur du crime n'est pas seulement hors la loi, il ne se contente pas de renier le code, le langage social, celui qui est convenable. Il est en marge activement, déterminant la marge puisque de celle-ci, il est l'auteur.

Réfléchir au criminel, au meurtrier est chose normale, courante enfin quand on se penche sur les textes policiers, figure centrale à force d'être périphérique – c'est-à-dire que la périphérie qu'elle habite contient une force d'attraction transformant ainsi peu à peu le point de vue qui sera pris – elle semble se présenter comme la figure

---

<sup>117</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 95.

contraire, adverse du détective. Mais avant de poursuivre dans cette idée, il me faut m'attarder un peu à la manière dont a été compris le criminel dans le cadre du roman policier. Vanoncini avance que :

[...] C'est justement la fonction historique du roman policier de dépouiller la mort de son dernier reste de transcendance puisqu'il la réduit à l'instrument d'un assassin. Celui-ci, en abrégant la vie de la victime, s'empare d'une compétence que les citoyens de l'État moderne ont précisément voulu confier à un appareil gestionnaire. Le meurtre planifié représente un détournement à des fins personnelles d'un mécanisme de régulation institutionnalisé et donc intériorisé par le collectif social. L'assassin usurpe par un acte de violence calculée la place laissée vacante par Dieu<sup>118</sup>.

Plusieurs éléments sont frappants dans cette explication. D'abord, l'idée avancée par l'auteur que le récit policier participe d'une mission à caractère historique. Est-ce réellement le récit qui dépouille la mort? La mort dans le récit policier ne peut en effet être comprise dans la transcendance; au contraire, l'humain est partout acteur, et ce, jusque dans la mort. Ce n'est pas Dieu, ce ne sont pas les forces divines qui sont à interroger, mais bien plutôt l'intention humaine, son pouvoir, sa puissance actualisée en acte. Le hasard n'est cependant pas complètement évacué, car il y a aussi les victimes présentes « au mauvais endroit, au mauvais moment ». Le terme « victime » tel que nous le comprenons et tel que l'histoire l'a compris permet de souligner de manière très claire l'imbrication entre l'acte divin et celui de l'homme. La victime, celle sacrifiée sur l'autel, devient la victime moderne, que l'homme sacrifie pour son bénéfice propre<sup>119</sup>. N'oublions pas non plus les « crimes de justice », tel que le meurtre organisé dans *Le crime de l'Orient-Express*. Dans ce cas et bien d'autres similaires, car le motif n'est pas rare, les criminels, les coupables sont aussi ou d'abord des victimes et c'est

---

<sup>118</sup> VANONCINI, André. *Le roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je?, 1993, pp. 8-9.

<sup>119</sup> M. WEMMERS, Jo-Anne. *Introduction à la victimologie*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2003.

ainsi que Poirot, finissant par comprendre le crime, se voit dans l'impossibilité morale de présenter ces coupables lésés devant la justice, celle qui leur a justement manqué. Mais quoi qu'il en soit, les données de Vanoncini sont importantes, car de cette idée de transcendance sabotée, il passe à l'organisation de l'État, à « l'appareil gestionnaire » de la justice. Un lien semble être fait, donc, entre l'absence de Dieu et la mise en place des institutions de justice. Si ce n'est plus Dieu qui punit les coupables dans l'au-delà, c'est donc sur terre, en vie, qu'il faudra punir le crime, rendre justice, donner raison de ses actes. L'auteur du crime, le détective participent du même doute, de la même certitude. Une justice de l'après n'est pas suffisante – peut-être même impossible – et c'est de là que procède cette identification double à la figure divine, celle qui règle le destin, la vie, la mort, le juste, celle qui donne aussi les codes de conduite, les règles, les lois, qui les donne, mais aussi les écrit. De part et d'autre, une tension se crée autour de la narration possible, de la narration juste à donner et quand Vanoncini avance que *l'assassin usurpe par un acte de violence calculée la place laissée vacante par Dieu*, cela est loin d'être anodin. J'irais jusqu'à avancer que loin de se contenter d'une place vacante, l'auteur d'un crime, quel qu'il soit, repousse la place de Dieu, l'écarte et se fait place en s'accordant le privilège du savoir, de la parole; celle prise au cadavre, celle qu'il se donne.

Dupuy écrit :

L'assassin du roman policier (même s'il n'a pas prémédité son crime) est un conservateur, un homme (ou une femme) qui refuse de toutes ses forces un changement radical de son existence (pauvreté, divorce, déshonneur), un joueur qui refuse de perdre. La même raison qui l'a poussé à tuer le force donc à rester sur les lieux du crime, toujours menacé, toujours prêt à la riposte : fuir serait perdre tout ce pour quoi il a tué<sup>120</sup>.

Conservateur, le criminel l'est souvent, conservateur parce qu'il garde, reste, s'accroche. Encore une fois, l'idée de lieu est présente, comme avec Vanoncini. Créer un vide, ou par le vide se créer un espace sur lequel il règne en tant que maître. Je laisse de côté ici l'analyse sociologique de la chose, car c'est plutôt au littéraire qu'appartient encore une fois cette figure. L'auteur du crime, celui qui « refuse de perdre », refuse la fortune, l'aléa, le destin. Il est maître en tant qu'il se donne à lui-même le pouvoir de changer le sens de la parole qu'il a éteinte, celle de la victime, et il ne cesse jamais – calculant les indices, tentant de comprendre, avant le détective, la trace possible, de mettre en scène ce qui lui donne maîtrise. Il sait qu'une enquête sera menée et ainsi, il se doit de placer dans les choses un sens, le sens qui lui convient, qui le rend invincible, invisible. Nous pourrions aussi dire que puisqu'il se lie à l'œuvre divine – en pensée au moins – il est en effet conservateur et il n'est d'ailleurs pas rare, comme c'est le cas, par exemple, dans *Millénium* ou bien *Nécropolis*, de voir la *Bible* utilisée par l'assassin comme justification pour ses méfaits. Dans *Nécropolis*, la lecture que fait l'assassin mystérieux de la *Bible* justifie le meurtre d'hommes homosexuels alors que dans *Millénium*, le même texte permet au criminel de légitimer et même de conditionner la mise en scène de crimes misogynes. Dans les deux cas, les mœurs sont questionnées, et c'est le pouvoir d'un Dieu que les assassins se donnent, faisant de la perversion un acte juste. Parce qu'ils ne considèrent pas la justice capable de rendre justice, ils agissent en donnant la mort et les détectives, parce que la justice n'est pas capable de

---

<sup>120</sup> DUPUY, Josée. *Le roman policier*, p. 53.

rendre justice, ne cessent de réécrire afin de tenter de comprendre, sortant eux aussi des cadres de l'institution. Là où la justice institutionnelle ne voit pas de crime, l'assassin, lui, se plaçant dans le rôle du Dieu renié, établit sa vengeance, ou justice, en interprétant le texte comme bon lui semble. Et c'est peut-être par là que le détective lui est lié, car lui aussi est lecteur, car lui aussi rejette souvent la justice institutionnalisée et agit selon son propre code, sa propre éthique. Les deux figures s'affrontent autour du savoir et de son établissement car l'une et l'autre se veulent véhicule de quelque chose qui les dépasse et bégaie tout au long du récit.

Le criminel mystérieux peut être [...] défini comme un véridique, mais théorique narrateur global (puisqu'il sait et comprend tout ce qui se passe et tout ce qui s'est passé, dans le texte comme dans l'avant-texte) dissimulé sous les apparences d'un réel – mais mensonger – narrateur partiel. « Les assassins tuent pour parler », écrit Brigitte Legars (1976, p. 49). La réflexion est pertinente, à condition de distinguer le parler vrai du parler faux. Le criminel tue pour parler faux – et pour avoir, seul, le pouvoir de parler vrai<sup>121</sup>.

Je reviens ici comme un détour, aux mots de Narcejac cités en début de chapitre. Le *jeu* observé dans cette présence-absence a quelque chose de commun, qui rapproche l'auteur – du récit de l'auteur – du crime. L'un comme l'autre savent, l'un comme l'autre se taisent, ne disent qu'à moitié ou bien même disent complètement faux. J'insiste donc encore une fois sur le caractère profondément littéraire de ces textes, bien plus que logique. Car l'assassin pourrait bien représenter l'auteur, être porteur de cette figure omnisciente qui contrôle le récit, ne pouvant pourtant se permettre de tout dire d'entrée de jeu, passant plutôt par les figures, les mises en scène, donnant corps et voix aux idées, à un espace de compréhension extrêmement particulier. Je repense d'ailleurs à une nouvelle « d'horreur<sup>122</sup> » où un écrivain de romans noirs reçoit des cartes postales

---

<sup>121</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 108.

<sup>122</sup> HARTLEY, L.P. « W.S. », in DAHL, Roald Dahl. *Histoires de fantômes*, Paris, le livre de poche jeunesse, 1985, pp. 84-106.

mystérieuses signées seulement d'initiales qu'il n'arrive à identifier, les initiales, W.

S. :

Pour la première fois, il fut frappé par le fait que ces initiales étaient aussi les siennes. En fait, non, ce n'était pas la première fois qu'il s'en rendait compte. Il l'avait remarqué auparavant mais c'était des initiales si répandues [...]. N'importe qui pouvait avoir les mêmes. Pourtant, il voyait désormais là une étrange coïncidence et cette idée lui vint alors à l'esprit : supposons que je me sois écrit des cartes postales à moi-même<sup>123</sup>?

Croyant d'abord à l'obsession d'un fan, il finit par craindre pour sa sécurité, le lieu de l'envoi se rapprochant de plus en plus de celui de son domicile. La nouvelle se clôt par l'arrivée, à la porte de l'auteur, d'un étrange policier supposé garder la maison menacée et se révélant finalement être le criminel le plus célèbre de l'auteur, personnage qu'il a affublé des pires défauts, auquel il a fait commettre des crimes d'une violence immonde et qu'il a fini par tuer. Le personnage est venu demander justice, il demande à l'auteur une chance, de lui trouver ne serait-ce qu'une qualité :

Dans tout ce mal qui habitait William Stainsforth, il n'y avait pas le moindre indice de bonté. À cet instant, il sentit d'une manière certaine et avec une sorte d'exultation que s'il ne témoignait pas de ce mal absolu, la cause du bien en serait trahie. « Il n'y a rien qu'on puisse dire à votre décharge! Et Dieu m'a interdit de jamais prononcer un mot en votre faveur! J'aimerais mieux mourir. »<sup>124</sup>

L'auteur périt donc aux mains de son personnage, de cette « créature » dans laquelle il avait déversé tout ce qu'il y avait de plus mauvais, de plus sombre en lui. De cette manière, justice est faite; l'auteur qui ne veut plus écrire ce personnage, qui se refuse à lui accorder une qualité, ne serait-ce qu'une seule, doit s'éteindre et disparaître. Le criminel s'est mis à écrire et c'est son écriture – celle des cartes postales – qui reste dernière. Personne ne comprend comment l'auteur a pu mourir et le personnage a le dernier mot. La nouvelle dont je parle ici n'est pas à proprement policière, l'enquête n'a pas lieu et c'est sur le meurtre qu'elle se referme, cependant cela nous permet de

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

comprendre en quoi la parole, le jeu entourant le besoin de la prendre est constamment présent dans les textes policiers ou à saveur policière. Dire, ne pas dire, parler, témoigner, mentir, c'est de cela qu'il est question dans la prose policière. Bakhtine écrit : « L'action d'un héros de roman est toujours soulignée par son idéologie : il vit, il agit dans son monde idéologique à lui (non pas un monde épique et « un »), il a sa propre conception du monde, incarnée dans des paroles et dans ses actes<sup>125</sup>. » La place du héros est en jeu, dans cette lutte que se livrent les détectives et les criminels, car l'un comme l'autre ont effectivement leur conception du monde qu'ils tentent de défendre, de façonner jusque dans l'affrontement.

Les criminels sont les produits de leurs passions, les héros sont les produits de leur quête de justice ou d'ordre. Au sein d'un contexte aussi formalisé, il est impossible de comprendre, ou même de concevoir comment le criminel et le détective, le crime et la justice, la prison et la propriété peuvent être les produits de la même société, d'une étape spécifique du développement social. Le crime et la chasse au crime ne sont pas seulement réifiés mais sont, de plus, banalisés et simplifiés. Ils deviennent des données extérieures au contexte social spécifique et au développement historique concret qui les ont créés<sup>126</sup>.

La critique de Mandel nous permet d'insister sur ce qui sépare effectivement ces figures, et d'atteindre par là même ce qui les rend si proches. Car leur différence tient justement de cette société qui les a créées, société qui n'est plus contrôlée par une idéologie unique, mais traversée par une abondance de courants. Si ces figures se déplacent dans le même univers, c'est que cet univers laisse la place pour créer un monde, un lieu propre et que ce sont ces deux « lieux » qui se rencontrent. Ainsi, au contraire de Mandel, j'affirme que le criminel agit aussi comme un héros, puisqu'il ne se contente pas toujours de ses passions mais prend en charge un texte – souvent religieux ou classique – l'interprète et l'utilise comme moteur à l'action. Comme le

---

<sup>125</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1978, p. 155.

<sup>126</sup> MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, p. 62.

souligne d'ailleurs Eisenzweig, le criminel ne peut se contenter d'être un idiot, un imbécile, au contraire : « [...] celui-ci doit être d'une intelligence aiguë et d'une perspicacité exceptionnelle pour qu'il puisse y avoir mystère. [...] le génie du criminel est *nécessaire* pour expliquer l'impuissance temporaire des représentants ou partisans de la loi – et les efforts du Grand Détective<sup>127</sup>. » Narrativement, il est impératif qu'un équilibre des forces adverses apparaisse. Deux intelligences se font face, se déploient, se confrontent. Deux figures qui, par la parole, par la mise en récit, s'emparent du monde et créent un réseau de sens possible. Mais j'irais encore plus loin et avancerais que jusque dans le langage, la tension est présente, autant que nécessaire. Je reviens à Bakhtine :

L'image du langage comme hybride intentionnel est avant tout un hybride conscient (à la différence de l'hybride historico-organique et linguistiquement obscur); c'est cela, précisément, cette prise de conscience du langage par un autre, c'est la lumière projetée sur lui par une autre conscience linguistique. Une image du langage peut se construire uniquement du point de vue d'un autre langage, accepté comme norme<sup>128</sup>.

Chacun leur tour, le détective et le criminel déterminent la norme et permettent de cette manière de mettre en lumière le langage de l'autre, ses spécificités. L'auteur du récit policier se propulse donc à travers ces figures, se représentant dans ces langages qui se construisent. L'auteur est partout, non seulement celui du récit, mais celui de tous les récits possibles. Les figures, héroïques peut-être, des récits policiers incarnent un savoir par la parole et se font auteures tout comme elles se doivent d'être lectrices, chacune leur tour. Lacassin écrit :

Par l'usage répété de la parabole [dans « L'épée brisée »] le père Brown n'est-il pas comparable à l'assassin qui l'avait défié par l'aveu, travesti de son crime? [...] Si la démarche du prêtre est la même, le mobile diffère. Il n'est pas inspiré par la joie mais par la douleur lorsqu'il clame la vérité en l'assourdissant. Douleur de dévoiler le mécanisme d'un crime atroce ou de dénoncer son auteur... La parabole sert de calmant à sa propre sensibilité<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible : Forme et sens du roman policier*, p. 110.

<sup>128</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 176.

<sup>129</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t.1*, p. 181.



Dans le récit de « L'épée brisée<sup>130</sup> », le père Brown raconte une histoire du temps passé, une histoire qui a fait l'Histoire. Histoire mystérieuse et mensongère qu'il a reconstitué en lisant les textes, les archives et redonnant la parole à ceux restés silencieux. Mais il ne parle qu'à moitié et joue dans la langue :

- Où le sage cache-t-il un caillou?
- Et le géant répondit à voix basse :
- Sur la grève
- Le petit homme approuva de la tête, puis après un nouveau silence, ajouta :
- Où le sage cache-t-il une feuille?
- Et l'autre répondit :
- Dans la forêt<sup>131</sup>.

À la fin, le silence se poursuit, le sage détective préfère garder le récit partagé à son ami Flambeau pour lui-même. Il ne changera pas l'Histoire de nouveau, mais il a raconté tout de même une histoire, se plaçant non pas comme « l'auteur *du* texte, mais bien l'auteur *dans* le texte<sup>132</sup>. » Retour à la prosopopée, au duel qui se joue entre tous ces auteurs, justiciers, criminels, écrivains de policiers. Là où je vois le travail du détective à l'œuvre cependant, d'autres, tel que Lacassin par exemple, voient au contraire une distance d'avec le travail d'enquête. C'est ainsi qu'il dit du père Brown :

Ce détective en soutane n'est qu'un faux détective. Il est d'abord un philosophe ouvert à tout, attaché moins à des buts qu'à des prétextes. Dissiper le mystère qui recouvre un crime paraît son but : il lui sert de prétexte pour répondre aux questions que les autres ne se posent pas, pour pêcher les hommes dont leurs semblables ne voulaient plus, et les ramener au bout d'une ligne invisible à son maître, le vieil émeutier de Jérusalem, pour préparer les autres à voir l'autre côté de la tapisserie<sup>133</sup>.

Tout ceci me paraît fort sage et fort vrai. En effet, le père Brown, face au choix, préfère sauver une âme que de punir un coupable et le dévoilement de la vérité ne se poursuit pas toujours devant les autorités. Il n'y a aucun doute non plus qu'un réel travail

---

<sup>130</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'épée brisée », *Les Enquêtes du Père Brown*, Paris, Omnibus, 2008.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>132</sup> DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, p. 72.

<sup>133</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t.1*, p. 248.

philosophique est présent, ce qui cependant ne me conduit pas à la conclusion que le père Brown est un faux détective. Au contraire, tout cela s'inscrit dans le travail de détection, celui à l'œuvre dans et par le littéraire, et non pas celui du policier, détective du réel. C'est pourquoi il m'apparaît important de donner à ces détectives littéraires, à ces figures, un nom qui leur convient et établit clairement l'éloignement d'avec le travail de la police, car ces détectives sont En-Quête, nous apprennent quelque chose qui concerne les différentes mises en scène du savoir. Le récit policier n'est pas le lieu didactique du travail de détective, de policier dans le réel, mais le lieu de questionnement de ce qui permet la connaissance, une certaine connaissance au moins, un certain accès au savoir.

### Du roman, du récit; le texte policier

Tout a été dit. Sans doute. Si les mots n'avaient changé de sens; et les sens, de mots.

– Jean Paulhan.

J'ai déjà parlé de nombreuses critiques entourant le roman policier, la répétition en fait partie, la critique d'une sérialité ennuyeuse et tournant à vide selon certains, d'ailleurs nombreux. Fred Vargas donne une explication et un sens tout autre à la sérialité qui me paraît tout à fait pertinent :

[...] Le héros d'un roman policier est, à sa manière, dans la lignée des « héros » de l'épopée, dont l'action est résolutive, et dont la quête ne peut se faire en un seul épisode. Toutes proportions gardées, Ulysse ou Lancelot font de bien longs voyages. Eh bien, celui d'un héros de roman policier est assez comparable : son chemin vers la « vérité » est long et se construit enquête après enquête. Un seul roman n'est que le fragment de sa route<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> VARGAS, Fred. *Pars vite et reviens tard*, « Interview exclusive », Paris, Magnard, Classiques & Contemporains, 2006, p. 395.

La vérité dont il est question ici n'est pas celle qui résout l'enquête, mais celle qui s'accumule sans jamais atteindre réellement quelque chose de plein, celle de l'En-Quête. Jeu sur les mots peut-être, mais qui permet de mieux comprendre le jeu des vérités et leur lien aux mots.

Ainsi, le lien entre les sens et les mots est tout à fait important à la compréhension du récit policier, non seulement pour le texte, mais aussi dans le texte. En effet, les différents « orateurs » à l'action, à l'œuvre, ne cessent de jouer sur le sens de ceux-ci. Ils se placent dans l'écart, profitant des doubles sens justement, des glissements, des figures :

Le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivante sur son objet. Si nous nous écartions complètement de cette fixation, nous n'aurions plus sur les bras que le cadavre nu du discours, qui ne nous apprendrait rien sur sa position sociale, ni sur ses destins. *Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine*<sup>135</sup>.

Nous tenterons donc d'approcher ces deux aspects essentiels du discours, non seulement pour ce qu'il est, mais aussi pour ce qu'il agit, car le lien est évident entre ces deux éléments. Se pencher sur la figure de l'En-Quête, c'est en quelque sorte se dégager du *cadavre nu du discours*. Le récit policier, d'enquête, nécessite pour être compris d'être abordé de cette manière, à la manière d'un texte dans son contexte. Ainsi, s'il est facile et possible de voir entre les différents textes de ce corpus des liens évidents, il est aussi important de s'attarder à ce qui diffère, car les détectives ne sont pas les mêmes, bien qu'ils procèdent de la même figure, ils n'ont pas la même figure. C'est pour cette raison aussi qu'il me faut travailler à comprendre la place du narrateur dans les récits. Car si le détective conditionne l'enquête, ce n'est pas toujours lui – cela est même plutôt rare en fait – qui raconte le déroulement des événements :

---

<sup>135</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, pp. 113-114.

Cette identification du discours watsonien impuissant au raisonnement des institutions, judiciaires en particulier, est d'autant plus révélatrice qu'elle fait pendant aux rapports singuliers qu'entretiennent les rôles narratifs du compagnon du Détective, d'une part, et de celui qui constitue *la raison d'être* de ces institutions, de l'autre. En effet, l'ignorance de Watson, condition première de l'existence du mystère, représente l'envers symétrique de ce qui caractérise le personnage à l'origine de ce mystère, c'est-à-dire le criminel, puisque celui-ci, au contraire, est le seul à *savoir* ce qui s'est vraiment passé lors du crime, donc, à pouvoir le raconter<sup>136</sup>.

La nécessité du personnage *watsonien*, son rapport symétrique au criminel aussi nous permet de voir un des éléments d'importance des récits d'enquête, soit la nécessité de la question. Car les personnages narrateurs questionnent le détective, l'arrêtent, l'interrompent. Là où les choses se déroulent dans l'esprit et à une vitesse fulgurante – le détective est souvent d'une intelligence exceptionnelle qui va à vive allure – le narrateur établit par son intervention un moment de pause nécessaire à mettre en scène ce qui relève justement de l'esprit. Parce qu'il questionne, le détective prend la parole afin d'expliquer, de mettre en lumière les mécanismes de sa pensée propre.

[...] S'il est vrai que les divers Watson de la littérature policière manifestent divers défauts qui leur font prendre, en quelque sorte, le contre-pied du héros dont ils relatent les aventures, il faut souligner que ces défauts tournent toujours autour de la raison d'être du personnage, c'est-à-dire, précisément, sa fonction de narrateur<sup>137</sup>.

Il n'est pas anodin qu'Eisenzweig fasse de Watson une figure, car effectivement, il l'identifie à une sorte de modèle. Cette figure-ci, auteure réelle dans le récit, est lacunaire, son savoir est incomplet et si la vérité l'intrigue, elle se sent bien incapable de la déchiffrer seule. Elle est auteure en tant qu'elle observe, ralentit, interroge. Ainsi, il est possible de comprendre le personnage watsonien comme un auteur-lecteur dans le texte. Là où le détective lit, son acolyte écrit; là où le détective écrit, Watson tente de lire, de comprendre la lecture et surtout le code de lecture permettant d'avoir accès aux lectures de l'En-Quête.

---

<sup>136</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, pp. 107-108.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 105.

Il serait cependant faux de voir ce personnage comme exclusivement lacunaire, car s'il ne possède pas l'intelligence du détective, il a tout de même un lot de qualités qui le démarquent du reste des personnages – ce qui est narrativement logique et nécessaire dans la mesure où le *Grand Détective*, comme le nomme Eisenzweig, ne peut tolérer dans son entourage que des êtres auxquels il trouve une certaine valeur. Ainsi, il est historiquement et narrativement intéressant de voir Sherlock Holmes utiliser comme modèle la déduction et tout cela accompagné d'un médecin. La médecine, qui s'oriente vers la criminologie, la science du coroner, etc., se développe, et c'est aussi ce que permet d'apporter au savoir déployé la présence de Watson :

[...] La vacance narrative peut dépendre de l'aliénation sociale du personnage du narrateur, son appartenance problématique à l'univers qu'il décrit et dans lequel il se meut. Ce choix sera principalement celui du roman « noir ». [...] L'autre possibilité est celle d'une déficience purement intellectuelle. [...] C'est le choix qui est celui du roman à énigme classique et il est révélateur en ce qu'il indique, *a contrario*, que la réalité (ou la Vérité) y est d'ordre purement *rationnel*, puisqu'elle est à comprendre sur le seul plan de l'intellect<sup>138</sup>.

S'il ne fait pas de doute que cette « vacance » est en effet présente, qu'elle est en effet importante, je dirais tout de même qu'aucun personnage watsonien ne dépend exclusivement d'un manque intellectuel. Si c'est dans le manque qu'il donne la possibilité d'écrire, ce manque ajoute aussi quelque chose au récit. Ainsi, là où Watson ne comprend pas pourquoi il importe de questionner tel suspect plutôt qu'un autre, il pourra cependant l'interroger plus facilement que le détective soit parce qu'il partage un trait commun avec ledit suspect, soit simplement parce que sa patience est plus grande. De la même manière, la spécificité de son savoir lui permettra parfois de trouver une trace lisible là où le détective reconnaît qu'il y a à lire quelque chose sans pour autant comprendre de quelle manière déchiffrer le langage qu'il observe. La vérité, même dans le « roman à énigme classique », ne peut donc être complètement saisie par

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 104.

la raison, de manière rationnelle, car pour que cette raison fonctionne, pour qu'elle soit captée, encore faut-il que le détective travaille, se fasse questionner par son Watson, cet autre observateur dont la capacité rationnelle ou intellectuelle est « moindre ». Et c'est dans ce jeu de question/réponse que s'opère la connaissance, rationnelle certes, mais aussi rhétorique et ayant besoin de la sensibilité du narrateur.

La bêtise du personnage watsonien n'est pas celle d'un simple repoussoir. Elle est inhérente à la problématique narrative spécifiquement policière. Ultime subversion de ce qui se passe dans le roman réaliste, où le narrateur se manifeste comme personnage pour *authentifier* sa parole [...], Watson se présente comme... Watson, au contraire, pour que l'on ne puisse pas se fier à la sienne<sup>139</sup>.

Watson, le narrateur, est alors celui qui nous conduit à faire fausse route, à nous perdre dans le récit de l'enquête. Le suivant, nous prenons les mauvaises pistes, les mauvais chemins. Encore une fois, je dirais que cela est vrai, mais qu'il importe de reconnaître que le personnage ne peut pas toujours être dans le faux non plus puisque si cela était le cas, il présenterait une sorte de théologie négative du savoir. Il ne suffit pas de ne pas suivre Watson pour voir la bonne piste. Parfois il est dans le vrai, parfois il s'en écarte – en ce qui concerne l'enquête en tout cas. Il a cependant, ce narrateur « bête », raison en ce qui concerne le détective, sa vie, ses manques, ses succès. Watson et les autres entretiennent la figure de l'En-Quête, la nourrissent, la font telle que nous la connaissons. C'est lui qui nous dit ce que Sherlock connaît ou ignore, qui nous informe de ses étranges passe-temps, de ses relations difficiles ou de ses alliances secrètes. Là encore, il ne sait pas forcément la vérité au moment de la vérité; il lui arrive de croire, de nous faire croire que son compagnon est atteint d'une maladie grave et mortelle ou bien qu'il est mort, tombé de la falaise. Cependant, de ces moments d'ignorance, il apprend. Il apprend que le déguisement est possible, qu'il peut ne pas reconnaître l'homme avec lequel il habite pourtant. Le narrateur nous apprend aussi qu'il est

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 106.

possible de faire erreur, que les apparences sont trompeuses et le savoir incertain. C'est ainsi que même dans le récit à énigme classique, il est possible de faire une lecture, décollée de l'énigme, qui présente un univers loin de la parfaite rationalité qu'on y a souvent vu :

« [...] Ce qui caractérise le genre, c'est que le pouvoir narratif y est sapé jusque dans le domaine de la Vérité elle-même. [...] Le récit de l'enquête est lui-même encadré par deux autres narrations, véridiques celles-là, mais dont le rapport avec la réalité textuelle est celui d'une *exclusion*. L'une est présente, certes, mais son apparition, qui clôt le récit, le rend rétroactivement *caduc* : il s'agit du récit à la troisième personne, définitif et final du crime, récit traditionnellement raconté par le Grand Détective [...]. L'autre, dont c'est en quelque sorte *l'absence* qui inaugure l'intrigue, est à la première personne et a deux narrateurs possibles, mais silencieux : le criminel, qui sait mais qui le dissimule, et le personnage assassiné. Dans la mesure où la Vérité apparaît, elle se présente comme formellement incompatible avec le texte policier proprement dit<sup>140</sup>.

Et c'est ainsi que j'oserais avancer que si la vérité a une place dans le récit policier, elle n'est cependant pas centrale. Ce qui est au centre plutôt, c'est le travail du doute, du questionnement, de l'impossible, de l'hésitation. Le texte policier met en scène d'abord et avant tout la possibilité réelle ou non de savoir, de connaître, et ce, par la narration, les narrations. Car une seule voix n'est pas suffisante pour accéder au savoir, il faut passer par une multitude d'histoires, de récits, avant d'atteindre le « bon », dans ce cas-ci, celui qui est réel à ce moment-là. La logique seule n'est pas suffisante et c'est pourquoi, tout au long de la quête, de l'enquête, le criminel, le détective, le narrateur, les témoins, nous racontent des histoires, des trames narratives possibles, logiques. L'En-Quête sera la figure par laquelle le lien entre la mise en récit et le réel sera déterminé comme potentiellement vrai, dans la vérité. Vérité fuyante, oscillante, malléable. La « Vérité » du policier est minuscule, elle doit être « vérité » seulement. La raison en est ce jeu narratif, cette présence, cette danse des narrations : « Qui veut aujourd'hui "lire une histoire" est obligé d'aller chercher un roman policier », de dire

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 103.

Fred Vargas<sup>141</sup>. Roman qui défait les majuscules, de la Vérité à la vérité, du Texte au texte, de l'Histoire à l'histoire. Dans cet entrecroisement des récits, des paroles, des croyances, c'est la narration qui l'emporte, dans ces récits où la manière de dire, de raconter a tout à voir avec la notion de vérité.

Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investie en lui, est un *hybride*. Mais, il nous faut le souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langage (plus exactement, d'éléments de langage). L'objet de l'hybridisation romanesque intentionnelle, c'est *une représentation littéraire du langage*<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> VARGAS, Fred. « Interview exclusive », *Pars vite et reviens tard*, p. 396.

<sup>142</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 182.



Partie seconde :

CONTEMPORANÉITÉ DE LA FIGURE

## Chapitre premier :

### DE LA DÉSACRALISATION; LE DÉTECTIVE ENTRE TRANSCENDANCE ET IMMANENCE

#### Des Lumières à la modernité; vers l'heure du crime

Inexorables, les lois de la nature avaient raison de tout. Pression de l'air, poids des humeurs, x kilos par centimètre carré, il n'y avait rien à faire. Il n'est que l'homme et, têtu, il n'en est pas moins fiction, pour toujours et encore s'appliquer à nier toutes ces réalités simples et indépendantes de sa volonté, pour toujours faire semblant de croire qu'il pourrait tourner à son avantage les lois les plus fondamentales de la physique. Les dieux sont plus avisés.

– Lieberman, *Le tueur et son double*.

La lumière est au centre du policier, en tant que figure, comme le phare métaphorique du texte. Je parle de phare et ce n'est pas pour le simple plaisir de jouer avec les clichés, mais aussi parce que la lumière, comme le dit Lits que nous avons déjà cité<sup>143</sup>, est aveuglement et non pas seulement lumière de l'éveil, de la raison, de la vérité. La prose policière, la figure du Détective, de l'En-Quête est bien inscrite dans la suite des Lumières, cependant, elle n'a certainement pas son optimisme. À la quête de l'illumination par le savoir s'ajoute le tragique de la connaissance, sa violence. Car l'En-Quête est moderne, appartient à la modernité, temps et lieu où nul coryphée n'apaise les peines ni ne vient donner sens à la morale. Les dieux ne sont que des faux dieux et leur vengeance n'a souvent pour explication que la folie humaine, une griserie

---

<sup>143</sup> « [...] le genre policier est d'essence prométhéenne autant qu'œdipienne. Ouvrir les yeux sur la vérité, apporter la lumière, quel qu'en soit le prix, au risque d'en perdre la vue par aveuglement, tel est le destin du détective de roman. »

LITS, Marc. *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, p. 48.

maniaque qui ne s'arrête pas et détruit non seulement la vie, mais la possibilité même de donner sens à la vie.

« *Sapere aude!* (Ose penser) Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières<sup>144</sup>. » Si l'En-Quête participe de cette « devise », elle s'en écarte aussi, car le moment n'est plus celui de l'excitation d'une liberté nouvelle à conquérir, mais celui d'une responsabilité lourde de sens, lourde à porter, lourde du sens à apporter. Tel est, en partie au moins, le fardeau du moderne, de l'En-Quête. Sloterdijk, dans « L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art. Sur l'interprétation philosophique de l'artificial » avance que :

À l'approche du bimillénaire, nous commençons à voir les temps modernes, dans leur ensemble, comme une époque dans laquelle des choses monstrueuses ont été provoquées par des acteurs humains, entrepreneurs, techniciens, artistes et consommateurs. Ce monstrueux n'est ni envoyé par les anciens dieux ni représenté par les monstres classiques; les temps modernes sont l'ère du monstrueux créé par l'homme. Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type. Si l'on demande à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime? », la réponse est : « J'étais sur le lieu du crime. »<sup>145</sup>

Plus de dieux, donc, auxquels demander appui et soutien, plus de dieu au motif d'actions secrètes et incompréhensibles. La modernité, c'est le temps de l'Homme, l'espace de l'Homme. Il y a crime, il y a témoin, il y a culpabilité, mais les rôles ne s'assignent pas de manière claire. Le témoin n'aurait-il pas pu agir? N'est-il pas en fait coupable? L'étendue de la complicité est aussi difficile à établir, à comprendre, à limiter que l'est l'étendue de la scène du crime. *L'heure du crime* peut être n'importe quel moment du passé, du présent ou du futur puisque le crime s'étend sur un territoire mondial et non plus à l'échelle nationale. Une frontière, un océan ne constituent plus des éléments de disculpation. Qu'importe que j'aie les mains propres, il s'agit peut-être

---

<sup>144</sup> KANT, Emmanuel. « Qu'est-ce que les Lumières? ».

<sup>145</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, p. 205.

bien d'une illusion; le sang ne laisse pas forcément de trace visible, le coupable d'un meurtre n'est pas forcément le seul responsable. Ainsi, les textes policiers s'inscrivent-ils dans cette sombre époque de doute et il n'est pas anodin que les figures entourant la lumière ne puissent se contenter d'une interprétation unique – je reviendrai d'ailleurs à tout cela plus tard. De la même manière que la lumière provient d'un phare, c'est-à-dire d'une invention humaine, la vérité, elle aussi, se trouve bloquée, encastrée dans une mécanique humaine et furieuse. Car avec la modernité, les institutions humaines sont centrales. La police est gardienne de la paix, le tribunal attribue le juste. Encore une fois, l'enthousiasme n'est pas réel et si l'on peut voir dans ces institutions une manière d'encadrer, de régler ce que l'Homme a de folie, la prose policière nous les révèle plutôt dans ce qu'elles ont de limité, d'inconstant, de vacillant, bref, d'humain :

Initialement, dans la modernité, le discours sur la « vérité nue » était un discours bourgeois, dirigé contre l'univers vestimentaire de la noblesse et du clergé, mais c'est un discours qui est devenu réitérable pour chaque état à venir qui se croyait lui-même nu et qui voulait dorénavant arracher les habits des autres, conçus alors comme déguisements<sup>146</sup>.

Ainsi, l'autorité ne provient plus de source unique et de toute part, les groupuscules forment une hiérarchie, se donnent ou s'accordent un certain pouvoir. Quant à cette vérité nue, chacun s'en réclame, peut le faire; ce qu'il m'importe de souligner cependant, c'est une distinction faite entre ces différents groupes quant à la manière de mettre à nu. Les personnages policiers décident, à leur manière, de révéler quelque chose, d'atteindre au vrai, mais là où le criminel le fait dans la violence, là où l'institution le fait dans un cadre réglementé, l'En-Quête travaille au milieu de ces données en reprenant l'idée de se placer comme agent libre, mais aussi responsable, en charge de cette responsabilité. Il est donc fréquent de voir ces figures dépasser les règles, celles des institutions modernes, afin d'atteindre une vérité que l'on pourrait dire

---

<sup>146</sup> BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*, p. 60.

« encore plus nue ». Ainsi, Dupin déclare dans le célèbre « Double assassinat dans la rue Morgue » :

Remarquez bien, je vous prie, que j'ai parlé d'une énergie très peu commune, nécessaire pour réussir dans une entreprise aussi difficile, aussi hasardeuse. Mon but est de vous prouver d'abord que la chose a pu se faire, en second lieu et *principalement*, d'attirer votre attention sur le caractère *très-extraordinaire*, presque surnaturel, de l'agilité nécessaire pour l'accomplir. Vous direz sans doute, en vous servant de la langue judiciaire, que, pour donner ma preuve *a fortiori*, je devrais plutôt *sous-évaluer* l'énergie nécessaire dans ce cas que réclamer son exacte estimation. C'est peut-être la pratique des tribunaux, mais cela ne rentre pas dans les us de la raison. Mon objet final, c'est la vérité<sup>147</sup>.

Cela nous permet de souligner beaucoup d'éléments majeurs concernant le récit d'En-Quête. D'abord dans le fait qu'il se passe des choses extraordinaires et que, loin de s'en satisfaire, le détective y fait face, confronte son esprit à ce que ces choses hors du commun suscitent. La prose policière met de l'avant l'impossible, l'impensable afin non pas seulement de s'en régaler d'une manière voyeuse, mais surtout de rattraper cet impensable et de le mettre dans le lieu de la raison, afin que l'écart entre les deux ne soit plus si grand : que ce soit finalement cette distance qui devienne l'impensable même. Il m'apparaît aussi nécessaire de souligner que Dupin réfère « au langage judiciaire » ainsi qu'à sa logique. Est donc lié un langage à une pratique particulière, ce qui est loin d'être innocent. Dans ce cas, il est évident que la manière de penser les données est conditionnée par la langue. La vérité judiciaire ne serait alors pas la même que celle de l'En-Quête. En effet, le judiciaire a ses limites et face à l'extraordinaire, il ne peut que s'extasier, que s'étonner. L'En-Quête entre en scène à ce moment, au moment de l'incompréhension et c'est là qu'elle déploie ses talents, ce qui nécessite d'ailleurs de changer de « langue », de trouver un accès au langage et au savoir nouveau, différent, souvent tout aussi extraordinaire que l'affaire à laquelle elle est confrontée. Non seulement le langage judiciaire est insuffisant, mais la police aussi est

---

<sup>147</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, pp. 40-41.

pointée dans ses limitations : « La police parisienne, si vantée pour sa pénétration, est très rusée, rien de plus. Elle procède sans méthode, elle n'a d'autre méthode que celle du moment<sup>148</sup>. » Ce que Dupin reproche à la police, c'est justement la « pénétration » dont elle fait preuve. À cette fouille sans vergogne dans les profondeurs, Dupin préfère un recul nécessaire à une vue panoramique. C'est un tableau qu'il crée, une vue d'ensemble, et non un gros plan unique dans lequel il serait bien facile de se perdre. Ainsi, pour atteindre la vérité, la « vérité nue » peut-être, il est d'abord nécessaire de reculer, de laisser en place les voiles et différents vêtements – pour suivre la métaphore – qui cachent le crime. Seule la vérité se doit d'être nue au moment final et cette nudité en est une de l'esprit, c'est-à-dire que l'En-Quête, pour accomplir son travail, s'attarde aux atours, aux déguisements et que c'est en comprenant ce que fait le déguisement qu'elle atteint au vrai. Parce que la prose policière se préoccupe de cadavres, du sort des morts dans la violence, la nudité tient de l'horreur. Elle est celle du corps aux vêtements déchirés, déchiquetés, et non celle d'une éblouissante vérité. La vérité nue est une vérité qui s'attarde alors à déposer les voiles sur les morts et les mortes pour ensuite se diriger vers les objets, les criminels, qui eux aussi resteront « vêtus ». Car l'En-Quête lit dans ces vêtements, là où la police, celle qui pénètre, arrache tout, met à nu et perd ainsi de vue le poil suspect sur une manche de veste, l'odeur caractéristique d'un lieu, la semelle usée ou le cuir défraîchi à un endroit plutôt qu'un autre. L'En-Quête détecte, cherche des réponses, ce qui implique évidemment, dans les cas de crime, de trouver le coupable; cependant, punir la culpabilité n'est pas le but premier de la quête, comme nous le dit Lacassin en parlant de Sherlock Holmes : « [...] Il est en réalité un justicier<sup>149</sup>. » Parce qu'il est détective, mais qu'il n'est pas encadré par le

---

<sup>148</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue » *Histoires extraordinaires*, , p. 26.

<sup>149</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 79.

travail policier organisé, Sherlock Holmes peut effectivement agir selon son bon vouloir, c'est-à-dire établir la culpabilité et la punition selon ses critères propres. Parce qu'il est libre de choisir les cas qui l'intéressent, parce qu'il ne dépend pas du système mis en place par l'État, le personnage En-Quête met en scène la notion de justice dans le cadre de l'éthique, avec tout ce que cela peut avoir de relatif. Ce n'est donc pas une simple résolution policière qui est présentée, mais bien la possibilité de comprendre le juste, l'injuste, le vrai et le faux du point de vue de l'individu pensant, du côté de l'esprit et non pas de l'ordre établi seulement. Si, dès ses débuts, nous retrouvons ces critiques, elles se retrouvent tout au long du parcours policier, en tant que texte. L'En-Quête, moderne, en marge, observe la société qu'elle parcourt et donne la parole à ceux et celles que l'on préfère ne pas entendre; les criminels, les victimes, les cadavres, les murs. Dans la ville grouillante et bourdonnante de récits, les figures se placent :

[...] Il n'était pas plus anglais qu'elle. Tout cela n'était que faux-semblant. Il n'était jamais qu'un rat de ville qui, comme elle, sortait d'une portée dont personne n'avait voulu. Ils habitaient alors dans les caves pleines d'ordures et des bâtiments condamnés à la démolition. Ils vivaient en meutes et s'engraissaient de déchets. Instinct de préservation oblige, ils erraient comme des nomades prédateurs. Tous ou presque, ils étaient orphelins, sans-logis ou fuyaient leur famille. Les « poux », voilà comment les appelait une police qui régulièrement les coffrait avant de les faire passer devant les tribunaux pour adolescents : il fallait bien que juges, avocats, assistantes sociales et autres fonctionnaires locaux, tout un chacun pût faire solennellement semblant de faire tourner leur système qui n'avait pratiquement aucune solution à leur offrir<sup>150</sup>.

Lieberman laisse ici l'ancienne camarade du tueur-voleur-violeur dans *Le tueur et son ombre* donner, par l'entremise du narrateur, un aperçu de la vie d'enfant des rues. Si, dans les textes plus anciens, le système légal est remis en question – principalement en ce qui concerne la peine de mort d'ailleurs –, la modernité plus avancée se penche sur la société au grand complet en tant que créatrice d'assassins en devenir, de victimes en devenir aussi puisque l'ancienne flamme est harcelée par le tueur, épiée, et qu'il finit

---

<sup>150</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Le tueur et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 73-74.

par assassiner son fiancé. Cette fois est mise à nue la terrible mécanique d'une société bureaucratique, dont les rouages tournent à vide et il n'est ni innocent, ni anodin, pas plus qu'il n'est inutile, de passer par des images très fortes, très connotées pour transmettre cette « vérité ». *Les poux, les rats des villes*, vermine à éliminer, abandonnée par le système, condamnée dans tous les sens possibles, ce qui rappelle évidemment la propagande nazie. Une sorte de rituel est mis en place, chacun à son poste, rituel qui n'est rattaché à rien d'autre que l'habitude, l'ordre pour l'ordre et non pour le bien, le juste. Lieberman n'est certainement pas le seul à mettre en scène cette critique des institutions; ainsi, James dans *La Meurtrière* écrit :

Autrefois, un aumônier en habits sacerdotaux aurait psalmodié un « amen » sonore après la condamnation à mort. Scase aurait voulu qu'une fin aussi bizarre et théâtrale vînt clore cette célébration formaliste de la raison et du châtement. [...] Pendant une folle seconde, il aurait été tenté de bondir sur ses pieds et de crier que ce n'était pas terminé, que ça ne pouvait pas être terminé. Il avait eu l'impression que le procès avait moins été une procédure judiciaire qu'une réconfortante formalité grâce à laquelle tous les participants, sauf lui, avaient été purifiés ou justifiés<sup>151</sup>.

C'est ici le père d'une victime de viol puis de meurtre qui observe la scène, jette un regard critique sur le spectacle judiciaire. Scase cherche la vengeance, cherche la « juste rétribution ». Son plan est de retrouver la femme du bourreau de sa fille, qui est aussi la meurtrière, et de la tuer. À la fois victime et futur coupable, criminel par la pensée en tout cas, la scène judiciaire est pressentie sous l'œil critique d'une victime collatérale, toujours en vie – contrairement à sa petite fille – et qui ne peut tolérer de rester témoin d'un jugement qui ne soulage pas réellement la peine. « Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type. » Pour se libérer de cette complicité, le père cherche à tuer. Parce que l'appareil judiciaire se révèle humain, parce que le rituel est vide de la charge « divine », d'une justice

---

<sup>151</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, Paris, Fayard Mazarine, 1984, pp. 187-188.



cosmogonique et éternelle, le père fait appel, en quelque sorte, à la Bible et travaille à ce fameux « œil pour œil, dent pour dent ». Dans le but vengeur qu'il se fixe, il retrouve en quelque sorte une mission, quelque chose qui, à défaut de la lignée – qui a été assassinée –, traverse le temps. Parce qu'il manque ce « amen » qui ferait de Dieu le témoin de la scène, l'homme se retrouve coincé, bloqué dans l'absurde machinerie humaine.

La machine est au cœur des questionnements de la modernité et du récit policier; récit de ville, d'humains, récits qui prennent lieu là où l'humain s'abstrait par les machines, ayant la possibilité de disparaître, mais aussi et surtout, d'être toujours présent par la trace sans qu'une réelle et complète présence soit nécessaire :

Les machines ne mentent pas, acquiesça le Père Brown. Elles ne peuvent pas dire la vérité non plus. [...] Vous oubliez, observa son compagnon, que cette machine réellement fiable est toujours mise en marche par une machine absolument pas fiable.

– Comment ça? De quoi voulez-vous parler?

– Je veux parler de l'Homme, répondit le Père Brown. La machine la moins fiable à ma connaissance. Ne le prenez pas mal – du reste, vous n'avez pas de raison de considérer le mot « Homme » comme une façon désobligeante ou inexacte de désigner votre personne. Vous dites que vous avez observé son attitude, mais comment pouvez-vous être sûr de l'avoir bien observé? Vous dites que la liste des mots doit paraître naturelle, mais comment savez-vous si vous l'avez prononcé de façon naturelle? Comment savez-vous s'il n'a pas observé votre attitude à vous? Qui vous prouve que vous n'étiez pas terriblement agité? Vous n'aviez pas de machine attachée au poignet<sup>152</sup>.

La machine dont il est question est un détecteur de mensonges, utilisé dans ce cas afin de prouver la culpabilité de meurtre d'un homme. L'accusé a été retrouvé, selon la police, et la machine a permis de l'identifier comme le coupable véritable du meurtre d'un gardien de prison. Les remarques du Père Brown permettent de voir en quoi la machine – le détecteur dans ce cas, mais aussi la machine en général – n'est pas suffisante pour arrêter la pensée, la nécessité de celle-ci dans les affaires humaines.

---

<sup>152</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'erreur de la machine », *Les Enquêtes du Père Brown*, pp. 328-329.

Comme il le fait très justement remarquer, la machine, si elle a la capacité de détecter un changement dans le battement du cœur, ne peut cependant pas émettre de vérité. Déjà, un saut est fait quand elle est désignée comme étant capable de détecter le mensonge. L'aiguille s'agite si le pouls change, c'est tout ce que l'on peut affirmer. Est mis en lumière ici le travail d'interprétation continu que fait l'être humain et de la même manière est soulignée l'insuffisance d'une opposition duelle entre le mensonge et la vérité. Le dialogue montre aussi l'absurdité de certains présupposés, par exemple, l'idée d'une neutralité incarnée par l'inspecteur de police. En rappelant : « Vous n'aviez pas de machine attachée au poignet », le père Brown signifie que la quête de la vérité est guidée par la subjectivité et que, dans ce cas, l'interprétation des données ne peut être neutre. Pour résoudre l'enquête, il sera alors nécessaire de voir en quoi *la machine la moins fiable* s'est laissée bernier par la certitude d'une objectivité dont elle n'était pas en charge, l'ayant remise complètement aux mains et au savoir d'une machine. Il s'avère que la machine a bien détecté un mensonge, mais l'inspecteur n'a pas posé les « bonnes » questions afin de savoir la vérité, et l'homme qu'il accuse d'un double meurtre, celui du gardien de prison et d'un Lord, est en fait le dit Lord en cavale. Ainsi, la machine doit retrouver le statut de machine, d'outil au service d'une intelligence et, pour que la machine fonctionne, encore est-il nécessaire que l'intelligence à l'œuvre soit capable de s'en servir avec modestie, en gardant à l'esprit la conscience de ses limites propres. Encore une fois, l'humain ne peut se décharger du poids de la responsabilité et là où Dieu n'est pas, la machine, l'industrie ne peut le remplacer, c'est-à-dire qu'il ne semble y avoir de place dans l'Absolu que pour le doute.

La monstruosité créée par l'homme des temps modernes a trois visages, trois champs phénoménaux; ils se représentent comme le monstrueux dans l'espace créé par l'homme, comme le monstrueux dans le temps créé par l'homme et comme le monstrueux dans la chose créée par l'homme<sup>153</sup>.

Les personnages du policier vivent dans cette monstruosité moderne, y trouvent la seule « maison » possible, et c'est sur la route que me paraissent se retrouver tous ces éléments monstrueux à la fois. La route, le chemin à parcourir... les récits d'enquêtes sont travaillés par les aléas, la poursuite, mais aussi l'oubli que permet la route :

Les vitres baissées (même lorsqu'il faisait un froid de chien) et la radio-cassette à fond, il écoutait des motets et des chants grégoriens, et soudain passait au rock le plus dur, genre *heavy metal* à vous paralyser la cervelle, avec agréables blasphèmes et autres incantations au diable. Les motets lui disaient l'indulgence d'un Dieu plein d'amour, le rock délicieusement l'invitait à s'abandonner jusqu'au bout<sup>154</sup>.

C'est le tueur de Lieberman dont il s'agit ici, tueur absorbé par l'univers de la voiture, de la route qui défile et le conduit de ville en ville, de rue en rue, de scène de crime en scène de crime. L'opposition, encore une fois, entre Bien et mal, Dieu ou diable est difficile à reconnaître, à accepter, puisque par la radio, par un simple roulement du bouton, le tueur peut passer de l'un à l'autre, convaincu tout aussi bien du juste que du mal. L'automobile apparaît comme une sorte de refuge, un autre lieu pour s'établir, mais contrairement à la maison, le lieu se promène, se déplace, ce qui change complètement la manière dont nous comprenons et vivons l'inscription dans l'espace, le passage dans le temps :

La musique [Kraftwerk, *Computer World*] semblait faite pour l'univers de l'autoroute, ici dans la Ruhr. Le tableau de bord, pure radiation. Comptours de tachymètre, comme des codex fluos. Les tours de verre derrière la nuée orange du sodium, alors que les échangeurs se succédaient, vers Bonn et vers Cologne. La nuit, dôme noir et parfait, carbonique. Métronome des réverbères. Urbanisme cyberpunk, déjà, fin de vingtième siècle tout simplement... Rodéo luminescent et métallique des voitures, comme des créatures sauvages lancées sur les pistes de béton, territoires noir et jaune, à la signification mystérieuse<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, p. 208.

<sup>154</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Le tueur et son ombre*, p. 40.

<sup>155</sup> DANTEC, Maurice Georges. *La Sirène Rouge*, Paris, Gallimard, Série noire, 1993, p. 141.

Cette fois, c'est le héros de *La Sirène rouge* qui prend la route, qui plonge dans cet univers qui paraît parallèle. Univers de lignes, de lumières, de sons, univers de la vitesse qui défile. Encore une fois, l'être se modifie dans ce temps et cet espace qui se détachent de la vie. L'autoroute, machine du passage où se croisent les meurtriers, les victimes et les détectives, chacun engagé par cette modernité à toute allure qui fait du lieu de passage une créature tentaculaire et infinie, passage qui crée le lien en le rendant tout aussi impossible. Division – chacun, chacune est dans son véhicule – et union, puisque les routes relient des endroits, des villes, des villages et permet ainsi de relier des gens. Nulle part la présence des dieux, seulement la machinerie humaine qui prend d'assaut la nature, le chemin, l'être :

Dans la métaphysique classique, le monstrueux est une possibilité réservée aux seuls dieux; la théorie sublime ne pouvait donc se présenter, à l'ère métaphysique, que sous la forme d'une théologie. La théorie moderne, en revanche, prend sa source à la monstruosité de ce qui est possible à l'être humain. Elle traite, sous une forme anthropologique, de la terreur supra-anthropologique de l'histoire récente du pouvoir. Pour elle, l'homme est la créature qui a quitté sa maison – ne serait-ce que sous le prétexte de mieux s'y installer. Pour l'essentiel, les temps modernes sont l'époque où l'on sort de la maison de l'Être<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, p. 208.

## Dans le vide laissé par Dieu, quel langage pour parler?

Tzintzoum. Ce mot risible désigne un concept majeur de la Kabale. Pour que le monde existât, Dieu, qui était tout et partout, consentit à se rétrécir, à laisser un espace vide qui ne fût pas habité par lui : c'est dans ce « trou » que le monde prit place. Ainsi occupons-nous le terrain vague qu'il nous a concédé par miséricorde ou par caprice. Pour que nous soyons, il s'est contracté, il a limité sa souveraineté. Nous sommes le produit de son amenuisement volontaire, de son effacement, de son absence partielle. Dans sa folie, il s'est donc amputé pour nous. Que n'eût-il le bon sens et le bon goût de rester entier!

– Cioran, *De l'inconvénient d'être né*.

Cette constatation amère et tragique de Cioran me semble donner un aperçu lumineux de la noirceur de la modernité, de l'inconfort existentiel et métaphysique du XXe siècle. L'être, *délogé de sa maison*, vit dans un trou, déterminé bien plus par le vide que par ce qui l'entoure et détermine son statut de trou justement. Un Être flottant, en suspension, perdu dans ce qu'il est ou représente et situé là où rien de divin ne reste, là où la transcendance s'est évacuée d'elle-même. Ernst Bloch écrit :

Selon [Isaak Lurja] « bereschith », le commencement (le premier mot de la Bible) ne signifie pas le commencement d'une *création*, mais une *capture* (tsimsum = contraction) de Dieu lui-même. Le crime toutefois est attribué au ravisseur et non à une « ab-origine », un « abîme » dans le Dieu de cette mythologie ou métaphysique policière<sup>157</sup>.

Entre cette vision et celle de Cioran se place la prose policière, c'est-à-dire que l'écriture s'inscrit dans la tension entourant le vide, l'origine perdue, absente, volée, méconnue. Tension entre « l'impossible » et le « possible malgré tout », il s'agit bien, pour l'En-Quête, de lutte. Le Père Brown s'interroge, dans « L'épée brisée » :

Quand comprendront-ils qu'il est parfaitement inutile qu'ils lisent leur Bible, s'ils ne lisent pas aussi la Bible des autres? Un imprimeur lit la Bible et y trouve les fautes d'impression, un Mormon lit la Bible et y trouve la

---

<sup>157</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 276.

polygamie; un scientifique chrétien lit la Bible et y trouve que nous n'avons ni bras ni jambes<sup>158</sup>.

Face à l'infinie possibilité du savoir, des lectures, des interprétations, le Père Brown se place comme un scientifique et voit dans la lecture du texte sacré un passage vers la compréhension des interactions terrestres. Contre le désespoir, contre le vide d'une époque qui découvre la relativité des savoirs, reste la lecture, une lecture qui prend toute son importance là où l'Autorité n'est pas unique. Ainsi, pour le prêtre En-Quête, la Bible même peut se départir du sacré tout en y participant, sacré qui n'est pas unique, pas « un », mais interprétable. Avant le texte, avant la compréhension, des intentions sont à l'action, sont à l'œuvre et le vide, la contraction divine qui forme notre monde, si elle ouvre la porte à toutes les interprétations, et par la même occasion au doute, ouvre aussi l'espace nécessaire à l'invention, à la configuration nouvelle des données. Dans « L'oracle du chien », Chesterton fait dire au Père Brown :

Le chien aurait presque pu vous la raconter, l'histoire, [...] si seulement il pouvait parler. Ce qui m'ennuie, c'est que sous prétexte qu'il ne sait pas parler, vous avez inventé l'histoire à sa place en le faisant s'exprimer dans la langue des hommes et des anges. C'est lié à quelque chose que j'observe de plus en plus souvent dans le monde moderne, qu'on trouve dans toutes sortes de rumeurs journalistiques et d'expressions toutes faites. Quelque chose d'arbitraire, sans aucun fondement sérieux. Les gens sont prêts à gober des affirmations sur ceci et cela, sans aucune preuve à l'appui. Quelque chose qui vient engloutir le bon vieux rationalisme et le scepticisme comme un raz-de-marée. [...] C'est là un des premiers effets quand on ne croit pas en Dieu. On perd son bon sens, et on ne peut plus voir les choses telles qu'elles sont. Il suffit que n'importe qui parle de n'importe quoi en disant qu'il y a bien des choses cachées derrière, et voilà que cela ouvre des perspectives infinies, comme une vision de cauchemar<sup>159</sup>.

L'affirmation a de quoi étonner et le père Brown étonne en effet souvent ses interlocuteurs, se refusant à croire aux esprits, cherchant toujours d'abord l'explication « rationnelle » avant d'en arriver aux miracles et autres potentielles interventions divines. Dieu dans son cas est une base, la foi, le religieux se vit comme une assise aux

---

<sup>158</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'épée brisée », *Les Enquêtes du Père Brown*, p. 222.

<sup>159</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'oracle du chien », *Les Enquêtes du Père Brown*, pp. 535-536.

sentiments et à la raison. Parce qu'il a la foi et que cela lui assure un certain calme, le père Brown se voit capable de garder la tête froide, de mettre une distance entre lui et les faits. Mais il me faut insister sur la remarque suivante : « Dans le monde moderne [...] on trouve toutes sortes de rumeurs journalistiques et d'expressions toutes faites », ce qui m'amène à me pencher un peu sur Scholem :

Certes, la langue que nous parlons est rudimentaire, quasi fantomatique. Les noms hantent nos phrases, écrivains ou journalistes jouent avec, feignant de croire, ou de faire croire à Dieu, que tout cela n'a pas d'importance. Or pourtant, dans cette langue avilie et spectrale, la force du sacré semble souvent nous parler. Car les noms ont leur vie propre. S'ils ne l'avaient pas, malheur à nos enfants, qui seraient alors livrés sans espoir à un avenir vide<sup>160</sup>.

Encore une fois, c'est sur cette tension entre le profane et le sacré qu'il me faut insister, tension qui, comme le présentent Chesterton et Scholem, se trouve au cœur de la langue, du langage, de la parole. Les mots sont habités par quelque chose qui les dépasse, le travail du sens est à l'œuvre quand bien même nous l'ignorons. Parce que la modernité, en tant que lieu de pensée, se détache du monde divin, se place dans l'écart, le rapport entre l'esprit et la parole a quelque chose de trouble, de difficile à saisir. Le travail de l'En-Quête n'est donc pas seulement de donner parole, mais de trouver les bons mots pour cette parole. Travailler dans la modernité implique cette expérience de la mise en discours, expérience rendue d'autant plus difficile que les référents sont constructions humaines et non pas déclarations universelles. Dans le cas du fameux chien de Chesterton, le chien, Nox, à l'heure du crime, se met à hurler sur la plage et les témoins voient dans ce cri de douleur un lien magique entre le chien et le maître assassiné. Si cette histoire est belle, elle cache cependant la vérité, soit que le crime a eu lieu bien avant ce hurlement de douleur, hurlement qui en aucun cas n'est lié à une compréhension cosmique du chien. Il hurle et gémit en fait parce que le bâton lancé a

---

<sup>160</sup> SCHOLEM, Gershom. « À propos de notre langue. Une confession. », in MOSÈS, Stéphane. *L'ange de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 240-241.

coulé, bâton qui n'est autre que l'arme du crime – une canne-épée. La vision romantique de l'interlocuteur du père Brown évite la vérité, en donnant au chien un discours *d'hommes et d'anges*. Faire parler le chien, tout comme donner la parole aux morts, implique de trouver la parole qui peut réellement être la leur. Pour ce faire, il est nécessaire de trouver les noms, de saisir le lieu du divin, le lieu de la figure à l'œuvre :

Il n'est pas nécessaire de faire intervenir la spéculation religieuse pour admettre que les paroles dépassent la sphère du « comprendre », puisque l'expérience des poètes, des mystiques et de quiconque savoure le caractère sensible du mot jusqu'à son terme en porte le témoignage. C'est surtout de cette expérience que jaillit la représentation de la puissance des noms et de leur utilisation magique<sup>161</sup>.

Dans le cas du personnage de Chesterton, c'est effectivement un homme de Dieu – plus qu'un homme d'Église – qui enquête, joue dans les mots, cherche la puissance du langage dans ses différents détours, dans le labyrinthe que crée les criminels. C'est ainsi un exemple frappant, littéral presque, de la puissance de la figure de l'En-Quête. Si le père Brown participe bel et bien de la modernité, l'ausculte, la contemple, s'en saisit, il n'y est cependant pas complètement absorbé. Nous lisons, dans « L'insoluble problème » :

Il leva les yeux; derrière un voile de fumée et de lumières papillotantes, la bénédiction s'achevait et la procession attendait. Le père Brown crut voir défiler devant ses yeux, comme une foule disciplinée, tous les siècles depuis la création du monde, chargés de richesses et de leurs traditions. Et au-dessus, comme une couronne de flammes impérissables, soleil de notre nuit humaine, l'ostensoir flamboyant planait sur la noirceur des voûtes sombres, ainsi qu'il plane sur la noire énigme de l'univers. Certains sont vraiment convaincus que cette énigme aussi est un insoluble problème, et d'autres ont la certitude aussi forte qu'elle n'a qu'une seule et unique solution<sup>162</sup>.

L'énigme insoluble du récit l'est parce qu'elle sert à retarder le père Brown et son ami Flambeau, afin qu'un vol soit commis; ainsi, la mort d'un vieillard dans son lit a été maquillée en immonde assassinat. Le prêtre reconnaît à temps la supercherie et réussit

---

<sup>161</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Paris, Éditions du Cerf, Patrimoine judaïsme, 1983, p. 60.

<sup>162</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'insoluble problème », *Les Enquêtes du Père Brown*, p. 1040.



à empêcher le vol. Le parallèle paraît frappant, comme si tout questionnement sur la création de l'être ne pouvait mener qu'à l'échec et qu'ainsi seule la foi permettrait réellement de tourner le regard vers les choses de ce monde qui peuvent être résolues et comprises par l'humain. Le père Brown est évidemment un cas très particulier et les récits policiers où l'enquête est menée par des laïcs met en jeu ces questionnements sous un jour très différent, bien qu'il ne soit pas conceptuellement si éloigné non plus, puisque les mêmes questions resurgissent et travaillent le texte. La différence se place dans l'aspect fantomatique du questionnement qui, sans la réponse à caractère divin, hante les esprits, les récits, brouille les pistes menant vers les figures, les noms. Blumenberg écrit : « Dans la facture de ses textes sacrés, l'époque chrétienne possédait des indices que la vérité auto-donnée peut être aussi insupportable à l'homme que la nudité : incontestablement, l'homme y est protégé par des images<sup>163</sup>. » Parce que le récit policier s'occupe justement de vérité et de mensonge, de révélation, la question des images est tout à fait centrale. Image comme représentation, image protectrice ou bien cachotière, cela est aussi mouvant que la foi moderne – serpent ondulant de la croyance qui imite la foi, sans cependant être bien capable de complètement se convaincre. Blumenberg ajoute :

« Ainsi, les philosophes recouvrent-ils également leurs recherches et leurs pensées d'un voile, car ils ne veulent ni la reconnaissance du peuple ni sa participation à leur connaissance. » [Pic de la Mirandole] Ici également la vérité nue reste réservée aux initiés. Cette réserve des « experts » est venue se substituer à la réserve de Dieu, la science commence à exercer les droits de souveraineté détenus jusque-là par la divinité. Mais aura-t-elle moyen de la garder<sup>164</sup>?

Rappelons-nous la critique de Kracauer faisant du détective un faux Dieu présomptueux tout encombré du poids, de la charge de la rationalité<sup>165</sup>. Si le détective se rapproche

---

<sup>163</sup> BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*, p. 62.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>165</sup> « La prétention de la *ratio* fait du détective le pendant de Dieu lui-même. L'immanence qui renie la transcendance occupe la place de celle-ci, et si l'on confère au détective l'apparence de l'omniscience et

effectivement de Dieu, d'un dieu en tout cas, c'est dans la mesure où il est créateur, en charge d'une création puissante et difficile à soutenir, soit le récit de la vérité dans le cas d'un crime. Cependant, comme je le soulignais, les détectives qui suivent la Deuxième Guerre mondiale n'ont certainement pas l'assurance d'un père Brown. Ils sont déterminés, mais la croyance en la possible atteinte de la vérité est vacillante et ce sont bien plus les assassins, les criminels qui procèdent de la foi – bien que celle-ci soit malade, contaminée. Blanchot affirme que « [...] vivre selon l'existence quotidienne [...] ne laisse pas de place à un rapport de Créateur à créature. L'homme quotidien est le plus athée des hommes. Il est tel que nul Dieu ne saurait avoir de relation avec lui<sup>166</sup>. » L'En-Quête n'est pas « homme quotidien » et, cependant, la quotidienneté est une menace constante. La temporalité moderne, ce chaos des horloges sans référent, déploie sa force de doute et de questionnements infinis, circulaires, d'où la difficulté à faire parler les figures, à donner un sens à l'agitation permanente qui ne semble avoir aucun socle, aucun reposoir solide :

Derrière la balustrade, tout continuait comme avant, aveuglément, irrésistiblement; chacun vaquait à ses occupations et à ses seules occupations, supportant et pratiquant cette horreur quotidienne avec l'indifférence de l'habitude et l'empressement suicidaire de l'automystification. Oui : son savoir était vain, sa vérité impartageable<sup>167</sup>.

Telle est la force qui submerge l'En-Quête en proie à la modernité. Il s'agit ici d'un survivant des camps en quête de l'histoire l'ayant conduit jusque dans la mort et l'ayant ensuite laissé en suspens. Cependant, cette quête ne cesse de se buter à la rapidité de l'oubli d'une époque enfouie dans le crime, d'une foule qui toujours et encore prétend l'innocence et refuse de regarder la vérité. D'où la nécessité d'une mise en récit, d'un

---

de l'omniprésence, s'il peut providentiellement produire ou empêcher des événements, à des fins qui sont dignes de toute éloge, ce n'est là que la traduction esthétique d'une telle déformation. »

KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier; un traité de philosophie*, p. 81.

<sup>166</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 366.

<sup>167</sup> KERTESZ, Imre. *Le chercheur de traces*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 98.

récit qui se répète en se transformant, à la recherche d'un voile capable de recouvrir la nudité d'une vérité *impartageable* tant qu'elle n'est pas revêtue de figures. Cette terreur face à la vérité nue est particulièrement palpable quand il s'agit de récits de survivants, ainsi, leurs mots sont ignorés, cachés, enterrés, gardés loin des regards, ce qui nous rappelle Sloterdijk et sa constatation que nous sommes tous suspects, tous sur les lieux du crime. Cyrulnik<sup>168</sup> nous explique ainsi que Primo Levi n'a pu être lu et reconnu qu'après la parution du *Journal* d'Anne Franck – version d'ailleurs tronquée pour le confort du public. Il fallait les mots d'une jeune morte, l'écriture secrète et intime d'une jeune fille pour préparer les lecteurs et lectrices aux récits des survivants et survivantes. Passer d'abord par l'écriture intime et la mort pour accepter la terrible vérité, confirmée par la disparition dans les camps. Le journal hante l'écriture policière, écriture qui participe de tous les genres, s'empare des « faits divers » de la presse pour leur rendre leur profondeur tragique, sortir un instant du pur spectacle de l'horreur et côtoyer l'autobiographie, la biographie différée, la prosopopée. Kertesz met d'ailleurs en scène l'écriture du journal dans *Roman policier* :

[...] Il avait sciemment renoncé à la capacité de jugement et d'analyse de sa personnalité humaine souveraine pour devenir un minable rouage dans une machine, et je ne m'attendais pas que cette personnalité se manifeste encore une fois et réclame ses droits. À savoir que Martens désire s'exprimer et interpréter son destin<sup>169</sup>.

Martens est un bourreau, un rouage de la machine totalitaire et alors qu'il purge sa peine de prison, il demande de quoi transmettre ses mémoires. Nous lisons son journal, encadré dans le récit du narrateur, mais aussi le journal d'une de ses victimes, Enrique :

Je feuillette. « Dans certains cas, le suicide n'est pas acceptable. C'est pour ainsi dire un manque de respect vis-à-vis des malheureux. » Ma foi. J'avoue que quelque chose m'embrume les yeux à la lecture de ces lignes. Il était jeune, Enrique, très jeune. Il avait besoin d'une raison pour tout. Y compris pour vivre. C'est digne d'un enfant, pas d'un homme. Et pourtant, ces mots

---

<sup>168</sup> BUREAU, Stéphane. *Contact : Boris Cyrulnik*, 2009.

<sup>169</sup> KERTESZ, Imre. *Roman policier*, Paris, Actes Sud, 2006, p. 12.

me rendaient insupportables l'idée que le journal d'Enrique doive moisir dans les archives. Et de l'avoir acheté me procure toujours du réconfort<sup>170</sup>.

Kertesz nous présente non seulement le point de vue du bourreau, d'un bourreau, mais aussi celui de la victime, l'un et l'autre à travers le journal, seule écriture qui semble avoir le pouvoir de lutter contre la société totalitaire, la machine totalisante. Car il s'agit bien de rouage dans ce récit, et de logique. Enrique est un jeune homme idéaliste qui ne tolère l'inaction face au gouvernement totalitaire en place. Sa famille est protégée par l'argent et cette injustice le rend fou de rage. Le père comprend qu'il ne peut raisonner son fils et décide de lui confier une fausse mission révolutionnaire, afin de l'occuper et de le protéger d'une réelle implication dans la résistance. Mais la machine est plus forte et parce qu'Enrique agit d'une manière étrange, se rend à des rendez-vous secrets, parce qu'il agit avec l'emportement de la révolte, la police l'arrête, lui puis toute sa famille. Ils seront questionnés et le père finira par admettre son « invention ». Le général et la logique l'emporteront dans l'histoire, parce que si cette famille n'a commis aucun crime et qu'elle est cependant emprisonnée, torturée, questionnée, le système est injuste. Le système ne peut être injuste, il est bon et il faut donc faire des coupables des innocents en les fusillant, pour que le système retrouve sa place de « juste ». C'est dans ce contexte que la nécessité de donner la parole à la subjectivité apparaît essentielle. Sortir de l'idéologie, de l'Un, passe par l'éclatement vers le multiple, et c'est ainsi que le journal, que l'autobiographie est particulièrement importante pour comprendre non seulement la déraison de la raison, mais aussi ce foisonnement du récit policier, ainsi que l'importance du travail de l'En-Quête.

Narcejac écrit :

La déduction, pour les contemporains de Poe, c'est le fil d'Ariane qui va, désormais, conduire la pensée humaine dans le dédale des apparences. Le mystère des choses, déjà, cesse d'être impénétrable; on le croyait opaque. Il n'était qu'obscur et cette obscurité n'allait pas tarder à être dissipée grâce

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 43.

aux progrès de la raison, armée de la méthode scientifique. La déduction, c'est l'instrument de la puissance<sup>171</sup>.

Si la raison, à la modernité, n'a certainement pas perdu son pouvoir, il est cependant reconnu et évident qu'elle est en elle-même incapable de conduire au bien, que la logique en elle-même est insuffisante et qu'il est nécessaire de lui donner un visage, une figure afin de comprendre son travail. Poe d'ailleurs reconnaît aussi la nécessité de l'imagination en faisant affirmer à Dupin que : « Le meilleur joueur d'échecs de la chrétienté ne peut guère être autre chose que le meilleur joueur d'échecs; mais la force du whist implique la puissance de réussir dans toutes les spéculations bien autrement importantes où l'esprit lutte avec l'esprit<sup>172</sup>. » Par le travail de l'esprit, de la projection, de l'expérience de pensée, l'En-Quête travaille les récits, les narrations, et ce faisant, elle lit le monde qui l'entoure en suivant les manières prônées par Chesterton : elle lit *la Bible des autres*, le monde des autres, se fait auteure et lectrice, capable de se projeter en esprit dans cette modernité rugissante. Le vide, l'absence de Dieu, d'Un Auteur, ouvre la parole et la conditionne à la fois dans l'anxiété d'un savoir boitillant et changeant. Cette tension dans l'écriture entre la science, la foi et le mal habite les récits policiers modernes, qui mettent en scène cette anxiété, moteur de l'En-Quête. Ainsi, Kay Scarpetta révèle, dans *Mort en eaux troubles* :

À six heures, je me préparais à partir [de l'église] lorsque je m'arrêtai dans le narthex et distinguai la porte éclairée de la bibliothèque, plus loin dans le couloir. Je ne savais pas très bien ce qui me guidait dans cette direction, mais il me vint à l'esprit qu'un livre maléfique pouvait être contré par un livre saint, et que le prêtre recommanderait peut-être simplement quelques moments en compagnie du catéchisme<sup>173</sup>.

La célèbre médecin légiste de Cornwell ne passe pas son temps dans les églises et ce n'est qu'en désespoir de cause qu'elle la fréquente cette fois, parce qu'une cellule

---

<sup>171</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : Le roman policier*, p. 27.

<sup>172</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 4.

<sup>173</sup> CORNWELL, Patricia. *Morts en eaux troubles*, Québec, Québec-Livre, 1997, p. 155.

terroriste sectaire a écrit une Bible, qu'ils appellent Le Livre, livre du « mal », prônant la torture et l'élimination de tous ceux et celles qui refusent l'idéologie prônée :

- Je n'aime pas ça. Je n'aime pas ça du tout.
- Lucy me regarda avec curiosité :
- Tu n'es pas en train de te laisser gagner par la superstition, non?
- Ces gens frayent avec le mal. J'estime que le mal existe sur terre et qu'il ne doit pas être pris à la légère<sup>174</sup>.

Le problème de l'En-Quête, de l'enquête aussi d'ailleurs, réside dans la force des symboles et du texte, dans le pouvoir gigantesque que prend le Livre, écriture d'un être criminel qui se prend pour Dieu et agit comme tel. Face au pouvoir de ces représentations, la force de la science et de la raison lutte, car la logique de la foi lui est totalement étrangère. L'enquête épuise les forces de Scarpetta, d'où ce retour vers la foi, l'église, l'institution religieuse. Et c'est entre l'hôpital – institution de la médecine – et l'église – institution religieuse – que la docteur essaie de penser encore, de résoudre encore :

- Docteur Scarpetta, il n'existe pas de remède à ce que vous partagez avec moi. Je ne peux pas vous faire d'imposition des mains et repousser les ténèbres et les cauchemars. Le père O'Connor non plus. Il n'existe aucune cérémonie ou rituel qui tienne. Bien entendu, nous pouvons prier pour vous, et nous le ferons. Mais ce que vous devez faire, vous et Lucy, c'est retourner à votre propre foi. Vous devez vous fier à ce qui vous a toujours redonné force dans le passé.

Au bord de la folie, tel est le conseil qu'elle reçoit, conseil qui pourrait bien servir de bannière à l'En-Quête en action. Trouver la force dans une foi déterminée par un mélange des disciplines, un magma de textes et de savoir, organisés cependant sous cette quête du juste, d'une vérité, de la vérité du crime. La foi dont il est question n'est alors ni stable, ni institutionnelle, elle est une création qui se reconduit et s'effondre, qui tire son origine du monstrueux et de la tentative d'y échapper.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 90.

## Le temps quotidien; perte du commencement et des fins

Avant le premier mot, avant le premier chapitre il s'est passé quelque chose, personne ne le sait, le narrateur pas non plus, à ce qui semble. Il y a donc un point obscur encore plus mystérieux à partir duquel et vers lequel va se mettre en mouvement toute la masse des événements à suivre, un méfait, le plus souvent un crime, précède le commencement. [...] Ce qui s'est passé de façon obscure n'est pas non plus présenté dans un prologue précisément parce qu'on ne peut pas encore le représenter sauf sous cette forme d'exhumation, à l'aide d'indices qui permettront de reconstruire le tout<sup>175</sup>.

Le problème de la représentation lié à une inscription possible dans le temps ou non est, comme l'affirme Bloch, un élément d'importance quant à l'écriture policière. Sont présents dans cette citation les concepts qui serviront de clef à la réflexion : à savoir que quelque chose s'est bel et bien passé mais qu'il est impossible pour le moment de le savoir, de connaître exactement ce dont il s'agit. Il n'est ni innocent ni anodin que ce soit de cette manière que le policier aborde le crime, l'enquête, la recherche. Car si, comme nous l'avons déjà vu, ce n'est pas l'énigme qui forme le réel nœud du policier, la quête et l'organisation qui se déploient autour d'un savoir absent sont tout à fait centrales. Parce que le début du texte est déjà le milieu d'un texte auquel le lecteur, la lectrice ne peut avoir accès, le temps, la temporalité est elle aussi tronquée, prise dans les soubresauts du savoir qui échappe. Mais il nous faut faire un tour du côté de Blanchot afin de comprendre la matière de la quotidienneté confrontée dans et par la prose policière :

Le quotidien est humain. La terre, la mer, la forêt, la lumière, la nuit ne représentent pas la quotidienneté, laquelle appartient en premier lieu à la dense présence des grandes agglomérations urbaines. Il faut ces admirables déserts que sont les villes mondiales pour que l'expérience du quotidien commence à nous atteindre. Le quotidien n'est pas au chaud dans nos demeures, il n'est pas dans les bureaux ni dans les églises, pas davantage dans les bibliothèques ou les musées. Il est – s'il est quelque part – dans la rue. Ici, je retrouve l'un des beaux moments des livres de Lefebvre. La rue, note-t-il, a ce caractère paradoxal d'avoir plus d'importance que les endroits qu'elle relie, plus de réalité vivante que les choses qu'elle reflète<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 259.

<sup>176</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 362.

L'humain des villes, du béton, de la rue, c'est celui que nous présentent le plus souvent les récits policiers. La nature n'a d'importance souvent qu'en ce qu'elle relève du passage, de la trace. L'En-Quête s'intéresse à la terre quand elle est boue qui conserve l'empreinte, à l'air quand il a gardé un parfum étrange et familier, au feu lorsque dans les cendres, un morceau de papier est conservé, qui porte encore la trace d'un nom, etc. C'est ainsi que même dans les récits classiques, la quotidienneté est présente, marquée par les rues, les décalages et constants déplacements de l'En-Quête qui, face à un récit effacé, tronqué, tente de placer quelque part le début, de retrouver la ligne. Le cas de Sherlock Holmes est d'ailleurs exemplaire :

– Voyez-vous, m'expliqua-t-il, je considère que le cerveau de l'homme est au départ un petit grenier vide dans lequel vous allez entreposer les meubles qu'il vous plaît. Un sot y entasse les vieux objets de toute nature qu'il rencontre, de sorte que le savoir qui pourrait lui être utile se retrouve à l'étroit ou, au mieux, se trouve mêlé à tout un tas d'autres choses, si bien qu'il est difficile de mettre la main dessus. En revanche, l'ouvrier habile prend bien soin de ce qu'il place dans son cerveau-grenier. [...] C'est une erreur de penser que cette petite pièce a des murs élastiques et qu'elle peut s'étendre indéfiniment. Croyez-moi, il arrive un moment où, pour chaque nouvel ajout de connaissance, vous oubliez quelque chose que vous saviez auparavant. Il est par conséquent de la plus haute importance de ne pas laisser des faits négligeables en éclipser d'autres, plus utiles.

– Mais enfin, le système solaire! protestai-je.

– Que diable signifie-t-il pour moi? m'interrompit-il avec impatience. Vous dites que nous tournons autour du soleil. Quand bien même nous tournerions autour de la lune, cela ne ferait pas un sou de différence pour mon travail<sup>177</sup>.

Si Sherlock prend d'assaut l'espace du quotidien, il en refuse cependant le rythme, il se place à l'écart de la détermination temporelle du lieu. Les rues qu'il arpente ne sont plus seulement ce qui lie un espace à un autre, elles sont habitées par les traces, le murmure des récits cachés là par d'autres. Peu lui importe le système solaire en regard de la mission qu'il se fixe. Le détective, face au vide, refuse d'obtempérer; face au quotidien, il fouille, cherche les enquêtes, les parties manquantes, afin de clore les

---

<sup>177</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Une étude en rouge », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 19.



récits, de leur donner un début aussi : « C'est depuis longtemps l'un de mes axiomes : les petites choses sont de très loin les plus importantes<sup>178</sup>. » L'En-Quête, face à la modernité, se place dans l'invention, la création du savoir, la possibilité d'un accès à ce qui n'est pas encore. Ainsi Holmes a inventé sa profession<sup>179</sup>, axée non pas vers le bien, mais la recherche. Moderne, quotidien, il l'est cependant, c'est ainsi qu'il ne s'intéresse pas le moins au système solaire, savoir qu'il considère inutile pour son travail. La nature, dans ce qu'elle est, n'a pas pour lui d'intérêt, le temps cyclique des saisons n'a pas besoin de lui pour se faire. Mais parce qu'il fait face au crime, à une rupture dans la ligne, il se doit d'utiliser ces murs, ces traces, ces pierres déplacées et cendres suspectes. Il se plonge dans le quotidien, l'humain, afin de retrouver un récit disparu, exposé la plupart du temps seulement dans les journaux, sous la forme de fait divers :

L'histoire a, je pense, été narrée plus d'une fois dans les journaux; mais comme tous les récits de la sorte, l'effet qu'elle produit est beaucoup moins saisissant lorsqu'elle est exposée *en bloc* sur une demi-colonne, que lorsque les faits évoluent lentement sous vos propres yeux et que le mystère se dissipe progressivement au fur et à mesure que chaque nouvelle découverte vous approche de la vérité<sup>180</sup>.

C'est en effet par la narration que l'En-Quête combat le quotidien. Si le journal est présent, il est un des éléments et ne peut, à lui seul, porter le récit, la charge de la vérité. Si le détective appartient à son époque, il s'en détache aussi dans la mesure où il est inventeur, écrivain, recherchiste. La quête, les quêtes qui l'animent le placent dans ce

---

<sup>178</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Une affaire d'identité », *ibid.*, p. 495.

<sup>179</sup> « Fournissez-moi des problèmes, donnez-moi du travail, soumettez-moi le plus obscur des cryptogrammes ou la plus complexe des analyses, et là je suis dans mon élément. Je peux alors me passer de stimulants artificiels. Mais j'abhorre la morne routine de l'existence. J'ai un besoin impérieux d'excitation mentale. C'est pour cela que j'ai choisi cette profession bien particulière, ou plutôt, que je l'ai créée, car je suis le seul au monde.

– Le seul détective non officiel? dis-je en levant les sourcils.

– Le seul détective-conseil non officiel, répondit-il. Je suis à la fois l'ultime et la plus haute cour d'appel en terme de recherche criminelle. »

CONAN DOYLE, Arthur. « Le signe des quatre », *ibid.*, p. 199.

<sup>180</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le pouce de l'ingénieur », *ibid.*, p. 741.

monde qu'il repousse cependant en n'acceptant pas l'impossible, l'impensable, l'innommable.

Vivre quotidiennement, c'est se tenir à un niveau de la vie qui exclut la possibilité d'un commencement, c'est-à-dire d'un accès. L'expérience quotidienne met radicalement en cause l'exigence initiale. L'idée de création est irrecevable, quand il s'agit de rendre compte de l'existence telle que la porte la quotidienneté<sup>181</sup>.

Les cadavres accumulés, sans sépultures, découverts çà et là, confrontent celui ou celle qui regarde la quotidienneté, le quotidien vertigineux sans début et sans fin. Et c'est pour cette raison que le récit policier commence « au milieu » : « [...] Le crime inaugural du récit policier modèle est l'assassinat de la figure paternelle (ou maternelle) *en tant que celle-ci incarne la narration des origines*<sup>182</sup>. » La prose policière met donc en scène des corps orphelins car privés de récit. Mais cet effet d'une temporalité insaisissable, qui détonne, n'est pas seulement visible dans le corps trouvé sur le pavé. La modernité, par la machinerie qu'elle emploie, travaille elle aussi à une confusion d'ordre temporelle. Ainsi, docteur Scarpetta nous dit : « Le vol Concorde n° 2 quitta Roissy à 11 heures et arriva à New York à 8h45 du matin, avant que nous ne soyons partis, en un certain sens<sup>183</sup>. » La remarque est anodine et significative à la fois – ce qui tient d'ailleurs de la rhétorique propre au récit policier – puisqu'il ne s'agit que de décalage horaire. En même temps, le décalage est ici présent dans le cadre d'une enquête en cours, où une journée de plus signifie énormément, où une heure de plus ou de moins au compteur est loin d'être anodine, de passer inaperçue. La modernité peut « reculer le temps » ou bien le faire avancer plus vite. Les distances n'ont pas la même texture quand l'on voyage en train ou bien en avion ou même dans ce cas-ci en Concorde, et le temps de la traversée ne se grave pas de la même façon. Les décalages

---

<sup>181</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 366.

<sup>182</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 113.

<sup>183</sup> CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, Paris, Calman-Lévy, 2000, p. 361.

temporels jouent, dans la prose policière, un rôle majeur, au sens propre dans cet exemple, mais aussi au figuré, c'est-à-dire, dans l'écriture, la narration même du récit :

On pouvait lire une certaine frustration dans une note de service annonçant que les recherches étaient interrompues au troisième jour après la disparition. Gustaf Morell n'en avait naturellement pas conscience, mais à cet instant-là il était en réalité arrivé aussi loin dans ses recherches qu'il arriverait jamais. [...] Harriet Vanger s'était apparemment volatilisée et le calvaire de Henrik Vanger, qui allait se poursuivre sur bientôt quarante ans, avait commencé<sup>184</sup>.

La parole narratrice est ici quasi-divinatoire. Si elle explique le passé, elle nous annonce aussi l'avenir, ou bien elle nous annonce qu'elle-même ne se parle qu'« après ». Ici, pas de cadavre, mais une disparition, disparition si incongrue, si longue qu'elle se fait même qualifier de « volatilisation » et, devant cette absence, personne ne sait que faire faute d'indice, faute de trace. Il n'y a aucun point de repère, aucune assise possible à l'enquête et, pourtant, nous, lectrices, lecteurs, nous savons que cette « énigme impossible » sera résolue, que c'est l'histoire que nous nous apprêtons à suivre. Le policier Gustaf Morell est arrivé au bout de ses découvertes bien vite, c'est ce qu'on nous annonce, ce qui cependant ne l'a pas empêché de poursuivre, de se démener, puisqu'au moment des faits, il ne pouvait savoir que son agitation resterait de toute manière vaine, que quarante ans plus tard, il n'en saurait pas plus. De l'autre côté, le succès nous est annoncé, innocemment, par cette simple formulation : « Le calvaire [...], qui allait se poursuivre sur bientôt quarante ans, avait commencé. » Parce que le narrateur nous présente un estimé de la durée du calvaire de l'oncle de la victime, nous savons qu'il sait quelque chose, qu'il nous cache ou nous promet la résolution des faits. Nous donnant une estimation du début, d'un moment de fin, il est clair que cette voix n'est plus, au moment de la parole, aux prises avec le vertige du quotidien, celui de la disparition,

---

<sup>184</sup> LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, p. 161.

d'un temps sans début et donc sans fin. Henrik Vanger est coincé dans un engrenage du temps impossible :

– [...] Quand l'enquête de la police s'est terminée en eau de boudin, j'ai continué. J'ai essayé de procéder de façon systématique et scientifique. J'ai collecté toutes les informations qu'il était possible de trouver – les photographies que tu as vues, l'enquête de police, j'ai noté tout ce que les gens m'ont affirmé avoir fait ce jour-là. Autrement dit, j'ai consacré la moitié de ma vie à collecter des informations concernant un seul jour<sup>185</sup>.

Ce personnage En-Quête que présente *Millénium* illustre la temporalité du crime : le temps passe et ne passe pas à la fois, les jours s'écoulent ou plutôt s'empilent, quelque chose reste bloqué, qui ressemble au cycle par la forme, mais s'effondre cependant dans le cercle, dans le vertige laissé là par l'absence de réponse, l'impossibilité non seulement de trouver la victime mais aussi celle de connaître, de comprendre si crime il y a bel et bien eu. Ce vertige lié aux horloges absurdes est tout à fait lié à la ville, à la mémoire silencieuse des espaces habités sans que les traces des récits ne soient explicites :

N'était-il pas extraordinaire qu'un dallage pût représenter une telle variété, pût révéler à son regard intense cette merveille étoilée? Ces choses-là au moins étaient réelles. Elle [Philippa] aussi était réelle, plus vulnérable, moins durable que les briques et les pierres, mais toujours présente, visible, reconnaissable<sup>186</sup>.

L'héroïne de *La meurtrière* est une enfant adoptée, en quête de ses parents biologiques, de l'histoire de son origine et, ainsi, dans la ville où elle erre, elle observe les pierres, les bâtiments qui portent une mémoire, qui, comme elle, gardent les traces de récits et pourtant ne sont que murmures. L'En-Quête n'est pas loin, elle tend l'oreille afin de lire ce qui se dit, afin de pouvoir écrire, donner corps à ce qui s'est tu, au cadavre assassiné, à la jeune fille disparue. Et face à cette temporalité chaotique, hésitante, il est

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>186</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, p. 33.

nécessaire d'investiguer encore, de voir comment l'espace se trouve lui aussi confronté à l'histoire immobile des crimes en suspens.

De façon classique, l'immortalité désigne ce point où l'immatériel (l'âme) s'extrait du corps tombeau, dirait Platon. Dès lors que les arrière-mondes et l'au-delà ne font plus sens, tout est voué à se jouer ici-bas, ici et maintenant, même et surtout, l'au-delà. Il n'y a plus de place au-delà, entendre, il n'y a plus d'au-delà, voici le message des morts<sup>187</sup>.

Les morts de récits policiers sont immortels, dans la mesure où les lieux sont encore habités par le souvenir, dans la mesure où d'autres se souviennent et refusent la disparition. L'idée de Schefer nous est importante pour comprendre l'amalgame de temps et de matière caractéristique d'un monde sans Dieu, sans enfer ni paradis, ou plutôt, un monde dans lequel ces notions ne sont que symboliques et restent terrestres. Sans « au-delà », le passé ne passe pas ou bien, parce que le passé reste présent, l'au-delà est inatteignable. Qu'importe l'ordre que nous donnons au raisonnement, le résultat est toujours une compréhension limitée de l'espace et du temps. Je dis limitée, parce que l'axe est nouveau et reste à être découvert. Axe, courbe, cercle, ce n'est ni la ligne des générations qui conduit le monde, ni un rapport organisé entre la transcendance et l'immanence.

À partir de l'an mille, et malgré la tentative augustinienne de distinguer le monde des vivants et celui des morts, les revenants se multiplient, le plus souvent par le biais de songes miraculeux et parfois de visions éveillées. Ils reviennent soit pour demander auprès des vivants le salut de leur âme en purgatoire [...], soit encore pour régler une affaire juridique. Ils cherchent auprès des vivants une réparation réelle et symbolique des dommages subis de leur vivant<sup>188</sup>.

Les cadavres policiers se distinguent de ces revenants du temps passé. Le cadavre moderne ne « revient » pas, il reste. Ce n'est pas de lui que vient la demande d'investiguer, mais d'un témoin, d'un regard autre qui se penche et examine le blocage. Du revenant antique, cependant, le cadavre garde cette présence qui se joue entre

---

<sup>187</sup> SCHEFER, Olivier. *Des revenants : corps, lieux, images*, Montrouge, Bayard, 2009, pp. 98-99.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 96.

l'ombre et la lumière, ainsi que la nécessité d'examiner un crime, de trouver un règlement juste aux affaires juridiques. De cette idée que le mort moderne reste plutôt qu'il ne revient s'étend la ville, les bâtiments, les briques et les pierres constitutives de l'habitation, qui sont aussi tombeaux sans inscription. Les rues sont peuplées d'une mémoire quotidienne oubliée par les récits de la grande Histoire et c'est à cette histoire que le texte policier s'intéresse; récit d'archives, que les Archives seules peuvent contenir. Lacassin souligne d'ailleurs ce lien entre le fantôme et l'habitation : « [...] Le narrateur convainc Dupin de partager son hospitalité : préfiguration du tandem Holmes-Watson. Tous deux habitent dans une partie reculée du faubourg Saint-Germain, une maisonnette qui passe pour hantée<sup>189</sup>. » L'En-Quête fréquente les lieux fantomatiques, non pas seulement par plaisir sordide, par curiosité morbide, mais aussi et surtout parce qu'elle appartient elle-même à l'entre-deux, elle lui appartient et tente de s'en échapper, de créer un passage plutôt qu'une brèche, ce qui implique la mise en place réelle d'un savoir qui passe par la fréquentation des lieux « parlants », habités par les échos du passé. Ainsi, refaire le chemin, marcher dans les traces du criminel peut aussi servir à comprendre l'intention, le déroulement du crime : « – Un instant! s'écria-t-il [Poirot] en levant la main. Procédons avec rigueur. Il s'agit de refaire les moindres gestes dans l'ordre, exactement comme cela s'est passé. C'est une de mes fameuses méthodes<sup>190</sup>. » L'espace est alors habité par la pensée, l'esprit. Marcher dans les traces, c'est laisser l'esprit s'imprégner du passage, de l'intention du criminel qui reste là, flottante, présente malgré son absence, parlante malgré son silence, tout comme l'est le cadavre qui ne dit rien et pourtant témoigne.

Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible. Le quotidien échappe. C'est en quoi il est étrange, le

---

<sup>189</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 22.

<sup>190</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 140.

familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant [...]. Le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien<sup>191</sup>.

Œuvre du quotidien, mécanique de la modernité, de « ces vastes machines qui dévorent l'espace et défient le temps<sup>192</sup> », le décor policier est souvent miné, double, non plus dans l'idée d'une médaille qui possède un envers et un endroit, mais plutôt celle d'une médaille fondue, dont le souvenir tient à peine, où l'endroit et l'envers sont des notions desquelles on peut se souvenir mais qu'il est presque impossible d'identifier. Dans le décor policier, tout est normal et, cependant, quelque chose cloche, l'indice étant évidemment que quelqu'un se donne la peine de narrer l'anodin :

Le temps passa dans le silence. Il y eut la sonnerie sèche d'une pendule électrique sur la cheminée, le bruit lointain du klaxon d'une voiture sur Aster Drive, le ronronnement d'un avion au-dessus de la colline, le claquement du contacteur et le grondement du moteur d'un frigidaire dans la cuisine. J'avancai encore, examinant la chambre et écoutant. Il n'y avait rien que ces bruits immuables qui appartiennent en propre aux maisons elles-mêmes et n'ont rien à voir avec les gens qui les habitent<sup>193</sup>.

Parce que le détective cherche, il observe jusqu'au plus banal de l'existence, et parce qu'il observe, même ce banal ne l'est pas complètement, mais au contraire cache un secret, un crime et, finalement, un cadavre. Tout est calme et puis une femme apparaît, un revolver à la main, une arme qui sent la poudre, vide de balles, et soudainement le calme change de lumière : « La maison semblait maintenant anormalement calme. Je foulai le tapis abricot jusqu'à l'arcade et à l'escalier. Je restai là un moment et j'écoutai de nouveau<sup>194</sup>. » Ce n'est plus maintenant le bruit du quotidien que Marlowe écoute, mais le silence trop grand d'une maison où l'humain n'est plus... jusqu'à ce qu'il paraisse mis au silence par la mort, assassiné dans sa baignoire. Puisqu'au moment de

---

<sup>191</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, pp. 357-358.

<sup>192</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'œil d'Apollon », *Les Enquêtes du Père Brown*, p. 194.

<sup>193</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, Paris, Gallimard, Folio plus, 1949, pp. 129-130.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 138.

l'enquête, le crime est encore flou, sans délimitation claire, de la même manière, l'espace est difficile à saisir : « La police avait déroulé un ruban jaune vif d'arche en arche pour protéger les alentours le plus possible. Pour l'instant, il était impossible de déterminer les limites exactes de la scène du crime<sup>195</sup>. » Le ruban, alors, permet de donner une idée, une image, il rappelle qu'un crime a eu lieu, cependant, parce que la scène n'est pas nette, il indique, fait étiquette, sans pourtant être en mesure de donner une limite ou un cadre. Cette absence est omniprésente, nous parle du doute moderne, mais aussi des nouvelles données permises par la machine :

Au détour d'un corridor, nous nous retrouvâmes nez-à-nez avec une monstrueuse galerie de portraits de cadavres.

– Corps en attente d'identification, dit-il [agent Talley]. Les avis noirs d'Interpol. [...]

À l'exception de ces affichettes, Interpol est un organisme qui fonctionne sans papier. Les dossiers sur papier sont régulièrement scannés et intégrés dans notre base générale, gardés pendant un laps de temps limite, puis détruits<sup>196</sup>.

Immatérialité de l'enquête, galerie de visages disparus, ce qui est fini est encore visible tandis que ce qui se poursuit ne l'est pas, contradiction qui n'en est pas réellement une dans l'univers de l'En-Quête. Parce que l'espace de la figure est habité par un invisible cependant palpable, il n'est pas étonnant que l'avant-scène concerne ce qui justement a été assassiné, ce qu'on a tenté de faire disparaître. Ainsi, dans *Millénium*, Mikael crée une base de données nouvelle afin de mettre en place un arbre généalogique de la famille qu'il observe : « De toute évidence, le vieux patriarche avait mis la main à la pâte avec l'application d'un archéologue amateur – les dossiers couvaient presque sept mètres linéaires<sup>197</sup>. » De cette immensité de données, le journaliste-détective s'empare, données qu'il transforme en fichiers, en matériel informatique, qu'il abstrait de la matière afin de mieux s'en emparer complètement. Comme nous le dit Eisenzweig,

---

<sup>195</sup> CORNWELL, Patricia. *Morts en eaux troubles*, p. 165.

<sup>196</sup> CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, pp. 308-309.

<sup>197</sup> LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, p. 162.



c'est le travail du détective de reprendre les données, de « décentrer le problème<sup>198</sup> ». Décentrer et recentrer, travailler la matière, abstraire et faire reparaître, saisir le quotidien jusqu'à ce qu'il révèle son lot d'extraordinaire, de secret, de mensonge et de vérité. L'En-Quête erre, habitée et vide à la fois, observatrice à la limite de la folie où les informations se cognent les unes contre les autres, se frôlent, se démêlent et se battent :

Peut-être était-ce simplement parce que la tristesse du paysage était tellement prévisible, si caractéristique des environs de n'importe quelle grande ville, que des descriptions oubliées, de vieilles images et des photos de presse, des bouts de films se mélangeaient dans sa tête pour donner cette impression de déjà-vu. Peut-être ce faux souvenir était-il tombé dans le domaine public, comme si le lugubre no man's land faisait partie de la topographie mentale de tout un chacun<sup>199</sup>.

À qui appartient la quête? Quels sont les détectives, qui sont les coupables, ou d'où proviennent les images? Rien de certain quand c'est dans les archives que l'on plonge.

Rien de certain quand chacun peut être témoin :

[...] Tous les éléments narratifs d'un récit de détection cohérent *disent* nécessairement quelque chose (bien entendu ils peuvent également dire le rien, mais ce n'est pas la même chose que de ne rien dire). Tout personnage est ici un témoin potentiel (un « homme-récit », dirait Todorov), de même que chaque détail est voué à être un indice. La différence étant que le rôle de l'indice est déterminé par celui qui l'intégrera (le Grand Détective) ou ne l'intégrera pas (le narrateur watsonien, le borné) à une narration cohérente, alors que la valeur du témoignage est déterminée, du moins en première instance, par le témoin lui-même, selon qu'il raconte la vérité ou non. Ou paradoxalement, tout témoin est suspect dans la mesure même où il témoigne<sup>200</sup>.

Les éléments présentés par Eisenzweig ici sont d'une importance majeure et nous permettent en quelque sorte de boucler la boucle amorcée en début de chapitre.

Rappelons-nous de ce commentaire de Sloterdijk : « Si l'on demande à un moderne : "Où étais-tu à l'heure du crime?", la réponse est : "J'étais sur le lieu du crime."<sup>201</sup> »

---

<sup>198</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 152.

<sup>199</sup> JAMES, P.D. *La meurtrière*, pp. 26-27.

<sup>200</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 111.

<sup>201</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, p. 205.

Comme je l'ai déjà mentionné, le temps du crime, le lieu du crime sont des notions floues. Le temps n'avance plus, l'espace s'étire dans toutes les directions et la « scène du crime » n'a pas de limite claire. Le langage, lui aussi, est affecté par ces distorsions et c'est ainsi que nous en arrivons au témoignage, à la parole qui atteste et reste à la fois suspecte. Le paradoxe que présente Eisenzweig est important et souligne la difficulté à établir le « vrai », la vérité dans le récit policier. Ainsi, ce n'est pas l'intrigue qui est au centre, mais la capacité de témoigner, c'est-à-dire, de raconter. Blanchot écrit : « Le suspect est cette présence fuyante qui ne se laisse pas reconnaître et, par la part toujours réservée qu'il figure, tend non seulement à gérer, mais à mettre en accusation l'œuvre de l'État<sup>202</sup>. » C'est en effet ce que le récit policier met en scène. Le récit du crime, la recherche du coupable, des coupables, conduit à la suspicion, à une culpabilité possible pour tous. Il faut cependant ajouter que les personnages mêmes du récit mettent en cause la narration même, que l'« État » dans le cas du récit policier en tant qu'écriture, c'est l'auteur : « Tout témoin est, ou plutôt, devrait être, par définition, suspect car dans l'univers policier, chaque narrateur est également, inévitablement, personnage de son propre récit<sup>203</sup>. » L'En-Quête serait-elle alors la seule figure rassurante, vide de toute suspicion potentielle? Elle qui raconte le récit des autres, elle qui se creuse, s'évide afin de laisser les traces parler? Impossible pour le moment de l'affirmer, de l'infirmer non plus d'ailleurs. Car comme le reste du récit, la figure est vacillante, oscillante, et les lieux sur lesquels elle intervient varient; soit elle cherche le vrai sans se soucier de l'institution juridique, soit elle préfère laisser libre cours à la justice et se retirer... Mais l'En-Quête est souvent suspecte de par son savoir, de par son intérêt même pour le crime :

---

<sup>202</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 356.

<sup>203</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 122.

[...] Je [Watson] savais bien qu'il n'était jamais si extraordinaire que lorsqu'il était resté des jours durant à paresser dans son fauteuil, au milieu de ses improvisations et de ses éditions anciennes. C'est là que survenait soudain chez lui le désir de partir en chasse, et que ses brillantes facultés de raisonnement allaient montrer leur pouvoir d'intuition au point que ceux qui n'étaient pas accoutumés à ses méthodes se mettent à le regarder avec suspicion comme un homme dont le savoir le diffère des autres mortels<sup>204</sup>.

Le détective a quelque chose de suspect, Kracauer l'a très bien montré d'ailleurs et ce n'est que fort logique puisqu'il est le représentant de la mise en forme du récit, puisqu'il est celui qui finalement dira, envers et contre tous, le vrai. Dans les récits classiques, cependant, le jeu de méfiance entourant l'En-Quête ne va pas très loin et c'est une foule placée hors du récit qui se méfie. Cette méfiance, par contre, est très présente dans l'actuelle série *Sherlock* de la BBC et va même jusqu'à rendre le travail de détection impossible et la dissimulation de l'En-Quête indispensable. Ainsi, les écrits plus récents n'hésitent pas à poursuivre cette ambiguïté, en présentant des personnages détectives qui prennent souvent part à des activités explicitement criminelles, hors-la-loi. Les notions d'innocence et de culpabilité deviennent alors, elles aussi, vagues : « Elle [Lisbeth] soupira. Mikael Blomkvist était comme toujours une foutue bonne âme bourrée de naïveté. Lisbeth Salander n'avait pas été innocente depuis ses dix ans. Les innocents, ça n'existe pas. Par contre, il existe différentes degrés de responsabilité<sup>205</sup>. » Lisbeth enquête, mais elle est aussi victime, et ce double statut la porte à agir de manière étrange, imprévisible, souvent illégale. L'idée de l'absence d'innocence se répète d'ailleurs cent pages plus loin : « Il n'y a pas d'innocents. Seulement différents degrés de responsabilité<sup>206</sup>. » La formule se répète. Lisbeth, à dix ans, fait presque brûler vif son père, ce qui est certainement illégal... cependant, ce père a presque tué sa mère sous ses yeux et les autorités ne les ont pas protégées. Le cadre de la justice, son refus

---

<sup>204</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « La ligue des rouquins », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 465.

<sup>205</sup> LARSSON, Stieg. *Millénium 2 : La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, Paris, France Loisirs, 2006, p. 421.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 529.

d'agir, de prendre en charge certains crimes, de les reconnaître comme tels est alors questionnable. Comment s'étonner que Lisbeth soit devenue pirate informatique? L'institution, les institutions mêmes ont servi un discours qui fait bonne figure, un discours mensonger qui protège le père violent, le psychiatre pédophile, l'information et son contrôle étant placé entre « les mauvaises mains ». C'est par la piraterie que les victimes peuvent donner place à leurs voix, trouver les marques, les preuves que le mensonge est dans l'autre camp :

Pour qu'on se fie aux propos d'un témoin, il faut que le personnage soit au-dessus de (presque) tout soupçon, mais en même temps ce personnage ne peut être témoin qu'à condition d'avoir été associé peu ou prou à l'objet (criminel) de son récit. Le concept même de témoignage implique un statut paradoxal du témoin en tant que narrateur<sup>207</sup>.

Pour qu'un équilibre dans la narration soit présent, pour que la lectrice et le lecteur puissent accorder confiance au récit, *Millénium* nous présente deux personnages En-Quête, deux détectives. Là où la loi est brisée par Salander, un équilibre est créé avec Blomkvist :

Mikael glissa la main dans sa poche et enclencha un magnétophone. *Parano, moi?* Il n'avait aucune idée de ce que voulait Henrik Vanger, mais après le pétrin de l'année passée avec Hans-Erik Wennatióm, il tenait à garder un témoignage précis de toutes les choses bizarres qui se passaient dans son entourage, et cette soudaine invitation à Hadestad appartenait définitivement à cette catégorie<sup>208</sup>.

Mikael enregistre le témoignage, forge les preuves avant même de savoir s'il en aura besoin et c'est ainsi que le récit avance, entre l'enquête officielle et l'enquête pirate, l'une et l'autre étant nécessaires à la poursuite de la vérité dans un univers organisé autour de la cachotterie et du mensonge. La modernité pousse au témoignage, place en territoire miné celui et celle qui osent parler. La prise de parole même a quelque chose de suspect, puisqu'en effet, il faut être lié au crime pour avoir quelque chose à en dire

---

<sup>207</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 118.

<sup>208</sup> LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, p. 86.

et que cette fréquentation avec le crime rapproche dangereusement le témoin du criminel. Si le cadavre est silencieux, mis au silence, il n'est plus suspect, c'est celui qui reste et parle encore de sa propre voix dont il faut se méfier. L'inquiétude rôde, et bien que l'En-Quête affirme se confronter à tout cela et parler pour en finir, il y a lieu de s'inquiéter de ce narrateur, de cette figure qui laisse le crime, le criminel se glisser dans sa peau, qui laisse les cadavres parler à travers elle. Si l'on s'en méfie, c'est que l'on craint la contamination. Contamination de la pensée qui nous mène à croire que la sécurité est affaire de point de vue, que l'innocence n'est pas prouvée d'avance et que le criminel est parfois celui duquel nous sommes convaincus n'avoir rien à craindre. J'aimerais conclure sur ces mots de Chesterton, qui font image, donnent figure à tout cela :

Nous devons encore un autre bienfait aux romans policiers. Au vieil Adam, qui murmure sans cesse devant un phénomène aussi universel et aussi automatique que la civilisation, et préconise toujours la fuite ou la révolte, ils enseignent que la civilisation est la fuite la plus émouvante et la plus romanesque des révoltes. En nous dépeignant la sentinelle vigilante qui monte la garde aux avant-postes de la société, ils nous font souvenir que nous vivons dans un camp en armes, que nous sommes en état de guerre avec un monde chaotique, et que les criminels, enfants du chaos, sont des traîtres à l'intérieur<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Défense des romans policiers », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, pp.40- 41.

## Chapitre second :

### LA FIGURE DU SUJET COMME DÉTECTIVE

#### Dans l'innommable, l'innommé; dans l'anonymat comment s'appeler?

Si on éprouve au fond de soi le désir d'invoquer le nom d'un individu, c'est qu'on l'aime.

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

L'anonymat n'est pas la même chose que l'absence d'identité et pourtant, dans un cas comme dans l'autre, le nom est inconnu, la figure cachée, ou bien le lien entre le nom et la figure ne peut se faire : soit parce qu'on en a décidé ainsi, soit parce que les éléments permettant de tracer les fils conducteurs sont absents, ou peut-être volés. Le récit d'enquête, la narration policière s'aventure sur le terrain du nom, celui que l'on ne connaît pas, celui qui a disparu, celui que l'on ne peut lier au récit :

[...] L'existence de ce narrateur qui, littéralement, ne sait pas ce qu'il dit (ou écrit) [ex. Watson] correspond à la particularité paradoxale du récit policier de n'exister que pour raconter l'absence d'un autre récit, l'impossibilité de le narrer. Face aux personnages dépourvus d'identité et, surtout, aux événements qui sont censés ne pas se produire, l'univers policier pose presque toujours un narrateur qui ressent des difficultés à (les) raconter, à décrire. Le roman policier se définit généralement comme ayant à son origine une vacance narrative.<sup>210</sup>

L'idée du vide est présente, vide qui n'est pas qu'une absence, mais bien un creux, qui en lui-même parle de l'espace, de la manière de le concevoir. Comme le mentionne Eisenzweig, le récit s'occupe d'événements obscurs, à la limite de l'impensable, de personnages anonymes, *sans identité* et, en cela, il n'est pas étonnant que le détective, que l'En-Quête, incarne quelque chose d'identitaire, clairement identifiable et délimité

---

<sup>210</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 104.

par le nom – rappelons-nous des commentaires de Kracauer sur la question du nom. Ainsi, d'un côté nous trouvons l'En-Quête, ses acolytes narrateurs, de l'autre, le cadavre non-identifié, le coupable sans nom, le crime ignoble, qualifié parfois d'innommable. L'En-Quête fait face à cette réalité chaotique, à laquelle elle ne sait comment s'agripper, de laquelle elle ne sait ce qu'elle pourra tirer, ni même si elle ne risque pas d'y succomber :

Une fois que nous pouvons identifier nos expériences comme des entités ou des substances, nous pouvons y faire référence, les caractériser, les grouper et les quantifier – et, par ce moyen, les prendre pour des objets de nos raisonnements [...]. Les hommes ont besoin pour appréhender le monde d'imposer aux phénomènes physiques des limites artificielles qui les rendent aussi discrets que nous, c'est-à-dire en font des entités limitées par une surface<sup>211</sup>.

La mort, surtout violente, des romans policiers ne permet aucune *discrétion*. Et c'est à ce travail, à cette lourde tâche qui est de donner une limite au crime, au cadavre, à la mort, que s'adonnent les détectives en tout genre. Le contraste entre l'En-Quête qui apparaît parfois peut-être comme « super-sujet » et l'innommable de la situation à laquelle elle fait face nous informe des liens nécessaires entre ces deux « opposés ». La police enquête, mais ni sa détermination ni son titre ne permet de répondre au vide créé par le crime. Pour que les figures apparaissent, pour que les voix retrouvent leur visage, que l'impression d'un sens, d'une compréhension possible émerge, il est nécessaire de croire en cette voix narratrice discrète et pourtant principale qu'est celle du détective, de la détective : « Je m'en tiens à mes méthodes et je ne fais ni plus ni moins de révélations que cela ne me plaît. C'est là l'avantage de ne pas avoir de position officielle<sup>212</sup> » avance Sherlock – car si son nom est une institution, s'il nous apparaît en tout cas comme tel, l'anonymat de l'En-Quête réside dans ce qu'elle choisit ou non de

---

<sup>211</sup> LAKOFF, George et Mark JOHNSON. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 35.

<sup>212</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Étoile d'argent », *Étoile d'argent et autres aventures de Sherlock Holmes*, p. 171.

se révéler, à qui et à quel moment. Parce que l'En-Quête a un nom fort, possède une identité pleine, elle peut choisir les moments de l'anonymat et ainsi échapper à l'innommable. C'est ainsi que Sherlock se déguise, se cache, disparaît, change d'accent ou de pays quand cela lui convient, gardant de la même manière le contrôle sur l'information, et donc sur la narration. De l'autre côté du spectre gît le cadavre sans identité, sans nom, et même lorsque le corps est identifié, une partie du récit est tronquée, absente; la parole réduite au silence, à un murmure suspendu dans le rien. Un jeu cependant est présent et plus le récit policier se rapproche de notre époque, plus l'identité même de l'En-Quête participe de cette quête identitaire. C'est sur cette question que je vais me pencher maintenant.

Deux cas de figures, deux anonymats, proches et pourtant qui ne racontent pas le même récit; c'est sur deux récits en particulier que je veux me pencher maintenant afin de poursuivre la réflexion dans les textes mêmes. D'abord *La Meurtrière* de P.D. James, récit d'une quête d'identité qui fait exploser les récits connus, officiels. La quête ne concerne pas le cadavre, mais une jeune femme adoptée dont la mémoire est envahie par les fantômes d'un passé qu'elle reconnaît difficilement. Ensuite, *Une mort sans nom*, où cette fois c'est directement le cas d'un cadavre non-identifié qui fait le motif de l'enquête. Le personnage central de *La Meurtrière*, Philippa, a bien un nom, un prénom, une famille, cependant, c'est la quête d'une origine biologique qui l'anime, origine qui contient d'ailleurs un autre nom, un autre prénom. Au début de son histoire, un vide, et parce qu'il y a un vide, ce qui la relie au monde, ce qui la fait agir a quelque chose de flou, d'inquiétant, qui lui apporte aussi certains avantages :

L'avantage de n'avoir pratiquement aucun souvenir antérieur à son huitième anniversaire, le fait de savoir qu'elle était une enfant illégitime avaient certaines conséquences : aucune phalange de morts vivants, aucun culte des ancêtres, aucun réflexe conditionné de la pensée ne venaient entraver la créativité avec laquelle elle se présentait au monde<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, pp. 9-10.



Parce que le passé est inconnu, fragmenté, parce que les ancêtres planent sans être compris, Philippa a le champ libre quant à ce qu'elle représente et, pourtant, cette liberté est aussi un réel fardeau. La créativité dont il est question ici n'est pas totalement libre puisque sans elle, le vide apparaît, engloutit l'identité : « [...] Elle se présentait au monde avec un art étudié, se recréant chaque jour à son image<sup>214</sup>. » Création continue, perpétuellement à recommencer. L'image de l'identité vacille, ne permet aucune assurance, aucune certitude; parce qu'ici, il est question d'image et de récit. Le roman s'ouvre sur la quête de Philippa, celle de ses origines véritables, de ses parents biologiques, de son nom par la même occasion. La mère, une meurtrière, le père, un violeur de petite fille et un suicidé... Les réponses auxquelles l'héroïne se retrouve confrontée n'ont rien de facile et l'ambivalence identitaire ne sera jamais résolue. Car le manque de savoir initial ne peut être comblé par les récits venus « après ». Le vide peut être expliqué, les images intégrées, changées, incluses, et même comprises, mais cette compréhension postérieure ne réussit pas à éliminer les questions. Sur le tableau, dans l'image, les points d'interrogations restent, bien qu'une réponse maintenant les suive. Le questionnement identitaire est ainsi, en quelque sorte, voué à l'échec ou en tout cas à l'angoisse, puisque ce qui fait une identité forte est justement l'absence de question :

[...] Elle [Philippa] passa sous la statue de saint Pierre, franchit la porte ouest et pénétra dans l'immensité fraîche de la cathédrale. [...] Elle contemple Dieu le Père trônant dans toute Sa majesté au milieu de Sa création, glorifié dans la splendeur d'un vitrail médiéval. Devant lui, un livre ouvert, *Ego sum alpha omega*. Comme la vie devait être simple pour ceux qui pouvaient à la fois trouver et perdre leur identité dans cette magnifique assurance! Pour sa part, cette voie lui était fermée. Sa croyance à elle était plus sombre, plus présomptueuse, mais elle apportait aussi un certain réconfort. De toute façon, elle n'en avait pas d'autre. Tout commence et finit avec moi<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 107.

Il n'est pas anodin que ce soit en chemin pour visiter sa mère biologique en prison que Philippa entre justement dans une église, se questionne sur la place qu'elle occupe dans le monde. Pas anodin non plus que *Ego sum alpha omega* devienne chez elle « Tout commence et finit avec moi. » La foi lui est impossible; et quant à son appartenance à une lignée, cela est troublé, incertain, tout aussi impossible à revendiquer. Pareil au récit policier, le roman présente un personnage En-Quête, incertaine de son origine, de son déploiement, de la direction que prendra le récit, le sien. L'En-Quête est ici à la fois détective, à la fois personnage watsonien en proie au vide, à la *vacance narrative*, ce qui explique aussi la prolifération des voix dans le récit moderne. Le narrateur, la narratrice en charge s'avance, recule, disparaît. Qui raconte? Quel est le point de vue présenté? Les personnages s'enchaînent, les dialogues éclatent, des lettres sont envoyées, retranscrites pour le lecteur et la lectrice et nous aussi nous doutons, nous hésitons. Qui est cette héroïne sans famille? Pouvons-nous nous y fier? Nous nous posons les mêmes questions qu'elle, à la recherche de l'origine qui éclaire parfois, et parfois révèle simplement l'infini de la noirceur à laquelle nous sommes confrontés. Philippa n'est pas la seule à vivre cette torpeur, cet inconnu de l'identité : tous les personnages vacillent, oscillent entre ce qu'ils se sentent être, ce qu'ils représentent, ce qu'on identifie être eux. Le père de la petite fille violée et assassinée ne vit que pour cette vengeance qu'il a promise à sa femme et Marie Ducton, l'assassine, vit avec ce nom déformé qui la conditionne : la Ducton, la Meurtrière. L'éclatement final sera la rencontre sexuelle entre Philippa et son père adoptif. Rôles troublés, rôles déterminés par la volonté et non par le destin, ceux-ci changeant au gré des volontés, des mémoires qui s'oublient et de celles qui ne passent pas.

« Trace : ce qui évoque une origine dans l'instant même où est témoignée sa disparition<sup>216</sup>. » L'identité policière tient de cela, de la trace, de l'empreinte qui n'est pas claire, pas très nette et cependant évidente, évidemment là c'est-à-dire : « Découvrir la vérité, pour le Grand Détective, ce n'est [...] pas simplement établir la nature textuelle de son univers, mais également déterminer l'identité criminelle comme étant celle d'un écrivain en puissance<sup>217</sup>. » Le crime laisse des traces et celles-ci sont perceptibles dans ces questionnements identitaires majeurs qui sont au cœur du récit d'enquête. Un homme a violé une petite fille, sa femme, rentrant à la maison, n'a supporté les pleurs de l'enfant et dans une sorte de crise de démence l'a assassinée. Les parents ne supportent pas la mort de leur fille et ne vivent plus que dans l'ombre de la petite morte. Philippa est la fille de la meurtrière et a ainsi été placée en adoption. Après le crime, il n'y a plus des hommes, des femmes, des enfants, il y a des coupables, des victimes, des orphelines, des cadavres et des meurtrières. L'identité de chacun, de chacune est transformée, réécrite par le criminel qui frappe. Ainsi le même motif est peint dans *Une mort sans nom* : un cadavre non-identifié, une Jane Doe obsédante et une enquêtrice taraudée par la peur de la disparition :

Je ne le laisserai pas me transformer en Jane. On dirait qu'il est en train de me conditionner afin de me faire subir ce qu'il lui a fait. Il est en train d'essayer de tout m'enlever. Jusqu'à mon nom. Il faut maintenant que je prenne un pseudonyme, je dois être moins apparente, moins ostensible. Il faut que je sois comme n'importe qui d'autre<sup>218</sup>.

L'assassin s'est glissé dans la vie de Scarpetta, non seulement avec le cadavre qu'il a laissé innommé derrière lui, mais aussi en pénétrant dans son lieu de travail, en trafiquant ses données. La détective médecin légiste doit « faire la morte » pour éviter de l'être, ainsi elle glisse hors d'elle et ce glissement qui rapproche l'au-delà du monde

---

<sup>216</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, p. 60.

<sup>217</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 148.

<sup>218</sup> CORNWELL, Patricia. *Une mort sans nom*, Paris, Éditions du Masque, 1996, p. 209.

des vivants a quelque chose d'intenable. Intenable est tout autant l'idée de se résoudre à laisser le corps sans nom disparaître dans la fosse commune : « [...] Cette femme est une priorité parce que nous sommes tenus, moralement et professionnellement, de faire tout ce nous pouvons pour elle. Elle a le droit d'être enterrée avec son nom<sup>219</sup> » de dire Scarpetta. Car le nom devient le passage vers l'identité, et l'identité, l'ouverture vers un récit de vie qui n'est pas limité au crime, à la mort évidente, à l'œuvre du criminel. Dans le cas de ce roman, le nom est finalement Jayne, un « y » de plus, une lettre qui sauve le corps, lui donne le tombeau. Par ce geste, Scarpetta retrouve elle aussi un accès à son nom, son rôle tel qu'elle le perçoit et non tel que l'assassin le voudrait. Le travail de l'En-Quête, pareil au travail du texte policier, est de mettre en scène ces anonymats, ces silences identitaires, de les véhiculer et d'ainsi révéler l'importance que prend le récit du nom face aux traces laissées par la mort dans la vie. Le nom est ainsi véhicule : « [...] La magie du nom repose sur un rapport essentiel et intime entre le nom lui-même et celui qui le porte. Le nom est une grandeur réelle et non pas une fiction<sup>220</sup>. » Mais parce que l'enquête se déroule en pleine modernité, le nom, s'il garde cette *grandeur réelle* dont parle Scholem, comporte aussi une part d'hésitation. Le nom, non pas venu de Dieu mais de l'humain et de ses fantômes, peut être retiré, vidé; l'identité peut se perdre et l'anonymat n'est pas toujours choisi. Il n'est pas toujours protection, bien que cette option soit aussi possible, bien qu'au final, le texte vise à ce que chacun, chacune retrouve son identité, dans la mort comme dans la vie.

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>220</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, p. 60.

Pistes, indices; suivre les traces, lire les textes

Je pensais que tout le monde lisait comme moi, moi, je lis comme je mange : ça ne signifie pas seulement que j'en ai besoin, ça signifie surtout que ça entre dans mes composantes et que ça les modifie.

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

On n'est jamais le même après avoir lu un livre, fût-il aussi modeste qu'un Léo Malet : ça vous change, un Léo Malet. On ne regarde plus les jeunes filles en imperméables comme avant, quand on a lu un Léo Malet. Ah mais, c'est très important! Modifier le regard : c'est ça, notre grande œuvre.

– *Ibid.*

J'ai déjà parlé plus tôt de l'importance de l'indice en tant qu'il est textuel et non pas seulement réel ou jeu sur le réel et la logique. Le texte est en effet partout présent dans les récits policiers à l'étude et c'est par le jeu des références que le *nom* est véhiculé aussi, interrogé, travaillé. Le texte du passé, la parole textuelle, les traces écrites, tout cela s'inscrit dans l'idée d'un reste, d'un résidu de la pensée qui s'éternise et travaille la matière et les esprits qui s'y penchent. Il m'apparaît utile, afin de penser la place de l'indice littéraire, de retourner à un classique policier, soit le fameux « Double assassinat dans la rue Morgue » de Poe. Dès le tout début, avant même la première phrase, une filiation s'établit, un cadre est donné. Le texte est précédé de cette citation de Sir Thomas Browne : « Quelle chanson chantaient les sirènes? Quel nom Achille avait-il pris, quand il se cachait parmi les femmes? – Questions embarrassantes, il est vrai, mais qui ne sont pas situées au-delà de toute conjecture<sup>221</sup>. » Le choix de l'auteur, de cette citation en particulier, est parlant et met en place les éléments du récit à venir. Ainsi, par cet hommage que fait Poe, il établit aussi sa filiation littéraire et intellectuelle. Sir Thomas Browne est un penseur littéraire, scientifique, attaché à la

---

<sup>221</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 1.

recherche de la vérité. Quant à la citation, elle est tirée d'un écrit sur les urnes funéraires. Déjà, la mort est là, déjà sont présentes les questions que l'on peut se poser, auxquelles nous ne pouvons pas forcément répondre, sur lesquelles cependant nous pouvons nous pencher. Déjà présente aussi l'appartenance à une mythologie, aux textes du passé, aux récits antiques, eux-mêmes déjà réintroduits dans la pensée – puisque c'est Sir Thomas Browne qui parle d'Achille, des sirènes. « Avant le premier mot, [...] il s'est passé quelque chose<sup>222</sup>. » C'est exactement ce qui se passe dans la présentation même du texte. Parce que je connais la nouvelle, je comprends la valeur indicielle de la citation d'en-tête, mais même dans l'absence de cette connaissance, le fait que la citation soit là m'indique quelque chose, ce quelque chose que je ne connais pas forcément encore. Le texte et sa référentialité sont donc présents dès le début et se poursuivent, car l'écriture joue un rôle important dans la nouvelle de Poe, ainsi que dans beaucoup d'autres textes policiers d'ailleurs. Toute l'histoire du meurtre, à dire vrai, est rapportée par les journaux que lisent Dupin et son ami. Dans les faits, nous faisons face à deux hommes reclus qui discutent de tout et de rien, s'interrogent, suivent et dissèquent le fruit de leurs pensées; bref, deux hommes à l'esprit vif qui jouent à se connaître. Le journal du soir est ce qui vient causer la rupture dans le récit. La lecture crée un nouveau mouvement et l'esprit investigateur s'attarde cette fois à un problème très précis, soit l'étrange double meurtre, le mystérieux crime auquel personne ne comprend rien. Mais déjà avant l'article de journal, les récits se croisent, s'interpellent :

Entre l'ingéniosité et l'aptitude analytique, il y a une différence beaucoup plus grande qu'entre l'imaginative et l'imagination, mais d'un caractère rigoureusement analogue. En somme, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imagination, et que l'homme *vraiment* imaginatif n'est jamais autre chose qu'un analyste. Le récit qui suit sera pour le lecteur un commentaire lumineux des propositions que je viens d'avancer<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 259.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 6.

Le narrateur, ami de Dupin, introduit ainsi le personnage enquêteur duquel lui viennent ces théories qu'il nous présente. Dupin et son incroyable capacité d'analyse sont alors le premier élément de preuve, ce qui engage la lectrice à poursuivre, à croire en cette étrange méthode qui allie esprit d'imagination et esprit scientifique. Il y a preuves et, à la fois, un doute; une insécurité est créée dans le jeu des voix narratives. D'abord il y a ce narrateur à l'air savant qui avance une hésitation, puis, afin de démontrer la valeur de son analyse, il nous raconte les exploits de Dupin lorsque ce dernier déduit ce qu'il pense – moment où la *lecture de pensée*, décortiquée, devient l'art de l'observation le plus fin qui soit. À travers ce récit, Dupin prend voix, explique de sa bouche la manière qu'il a de procéder, pour finalement revenir à un autre temps, celui du début peut-être, où les deux amis lisent le journal, que nous lisons alors nous aussi. Puis le récit revient vers les deux amis, qui cette fois dialoguent de l'affaire et nous informent par la même occasion de ses suites, et ce sera au tour du marin enfin de raconter son histoire, résumée par le narrateur. Bref, les voix se succèdent très vite, se corroborent ou s'infirment, s'interprètent, se soupèsent. À la manière de l'enquêteur, nous lisons les textes et il n'est pas innocent que l'article ne soit pas résumé par une autre voix, tout comme l'annonce que place Dupin dans le journal avisant la découverte d'un orang-outang est elle aussi « retranscrite » en un certain sens. Le texte apparaît réellement comme texte, morcèlement du récit, agglomération de voix, de lectures, de sources diverses. L'indice textuel apparaît d'autant plus fortement que celui, celle qui lit le texte policier procède de la même manière que l'En-Quête, passe à travers le texte aussi, le texte qui révèle et cache à la fois, qui porte la trace mais certainement pas encore son interprétation. La lecture de la nouvelle nous permet finalement d'accepter que, effectivement : « L'important, le principal est de savoir ce qu'il faut observer<sup>224</sup>. » Ces jeux de

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 4.

référence ne se limitent évidemment pas à la nouvelle de Poe et peuvent apparaître à travers les classiques policiers, mais aussi les textes plus tardifs ainsi que les interprétations cinématographiques et télévisuelles. Sherlock Holmes, personnage dédoublé, décuplé, reproduit et interprété s'il en est, est un exemple saisissant du mouvement d'interprétation des textes, que ce soit au sein du récit ou autour de lui. Je l'ai déjà dit, les enquêtes ne cessent de faire appel à des documents écrits : des télégrammes, coupures de journaux, lettres, documents anciens, et même les archives des personnages deviennent des moteurs pour le récit, comme dans *Le rituel des Musgrave*, où c'est Sherlock qui prend la parole et raconte l'enquête, récit sur lequel est tombé Watson en rangeant les papiers et archives de son ami et colocataire. Cependant, il arrive aussi que des textes anciens ressurgissent dans la bouche de Sherlock : « *“Wir sind gewohnt daß die Menschen verhöhnen was sie nicht verstehen”* Goethe est toujours très mordant<sup>225</sup>. » La « grande » littérature, si prisée par les critiques, côtoie ainsi le texte policier – cette citation n'est qu'un exemple parmi tant d'autre – et ce changement de cadre apporte non seulement au récit de Holmes quelque chose de plus, mais nous permet aussi de penser dans la continuité des classiques. « Nous sommes habitués à voir les hommes dédaigner ce qu'ils ne comprennent pas » nous permet de penser à ce personnage enquêteur qui se refuse à mépriser ce qui le dépasse, qui refuse de laisser dans l'ombre ce qui peut être compris. Nous pouvons aussi penser au mépris qui entoure Sherlock, à la police qui souvent ignore sa science, la ridiculise – jusqu'au dénouement de l'affaire... Et puis ce faisant, j'en viens à Goethe. De quoi, de qui parlait Goethe? Goethe parlait des hommes, de l'humain, de sociologie et cela n'est pas très loin de ce qui préoccupe Holmes. D'abord parce que les disciplines se mélangent et que c'est dans cette rencontre des savoirs que la

---

<sup>225</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le signe des quatre », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 269.



connaissance peut se faire, et puis parce que le détective s'occupe de la détection et qu'il nous rappelle souvent le caractère répétitif de la nature humaine, de ses actions criminelles : « En règle générale, lorsque j'ai reçu une quelconque indication sur le cours des événements, je suis en mesure de me repérer parmi des milliers de cas similaires qui me viennent en mémoire [...]»<sup>226</sup>. » Et même lorsque les événements surprennent par leur caractère unique, ce n'est qu'une question de temps pour que les données reprennent leur place.

Mais je reviens au « Signe des quatre » et à une petite anecdote qui me semble valoir la peine d'être racontée. Je regardais *Elementary*, série inspirée par les aventures de Sherlock Holmes, transposées à New York et à notre époque. Le Sherlock d'*Elementary*, comme celui de Conan Doyle, consomme des drogues dures, cependant les temps ont changé et cette consommation est, chez ce détective moderne, devenue une addiction contre laquelle il lutte. Je n'entrerai pas dans les détails de la chose, mais dans l'épisode « End of watch », une phrase m'a sauté à l'oreille : « Je ne fais jamais d'exception. Une exception infirme la règle<sup>227</sup>. » La phrase n'est pas exactement celle-ci, mais je me souviens avoir lu la même chose il n'y a pas si longtemps, quelque part dans mes papiers. Et puis ça me revient : j'ai lu la phrase dans mes fiches couvertes de citations, cependant le contexte est totalement différent. La première fois qu'elle m'est apparue, c'était effectivement dans « Le signe des quatre ». Dans le récit, Sherlock réplique à Watson, afin de se débarrasser de considérations qu'il considère importunes sur la beauté de leur cliente. Watson vient de voir pour la première fois la femme qu'il va épouser, Sherlock voit une cliente qui lui propose un cas intéressant, et refuse de voir plus :

---

<sup>226</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « La ligue des rouquins », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 437.

<sup>227</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le signe des quatre », *ibid.*, p. 217.

- Un client n'est pour moi tout au plus qu'un élément, un facteur dans le problème. Les considérations émotionnelles ne cadrent pas avec un raisonnement clair. Je vous assure que la femme la plus charmante que j'ai rencontrée fut pendue pour avoir empoisonné trois petits enfants afin de toucher leur assurance-vie. Et que l'homme le plus repoussant que je connaisse est un philanthrope qui a dépensé près d'un quart de million de livres pour les pauvres de Londres.
- Dans ce cas présent, cependant...
- Je ne fais jamais d'exception. Une exception infirme la règle<sup>228</sup>.

La formule accrocheuse réitère la nécessité dans ce travail, dans ce genre de lecture, de ne pas laisser les apparences s'emparer du jugement, mais bien de les étudier. J'avais, à l'époque, trouvé la formule amusante, tout au plus. Le cadre dans lequel elle reparait dans *Elementary* me la rend cependant tout à fait frappante : cette fois, la formule est rapportée, citée par un membre du même groupe de soutien que fréquente Sherlock. Cet autre membre a créé un blog dans lequel il rapporte les phrases de Holmes qu'il trouve les plus marquantes au sujet de la sobriété. Sherlock, qui vient d'être prévenu de l'existence de cette page, « Brain attic » – formule empruntée à Conan Doyle –, va trouver « l'auteur » afin de lui faire part de son mécontentement. L'argument qu'il présente est simple : fréquenter ce groupe lui permet de partager sur les difficultés de la sobriété et il lui est important que ces partages restent anonymes. L'anonymat, c'est ce qui lui offre l'opportunité d'être enfin « comme tout le monde », d'appartenir à un milieu privilégié où il n'est pas différent, où il n'est pas cet être mésadapté qu'il se sent si souvent être au milieu des autres. Dans l'anonymat du groupe de soutien, il est un drogué parmi d'autres drogués, et leur but est commun, soit la sobriété. Ce à quoi l'autre membre répond que Sherlock n'est pas comme les autres et que ses observations permettent d'aider des tas de gens comme lui. La remarque sur la nécessité de ne pas faire d'exception concerne la prise de drogue. L'homme a vécu un deuil, il s'est dit « juste une fois, juste cette fois » et la phrase de Sherlock, partagée lors d'une rencontre,

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 217.

lui est revenue : *Une exception infirme la règle*. Pas d'exception possible à la sobriété; s'il y a prise de drogue, il n'y a plus de sobriété. La phrase me frappe cette fois comme une évidence qui mérite une pareille formule, formule qui dans ce contexte moderne ne m'apparaissait plus comme un simple jeu sur le cliché « l'exception confirme la règle ». Et soudain, faire face à cette profusion de pensées entourant une si simple phrase, entendue si souvent, me porte à chercher plus loin. Et c'est ainsi que je me trouve avec « *Exceptio probat regulam in casibus non exceptis*<sup>229</sup> », tiré du latin, et je comprends enfin que contrairement à ma première idée, Sherlock, celui de Doyle, ne joue pas sur les mots, mais plutôt redonne à l'expression son sens juste, son sens véritable. L'exception confirme la règle et elle infirme la règle lorsque la notion d'exception est mal comprise. S'il est exceptionnellement toléré de fumer dans la salle commune les soirs de fête, cela confirme la règle qui serait d'interdire de fumer dans la salle commune. Prendre de la drogue quand on est en sevrage ne peut confirmer le sevrage puisque le sevrage dépend complètement de l'absence de prise de drogue. C'est ainsi qu'à partir d'une phrase somme toute banale, les liens, les références se sont mises à jouer dans mon esprit. Texte et intertexte, relecture, interprétation, intertextualité, tout cela était présent et enclenchait la nécessité de chercher plus, plus avant sur le sens de la phrase, son origine et son sens réel. Parole dite, recopiée, écoutée, réécoutée, repensée, changée d'époque et de contexte. Tel est l'objet d'analyse du détective, de l'En-Quête, telle devient aussi la manière de lire de celle, de celui qui se plonge dans ces textes où le temps et l'espace sont transcendés, se recourent sans prévenir.

Si les textes classiques révèlent l'importance de la lecture dans le récit, d'une lecture attentive et craintive à la fois, les traces de cela n'en sont pas moins présentes

---

<sup>229</sup> Cf. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/exceptio%20probat%20regulam%20de%20rebus%20non%20exceptis>

dans les textes plus tardifs. *Le meurtre de Roger Ackroyd* de Christie est finalement le journal de l'assassin<sup>230</sup>; la quête de *Roman Policier* se fait à travers des témoignages, des journaux croisés, des enregistrements<sup>231</sup>; Philippa apprend l'histoire de *La meurtrière*, le récit qui a conduit sa mère à cette appellation, en lisant le résumé qu'elle en a fait, une sorte de biographie autour du meurtre. Je pourrais poursuivre fort longtemps cette liste des cas où l'écriture sert d'indice, mais il me faut aussi parler des moments où ce sont les lieux, les objets, les corps qui sont étudiés avec le même soin attentif qu'un texte, avec la même nécessité de lecture : « Je commençais à comprendre les méthodes d'Hercule Poirot. Pour lui le fait le plus anodin ne l'était qu'en apparence, il faisait partie d'un tout. Et toute sa conduite s'inspirait de ce principe<sup>232</sup>. » Si l'anodin est bien présent dans le récit policier, il n'est cependant pas sans importance. L'anodin policier, c'est le détail qui cloche, qui révèle qu'une intention est passée par lui, que quelque chose est inhabituel, à découvrir. Et c'est ainsi que l'anodin, aussi bien que le texte écrit, se lit, est lu par l'En-Quête, qui ne peut se permettre de laisser les choses au hasard :

Je fermai les yeux et pointai mon doigt vers un des pots au hasard. [...] Patton n'avait pas cherché assez profondément. Ayant trouvé une chose par hasard, il avait pensé que c'était tout. Il ne paraissait pas avoir remarqué qu'on devait nécessairement trouver autre chose<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> « Je suis assez content de mes talents d'écrivain, et en particulier du paragraphe suivant : *La lettre lui avait été remise à 9 heures moins 20. Il ne l'avait toujours pas lue quand je le quittai, à 9 heures moins 10 exactement. J'hésitai un instant sur le seuil, la main sur la poignée, et me retournai en me demandant si je n'oubliais rien. On ne pouvait mieux dire et, comme vous le voyez, tout est vrai. Mais imaginez que j'aie fait suivre la première phrase d'une ligne de points de suspension. Quelqu'un aurait-il seulement cherché à savoir ce qui aurait pu se passer pendant ces dix minutes? »*

CHRISTIE, Agatha. *Le meurtre de Roger Ackroyd*, p. 221.

<sup>231</sup> « J'avoue que jusqu'à présent j'ai systématiquement sauté certaines pages du journal d'Enrique. J'avais tort. C'est un fil important qui mène au voyage fatal : il n'était donc pas judicieux de les omettre. Ce n'était pas honnête non plus. Or je veux être honnête – n'est-ce pas le moment ou jamais de l'être? » KERTÉSZ, Imre. *Roman policier*, pp. 52-53.

<sup>232</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 187.

<sup>233</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, pp. 108-109.

Parce qu'un criminel est passé par là, le détective ne peut se contenter de saisir le hasard, encore faut-il chercher ce que cela cache ou révèle, ce qu'il y a de plus à comprendre derrière les faits ou bien juste devant eux. C'est ainsi que Marlowe fouille la farine, plus loin, juste un tout petit peu plus profondément, là où le hasard ne l'a pas encore mené, là où se cache la preuve qu'un criminel a cachée.

### La parole des morts; ce que le cadavre tait est pourtant là

Quoi de plus nu qu'un cadavre?

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

Le cadavre est comme un texte, les entailles, les coups, les blessures comme autant de paroles agies, comme autant de traces que l'auteur du crime laisse à même le corps et que l'En-Quête devra lire pour comprendre, pour rendre au cadavre sa mort, lui donner une histoire :

[...] Si nos morts reviennent [...] c'est pour toutes sortes de raisons, et d'abord pour nous rappeler ceci : il ne suffit pas de mourir pour ne plus être là. Le deuil, en somme, se fait toujours à deux. Chacun apprend à quitter l'autre pour être seul ensemble<sup>234</sup>.

Le deuil de ce qui revient ne peut cependant se faire tant que le criminel n'est pas démasqué; non pas, contrairement à ce qui est avancé si souvent, parce que le besoin de vengeance s'anime, mais parce que le dernier récit sur le corps, celui du meurtrier, ne permet pas de passer à autre chose. Le corps retrouvé peut être aussi monstrueux à contempler que le corps accidenté, mais dans le cas du meurtre, quelqu'un a choisi le spectacle et c'est en cela que la victime est atroce, abjecte. Non seulement quelqu'un a choisi, mais a aussi organisé la mort, a pris la place de la nature, la place de la

---

<sup>234</sup> SCHEFER, Olivier. *Des revenants : corps, lieux, images*, p. 126.

transcendance : « Les touristes sont comme des fourmis : ils emportent miette par miette mais sans relâche la signification des choses, chaque mot, chaque photo enlève un peu de la gravité muette qui les entoure<sup>235</sup> [...]. » Le touriste, dans ce cas, c'est celui des camps de concentration, des camps de la mort, le narrateur, lui, est un survivant qui cherche les traces de ce qu'il a subi et partout où il passe, les traces lui échappent. Les lieux ne ressemblent plus à ceux qu'il a connus mais à une sorte de parc d'attractions, alors que ces lieux sont lieux de mort, de disparition. Mort organisée qui reste sans fin parce qu'un musée remplace le tombeau, parce que les coupables courent toujours et que ce survivant n'arrive jamais à se saisir de son histoire, reste là, toujours présent et absent à la fois tel un mort-vivant. Son enquête est la seule manière qu'il a de raconter cet éparpillement, cette vie sans vie à laquelle il manque toujours une partie du récit et qui continue ainsi à être hantée. Et il me faut m'attarder un instant de plus à cette image de la photo, capture de la représentation, démultiplication qui altère le réel ou encore la représentation que l'on s'en fait. Face à la mort organisée par le nazisme, la machine, la reproductibilité pose problème. Et plus généralement, sur la scène du crime, les seules photos qui devraient être prises sont celles qui permettent d'arrêter le coupable, histoire que les fantômes, les résidus d'âmes ne soient pas captés en vain. Le fantôme est bien présent dans l'univers policier, présent en tant que trace d'un esprit, en tant que trace de la disparition obsédante :

La chose roula sur elle-même encore une fois, un bras vint écorcher la surface de l'eau et ce bras se terminait par une main boursoufflée qui était celle d'un fantôme. Et puis le visage apparut. Ce n'était plus qu'une masse grise blanchâtre, gonflée et pâteuse, sans traits, sans yeux, sans bouche. Une boule de levure grise. Un cauchemar avec des cheveux humains<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> KERTESZ, Imre. *Le chercheur de traces*, p. 59.

<sup>236</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, p. 65.

Telle est la description que Marlowe donne du corps qui vient d'apparaître à la surface du lac, la fameuse dame du lac et, en effet, cette forme sans *traits* revient plus tard, réel cauchemar :

Je rêvais que j'étais perdu dans les profondeurs glacées d'une eau verte, avec un cadavre sous mon bras. Il avait de longs cheveux blonds qui s'obstinaient à flotter devant mon visage. Un énorme poisson, avec des yeux saillants, un corps tout enflé et brillant de putréfaction me tourna autour en me faisant de l'œil comme une vieille tante. Au moment où j'allais éclater par manque d'air, le cadavre revint à la vie sous mon bras et s'éloigna de moi, et puis je me battis avec le poisson et le cadavre roulait dans l'eau de-ci de-là. Déployant sa longue chevelure. Je me réveillais la bouche pleine de drap et les deux mains cramponnées au cadre de mon lit, tirant dessus de toutes mes forces<sup>237</sup>.

Le rêve de Marlowe, qui répète la scène de la découverte du corps, peut être compris comme une mise en scène du travail de l'En-Quête, soit de redonner vie au cadavre, de lui permettre de remonter à la surface. Évidemment, il ne s'agit pas ici de jouer au docteur Frankenstein, la vie accessible aux morts policiers en est une de récit, de narration, de tombeau :

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause<sup>238</sup>.

Le détective, par son enquête, permet cette prosopopée, cette autobiographie de l'autre à travers soi. Car le travail d'En-Quête implique une contamination par le cadavre, une habitation de l'esprit et du corps par la mort. Comme je le soulignais plus tôt, l'En-Quête n'écrit pas pour elle, mais pour les morts, et par sa bouche passe le récit d'une disparition qui ne peut pas être oubliée. Trouver le corps, donner le nom, redonner la voix à ce que le criminel tente de cacher, c'est de tout cela dont il s'agit dans le roman

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>238</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, pp. 80-81.

policier. Mais pour ce faire, pour redonner un visage et une voix aux morts, ne restent que les mots, les figures, et c'est ainsi que la prose policière regorge d'images, de métaphores, de prosopopées, afin de conserver la « gravité muette » qui entoure la mort tout en lui donnant la parole. Le criminel sait d'ailleurs cela et tente de prévoir le récit que les enquêteurs trouveront derrière lui : « Il vit qu'on retrouverait le cadavre suspect, qu'on en extrairait la pointe d'épée accusatrice, que l'on songerait à l'épée brisée – ou plutôt à l'absence mystérieuse de cette épée. Il avait tué son ennemi, mais il ne l'avait pas réduit au silence<sup>239</sup>. » Et ainsi, le coupable préfère envoyer au massacre ses troupes, afin de camoufler dans un champ de cadavres celui dont il doit obtenir le silence absolu. Les récits policiers abondent où le cadavre dit encore quelque chose, laisse, ne serait-ce que par sa présence, percer l'idée d'une narration absente et présente dans cette absence qui la limite. Amey affirme :

L'indice oblitère la victime et confère au rôle du cadavre qui la supplée son sens d'objet-signe qui aura fonction d'adjuvant ou d'opposant suivant qu'il se laisse ou non déchiffrer. Ce qui le caractérise en sa nature, c'est qu'il contient aussi bien l'énigme que sa résolution, il est donc susceptible d'être entretenu et exploité dans sa polysémie<sup>240</sup>.

Dans cette idée, le cadavre est surtout instrument, partie nécessaire du jeu d'énigme, mais toujours du point de vue de l'idée et non pas de la narration. Car si le corps est signe, il l'est narrativement aussi et surtout. Mais ce glissement que souligne Amey, soit le passage de la victime au cadavre, est tout à fait important. Car si l'idée de victime donne à l'En-Quête l'impulsion nécessaire pour découvrir l'histoire qui a précédé ce statut, celle de cadavre pousse à la recherche du récit criminel, de l'histoire qui a mené l'assassin à frapper. Est importante aussi pour nous cette notion de *déchiffrement*. Dans l'exemple donné précédemment du cadavre de Chesterton, le corps où la pointe de

---

<sup>239</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « L'épée brisée », *Les Enquêtes du Père Brown*, p. 224.

<sup>240</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, pp. 66-67.



l'épée est restée fichée contient bien un signe qui permet de s'interroger sur sa présence et ce qu'elle révèle, cependant le récit reste encore partiel et beaucoup plus près du *signe* dont parle Amey. C'est avec les détectives-médecins légistes que le déchiffrement devient lecture presque au sens propre. Mais avant de poursuivre là-dessus, il me faut faire un léger détour du côté théorique de l'assassinat policier. Eisenzweig écrit : « L'assassinat n'est pas un simple élément thématique, mais une composante véritablement *structurelle* du genre puisque lui seul peut assurer de manière totalement cohérente l'absence narrative fondatrice du récit de l'enquête<sup>241</sup>. » Encore une fois, il me faut revenir à ce flou entourant la dualité dans le policier. Comme l'indique Eisenzweig, le récit est celui qui commence par l'absence et c'est cette absence narrative qui permet la narration. Ainsi, si la narration est centrale dans ces textes, c'est qu'elle-même est questionnée :

Figure narrativement parfaite mais textuellement négative, conteuse idéale mais impossible de son propre destin, la victime policière archétypale a la bouche à la fois ouverte et silencieuse, emblème du récit authentique à jamais absent, du moins à la première personne. Idéalement, donc, dans un récit policier, la victime est morte<sup>242</sup>.

Je retiens cette idée de la « *première personne* » impossible, silencieuse et pourtant là. La narration policière ouvre le questionnement sur la notion du sujet en tant qu'acteur, en tant que narrateur de son histoire. Les croisements sont nécessaires, il faut bien que la parole de l'un soit portée par l'autre quand l'un est réduit au silence, mais le « je » dont l'En-Quête est porteuse est alors forcément morcelé, pas tout à fait le sien ni tout à fait celui de la victime, de laquelle elle essaie de tirer le récit. Ce flou autour de la disparition, de la trace, du legs, permet des variations dans le motif du cadavre parlant silencieusement. Ainsi, dans *Mémoires mortes*, Scarpetta dira de la morte :

Beryl était un oisillon perdu au milieu d'une tornade, un châle coloré et déchiqueté qui s'accrochait aux branches d'une existence douloureuse.

---

<sup>241</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 112.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 111.

Lorsque sa mère était morte, son père l'avait remplacée par une femme qui traitait Beryl avec un froid mépris. Incapable de supporter le monde dans lequel elle vivait, elle dut apprendre à s'en inventer un autre. L'écriture fut sa planche de salut et, tel le sourd qui peint ou l'aveugle qui compose, elle y mit une telle sensibilité que je pouvais goûter, humer et ressentir le monde qu'elle créait<sup>243</sup>.

La victime avait écrit ses mémoires et c'est précisément pour éviter la diffusion du récit que Scarpetta pense qu'elle a été assassinée. Sur la piste de la victime, elle a trouvé le manuscrit et une sombre histoire d'inceste donne un mobile au criminel, explique cette disparition. La vérité est finalement tout autre, un « fou » s'est entiché de Beryl et ne supporte pas de la voir vivre sans lui, ce qui le mène à la tuer. La vérité est tout autre je dis et, pourtant, elle est bien proche aussi. L'homme n'a pu toucher cette vie indépendante de lui, la mort est sa manière de posséder cette femme, de donner à la fin de la vie un récit qui était le sien, un destin inséparable du sien. Mais pour en revenir à Scarpetta et sa lecture, elle nous montre le récit du sujet qu'a été Beryl et le « elle » contient le « je » passé, assassiné, ainsi que celui de l'enquêtrice qui se laisse habiter par l'histoire :

- Comment est le bouquin de Beryl, Doc? me demanda-t-il [Marino].
- C'est un livre qui vous brise le cœur et vous emplit de joie, dis-je les larmes aux yeux. C'est incroyable.
- Ouais. Espérons qu'il sera publié. Comme ça on aura l'impression qu'elle n'est pas morte, pas vrai<sup>244</sup>?

Le récit que nous lisons n'est évidemment pas celui écrit par la victime, mais plutôt celui des traces nombreuses laissées par cette vie. Ce qui entoure le cadavre, c'est cette prolifération de voix, prolifération venue du silence murmuré par le corps mort. D'un côté s'agite l'En-Quête qui cherche à prêter sa voix à la victime, de l'autre, l'auteur du crime qui ne peut tolérer une voix autre que la sienne. L'En-Quête se vide un peu, fait place à un autre « je » mêlé aussi au sien, alors que le criminel cherche au contraire à

---

<sup>243</sup> CORNWELL, Patricia. *Mémoires mortes*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Le livre de poche, 1994, p. 297.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 314.

briser le « je » de l'autre, à mettre complètement le sien à la place : « Quasiment inexistants [...] sont les critiques ayant perçu dans l'assassinat un élément textuel unique en ce qu'il relie d'une manière particulièrement rigoureuse thématique et structure narrative policière. Où tuer équivaut littéralement à réduire au silence. »<sup>245</sup> C'est ainsi du silence que l'En-Quête s'occupe, d'un silence qui ne peut perdurer, que l'enquête ne tolère pas. Cette lecture que fait Eisenzweig est effectivement peu partagée et il est plus fréquent d'entendre et de lire que le récit policier dépossède la mort de son poids, de sa charge. Cette critique de Mandel en est un exemple :

[...] Dans le roman policier, la mort n'est pas traitée comme un élément central de la destinée humaine ou comme une tragédie. Elle y devient un objet d'enquête. On ne la vit pas, on n'en souffre pas, on ne la craint pas, on ne la combat pas. Elle devient un cadavre à disséquer, un objet à analyser. La réification de la mort est au cœur même du roman policier. Ce genre de réification revient à remplacer la préoccupation concernant le crime<sup>246</sup>.

Ce reproche de Mandel a quelque chose d'étonnant, mais il est intéressant pour nous tout de même de l'observer de plus près. L'absence de tragique dans la mort, son instrumentalisation me paraît loin d'être évidente, cependant, il est vrai que le récit policier se penche sur des morts et non sur la mort. Il y a quelque chose de personnel, d'unique et si le détective avance, c'est qu'il a besoin de l'individuel, du particulier pour comprendre les faits. La tragédie est bien présente, le tragique l'est peut-être moins. Quant aux préoccupations concernant la *destinée humaine*, elles sont encore bien là, mais dans le morcèlement, dans la crainte que l'humain ne soit qu'un concept vide et que le destin ne soit de toute manière pas régi par une force plus grande ou plus juste. Je ne dirais pas, avec Mandel, que la préoccupation centrale du récit policier est le crime, mais bien plutôt la possibilité ou non de raconter, de se raconter dans une modernité où coupables, victimes, témoins, cadavres se côtoient sans arrêt, sans

---

<sup>245</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 111.

<sup>246</sup> MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, p. 60.

barrière, sans frontière sécurisante. Penser la mort implique une distance possible d'avec les morts que les personnages des récits policiers n'ont pas :

Je dépassai avec mon guide silencieux une petite chapelle ornée de vitraux, où un couple pleurait un jeune garçon allongé dans un cercueil blanc ouvert. La mort n'est pas appréhendée ici [en France] de la même façon que chez nous. Aux États-Unis, nous ne disposons ni du temps ni de l'argent pour des hôtes, des chapelles, où même simplement de la compassion, parce que les décès par armes à feu arrivent par dizaines tous les jours, et que personne ne fait du lobbying pour les morts<sup>247</sup>.

C'est ici docteur Scarpetta qui parle en tant que médecin légiste, et le roman policier semble justement être le lieu par excellence pour donner la place à tous ces morts, tous ces corps sans nom, ces cadavres privés de récit.

Mais je reviens à cette idée du cadavre « parlant » et à la littéralité de l'expression, à la possibilité de lire dans le corps :

[...] La figure du cadavre narrateur fascinera [...]. Abonderont ainsi les derniers mots du mourant, l'inscription sanglante sur une surface voisine, l'expression du visage ou une posture indiquant l'ébauche d'un geste significatif. Cette fascination pour la vérité venant du cadavre ira même jusqu'à faire évoquer la possibilité fantasmatique d'un enregistrement visuel sur la rétine de la victime, de l'image de son assassin<sup>248</sup>.

C'est dans les récits d'autopsies que se retrouvent de manière la plus évidente ce refus de considérer la victime comme un corps complètement mort, complètement privé de récit :

« Femelle. Caucasienne. Identité inconnue. Âge approx. 22-25 ans. » [...] König s'attarda sur son visage. Les yeux n'en étaient pas entièrement fermés, dont l'iris aux tons froids comme le métal luisait encore sous les paupières contusionnés. La jeune femme donnait l'impression de grimacer dans un sommeil agité que l'image de son meurtrier ne cessait de hanter<sup>249</sup>.

Même dans la mort, quelque chose de l'avant, quelque chose d'encore inconnu reste là, sur le visage de la morte sans nom encore. Se pencher sur le cadavre, lire ce qui l'a conduit à la morgue est justement le travail de l'En-Quête, plus encore quand c'est sous

---

<sup>247</sup> CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, p. 327.

<sup>248</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 115.

<sup>249</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Le tueur et son ombre*, Paris, p. 29.

la figure du médecin légiste qu'on la retrouve : « Déchiffrer l'énigme cachée dans un corps ne lui posait pas plus de difficulté que de lire la liste des commissions à faire au supermarché du coin<sup>250</sup>. » Évidemment, les choses seraient simples s'il suffisait d'une autopsie pour comprendre les événements, ce qui n'est certainement pas le cas, mais les marques laissées sur le corps racontent une histoire, des morceaux de celle-ci qui permettent de mettre en lumière certains éléments de la mort violente, de la victime, de ce qu'elle fut :

Il n'est guère de choses que l'on puisse cacher au médecin. Mais à ce point, il est désormais inutile de vouloir les cacher. Toutes les raisons de rien cacher ont disparu. Les seules questions qui subsistent sont de nature académique. Devant un cadavre nu et écorché, le médecin est pareil à un vieux chaman qui déchiffre les augures dans les viscères du mouton sacrificiel<sup>251</sup>.

Mais l'En-Quête ne se contente pas de cette nudité, de cette lecture, elle poursuit la quête, à la recherche des vêtements nécessaires, du visage adéquat pour le corps disséqué; à la recherche de l'histoire, du récit de la vie qui a précédé cette mort, de son autobiographie.

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>251</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Nécropolis*, p. 33.

## Entre la créature et le créateur; l'autobiographie, une parole qui s'écrit

Regardez autour de vous et regardez-vous vous-même : le monde grouille d'assassins, c'est-à-dire de personnes qui se permettent d'oublier ceux qu'ils ont prétendu aimer. Oublier quelqu'un : avez-vous songé à ce que cela signifiait? L'oubli est un gigantesque océan sur lequel navigue un seul navire, qui est la mémoire [...].

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

– Écrivain, assassin : deux aspects d'un même métier, deux conjugaisons du même verbe.

– Quel verbe?

– Le verbe le plus rare et le plus difficile : le verbe aimer.

– *Ibid.*

« L'écriture autobiographique est bien ce procès, toujours recommencé, où un coupable se mue en accusateur, où la victime est aussi le criminel qui expie sa faute, où l'innocent est aussi coupable qu'est innocent le coupable. Un procès interminable<sup>252</sup>. »  
Le récit policier n'est évidemment pas une autobiographie au sens strict et, cependant, l'écriture de soi, du sujet, le récit de la vie dans ce qu'elle a de secret, de caché est au cœur de la narration policière. De la même manière que le décrit Castellani, les rôles sont mouvants, les coupables jouent les innocents, les innocents sont parfois accusés et les victimes sont loin d'être toutes sans reproches.

La peur du premier témoin de la littérature policière [le marin de Dupin] concerne donc en premier chef l'acte de parole, la narration, et c'est en cela qu'il est exemplaire. Car le personnage ne peut effectivement authentifier son récit qu'en s'introduisant dans l'histoire; c'est-à-dire qu'il ne peut affirmer être un narrateur véridique qu'en niant, précisément, n'être qu'un narrateur. Il ne peut s'affirmer totalement innocent qu'en s'avouant un peu coupable<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 1996, p. 225.

<sup>253</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, pp. 120-121.

L'idée du *procès interminable* est tout à fait importante puisque le récit policier est parsemé de dialogues, d'interrogations, de réponses contre-interrogées. Dans ces écrits, chacun est convaincu de sa propre vérité et la vérité étant elle-même une notion vague, flottante, il est forcément nécessaire d'étayer sa conception par des exemples, des mises en scène. Et puisque la mort est présente, puisque le crime est sans cesse présenté, le procès n'est jamais très loin, que ce soit dans les thèmes ou bien dans la forme : « The dominant figure of the epitaphic or autobiographical discourse is, as we saw, the prosopopeia, the fiction of the voice-from-beyond-the-grave; an unlettered stone would leave the sun suspended in nothingness<sup>254</sup>. » L'univers policier en est bel et bien un où le soleil reste suspendu dans le vide, dans l'absence. Le travail de l'En-Quête, par la recherche de vérité au sens autobiographique, est alors de graver les épitaphes, tout du moins de donner un lieu au récit pour s'écrire. Mais le rôle d'En-Quête est double, d'où cette ambivalence entre la créature et le créateur, puisque écrire l'autobiographie d'un, d'une autre, n'est pas chose facile, n'est pas exempt de contradiction, au sens logique tout du moins. Autobiographie d'un double « je » où la voix narratrice est sans cesse habitée par celle d'un autre, car à partir du moment où l'En-Quête confie sa voix aux mots, quelqu'un, pour elle, doit prendre la relève :

Philippe Ariès rappelle ainsi qu'à « partir du XVIIIe, l'homme des sociétés occidentales tend à donner à la mort un sens nouveau. Il l'exalte, la dramatise, la veut impressionnante et accaparante. Mais, en même temps, il est déjà moins occupé de sa propre mort, et la mort romantique, rhétorique, est d'abord *la mort de l'autre*; l'autre dont le regret et le souvenir inspirent au XIXe et au XXe siècle le culte nouveau des tombeaux et des cimetières. »<sup>255</sup>

Détour historique qui nous permet de mieux comprendre les éléments d'importance relatifs à un discours qui s'occupe à la fois de mort et de littérature, il est essentiel de

---

<sup>254</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 77.

<sup>255</sup> ARIÈS, Philippe. « Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours », in SCHEFER, Olivier. *Des revenants : corps, lieux, images*, p. 124.

souligner ici l'idée de *mort rhétorique* qui est liée à une attention très nette portée à la mort de l'autre. L'un et l'autre, dans ce rapport à la mort, ne sont pas parfaitement distincts, mais se frôlent sans cesse, s'introduisent l'un dans l'autre à force de frottement, de fréquentation. Avant de revenir à l'aspect rhétorique que je soulignais il y a un instant, il me faut faire un léger retour, détour, sur ce lien entre l'autobiographie et la constitution double du sujet. De Man écrit :

Autobiography [...] is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject [...]<sup>256</sup>.

En comprenant l'autobiographie comme un moment de compréhension, une manière de lire, il nous est possible de voir comment cette manière d'être est présente dans les récits policiers. En effet, parce que l'En-Quête est lectrice, parce que le criminel est un auteur aussi bien qu'un effaceur et que la victime mise à mort, par sa présence, continue de parler, tout du moins de dire quelque chose, il ne m'apparaît pas abusif de faire le lien avec ce que nous dit De Man concernant l'autobiographie, aussi bien que la prosopopée. Il est important aussi de souligner que la lecture dont il est question ici concerne une manière de comprendre, d'accéder au savoir. Le savoir « personnel », un savoir vacillant, ténu, une compréhension qui a quelque chose de foudroyant et de fugitif :

Quand une passion est violence, elle rend insensés en quelque façon ceux qu'elle possède; pour lors on s'entretient avec les morts et avec les rochers comme avec des personnes vivantes; on les fait parler comme s'ils étaient animés. C'est de là que cette figure s'appelle *prosopopée*, parce qu'on fait une personne de ce qui n'en est pas une<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 70.

<sup>257</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, pp. 207-208.



La définition proposée par Lamy rajoute l'élément de la passion, d'un emportement, et c'est ce qui me fait revenir à la *mort rhétorique, romantique* dont parle Ariès. Le récit policier est texte, est d'abord et avant tout texte littéraire, et non pas jeu de logique, parce que la mort dont il parle, telle qu'elle est abordée, est en effet liée au langage de la rhétorique, des figures de style, de mots. L'En-Quête, que je place au centre, travaille et est à la fois happée par ses passions, par la prosopopée qui détermine et camoufle ce qui est laissé d'autobiographique et compris comme tel. Du détective, nous ne savons presque rien, de sa bouche ne s'échappe que le récit des autres tel qu'il l'a lu. Il faut le compagnon pour apprendre sur lui :

Il [Dupin] me disait à moi, avec un petit sourire tout épanoui, que bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur, et d'habitude il accompagnait une pareille assertion de preuves immédiates et des plus surprenantes, tirées d'une connaissance profonde de ma propre personne. Dans ces moments-là, ses manières étaient glaciales et distraites : ses yeux regardaient dans le vide, et sa voix – une riche voix de ténor, habituellement, – montait jusqu'à la voix de tête; c'eût été de la pétulance, sans l'absolue délibération de son parler et la parfaite certitude de son accentuation. Je l'observais dans ses allures, et je rêvais souvent à la vieille philosophie de *l'âme double*. – Je m'amusais à l'idée d'un Dupin double, – un Dupin créateur et un Dupin analyste<sup>258</sup>.

Nous savons ainsi que Dupin peut lire son ami, se laisser habiter par ses pensées; nous savons aussi, grâce à cet ami observateur, que Dupin a cette capacité, qui lui demande d'être double, de travailler autant à l'analyse qu'à la création, l'une et l'autre inter-reliées. Si le détective peut lire les pensées, c'est cependant à *l'endroit de leur cœur* qu'il s'adresse et, ce faisant, un changement forcément s'opère, de la voix de poitrine à la voix de tête. Ouverture des passions, puis lecture par la pensée, les deux voix sont là, se parlent, répondent à l'autre « dedans » aussi bien qu'à l'autre « dehors » :

[...] Pour Poe, le lecteur de pensée doit se mettre dans la peau de la personne qu'il étudie et cela sera la tâche essentielle des détectives que nous rencontrerons bientôt; c'est ce qu'on appellera leur flair. Ensuite, la personne sous surveillance – disons déjà le coupable – laissera des indices,

---

<sup>258</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 9.

des marques... Ses crimes, c'est-à-dire ses pensées devenues actions, porteront une « signature », qui exprimera son caractère<sup>259</sup>.

Si je suis tout à fait d'accord avec cette proposition de Narcejac, j'ajouterais cependant que cette interprétation par la pensée ne se limite pas au rapport qu'entretient le détective avec le criminel, mais qu'il s'étend en fait à presque tous les personnages en contact avec l'En-Quête, incluant le contact qu'elle entretient avec elle-même, ce qui m'amène à la sermocination :

[...] La sermocination consiste à faire intervenir cette figure [la prosopopée] dans un monologue ou un discours à la première personne, ce qui revient à mettre en scène la prosopopée sous forme polyphonique. On peut ainsi dialoguer avec un adversaire absent et imaginer ses répliques, en mettant en relief la polémique<sup>260</sup>.

Il n'est pas étonnant que cette figure soit liée au discours judiciaire, à la plaidoirie. Les détectives l'utilisent aussi et il n'est pas rare de les entendre monologuer avec eux-mêmes ou même avec les pensées de leurs interlocuteurs :

– Non, ce n'est ni de l'égoïsme ni de la vanité, dit-il en répondant, comme à son habitude, à mes pensées plutôt qu'à mes propos. Si je revendique une pleine reconnaissance de mon art, c'est qu'il s'agit de quelque chose d'impersonnel, de quelque chose qui me dépasse. Le crime est banal. La logique est rare. Par conséquent, c'est sur la logique et non sur le crime qu'il faut insister. Vous avez rabaissé ce qui aurait dû être une suite de conférences à une série de contes<sup>261</sup>.

Les critiques de Sherlock à l'endroit de son biographe se déroulent presque comme si le détective faisait face à un jury jugeant de ses méthodes et, s'il s'adresse à Watson, son comportement s'adresse aussi à d'autres ennemis. L'erreur dans la lecture consisterait d'ailleurs à croire Sherlock, car lui-même ne s'éloigne pas plus de la mise en récit narrative qu'il le reproche à Watson – je reviendrai sur ce point plus tard avec la nouvelle du « Rituel des Musgrave » où Sherlock assume, au moins en partie, la narration de l'enquête. Mais pour en revenir à la sermocination, je tiens à ajouter que

---

<sup>259</sup> NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire, le roman policier*, p. 26.

<sup>260</sup> ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, p. 80.

<sup>261</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Les Hêtres-Dorés », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 877.

la lecture de pensée, qui passe par une projection de soi dans l'autre, conduit fort souvent à cette figure puisque l'un s'adresse à ce que l'autre n'a même pas encore formulé ou ne formulera peut-être jamais. Monologue polyphonique, donc, où la voix de l'En-Quête se dédouble afin de mieux se répondre elle-même. De la même manière, nous retrouvons dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* ces figures : « Hastings, lui, n'écrivait pas ainsi. À chaque page, presque à chaque ligne, on retrouvait le mot : Je. Ce qu'il pensait, ce qu'il disait, mais vous... votre personnalité reste à l'arrière-plan<sup>262</sup> », de dire Poirot au coupable docteur. En effet, le narrateur coupable s'est bien gardé de paraître dans sa subjectivité tout au long du récit, c'est ainsi que Poirot reprendra en main la narration finale, prêtant sa voix à la subjectivité du coupable, mise en scène autobiographique qui se clôt par le suicide, la disparition complète de cette voix parasitaire, afin que le détective retrouve sa parole propre. Si nous constatons ces figures dans les textes dits classiques, elles n'en sont pas moins présentes dans les récits plus modernes, allant même encore plus loin, mettant en scène des sujets-détectives qui ignorent ce qu'ils sont et dont la lutte face au crime est continuellement habitée par cette lutte interne. C'est le cas, par exemple, de Philippa, l'héroïne « orpheline » de *La Meurtrière*, dont le titre original, *Innocent Blood*, rappelle de manière figurée, subtile, l'ambiguïté des liens, la détermination du sujet par la lignée biologique, le lien du sang, mais aussi le sang de la victime... Enfin, déjà, dès le début, le complexe lien entretenu entre les parents biologiques, les parents adoptifs et les enfants est questionnable, et le lien possible entre le créateur et la créature est déjà là. Mais j'en reviens à Philippa et au récit de soi :

Ici, sur ces étagères encombrées, il y avait assez de savoir, de sagesse et d'imagination pour nourrir son esprit pour la vie. Pour quelle vie? Il n'y avait pas un seul mot ici qu'elle eût écrit elle-même, pourtant c'était dans cette accumulation de pensées et d'expériences d'autres hommes qu'elle avait cherché une identité. [...] Tout ce qu'ils [Maurice et Hilda] ont fait,

---

<sup>262</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 199.

c'est fournir les accessoires de cette tragi-comédie : les vêtements, les objets. Même ce monologue est artificiel. Une partie de mon être, celle qui un jour fera de moi un écrivain, regarde cet autre moi choisir les mots pour penser, décider quels sont les sentiments à éprouver. [...] Dans cette chambre, pendant plus de dix ans, elle s'était forgé toute une identité mythologique. Il s'éloignait maintenant, ce monde mort et discrédité<sup>263</sup>.

C'est tout de suite la pensée de l'*Innommable* qui me vient à l'esprit, de laquelle je ne peux me départir :

C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir, sauf de choses qui ne me regardent pas, qui ne comptent pas, auxquelles je ne crois pas, dont ils m'ont gavé pour m'empêcher de dire qui je suis, où je suis, de faire ce que j'ai à faire de la seule manière qui puisse y mettre fin, de faire ce que j'ai à faire<sup>264</sup>.

Dédoublement de soi dans la division d'un savoir hors de soi, imposé, présent, toujours derrière ce qui apparaît. Philippa a un nom, des parents, une identité, mais elle a aussi un autre nom, d'autres parents, une autre identité et c'est ce qui est en jeu dans le récit qu'elle cherche à recréer. Le monologue est ainsi toujours habité par une présence autre, d'où cette ambiguïté autour de l'identité. La manière même dont cela est écrit importe puisque, le personnage mettant en doute la possibilité d'un « je » réel, il devient tentant de croire que c'est la narration à la troisième personne qui finalement est capable de soutenir le récit. Il n'est pas innocent non plus que ce soit face à la bibliothèque que le questionnement identitaire démarre. La filiation littéraire est en jeu, et le contact avec la lecture est présent non seulement en tant que rapport qu'entretient le personnage avec les générations, mais aussi en tant que rapport que l'auteur du texte entretient avec la filiation littéraire. Le texte est d'ailleurs encore présent dans la tentative de découverte des origines :

Il lui semblait [à Philippa] important de commencer sa lecture qu'une fois certaine que sa mère dormait. [...] Sa mère n'avait écrit que sur les lignes alternées. La présentation appliquée, l'aspect officiel, très propre du papier et la marge rouge faisaient ressembler le manuscrit [récit du meurtre] à une

---

<sup>263</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, pp. 66-67.

<sup>264</sup> BECKETT, Samuel. *L'innommable*, Paris, Les éditions de Minuit, 2004, pp. 62-63.

déclaration sous serment ou à une épreuve d'examen. Le récit était à la troisième personne<sup>265</sup>.

Lecture nocturne, cachée du récit du meurtre, du récit du passage de sa mère vers *la Meurtrière, la Ducton*. C'est ici une situation inverse, symétrique cependant à la prosopopée, qui se passe, puisque Mary Ducton écrit elle-même le récit du meurtre mais à la troisième personne, telle une autobiographie écrite par un autre et cependant par soi. Pour pouvoir raconter son histoire, le récit qui l'a conduite à étrangler la petite fille, il faut passer par un éloignement de soi, une division d'avec le « je » qui a disparu dans le crime :

Semblable à un mur d'eau, la pluie trempait ses vêtements, lui collait les cheveux contre la figure et les yeux; elle pouvait les goutter sur ses lèvres : salée comme la mer. Elle voyait son esprit pareil à un cachot souterrain sombre et grouillant où ses pensées luttèrent pour avoir de l'air, s'écrasaient l'une l'autre, de longues et tortueuses pensées qui se tordaient dans ses ténèbres nauséabondes. Et, de cet amas confus, s'éleva le faible cri d'un enfant. Ce n'était pas le pleurnichement maussade d'un gosse énervé dans un supermarché; ce cri exprimait une terreur et une anxiété qu'on ne pouvait apaiser avec un paquet de bonbons acheté à la caisse. Elle s'exhorta à ne pas paniquer; paniquer eût été perdre la raison. Elle devait tuer ses pensées, les ranger, imposer un ordre à ce chaos. Et d'abord, cesser de sangloter. Elle porta la main à sa gorge et serra, étouffant les cris de l'enfant; quand elle relâcha son étreinte elle ne pleurait plus<sup>266</sup>.

C'est intentionnellement que je laisse le doute planer un peu ici. Qui est ce « elle », qui est cette figure, à qui appartient-elle? Encore une fois, il s'agit de Philippa et, pourtant, une répétition est à l'œuvre puisque la mère a étranglé la petite fille afin de faire taire ses pleurs, lui rappelant ceux qu'elle avait elle-même, petite, lorsque son père la battait. Répétition, donc, de ce thème de l'enfant étranglé, comme si l'étouffement était le seul legs possible. Philippa s'est enfuie bouleversée après avoir appris que c'était une décision de sa mère de l'abandonner enfant. La dernière chose qu'elle entend de sa bouche sera : « Ce que je t'ai fait à toi, est-ce tellement plus difficile à pardonner que

---

<sup>265</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, p. 230.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 414.

ce que j'ai fait à cette enfant<sup>267</sup> » C'est ainsi que Philippa reproduit à son endroit le geste de sa mère et, encore une fois, le sujet est double, contenu dans la multiplicité du « elle », comme si l'enfant et l'adulte étaient deux, possédant un pouvoir l'une sur l'autre, mais aussi incapables de se dégager de la dualité singulière. Ce n'est que dans l'épilogue qu'elle deviendra auteure d'un livre qui raconte son histoire, celle que la lectrice, le lecteur vient de lire; mais pour que le sujet se possède, il lui faut disparaître aussi. Disparition puisque le récit que nous lisons se termine, mais aussi disparition par le nom. Philippa a gardé son prénom, mais c'est sous le nom de Ducton qu'elle est éditée, choisissant de conserver le nom de La Meurtrière, de LA Ducton, et refusant le prénom choisi par elle, soit « Rose ». C'est donc dans la réaffirmation d'une impossible unité, d'une impossible unicité des voix que la détective de sa propre histoire peut parler d'elle, de cet « elle-je » inséparable.

De nombreux personnages policiers s'inscrivent dans cette division du soi où le « je » est un autre :

Cette figure [la prosopopée] consiste, à l'intérieur d'un discours ou d'un récit, à donner la parole à un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite [...]. L'être qui s'exprime dans la prosopopée n'est pas toujours humain. Dans ce cas, la figure peut s'accompagner de personnification [...]<sup>268</sup>.

Et parfois, cet abstrait et inhumain, c'est la conscience de l'être qui se détache, se décolle, prend une distance et observe :

– J' [Kay] ai toujours été convaincue qu'il fallait s'imaginer les morts nous écoutant lorsque nous parlions. Peut-être entendent-ils ces blagues de carabins et potaches. Ce qui est sûr, c'est que *nous* les entendons. [...] Ne t'avise jamais de frimer devant moi, Lucy.  
Je ne parvenais plus à m'arrêter. Ma voix semblait venir de très loin, et, l'espace d'un instant, je songeai que j'étais en train de perdre l'esprit. N'est-ce pas ce qui se passe quand les gens deviennent fous? Ils s'extraient d'eux-mêmes, se regardent agir comme s'ils étaient un autre, tuer ou marcher sur le rebord d'une fenêtre.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>268</sup> ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Les figures de style et de rhétorique*, pp. 79-80.

– [...] Les mots ne peuvent pas blesser? C'est faux<sup>269</sup>.

La médecin légiste Scarpetta répond à sa nièce, jeune enquêtrice qui se vante de pouvoir assister aux autopsies de meurtres sans être touchée. Face au cadavre, l'En-Quête ne peut tolérer ces paroles qui assènent un nouveau coup au corps assassiné; pour elle, il importe d'écouter ce que le corps confie, ce qu'il révèle et c'est ainsi que la séparation d'avec elle-même se fait : à travers le discours, un discours hors de contrôle, qui insiste sur le corps, le corps du meurtre mis à nu. Quand, face à la mort, se place le refus du silence, de l'absence, de la disparition, celle qui observe la scène ne peut se raccrocher complètement à elle-même : « Writers of autobiography, as well as writers *on* autobiography, are obsessed by the need to move from cognition to resolution and to action, from speculative to political and legal authority<sup>270</sup>. » C'est en effet dans l'action que se place l'En-Quête, dans la figuration des visages effacés, la défiguration des vivants qui se prêtent aux morts et en restent marqués, dans l'écriture de soi à travers la parole de l'autre et l'écriture de l'autre avec ses propres mots. Placée ainsi en territoires mouvants, face à des changements incertains puisque l'origine est ignorée, l'En-Quête, afin de prendre parole, en appelle aux figures, seules capables de mettre en images ce qui ne se dit pas, d'opérer le passage de l'innommable vers l'innommé.

---

<sup>269</sup> CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, pp. 78-79.

<sup>270</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 71.

## Les figures s'agitent et s'animent

– Pourquoi buvez-vous du métal?  
– Je n'aime pas la transparence. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles je suis si gros : j'aime qu'on ne voie pas à travers moi.

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

Demander un signe, ce n'est pas demander une preuve, c'est demander que le message prenne forme concrète et corporelle; c'est donc désirer que l'esprit s'exprime plus parfaitement, plus authentiquement que par un mot : qu'il s'incarne dans le dire.

– Blanchot, *Le livre à venir*.

Cela fait un moment maintenant que s'esquissent devant nous les portraits flous de détectives, les visages à demi tracés de ces En-Quêtes. Cela fait un moment dis-je, que j'effleure moi-même ces figures, sans appuyer, encore, et il est temps maintenant de faire un pas de plus, de chercher sous les couches de l'impression ce que les figures révèlent et ainsi ce qu'elles cachent aussi, en quoi leur travail acharné ne prend pas place de manière innocente dans le récit policier. Je me tourne encore une fois vers Eisenzweig, dont les réflexions guident souterrainement ce travail :

Pour qu'il y ait mystère, il faut que la narration, d'une manière ou d'une autre, ne soit pas fiable. Plus précisément : il faut que cette non-fiabilité soit justifiée de manière cohérente par l'univers spatio-temporel de l'histoire racontée. C'est là ce qui explique la règle bien connue, qui veut que la narration policière archétypale soit assurée par une voix dont la caractéristique principale est d'être problématique. Psychologiquement, intellectuellement ou d'un point de vue éthique – ce qui tend à entraîner sa matérialisation en *personnage*<sup>271</sup>.

Il m'apparaît essentiel de m'arrêter un instant sur ces propos, car la présence d'une voix qui parle et se trompe, peut se tromper ou bien nous tromper est effectivement au cœur de la narration policière, au cœur de ces récits où le savoir est d'abord et avant tout humain. Ainsi, à une narration omnisciente qui pourrait se rapprocher de la voix de

---

<sup>271</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible: Forme et sens du roman policier*, p. 102.



Dieu, le récit policier préfère ou nécessite au contraire une voix qui ne possède pas le contrôle et qui prend donc forme, ne reste pas dans l'invisible au-dessus de nos têtes, mais se matérialise sous la forme d'un personnage. L'En-Quête, alors, est aussi personnage, mais parce qu'elle cherche le signe – signe en tant que présence, mais aussi signe comme trace – et se rapproche ainsi de la parole prophétique, elle fait un pas de plus et glisse du personnage vers la figure. Ce glissement n'est cependant pas définitif et il lui arrive de glisser en arrière, d'avoir des moments-personnages... mais c'est une autre histoire. Quoi qu'il en soit, elle n'est pas seule à se déplacer et sa présence véhicule la possibilité de voir apparaître les figures, celles des personnages, celles du discours : « Assurément, dans le roman [...] le plurilinguisme est toujours personnifié, incarné, dans les figures des êtres humains aux désaccords et aux contradictions individualisés<sup>272</sup>. » Et le roman policier ne fait pas exception à cette idée qu'avance Bakhtine. Parce qu'il y a des voix, des discours, des dialogues, il y a des figures et c'est à ce qu'implique cette notion que je veux m'attarder. Lamy écrit :

Il ne faut pas s'imaginer que les figures de rhétorique soient seulement de certains tours que les rhéteurs aient inventés pour orner le discours. Dieu n'a pas refusé à l'âme ce qu'il a accordé au corps; si le corps sait se tourner, et se disposer adroitement pour repousser les injures, l'âme peut aussi se défendre : la nature ne l'a pas faite immobile. Toutes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émue font le même effet que les postures du corps. Si celles-ci sont propres pour se défendre des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits. Les paroles sont les armes spirituelles de l'âme, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader<sup>273</sup>.

Plusieurs éléments importants sont présents ici. D'abord, la réfutation du caractère vain ou superficiel des figures. En effet, la rhétorique a souvent été comparée à un art du mensonge et de la manipulation. Lamy nous rappelle ici que, loin de pouvoir constituer des objets, les figures ont une vie propre et une nécessité dans leur usage. Si le doublon

---

<sup>272</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 146.

<sup>273</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 188.

corps/âme n'est pas tellement adapté à notre modernité, nous admettons tout de même qu'en tant que figure, cette dualité miroir donne un accès clair à la compréhension du travail opéré par la rhétorique. Ainsi, les figures bougent, se déplacent, de la même manière que les membres s'agitent pour défendre le corps. En quelque sorte, elles ont elles aussi un corps dans la mesure où s'incarnent à travers elles les défenses de l'âme :

[...] Je suis persuadé qu'il se fait plus de Figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les Figures s'éloignent du langage ordinaire des homes, ce seraient au contraire les façons de parler sans Figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées<sup>274</sup>.

Puisque nous admettons que les figures sont effectivement le mouvement de l'âme à travers le discours, il n'est pas difficile de reconnaître leur présence constante dans celui-ci. Car si elles peuvent servir d'armes, elles peuvent aussi se présenter comme un étirement, ou bien un étirement spirituel du discours, une manière de défendre l'esprit contre ses propres étourdissements et engourdissements. Ce que cela permet d'aborder aussi, c'est le langage du récit policier, langage souvent décrié, repoussé par l'académie car appartenant à un genre trop populaire pour être littéraire. Avec Dumarsais et Fontanier, j'affirme au contraire que c'est ce langage-là qui nourrit le littéraire et le construit, puisque la prose policière s'attarde à parler de tabous, de crimes et d'infamies qu'on préfère ne pas nommer :

[...] L'imagination a trop de part dans le langage et dans la conduite des homes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité. [...] Les homes n'ont point consulté, s'ils avaient ou s'ils n'avaient pas de termes propres pour exprimer ces idées, ni si l'expression figurée serait plus agréable que l'expression propre, ils ont suivi les mouvements de leur imagination, et ce que leur inspiroit le désir de faire sentir vivement aux autres ce qu'ils sentaient eux-mêmes vivement<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> DUMARSAIS, César Chesneau et Pierre FONTANIER. *Les tropes*, p. 3.

<sup>275</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

Il m'apparaît important de souligner ce *vivement* car, en effet, la vitalité est en jeu dans le discours des figures. Vitalité liée non seulement à l'imagination, mais aussi à l'activité des personnages policiers; activité continue où la nouveauté apparaît sans cesse. L'En-Quête, lisant, trouvant ce qui est à lire et l'interprétant afin de redonner la parole, donner voix aux disparus, ne peut se contenter d'un langage plat. Sans les figures, sans la figure, les indices ne seraient rien, ne bougeraient pas de leur statut. Pour les intégrer, l'En-Quête se doit de comprendre leur vitalité, de donner un passage à la compréhension nouvelle qu'elle investit et crée à la fois, et c'est justement par l'*imaginintelligence* dont je parlais plus tôt qu'elle peut le faire. L'En-Quête, en quelque sorte, est figure comme le sont les tropes employés, elle fonctionne de la même manière et c'est en cela aussi qu'elle est véhicule spécifique d'un savoir encore à saisir, encore à parler.

Je veux maintenant m'attarder un peu à ces figures spécifiques, à ces visages de l'En-Quête : « [...] Outre la propriété d'exprimer les pensées, comme tous les autres assemblages de mots, elles [les figures] ont encore, si j'ose parler ainsi, l'avantage de leur habit, je veux dire, de leur modification particulière, qui sert à réveiller l'attention, à plaire, ou à toucher<sup>276</sup>. » C'est en effet une part importante du récit policier que de s'attarder à l'habit, habit conçu et compris ici non pas comme le vêtement qui cache ou déguise, mais comme le vêtement duquel on observe la coupe, les coutures, les pans, afin de le reconnaître dans sa particularité, afin d'en identifier aussi le tailleur. Les figures, donc, loin du prêt-à-porter, nous permettent d'accéder à un costume unique, inventé pour l'occasion, et qui parle de cette même occasion :

- C'est un récit très minutieux et très fiable, dit-il [Poirot] avec bienveillance. Vous avez relaté les faits avec exactitude et précision, malgré une certaine tendance à vous montrer trop discret sur la part que vous y avez prise.
- Et cela vous a-t-il aidé?

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 11.

– Oui, et même grandement, je puis dire. Et maintenant, allons chez moi. Je dois préparer la scène pour ma petite... représentation<sup>277</sup>.

Le jeu qui se joue ici est celui du silence du sujet-narrateur, silence révélateur pour Poirot puisque cette absence de subjectivité révèle le coupable, seul personnage pour lequel le silence drapait la vérité à taire. C'est ainsi que Poirot annonce qu'il fera un spectacle, que la sommation sera *représentation, mise en scène*. À la fausse objectivité du meurtrier, Poirot préfère les costumes permettant de faire parler directement l'absence. Face au récit tronqué, il est nécessaire que les figures se lèvent dans la théorie de l'En-Quête, qu'à travers elle, elles s'agitent et énoncent cette subjectivité camouflée, non pas déguisée, mais cachée derrière le masque de l'*exactitude*. Le discours de vérité est ici conditionné par la nécessité de sortir d'un discours d'apparence scientifique, de déceler derrière l'exactitude supposée les motifs réels. C'est par le travail de figuration que cela est possible :

Personne ne se mit à glapir, personne n'en sortit. Pas de sifflet de flic. Tout était calme, paisible et ensoleillé. Pas d'émotion. Ce n'est que Marlowe qui vient de trouver un second cadavre. Il commence à faire ça pas mal. On l'appelle « un-par-jour » maintenant. Ils le font suivre d'un corbillard pour ramasser ce qu'il trouve pendant son boulot.

C'est quand même un bon gars, à sa façon un peu ingénue.

Je regagnai le croisement et montai dans ma voiture. Je la mis en marche et quittai ce quartier<sup>278</sup>.

Aussi étonnant que cela paraisse, c'est ici Marlowe qui parle, décrit la scène à laquelle il assiste. Dans la découverte du cadavre, d'un nouveau cadavre, l'En-Quête se divise, se place dans le double. Elle regarde et raconte celle qui regarde. Il s'agit ici d'un moment de *sermocination* :

Quand la prosopopée est enchâssée dans un énoncé autre, elle porte le nom de *sermocination*. Cette figure, fondamentale dans l'éloquence judiciaire pour défendre ou pour accuser, rapporter des propos qu'on attribue à son partenaire ou à son adversaire, est d'une grande efficacité, souvent polémique. En associant la voix de l'autre à sa propre voix, on crée une mise

---

<sup>277</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 200.

<sup>278</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, p. 143.

en scène polyphonique qui rend la démonstration plus vivante (cf. *placere*), ce qui n'est pas sans incident sur la persuasion<sup>279</sup>.

La voix à la troisième personne, la sienne que Marlowe prête à ceux qui le traitent de « fouille-merde », s'attarde à décrire ce qui n'est pas. Dans ce cas, ce qu'il manque, c'est un témoin autre que lui-même, quelqu'un avec qui partager la découverte, mais aussi quelqu'un qui puisse certifier l'innocence de ce témoin narrateur. Pas un bruit et pourtant, un cadavre est là, qui vient d'être découvert. « Pas d'émotion », de dire Marlowe, et le fait de le dire ainsi, de le faire dire par cet autre qui n'est que lui-même s'observant nous permet de comprendre la nécessité même de cette mise en scène. L'émotion est là, mais c'est par cette mise en langage spécifique seulement que nous pouvons le comprendre. Marlowe finit par se convaincre lui-même et quitte la scène – la scène du crime, mais aussi la scène de la sermocination, retour à la première personne qui implique de quitter, de laisser le cadavre là, le temps de se remettre de ce « calme paisible et ensoleillé ». Ce calme terrible qui le fait devenir « un-par-jour » :

[...] Les figures impriment fortement une vérité, comme elles la développent, comme elles l'expliquent : il faut les employer en la même manière pour découvrir l'objet de la passion que l'on désire inspirer, et pour faire une vive peinture qui exprime tous les traits de cet objet. [...] Par les apostrophes, par les prosopopées, on fait qu'il semble que toute la nature demande avec nous la condamnation de ce criminel<sup>280</sup>.

Parler des morts, faire parler les morts ou encore inciter à la condamnation du criminel, tout cela est présent dans les réflexions sur la rhétorique et l'emploi des figures dans le discours. Il n'est donc pas étonnant que les récits policiers – contrairement aux critiques soulevées dans la première partie de cette étude – regorgent de métaphores, de comparaisons, d'images, de prosopopées, etc. J'insiste aussi sur le lien que fait Lamy entre l'*impression* et l'*explication* de la vérité permises par les figures. Lier ces deux éléments importe puisque, ce faisant, il est clair que cette façon de dire ne se limite pas

---

<sup>279</sup> DUMARSAIS, César Chesneau et Pierre FONTANIER. *Les tropes*, p. 106.

<sup>280</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 230.

à une vaine séduction de l'auditoire, du lectorat. En effet, le poids de l'impression créée par l'image donne en même temps un accès particulier à la compréhension :

Comme l'humanité souscrivait facilement à l'impératif commercial universel : les affaires continuent! Vous devez vivre votre vie, avaient-ils dit à Mavis. Et elle les avait regardés avec de grands yeux étonnés car, manifestement, elle n'avait plus de vie à vivre. Vous devez penser à votre mari, avait ordonné le médecin, et elle avait en effet pensé à lui! Alors qu'ils étaient allongés côte à côte, raide et silencieux dans le grand lit de leur chambre à coucher banlieusarde, il avait sauté les ténèbres et il les avait vues, ses pensées, les reproches, qu'elle se faisait : on aurait dit un nuage plus sombre contre la noirceur du plafond ou une contagion s'étendant du cerveau de sa femme au sien<sup>281</sup>.

C'est ici la vérité d'un deuil impossible à faire que l'image nous permet de comprendre, celui de Scase et de sa femme Mavis. Et si la vie n'est plus concevable, tout ce qu'il reste d'imaginable, c'est le nuage de pensées au-dessus d'eux. Devant la mort, devant le crime, quelque chose reste bloqué et, par cette image terrible, il est aisé de comprendre combien la douleur de la perte est réelle, puisqu'elle devient même matérielle, matérialisée dans l'espace sous la forme de nuages, d'une contagion : « [...] *Elles [les figures] donnent du corps, pour ainsi dire, aux choses les plus spirituelles, et les font presque toucher au doigt et à l'œil par les images qu'elles en tracent à l'imagination; en un mot, par les idées sensibles et accessoires*<sup>282</sup>. » Les figures permettent un accès à la compréhension des choses de l'esprit, mais elles permettent aussi de forcer le regard à se poser sur des choses que l'on préférerait ignorer, ne pas voir, ne pas avoir à regarder. Par les images, il est parfois plus facile de confronter l'impensable, l'insupportable :

- [...] J'ai les pieds suffisamment sur terre pour savoir que le deuil doit suivre son cours, ce qui n'est malheureusement pas facile quand ceux en qui vous avez confiance cherchent à vous retirer le peu qu'il vous reste de la vie.
- Vous venez de passer de la première à la deuxième personne, souligna-t-il. Je me demande si vous avez conscience...
- Pas d'analyse sauvage, Sinclair, je vous en prie.

---

<sup>281</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, p. 100.

<sup>282</sup> DUMARSAIS, César Chesneau et Pierre FONTANIER. *Les tropes*, p. 42.

- Kay, la tragédie et la violence sont douées d’une vie propre, et leurs ravages ne cessent jamais, même si au fil des ans leurs blessures deviennent plus discrètes, plus furtives.
- Je vois tous les jours le visage de la tragédie<sup>283</sup>.

Scarpetta voit effectivement ce visage tous les jours, cependant il s’agit ici de son deuil à elle, duquel elle refuse de reconnaître le visage, le même qui apparaît pour les autres, les parents, amis et témoins des victimes qui se retrouvent sur sa table. Il n’est donc pas étonnant qu’elle glisse vers la deuxième puis la troisième personne pour parler de cette perte, avec ce visage qui apparaît, glissement nécessaire pour reconnaître en elle la douleur qui l’habite depuis l’assassinat de son amant. Le travail rhétorique est ici particulier puisque le personnage de Sinclair pointe justement à Scarpetta ce qu’elle tente d’ignorer, nous montrant de la même manière la façon dont fonctionne cette forme de discours et son importance. Car si passer de la première à la troisième personne peut être une manière d’ouvrir la voie aux disparus, de donner aux victimes enfin un terrain pour s’exprimer, c’est aussi une perte que vit le sujet, une désintégration dans la distance entre soi et soi. Comment comprendre ces images, ces visages qui se font masques pour mieux parler? C’est ce sur quoi je me pencherai maintenant.

---

<sup>283</sup> CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, p. 150.

## L'image du visage; une autre figure

– Sans vous, je serais mort en laissant un roman inachevé. À cause de vous, c'est ma mort elle-même qui sera inachevée.

– Trêve de figures de style, voulez-vous?

– Il s'agit bien de figures de style! Auriez-vous oublié que vous m'avez dépossédé de ma substance? [...] L'assassin, ce n'est pas moi, c'est vous!

– Nothomb, *Hygiène de l'assassin*.

La photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel. [...] La photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps.

– Barthes, *La chambre claire*.

Quel est le visage de l'En-Quête? Serait-il vrai qu'un portrait est impossible, que c'est sans corps et sans figure qu'elle avance, esprit pur détaché de son enveloppe matérielle? Je vois, en mon esprit, de réelles figures quand j'invoque les noms de détectives célèbres, mais surtout, je les entends. Plus qu'un visage, je vois leurs mimiques et leurs manières, je vois une lanterne chinoise dans laquelle défilent les images. La lanterne existe encore, même lorsqu'elle se prête au jeu des ombres. L'En-Quête ne disparaît jamais complètement, même lorsqu'elle prête une autre voix à son visage : « Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais *l'image de son langage*. Or, celui-ci, pour devenir une image de l'art littéraire, doit devenir parole sur les lèvres qui parlent, s'unir à l'image de l'homme qui parle<sup>284</sup>. » Jeu de personnages du roman, jeu de l'En-Quête qui parle et fait parler, qui ne peut se contenter de la pensée sans corps, parce que c'est sur les corps qu'elle se penche sans arrêt. Les récits policiers sont des livres d'images, c'est-à-dire des livres de paroles, l'une et les autres étant indissociables. Ce qui crée le trouble, le doute, c'est

---

<sup>284</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 156.



ce morcèlement photographique dont parle Barthes, car le sujet policier n'est certainement pas stable et repose sur le passage des images, il ne faut donc pas s'étonner de voir les visages s'estomper, s'écraser, se mêler les uns aux autres, disparaître d'une figure pour venir se coller à une autre :

« Tu comprends ce que j'ai fait, pourquoi tu as été adoptée?  
– Je ne le comprends pas, mais je suis au courant. Mon père a violé une fillette que tu as tuée ensuite. »  
Philippa eut l'impression que l'air entre elles s'était solidifié, pour devenir un véhicule oscillant sur lequel dansaient et tournoyaient leurs paroles. Il tremblait maintenant. Et pendant un moment, la figure de sa mère perdit toute expression comme si quelque lien tenu de perception avait été rompu.  
« A tué criminellement et avec préméditation une dénommée Julie Mavis Scase. » C'est vrai, sauf que ce n'était pas avec préméditation. Je ne l'ai pas fait exprès<sup>285</sup>.

Je vois ici la surimpression d'un discours, celui de la justice qui annonce les faits, les verdicts; surimpression, donc, de ce discours sur le visage de Mary Ducton, et je me résous à la nommer puisque, dans cet échange, elle est à la fois la mère de Philippa et la meurtrière de Julie, double sujet qui, parce qu'il implique le crime et la mort, n'a rien de léger. La mère-tueuse change de visage et Philippa, comme figure de l'En-Quête, est là pour observer cette rupture créée par le dialogue, celui qu'elles ont entre elles, mais aussi celui qui trotte dans la tête de Mary. Dans ce moment où les pensées se matérialisent et prennent figure, il n'est pas étonnant de voir aussi l'air prendre forme, devenir *véhicule oscillant*. L'air, lieu de passage de la parole, lieu de l'échange; mais cet échange même, le simple fait de dialoguer, a une charge, un poids, et l'air n'est pas seulement le vide, il est le véhicule qui permet à ces images de prendre vie. Il y a, dans la prose policière, cette matérialisation constante de l'esprit, car le sujet en flottement et sans attache dépend complètement de l'esprit :

[...] Si les paroles prophétiques parvenaient jusqu'à nous, ce qu'elles nous feraient sentir, c'est qu'elles ne détiennent ni allégories ni symboles, mais que, par la force concrète du mot, elles mettent à nu les choses, nudité qui est comme celle d'un immense visage qu'on boit et qu'on ne voit pas et qui,

---

<sup>285</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, p. 116.

comme un visage, est lumière, l'absolu de la lumière, effrayante et ravissante, familière et insaisissable, immédiatement présente et infiniment étrangère, toujours à découvrir et même à provoquer, quoique aussi lisible que peut l'être la nudité d'un visage humain : en ce sens seulement, figure. La prophétie est une mimique vivante<sup>286</sup>.

J'invoque ici l'image de Blanchot au sujet de la parole prophétique parce que l'En-Quête, sans arrêt, projette la pensée vers le vrai, un vrai supposé et à venir, dans l'avenir. Elle raconte des histoires et prophétise qu'elles disent vrai et, ainsi, les images apparaissent et se découvrent, et le lien même devient autre afin de capter ce qui n'est pas encore su, ce qui ne peut être su. Encore une fois, nous voyons ici combien le lien entre la parole et le visage est fort, présent. Parole d'opposition et de disparition, parole savante ou murmurante qui permet aux traits de se former, d'apparaître, bien que ce ne soit pas forcément de manière stable ou égale :

J'ai [Dupin] connu un enfant de huit ans dont l'infailibilité au jeu de pair ou impair faisait l'admiration universelle. [...] Naturellement, il avait un mode de divination, lequel consistait dans la simple observation et dans l'appréciation de la finesse de ses adversaires. [...]

– C'est simplement, dis-je, une identification de l'intellect de notre raisonnement avec celui de son adversaire.

– C'est cela même, dit Dupin; et, quand je demandai à ce petit garçon par quel moyen il effectuait cette parfaite identification qui faisait tout son succès, il me fit la réponse suivante : « – Quand je veux savoir jusqu'à quel point quelqu'un est circonspect ou stupide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant, ou quelles sont actuellement ses pensées, je compose mon visage d'après le sien, aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quelles pensées ou quels sentiments naîtront dans mon esprit ou dans mon cœur, comme pour s'appareiller et correspondre avec ma physionomie<sup>287</sup>. »

Qu'importent ici les spécificités du jeu de bille auquel l'enfant excelle, ce qui m'intéresse, c'est cette idée de plonger en l'autre par l'imitation de son visage. Si Dupin raconte la chose, c'est que selon lui, ce qui empêche l'enquête d'avancer tient d'une erreur dans l'identification à la pensée de l'autre : « [...] Ce fonctionnaire a été complètement mystifié; et la cause première, originelle de sa défaite, gît dans la

---

<sup>286</sup> BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, p. 126.

<sup>287</sup> POE, Edgar Allan. « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, pp. 74-75.

supposition que le ministre est un fou, parce qu'il s'est fait une réputation de poète<sup>288</sup>. » En se fiant aux ouï-dire et non pas à une observation *divinatoire*, le fonctionnaire fait fausse route. Il m'importe de souligner ici que Dupin n'affirme pas directement utiliser cette méthode; il raconte une histoire, d'abord celle du petit garçon, puis celle du *fonctionnaire* et, ce faisant, il est évident qu'il emploie lui aussi cette *identification* comme méthode, mais avec le fonctionnaire dans l'erreur. Pour atteindre le vrai, lui donner une base, une structure claire, il passe par ce qui n'est pas le vrai et nous fait peinture de tous ces visages qui font erreur, il dépeint aussi la manière d'atteindre finalement au visage réel, à la « bonne histoire ». Lacassin écrit :

Dupin n'existe qu'à travers ses enquêtes. Leur récit, par un narrateur anonyme, possède toute la sècheresse d'un procès-verbal. Plus attaché aux raisonnements du détective qu'à ses gestes, il en dédaigne la personne physique. Au lecteur d'imaginer visage, allure, âge d'après une indication vague : « Ce jeune gentleman appartenant à une excellente famille, une illustre famille même...<sup>289</sup> »

J'affirme au contraire que nous apprenons beaucoup sur Dupin, non pas peut-être dans sa physionomie, mais dans les modifications particulières de celle-ci. Nous apprenons par son langage, sa manière de parler, de prendre la parole et de la donner, nous apprenons qu'il est figure, véhicule d'un savoir qui implique justement de ne pas se fier aux apparences immédiates. Nous ignorons peut-être la coiffure du conteur, mais il ne fait pas de doute qu'il possède une bouche, des yeux, un nez, qu'il possède un visage, qu'il est figure donc, figure humaine et non pas « mathématique destinée à illustrer une démonstration<sup>290</sup> ». Car il y a certainement une différence entre l'illustration et l'incarnation. Dupin raconte des histoires, il a vécu et si ce vécu ne nous est pas raconté, cela n'a rien d'étonnant puisque nous sommes en plein récit policier : « Le problème du commencement escamoté affecte tout le genre policier, il lui confère sa forme. La

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>289</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 22.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 63.

forme d'un rébus dont la partie cachée est antérieure à l'image et n'y pénètre que progressivement<sup>291</sup>. » Je pense encore une fois à la lanterne chinoise, à la lumière nécessaire pour faire apparaître l'image, lumière qui rend possible la *parole prophétique* de l'En-Quête, parole de figure, parole lisante : « Comme tous les raisonnements de Holmes, la chose paraissait être la simplicité même une fois expliquée. Il lut cette pensée sur mon visage, et son sourire exprimait une pointe d'amertume<sup>292</sup>. » Cette remarque est si banale! Mais me fascine cet échange dans la lecture des visages que font Holmes et Watson, l'En-Quête et son biographe. Tandis que Sherlock lit les pensées de son ami, c'est à lui que revient la tâche de décrire ensuite le visage de celui qui souvent disparaît dans les pensées des autres. Si la *progression de l'image* se fait doucement, c'est aussi parce que l'opposition amène une perte, occasionne une disparition, comme dans l'exemple de ce regard que s'échangent Watson et Holmes. Le visage dans l'ombre prend du temps à se révéler, parce qu'au contraire de la lanterne, ce ne sont pas les objets qui s'éclairent, mais des personnages, des figures qui, pour éclairer la vérité des autres, doivent parfois sombrer dans l'ombre à leur tour. Pour comprendre cette mouvance, il est nécessaire de s'écarter d'une vision morale de la chose, car dans le récit policier, la place de l'ombre, du masque n'est pas réservée exclusivement au criminel. Un échange se fait, « tout se transforme » et « rien ne se perd ni ne se crée ». Je donne la parole encore une fois à Bloch :

« Traitez vos amis comme s'ils allaient redevenir vos ennemis » [Aulus Gellius, *Noctes atticae*], cette phrase qui n'a rien de chrétien fait apparaître une partie de l'espace-temps dans le roman policier, celui qui correspond à des circonstances qui sont restées les mêmes. Brecht qui, pour d'excellentes raisons, a beaucoup appris dans cette sorte de littérature, s'est beaucoup intéressé à ce qu'ont d'interchangeable les hommes qui n'ont plus de visage; et les méchants ne sont pas toujours les seuls à porter un masque. Une bonne époque, donc, que ce monde de masques et d'aliénation croissante pour le

---

<sup>291</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 283.

<sup>292</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'employé de l'agent de change », *Les aventures de Sherlock Holmes I*, p. 1017.

métier de détective et pour la micrologie qui va ausculter les sources de la criminalité<sup>293</sup>.

En effet, ce ne sont *pas que les méchants* qui sont dépourvus de visage, qui avancent masqués. Comme je l'ai déjà écrit, l'En-Quête aussi participe de cette activité d'apparition et de disparition, sans oublier les victimes; et les choses se passent comme dans un jeu de « chaise musicale », mais de visages, où il n'y a jamais assez d'yeux pour tout le monde, où une « face » est manquante et ne pourra se créer sans qu'une disparition soit occasionnée. Le criminel vole le visage de la victime et le fait sien tandis que l'En-Quête, face à la victime, prête son visage, espérant retrouver le criminel, reprendre le visage volé et retrouver ainsi la possibilité de retrouver son image. Et ce jeu se fait par la parole, qui elle aussi passe de l'un à l'autre, se vole, se prête, se perd et idéalement se retrouve :

Un chien, un cheval, un rat seraient donc doués de vie.

Et toi, toi tu ne respirerais pas?

Un bref instant, il est de nouveau le vieux roi fou, affublé d'un costume trop grand, qui arpente lourdement la scène à l'occasion d'une grotesque et inepte représentation théâtrale montée par son université.

« Hurle, hurle, hurle. »

Il la contemple de nouveau, repousse les cheveux emmêlés qui retombent sur le visage et les lisse. Soudain, tandis qu'il la regarde, il a l'impression d'affronter les traits de son propre visage. Il avait toujours trouvé qu'elle ressemblait à Ida. Mais maintenant, dans la mort, c'est son propre visage qu'il distingue dans ses traits sereins<sup>294</sup>.

Paul Konig, médecin légiste, fait face à sa fille assassinée... l'envie de commenter ne me vient pas... mais ceci est clair : « Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration<sup>295</sup>. »

---

<sup>293</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, pp. 266-267.

<sup>294</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Nécropolis*, p. 593.

<sup>295</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, pp. 75-76.

## Chapitre troisième :

### ÉCRITURE DE L'ESPRIT; L'EN-QUÊTE

#### Questions de rhétorique

« Mon dernier crime a [...] été un crime de Noël, un crime joyeux et confortable, un crime de Charles Dickens. [...] Je crois vraiment que mon pastiche de Dickens était assez habile et avait quelque qualité littéraire. Il est presque dommage que je me sois repenti ce soir-là. » Flambeau contait alors son histoire de son point de vue, du point de vue de l'auteur; même ainsi, cette histoire est loufoque. Mais du point de vue du spectateur, elle devient parfaitement incompréhensible, et c'est ainsi que le profane doit l'étudier.

– Chesterton, « Les étoiles filantes ».

« Profane », nous le sommes. Lire le récit policier demande de jouer au moins à « l'être profane », afin de lire, afin d'ignorer et de continuer à lire. Flambeau, dans « Les étoiles filantes », raconte sa propre histoire, son passage du cambrioleur au détective puis au narrateur. Pendant un instant encore, il joue au brigand, car il raconte son récit, son grand coup, une sorte de chef d'œuvre, et c'est avec plaisir qu'il prend la voix du coupable, puis celle du détective repent. Le récit est mis en scène, et gaillardement : Flambeau raconte comment, en convainquant l'assemblée d'une riche maison de se déguiser pour une pièce de théâtre, il a ainsi réussi à bernier tout le monde, assommé le policier chargé de l'arrêter puis s'est sauvé avec les bijoux appelés « les étoiles filantes ». Il a fallu le père Brown pour l'arrêter à jamais – je note au passage, sans désirer m'y attarder cependant plus qu'il ne le faut, le double sens d'« arrêter », car là où la police a échoué, le père Brown a réussi, laissant le voleur libre et le transformant plutôt en détective :

On peut conserver un certain niveau de vertu, mais on n'a jamais pu conserver un certain niveau de vice. Cette route descend toujours plus bas. [...] Vous avez déjà commencé à décliner. Vous vous vantiez de ne jamais rien faire de vil, mais vous faites quelque chose de vil, ce soir. Vous permettez que le soupçon pèse sur un honnête garçon qui, de par ses idées, devait déjà être suspect; vous le séparez de la femme qu'il aime et qui l'aime. Mais vous risquez de faire pis que cela avant de mourir. Trois diamants étincelants tombèrent de l'arbre sur la pelouse. Le petit homme se pencha pour les ramasser et, lorsqu'il se redressa, l'oiseau d'argent avait déjà quitté la cage verte des branches<sup>296</sup>.

Ce ne peut être Flambeau qui parle ainsi de lui-même, et le petit homme dont il est question est bien le père Brown. Encore une fois, comme souvent dans les récits d'enquête, il y a tout lieu de se demander « Qui parle? », et comme souvent il y a tout lieu de répondre « la voix ». La même que celle qui annonçait la nécessité d'une lecture profane, la même qui laissa un instant la parole à Flambeau, pour mieux la lui reprendre peut-être. La même voix, le même mélange des voix qui s'annonce dès le début de la nouvelle, s'ouvrant sur ces mots : « Le plus beau crime que j'ai jamais commis, avait coutume de dire Flambeau dans sa vertueuse vieillesse, fut aussi, par une singulière coïncidence, mon dernier<sup>297</sup>. » Il est possible que ce soit le père Brown qui nous rapporte cela, ou bien il s'agit d'une voix narratrice sans nom, sans visage, ou bien... La nouvelle joue sur cette présence-absence, sur cette parole difficile à identifier, et c'est grâce à ce voile de mystère que le récit peut se faire, que les figures peuvent à nous se présenter. Je reviens au dénouement et à ce moment de « rédemption » pour Flambeau. Le père Brown parle, rendu présent par le dialogue qu'il adresse aux branches au-dessus de lui et je ne sais s'il rapporte lui-même ses paroles ou bien si « la voix » parle maintenant afin qu'il puisse prendre parole. J'avance que c'est de cette profusion de voix que viennent les figures et les métaphores et c'est là-dessus qu'il me faut maintenant me pencher. Je n'entrerai pas

---

<sup>296</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Les étoiles filantes », *Les Enquêtes du Père Brown*, pp. 90-91.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 76.

dans l'analyse morale de cet échange qui conduisit « l'oiseau d'argent » à laisser tomber son butin, mais me contente de souligner que je pense à une pie et que cela m'étonne. Il n'en est pas question dans le récit, Flambeau est comparé à un singe, pas une pie; et cependant je trouve l'espace de me permettre cette idée... « l'oiseau d'argent », de dire « la voix », et le feuillage comme une cage... Mais c'est moi qui en fais une comparaison, là où il s'agit de métaphore :

La merveille des merveilles de la métaphore, c'est la possibilité de sortir de l'expérience, de penser plus loin que les données de notre monde. Qu'est-ce que sortir de l'expérience? Penser Dieu. Malgré l'impossibilité de la réflexion totale. La prétention d'être au-dessus de l'expérience, la mise entre guillemets de toute expérience – c'est penser Dieu<sup>298</sup>.

« La voix » pense Dieu ou bien nous donne accès à la possibilité de penser Dieu. C'est en profane bien sûr que nous pensons par la métaphore, à travers et par elle, c'est en profane que se pense le dieu du monde moderne, cette absence de divin. Le « penser Dieu » devient alors penser l'Esprit, la pensée, penser le pensable ou l'impensable de l'Esprit pensant, et ce, par et dans le langage :

[...] La métaphore est création irremplaçable de sens; innovation et révélation, « système non défini et instrument » de connaissance [Molino, 1979, p. 115] elle est un langage indispensable, et non une parole particulière, pour prendre en charge certains éléments de notre expérience, mal conceptualisables<sup>299</sup>.

Il m'apparaît que la modernité, que le récit policier est justement le lieu par excellence où s'installe, se déploie et se développe ce qui n'est pas encore conceptualisé, ce qui difficilement se dit et se pense. Le texte policier n'est pas plein de métaphores par accident, et si elles permettent quelque chose, elles ne sont cependant pas pur instrument. Au contraire, elles créent, et cette création même ne peut être limitée par l'auteur; elles sont indispensables dans la mesure où leur

---

<sup>298</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Carnet de captivité*, p. 231.

<sup>299</sup> BORDAS, Éric. « Figures d'une théorie », *Les chemins de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, Études littéraires Recto-verso, 2003, p. 67.



absence ne peut être comblée par un autre langage. Ainsi, changer de narration change complètement le récit, et lorsque je m'arrête, me refuse au statut de profane, étudie la métaphore, en conclus que « la voix » parle et non pas Flambeau, la manière que j'ai de comprendre le récit, l'histoire n'est pas la même. Je poursuis un instant encore sur le lien entre la nécessité rhétorique et ce qui tient du divin, de l'esprit :

Les tropes sont une peinture de la chose dont on parle. [...] Les hommes pour l'ordinaire ne sont capables de comprendre que les choses qui entrent dans l'esprit par le sens. Pour leur faire concevoir ce qui est spirituel, il se faut servir de comparaisons sensibles, qui sont agréables parce qu'elles soulagent l'esprit et l'exemptent de l'application qu'il faut avoir pour découvrir ce qui ne tombe pas sous le sens. C'est pourquoi les expressions métaphoriques prises des choses sensibles sont très fréquentes dans les saintes Écritures.<sup>300</sup>

J'imagine le roman policier comme un livre d'images terribles, un abécédaire de l'horreur et puis mon esprit s'arrête en pensant à l'auteur... « les saintes Écritures » sont pleines de tropes parce qu'elles contiennent un message de l'esprit, de nous dire Lamy; là où Dieu – pour respecter l'histoire – a fait cette œuvre de rhétorique, nous ne pouvons en conclure de même pour le roman policier. Et pourtant, nous n'en sommes pas si éloigné non plus, dans la rhétorique tout du moins, car l'accumulation des voix narratives, la parole de l'En-Quête, crée cette impression d'un texte venu d'on ne sait où, d'une parole qui ne peut être contenue dans un seul temps, une seule narration. Le déploiement de l'En-Quête travaille ce passage de l'esprit et la possibilité de communiquer, de le communiquer. Cependant, et au contraire des Écritures saintes, le récit policier étale, écartèle parfois même la rhétorique et ses métaphores; l'En-Quête n'est pas maîtresse suprême, que l'on imagine contrôler parfaitement le récit. La rhétorique policière est abrupte parce que justement elle réfléchit sur elle-même et que, au contraire de la prière sur laquelle l'esprit coule,

---

<sup>300</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 179.

elle présente des aspérités, quelque chose d'abrupt, de rugueux, sur lequel l'esprit doit se peser, s'interroger, se frotter, se faire mal et recommencer. Parce que le policier brise ce qu'a de religieux la littérature, il permet de voir ce qu'elle a de sacré, en toute profanité. De la Bible, le policier garde cependant quelque chose, car ainsi que Jésus qui fait des paraboles, raconte des histoires auxquelles les apôtres ne comprennent rien et doivent demander explication, l'En-Quête raconte des histoires étranges auxquelles un narrateur demande une explication. Si dans la forme je me permets ce lien, je tiens tout de même à préciser que dans l'esprit bien des différences sont présentes, ne serait-ce d'ailleurs que dans la forme que prend l'esprit. Car si l'En-Quête est figure pensante, elle n'est pas reliée au « plus haut des cieux », elle est plutôt souvent orpheline, d'origine inconnue et c'est de l'inconnu même, de ce contact constant avec celui-ci que le savoir se forme et se travaille. J'ai dit que le récit policier pullule de figures, de métaphores et d'images, mais cela va plus loin puisque la question même du pouvoir de la rhétorique, de sa capacité et de ses manques est discutée dans ces récits :

Le monde matériel, continua Dupin, est plein d'analogies exactes avec l'immatériel, et c'est ce qui donne une couleur de vérité à ce dogme de rhétorique, qu'une métaphore ou une comparaison peut fortifier un argument aussi bien qu'embellir une description<sup>301</sup>.

Dupin explique lentement, progressivement, les raisonnements qui l'ont mené à la résolution de l'enquête et donc, à la découverte de la fameuse lettre. Son explication vient et illustre parfaitement ce « dogme de rhétorique » qu'il semble dénigrer dans « La lettre volée ». Car pour nous mener à la compréhension de l'histoire, Dupin passe par des récits, des comparaisons et c'est ainsi qu'il fait appel au lien qui existe entre la physique et la métaphysique, entre le poids d'un solide et le poids d'une

---

<sup>301</sup> POE, Edgar Allan. « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, p. 82.

intelligence, pour passer ensuite à l'explication d'un « jeu de divination qu'on joue avec une carte géographique<sup>302</sup> ». Le dit jeu est d'ailleurs le dernier point qu'il aborde avant de revenir à la lettre. Je rappelle rapidement le jeu, qui consiste pour un joueur à faire deviner à l'autre l'emplacement d'un nom préalablement identifié par le premier joueur. Tout comme la lettre, qui a été laissée en évidence afin d'être invisible, Dupin explique que le joueur expérimenté ne prendra pas un nom écrit très petit, mais un qui s'étale « d'un bout de la carte à l'autre. Ces mots-là, comme les enseignes et les affiches à lettres énormes, échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence; et, ici, l'oubli matériel est précisément analogue à l'inattention morale d'un esprit qui laisse échapper les considérations trop palpables, évidentes jusqu'à la banalité et l'importunité<sup>303</sup>. » C'est ainsi que nous parvient lentement l'explication, lentement, non pas pour faire durer le mystère, non pas pour faire languir le lecteur ou la lectrice face à la résolution de l'énigme, mais parce que l'explication, pour être comprise, nécessite le passage par ces comparaisons et figures; pour que la forme et le fond se complètent réellement, participent tous deux du travail de l'esprit dans le littéraire, il est nécessaire que Dupin raconte des histoires et que son compagnon ne saisisse pas tout de suite, qu'il questionne l'Enquête. Vogel, dans son texte « De la métaphore comme acte de l'esprit » explique que : « [...] la métaphore ne produit pas tant un rapprochement de phénomènes éloignés qu'un rapprochement des relations qui peuvent être établies entre eux. Elle porte sur des opérations<sup>304</sup>. » Si cela est vrai pour la métaphore, j'avance qu'il en est de même pour ces figures que nous travaillons, que travaille le policier. Parce que

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> VOGEL, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », in BÄHLER, Ursula, Ruth GANTERT, Rita Catrina IMBODEN. *Penser les métaphores*, Limoges, Éditions Lambert Lucas, 2008, 116 pages. p. 44.

justement ce sont les opérations qui importent, que la rhétorique travaille, il n'est pas étonnant que les récits d'En-Quête s'attardent sur l'élaboration du problème ainsi que les étapes menant vers la résolution. Réfléchir les opérations de l'esprit, permettre un passage pour la compréhension, c'est ce que la prose policière permet et observe à la fois. Ainsi, je le rappelle, Sherlock déclare :

Mon cher Watson [...] je ne suis pas d'accord avec ceux qui rangent la modestie parmi les vertus. Pour le logicien, toutes les choses doivent être considérées exactement telles qu'elles sont; et se sous-estimer, c'est s'écarter de la vérité, au même titre qu'exagérer ses capacités<sup>305</sup>.

Évidemment, le récit n'en est pas un de logique, mais par ce commentaire, Sherlock peut nous y faire croire, nous faire oublier même qu'il s'écarte lui-même bien souvent de la modestie, car la vérité dont il est question ici ne concerne pas la Vérité, mais cette manière de vérité que permet la rhétorique :

Le discours rhétorique, pris comme objet d'étude dans toute sa vivante diversité, ne peut manquer d'exercer une influence profondément révolutionnaire sur la linguistique et la philosophie du langage. Abordées correctement et sans préjugé, les formes rhétoriques révèlent avec une grande précision des aspects propres à tout discours (sa dialogisation interne et les phénomènes qui l'accompagnent) qui n'ont pas, jusqu'ici, été considérés et compris par rapport à leur énorme poids spécifique dans la vie du langage. Là réside la signification méthodologique et heuristique générale des formes rhétoriques, pour la linguistique et la philosophie du langage<sup>306</sup>.

Un exemple me paraît de rigueur, un exemple de plus en tout cas de la dynamique du langage policier, de ce dialogisme rhétorique qui révèle et cache à la fois, qui révèle, c'est-à-dire, ce que les mots peuvent cacher et donc révéler aussi :

- Et les groupes sanguins?
- Enfantin. AB positif l'un et l'autre. Évidemment...
- Sur quoi il se frappa à nouveau le front et ajouta :
- Tiens! Je sais même pas pourquoi j'arrête pas de dire « l'un et l'autre »<sup>307</sup>!

---

<sup>305</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « L'interprète grec », *Étoile d'argent et autres aventures de Sherlock Holmes*, p. 275.

<sup>306</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 94.

<sup>307</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Le tueur et son ombre*, p. 355.

« L'un et l'autre » est en effet dans ce cas une formule superflue et même erronée, puisque tous les crimes ont été commis par le même homme, le même tueur, cependant il s'agit d'un cas de dédoublement de la personnalité, ainsi deux tueurs et un seul à la fois ont agi. « L'un et l'autre » est aussi faux que vrai, cela dépend de l'endroit d'où l'on se place, du moment des « opérations », et c'est ce que permet de souligner sans le dire ce commentaire que se fait à lui-même le détective. Ce double vrai et faux à la fois est le lieu de la vérité policière. Je me permets un détour du côté de la critique et un retour aux propos d'Amey, cité en première partie, afin de mieux mettre en place ce qui sous-tend ce lieu d'un savoir vacillant :

[...] Autant le roman « réaliste » est sous-tendu par une énonciation voulant dire le vrai, autant le roman policier est dépourvu de cette ambition. Il ne prétend pas fournir une information qui excéderait l'énigme et sa résolution. De façon générale, il n'est pas fait pour signifier une « vérité » sur le monde, il ne fait que redoubler celle du monde; et pour cette raison, il n'a guère plus de finalité que la manipulation de configurations narratives puisées dans le fond culturel commun et qu'il organise de façon à leur conférer la cohérence requise pour un propos fictionnel<sup>308</sup>.

La critique d'Amey est assez sévère et je préfère laisser de côté cette sévérité pour me pencher sur un nœud, soit le fameux « signifier » duquel le récit policier resterait exclu. Ici « signifier une “vérité” sur le monde » n'est pas le lieu de la prose policière; l'explication que je donne à cela diffère de celle d'Amey en ceci que la vérité s'inscrit dans un réseau de signes qui ne sont pas préétablis. Ainsi, je ne vois pas un « redoublement » du monde, mais plutôt un récit qui travaille la manière dont nous pouvons penser le monde. Si le récit policier ne dit pas « vrai », c'est qu'il n'a pas comme but de décrire le réel, mais plutôt de mettre en scène la manière dont nous abordons le monde, la compréhension que nous pouvons en avoir. Les « manipulations narratives » qui semblent tant rebuter Amey permettent en fait d'accéder au travail de l'esprit, au travail de l'En-Quête qui invente, ne peut

---

<sup>308</sup> AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, p. 195.

qu'inventer puisque le « vrai » passe par le récit, la rhétorique, autant que le faux d'ailleurs :

Qu'est-ce donc que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui, après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal<sup>309</sup>.

Je ne peux m'empêcher d'admirer la rhétorique de Nietzsche, les images qu'il propose. Car cette vérité est tout aussi vraie peut-être que ces pièces de monnaie sans visage, mais ce qui importe pour notre propos, c'est que justement, parler implique des figures, parler de la vérité se fait aussi par des images, des métaphores, des comparaisons. Le récit policier met en place un univers où le langage est questionné, questionnable en tout cas, un univers où dire le vrai dépend de beaucoup de choses, qui sont toutes aussi variables que la vérité même : « Nous croyons posséder quelque savoir des choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, mais nous ne possédons cependant rien d'autre que des métaphores des choses, et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles<sup>310</sup>. » Le récit policier nous permet justement de réfléchir à partir de ce genre de prémisse. L'ignorance est au bout de tout savoir; celui, celle qui paraît d'abord connaître est sur le point de se tromper; le savant se trompe, le poète dit vrai, etc. Contrairement au roman réaliste peut-être – pour finir de répondre à la critique d'Amey – l'univers policier ne prétend pas qu'il est possible de se contenter de décrire pour donner un

---

<sup>309</sup> NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra moral », *La philosophie à l'époque tragique des Grecs suivi de Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, Paris, Gallimard, 1975, p. 212.

<sup>310</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

portrait du réel. Le réel est aussi discours et ce qui nous apparaît est vrai jusqu'à preuve du contraire, ce qui n'est pas étonnant si nous revenons à Blanchot :

Le propre du quotidien, c'est de nous désigner une région, ou un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition de oui et du non, ne s'applique pas, étant toujours en deçà de ce qui l'affirme et cependant se reconstituant sans cesse par-delà tout ce qui le nie<sup>311</sup>.

Là où l'enjeu de la vérité, de sa découverte est central, il n'en reste pas moins que le récit policier aborde cette quête d'une manière tout à fait originale, puisque le récit crée la vérité en même temps qu'il la découvre. Là où nous pourrions nous borner à croire que cette prose n'est que discours vain, nous pouvons aussi décider de voir comment s'établit au contraire une lutte acharnée pour le langage et la possibilité de la parole. Car le récit d'enquête n'a rien du cynisme postmoderne. Bien qu'il travaille avec lui, il ne le laisse pas gagner cependant, il ne se laisse pas écraser par l'horreur, mais la fait parler, lui donne un langage, un visage, une image, une figure. Ce faisant, l'illusion des vérités se dissipe pour laisser apparaître les rouages, c'est-à-dire les connexions possibles qui redonnent à la monnaie un visage, mais un visage changeant, un visage sur papier calque, dont on ne sait encore avec certitude qui en est le maître, pas plus que nous savons quel nom s'accrole à cette figure.

[...] Les hommes fuient moins le mensonge que le préjudice provoqué par un mensonge. Fondamentalement, ils ne haïssent pas l'illusion, mais les conséquences fâcheuses et néfastes de certains types d'illusions. C'est seulement dans ce sens ainsi restreint que l'homme veut la vérité<sup>312</sup>.

Ajoutons à cela les propos de Lamy :

Si les hommes aimaient la vérité, il suffirait de la leur proposer d'une manière vive et sensible pour les persuader; mais ils la haïssent, parce ce qu'elle ne s'accorde que rarement à leurs intérêts, et qu'elle n'éclate que pour faire paraître leurs crimes; ils fuient donc son éclat, et ferment les yeux de crainte de l'apercevoir<sup>313</sup>.

---

<sup>311</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 361.

<sup>312</sup> NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra moral », *La philosophie à l'époque tragique des Grecs suivi de Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, p. 209.

<sup>313</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 229.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit la quête de vérité du policier, ce qui nous permet de voir plus clairement aussi en quoi l'En-Quête joue un rôle crucial, véhicule du savoir par la mise en forme des figures – figures de langage autant que d'esprit. Le détective fuit en effet le mensonge, mais il ne s'agit pas d'un mensonge universel, car l'En-Quête travaille toujours dans le particulier – bien que les figures permettent aussi un saut vers l'universel, si ce bond est possible, ce n'est pas à ce niveau que se joue l'identification du mensonge et de la vérité. Identifier le coupable, c'est le pointer dans le crime, un crime spécifique, soit celui du récit, et il ne s'agit pas de démontrer une culpabilité morale universelle, mais un coupable précis, dans le cadre d'un crime particulier. De l'autre côté, le criminel, et cela s'étend aussi aux témoins, complices, « proches » du crime, tente de se voiler les yeux et de se protéger de « son éclat ». Ce qui unit les deux parties, c'est le passage par le langage, la création d'un récit et une lutte à cet égard cherchant à confirmer le « dire-vrai ». Je me permets de rappeler les propos d'Eisenzweig : « Découvrir la vérité, pour le Grand Détective, ce n'est [...] pas simplement établir la nature textuelle de son univers, mais également déterminer l'identité criminelle comme étant celle d'un écrivain en puissance<sup>314</sup>. » En effet, l'un comme l'autre écrivent et finalement font face à un ennemi commun, soit la notion de réel : « Dans la revue *813* (1994), Maurice G. Dantec définit le roman noir comme “le récit d'une guerre privée entre la vérité et le mensonge, entre la fiction et le réel : le réel ment. La fiction reste le seul moyen de le subvertir et de le faire avouer.”<sup>315</sup> » Puisque tous les termes sont placés dans le cadre de la rhétorique, dans une époque où l'illusion du langage a éclaté pour ne laisser que des miettes conceptuelles éparpillées, il n'y a pas de quoi s'étonner de

---

<sup>314</sup> EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible : Forme et sens du roman policier*, p. 148.

<sup>315</sup> ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*, pp. 108-109.



cette guerre qui se joue dans la parole, dans la prise de parole. Le mari trompé qui assassine sa femme cherche à équilibrer le réel, son réel. Il n'est pas pour lui assassin, mais plutôt vengeur de son honneur et, dans sa perspective, il est justicier – cela forme son réel. Alors que pour l'En-Quête, il s'agit de trouver le violent meurtrier qui a laissé éclater sa vengeance face à une femme, sa quête à lui représente son réel, or la justice demande d'arrêter le coupable. L'intérêt amoral du récit, c'est justement cette écriture du réel qui se poursuit, c'est l'établissement de cette idée que le réel est aussi une forme de récit, une accumulation de récit :

At this point, to say that truth is a trope is to say that truth is a possibility of stating a proposition; to say that truth is a collection of varied tropes is to say that it is the possibility of stating several propositions about a single subject, of relating several predicates to a subject according to principles or articulation that are not necessarily identical: truth is the possibility of definition by means of infinitely varied sets of propositions<sup>316</sup>.

Ce que nous permet le récit policier, c'est justement de constater l'infini des possibilités, les ouvertures, les brèches du langage et donc du réel. Par le récit, nous avons accès au particulier qui se cache sous chaque concept, ce qui, par le passage par l'unique, permet un élargissement de l'Un, une définition qui ouvre, agrandit le cercle au lieu de le refermer :

[...] Elle se rendit compte qu'elle avait cessé d'être une personne. Elle était la Ducton, classée sous la rubrique du crime, la partenaire d'une union impie, indissolublement liée par l'infamie. [...] Après sa rencontre avec cette codétenue, elle décida d'écrire la vérité au sujet du crime; mais cette vérité était soumise aux mêmes fluctuations que ses sentiments, était aussi peu sûre que sa mémoire. Elle ressemblait à un papillon. Cet insecte, on pouvait l'attraper, le tuer, l'épingler sur une planche avec tous ses délicats détails, toutes les nuances de sa couleur, mais ce n'était plus un papillon<sup>317</sup>.

La rencontre entre la meurtrière et la codétenue marque un moment important du récit puisque c'est là que Mary Ducton apprend qu'elle apparaît dans une sorte d'anthologie du crime : *Cinquante années de crime 1920-1970*. Face au récit que

---

<sup>316</sup> DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, p. 241.

<sup>317</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, pp. 230-231.

d'autres ont fait, Mary Ducton ressent le besoin de prendre la plume à son tour, d'écrire elle aussi, de tracer à sa manière ce qui s'est passé cette nuit-là – ce qui donne comme résultat le récit autobiographique que lira plus tard Philippa, moment à propos duquel j'ai déjà parlé plus tôt. Comme nous le voyons, la rhétorique de la vérité est mise non seulement en jeu, mais aussi en lumière dans ce passage. Car Mary ne nie pas le meurtre, elle sait et reconnaît avoir étranglé la petite Julie, avoir transporté son cadavre dans les bois afin de la faire disparaître. Cependant, la question de la responsabilité du crime est flottante. Mary préfère parfois accuser l'enfant, les parents de celle-ci qui l'ont laissée rentrer à pied, l'ont laissée « séduire » son mari. Pour en revenir à la vérité telle qu'elle est présentée ici, il s'agit non seulement de la penser dans le cadre de la subjectivité, mais aussi dans celui de sa fixation par l'écriture. Par l'image du papillon attrapé, épinglé et étudié, nous pouvons voir combien le vrai est attaché au récit, non seulement celui dans le roman, mais jusque dans le roman même. Dans le réel du récit policier, la vérité est en effet aussi mouvante que l'est le libre papillon, mais elle est aussi difficile à cerner une fois qu'elle est fixée. Ces moments d'oscillation entourant la vérité et la possibilité de la parler, de la dire sont présents dans le récit d'enquête et concernent le sujet de l'énonciation, le visage derrière l'esprit – ou bien devant lui, c'est à voir. Ainsi Poirot déclare au coupable narrateur : « – Vous voyez maintenant, mon ami, pourquoi je trouvais votre manuscrit si... si réticent. Tout ce que vous disiez était vrai, mais vous ne disiez pas tout<sup>318</sup>. » Là encore le récit du meurtrier est là et le mensonge comme la vérité ne peuvent être déterminés facilement; pour que le récit complet soit possible, encore faut-il qu'une voix, celle de l'En-Quête, reprenne les éléments, les évalue, les sous-pèse et les étudie; encore faut-il voir les figures et les interpréter,

---

<sup>318</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 209.

car les images criminelles masquent bien quelque chose : « En nous permettant de fixer notre attention sur un aspect d'un concept [...], un concept métaphorique peut nous empêcher de percevoir d'autres aspects qui sont incompatibles dans la métaphore<sup>319</sup>. » Mettre en lumière, mettre en ombre, c'est le jeu du policier tout comme il s'agit d'un jeu de langage, qui ne peut se résoudre à un simple jeu de mots, bien qu'il y ait un jeu avec les mots : « Cet homme s'était servi de ce qu'il y avait de bon et de gentil en elle [Julie] pour la détruire. Si le Mal existait, si ces trois lettres placées dans cet ordre avaient la moindre réalité, alors c'était lui qui s'était manifesté ce jour-là<sup>320</sup>. » Il s'agit bel et bien de « manifestations »; c'est sur les manifestations que se penche le récit policier, sur le passage du particulier au général, du général au particulier, sans que cependant une équation claire et définitive soit proposée. Si un récit tel que *La Panne* de Dürrenmatt nous permet par exemple de voir en quoi nous sommes tous coupables, le récit policier, qui s'attarde plus directement au physique qu'à la métaphysique, s'attarde au moment particulier où nous devenons coupables, au visage coupable et à son langage. Le récit policier et sa prose particulière nous permet un accès au langage de la culpabilité et, par le même geste, à celui de l'innocence, aux discours qui forment et déforment le faux en inventant le vrai, qui se jouent de l'ombre et de la lumière en inventant sans arrêt.

---

<sup>319</sup> LAKOFF, George et Mark JOHNSON. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, p. 20.

<sup>320</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, p. 123.

## Jeux de lumière; entre l'ombre et l'étincelle

Par ce trait [l'importance de la nuit], Edgar Poe fixe le destin du roman policier, roman de l'ombre, saga des ténèbres. Jadis dépositaires du surnaturel, aujourd'hui refuge du crime, celles-ci n'enveloppent plus la forêt mais un nouveau labyrinthe surgit de son espace inquiétant : la ville<sup>321</sup>.

Il me faut souligner ce passage du « surnaturel » au « crime », puisque ce mouvement peut être lié à l'électricité et par la même occasion, au détective. La nuit des forêts et du surnaturel est la noirceur de la nature, l'absence de lumière liée au cycle naturel, là où la nuit de la ville est celle du lampadaire brisé, de la lampe éteinte qui peut donc être rallumée. Le détective En-Quête appartient à cette époque d'apparition et de disparition de la lumière liées au pouvoir et à la volonté humaine. Comme je l'ai déjà souligné plus tôt dans cette étude, le problème policier concerne l'absence d'un début clair, la présence, dans la narration, d'une ombre<sup>322</sup>. Or, le moment du crime ne peut être compris comme le moment de l'ombre, c'est en fait celui du *noir*, de l'absence de lumière – ce vide originaire –, absence que les officiels, les policiers, sont incapables de combler. L'ombre, c'est en fait avec l'enquête qu'elle s'annonce, comme si le noir, par les différentes figures appelées et créées par l'En-Quête, se retirait peu à peu, histoire de laisser place au récit, à une *image*, justement. Il est évident que la quête de la vérité est liée à cette présence de la lumière, ne serait-ce que par les métaphores – faire la lumière sur ce qui s'est passé égale découvrir la vérité. J'ai déjà abordé la question du dévoilement et les implications de cette figure et c'est maintenant au lien entre lumière, vérité et rhétorique que je souhaite m'attarder. Tournons-nous un instant vers De Man :

---

<sup>321</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 1*, p. 23.

<sup>322</sup> « Le problème du commencement escamoté affecte tout le genre policier, il lui confère sa forme. La forme d'un rébus dont la partie cachée est antérieure à l'image et n'y pénètre que progressivement. » BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 283.

[...] The vastness of the night is one of the confusion in which distinctions disappear, Hegel's night in which  $A=A$  because no such things as  $A$  can be discerned, and in which infinity is homogeneity. Whereas the vastness of light is like the capacity of the mind to make endless analytical distinctions, or the power of calculus to integrate by ways of infinitesimal differentiation<sup>323</sup>.

La lumière apportée par l'En-Quête ouvre en effet la voie à une infinité de significations possibles. Cette lumière ne peut être réduite à *la vérité*, elle est vecteur de la vérité possible et c'est ainsi que l'En-Quête passe par le récit de nombreuses possibilités avant d'en arriver à celle qui réunit les éléments du récit et s'accorde avec le réel. Je pense ici à ces moments d'interrogatoires où le détective raconte à l'inculpé son crime, ses intentions, résumant le mobile, détruisant les alibis. Pendant ce temps, nous pouvons être convaincu du « dire-vrai » de l'En-Quête, mais il lui faut raconter plusieurs histoires avant de trouver la bonne, et il n'est pas rare que ces « exposés » soient suivis d'un démenti de la part de l'accusé – ou bien des collègues du détective, des policiers ou autres témoins qui, à leur tour, racontent l'histoire telle qu'ils la perçoivent. Le récit de l'En-Quête impliquera aussi parfois de faire semblant de croire les récits coupables afin de gagner du temps ou de créer un effet de surprise; je pense à Columbo et à son fameux : « Une dernière question... » qui vient surprendre le coupable dans ses pensées, le décontenancer là où il se croyait enfin seul. Les aventures menées par ce fameux détective qu'est Columbo sont d'ailleurs importantes à mentionner dans le cadre de réflexions entourant la place de la lumière et la résolution de l'énigme, puisque la plupart du temps, le public sait qui a commis le crime. Le dévoilement de la vérité ne concerne pas alors l'identification du coupable, mais la possibilité pour le détective de le découvrir en passant par la recherche de traces et de preuves. Je souligne la chose puisque parler de lumière dans le récit policier implique de s'attarder au faisceau de la lampe, à l'intensité de la lumière aussi. Ainsi, reconnaître qu'un criminel a sévi,

---

<sup>323</sup> DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, pp. 244-245.

l'identifier, est insuffisant, puisque nous ignorons ce qui a poussé au crime, qui était la victime (trouver le corps n'équivaut pas à trouver l'histoire de ce qui a conduit à ce passage de l'être au cadavre), qui est ce criminel aussi. L'En-Quête, parce que justement elle enquête, dissipe la noirceur, crée de l'ombre et, ce faisant, travaille à un récit qui rend supportable la lumière, compréhensible le noir :

Marlowe lui même, abrupt et agressif en apparence, ne dédaigne pas de glisser dans le récit de ses aventures un instantané poétique. [...] Le détective s'attarde [...] à une foule de détails aussi inutile à l'action que le vol d'un papillon. Il est sensible aux variations de la lumière et à tout ce qu'elles suggèrent<sup>324</sup>.

J'insiste sur cette idée d'*instantané*, cette poétique du détail qui pourrait en effet paraître inutile là où, au contraire, elle est essentielle à la prose policière – essentielle, je veux dire par là, essentiellement liée à celle-ci. Parce que le récit cherche, travaille l'ombre, le dévoilement et la mise en lumière, il est parfaitement logique que des détails apparaissent sans qu'ils ne soient liés au crime directement. Le crime a eu lieu dans un univers qui l'a permis et comme je le soulignais plus tôt, la modernité est ère de soupçon. Si le battement d'aile d'un papillon n'a rien de suspect en général, ce même mouvement peut se prendre dans le faisceau du rayon lumineux et appeler à être observé. Faire la lumière, ce n'est pas ouvrir les projecteurs, mais promener le flux lumineux encore et encore, à la recherche des images disparues, cachées, camouflées. De *l'instantané*, il faut aussi souligner le lien avec la photographie, cette possibilité de conserver ce qui passe, ce qui ne se remarque pas de manière évidente. Le détective est photographe parce qu'il ne sait pas exactement ce qu'il cherche, parce qu'il ne peut, avant d'avoir résolu l'enquête, distinguer ce qui importe de ce qui n'est justement que poésie du passage. Il importe aussi de souligner cette sensibilité aux « variations de la lumière, et à tout ce qu'elles suggèrent » car la lumière ne peut se détacher de l'ombre,

---

<sup>324</sup> LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t. 2*, Paris, 10/18, 1974, p. 202.

lieu de la suggestion effectivement, et lieu de la rhétorique par la même occasion, c'est-à-dire lieu de sa naissance métaphorique :

La représentation littéraire, « l'image » de l'objet peut également être sous-tendue par le jeu des intentions verbales, qui se rencontrent et s'entremêlent en elle; elle peut ne pas les étouffer, mais, au contraire, les activer et les organiser. Si nous nous représentions l'*intention* de ce discours, autrement dit, son *orientation sur son objet* comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du « discours-rayon », non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image – trope de discours poétique au sens étroit, dans un « mot récusé »), mais dans un milieu de mots, jugements et accents « étrangers », traversés par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet, fait jouer les facettes de son image<sup>325</sup>.

Là où la lumière se fait, une ombre est aussi laissée, mais ce qui importe ici c'est combien l'introduction dans le discours d'une réflexion sur la place de la lumière participe d'une réflexion sur la possibilité de la mise en discours elle-même. Le regard posé par Marlowe sur le vol d'un papillon ou bien sur l'océan qui s'étend à ses pieds ne révèle en effet pas grand-chose sur le papillon lui-même ou l'océan en tant que tel, mais cela nous informe de l'état d'esprit du personnage, de sa manière de saisir le monde, de le percevoir, sa manière propre et particulière de diriger justement le faisceau lumineux. C'est ainsi que la nature devient, dans le regard de Marlowe, une imitation ou plutôt un resurgissement de la ville, où le papillon rappelle les couleurs de parapluies et les fourmis le va-et-vient de voitures dans les rues, inversion qui nous donne l'illusion que l'automobile a précédé la fourmi, que l'insecte emprunte au parapluie la vigueur des couleurs. Mais outre ces constatations, le rapport entretenu avec la lumière se situe, dans la rhétorique, en tant qu'outil de persuasion :

[...] Pour triompher de l'opiniâtreté ou de l'ignorance de ceux qui résistent à la vérité, il suffit d'exposer à leurs yeux sa lumière, et de l'approcher de si près que sa forte impression les réveille, et les oblige à être attentifs. Les figures contribuent merveilleusement à lever ces deux premiers obstacles qui empêchent qu'une vérité ne soit connue; l'obscurité et le défaut d'attention<sup>326</sup>.

---

<sup>325</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 146.

<sup>326</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 225.

Les sujets abordés par le policier sont noirs en ce sens certainement, c'est-à-dire qu'il y a toujours une partie de nous qui préférerait ne pas savoir, ne pas avoir à regarder le crime, le cadavre, ainsi que toute la boue remuée par l'En-Quête. Il ne faut donc pas s'étonner de voir les figures se lever, afin de faire la lumière, mais de la faire aussi assez puissante pour contraindre le regard à s'y plonger, à s'y confronter. Au contraire du gros-plan où c'est l'objet qui s'approche du regard, il s'agit ici d'approcher la lumière, quitte à frôler l'aveuglement, pendant un instant. Mais il ne s'agit pas seulement de constater l'abject ou l'immonde, il y a dans la prose policière toute une manière de percevoir le monde ainsi que la compréhension que nous pouvons en avoir qui est présentée. C'est en ce sens que les figures importent et diffèrent d'un texte à l'autre, d'une enquête à l'autre. Ainsi Dupin d'affirmer :

Vidocq, par exemple, était très bon pour deviner; c'était un homme de patience; mais sa pensée n'étant pas suffisamment éduquée, il faisait continuellement fausse route, par l'ardeur même de ses investigations. Il diminuait la force de sa vision en regardant l'objet de trop près. Il pouvait peut-être voir un ou deux points avec une netteté singulière, mais, par le fait même de son procédé, il perdait l'aspect de l'affaire prise dans son ensemble. Cela peut s'appeler le moyen d'être trop profond. La vérité n'est pas toujours dans un puits<sup>327</sup>.

Ce que Dupin nous donne ici, c'est un modèle de connaissance pour la quête de la vérité, modèle qui passe par l'exemple négatif afin de donner le relief de cette manière de voir, de chercher. Le modèle est mis en action, explicité par la prose policière, car il ne s'agit pas seulement de donner un mode d'emploi, mais bien, en passant par le récit, de faire l'expérience de la pensée, de la mettre en action et de l'observer sous différents jours<sup>328</sup>. De même, le narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd* nous dit : « Pour donner

---

<sup>327</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, pp. 26-27.

<sup>328</sup> « Comme nous étions assis dans les ténèbres, Dupin se leva pour allumer une lampe; mais il se rassit et n'en fit rien, en entendant G... dire qu'il était venu pour nous consulter, ou plutôt pour demander l'opinion de mon ami relativement à une affaire qui lui avait causé une masse d'embarras.

– Si c'est un cas qui demande de la réflexion, observa Dupin, s'abstenant d'allumer la mèche, nous l'examinerons plus convenablement dans les ténèbres.



une idée des lieux et rendre mon récit plus clair, j'y ai joint un plan succinct de l'aile droite<sup>329</sup>. » C'est en passant pas la mise en plan, l'observation « aérienne », que les choses deviennent plus « claires », que la compréhension peut se faire. Encore une fois, cela participe d'une vision bien précise du partage des connaissances revendiqué par l'En-Quête, en tant que véhicule du savoir. Je tiens d'ailleurs à souligner l'impossibilité de recopier la carte pour moi hors de la photocopie; donner un plan donne au récit quelque chose de particulier, qui nécessite le livre, crée et clos en l'ouvrant à la fois son univers. Outre l'augmentation de l'impression de vérité, de réel que cette stratégie permet, cela donne aussi au lectorat la position qui lui est assignée. La lecture se place dans le cadre d'un apprentissage, d'une leçon qui se construit sous ses yeux, de laquelle il est spectateur. Sa participation, dans ces moments cartographiques, est limitée à la surface plane, à la vue de « plus haut ». Il faut reconnaître cependant qu'en général, les mêmes lieux sont décrits en détail, justement parce que l'image est assez claire pour que le langage retrouve sa place, prenne la relève dans son théâtre d'ombres. Poirot interprète d'ailleurs le dénouement de l'enquête comme un acteur et la fin du récit se déploie telle une finale : « Il apporta [Poirot] un soin tout particulier à l'éclairage, qu'il dirigea du côté où étaient groupés les sièges, laissant dans une quasi-pénombre l'autre partie de la pièce où, supposai-je, il avait l'intention de s'asseoir<sup>330</sup>. » L'En-Quête se place au centre, non pas dans le spectacle, mais dans la mise en scène de la représentation. C'est ainsi que de l'ombre vient la lumière, et vient aussi la voix, celle qui dit le vrai, dévoile la vérité dans un jeu de masques qui camoufle le détective et

---

– Voilà encore une de vos idées bizarres, dit le préfet, qui avait la manie d'appeler bizarres toutes les choses situées au-delà de sa compréhension, et qui vivait ainsi au milieu d'une immense légion de bizarreries. »

POE, Edgar Allan. « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, p. 60.

<sup>329</sup> CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, p. 48 (plan des lieux, p. 50).

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp. 200-201.

expose les coupables. La parole de la vérité vient de l'ombre parce que c'est ce regard qui importe et articule les visages véritables, et ainsi, l'ombre est le lieu où se situe la source lumineuse, le lieu d'où le faisceau peut être dirigé.

Posséder la lumière, la diriger est au cœur du récit policier et il m'apparaît important de m'attarder un instant également sur « Le rituel des Musgrave », où l'apparition de la lumière, liée à celle de la vérité, est projetée comme dans un jeu de miroirs. La nouvelle s'ouvre sur une discussion entre Sherlock et Watson. Ce dernier, fatigué par le désordre ambiant, a décidé de ranger les papiers de Sherlock :

[...] Ses papiers [...] me mettaient au supplice. Holmes avait horreur de détruire des documents, en particulier ceux qui se rapportaient à des affaires finies. Une ou deux fois par an il rassemblait toute son énergie pour les étiqueter et les classer. Pas davantage [...] De mois en mois, ses papiers s'accumulaient donc jusqu'à ce que l'appartement croulât sous les manuscrits qu'il ne fallait mettre au feu sous aucun prétexte et dont seul le propriétaire pouvait en disposer<sup>331</sup>.

Les archives du détective nous sont d'abord présentées par Watson comme une absence d'ordre, de rigueur, une accumulation presque malade de papiers et d'objets incongrus, qui se révèlent finalement d'une importance majeure puisque c'est de ces mêmes archives que nous provient le récit. En effet, Sherlock se lance dans la narration d'un fameux cas passé, celui des Musgrave et de leur rituel :

- Il s'agit d'une collection assez curieuse!
- Très curieuse. Et l'histoire qui tourne autour est bien plus curieuse encore.
- Ces reliques ont donc une histoire?
- Elles sont de l'histoire!<sup>332</sup>

C'est plus tard que je m'attarderai plus en longueur, plus en profondeur aussi sur ce lien entre l'histoire et l'Histoire. Pour le moment, contentons-nous d'observer le lien entre le récit et l'institution de celui-ci, soit le rapport à l'autorité qui se crée dans la mise en place de l'Histoire. De la même manière, se joue quelque chose de cet ordre entre la

---

<sup>331</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le rituel des Musgrave », *Souvenirs de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1956, pp. 168-169.

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 171.

lumière et l'acte de faire la lumière, une tension qui se situe dans la légitimité de sa possession, l'autorité du lieu d'ombre d'où la vérité pourra éventuellement surgir. Le rituel dont il est question dans l'histoire est devenu, pour l'héritier Musgrave, une simple coutume ancienne, une vieille habitude justifiée seulement par son histoire, sa longévité; cependant, ce même rituel conduit finalement au *dévoilement*, au dénouement de l'histoire puisqu'il a servi de guide au criminel et que Sherlock l'a compris. Dans ce récit, trois éléments étranges font se présenter chez Sherlock Holmes le dernier héritier des Musgrave. D'abord, celui-ci a trouvé son domestique fouillant dans ses papiers la nuit, puis ce même domestique ainsi que la femme de chambre ont tous deux disparus sans laisser de trace. Trois mystères que Sherlock voit liés les uns aux autres et qu'il décide d'aborder par le rituel qu'ils ont trouvé recopié par le majordome. Le rituel est un texte<sup>333</sup> que récite chaque Musgrave atteignant la majorité, cependant il est aussi une carte au trésor et c'est ce que le majordome disparu, Brunton, a découvert. Le criminel du récit, c'est Brunton, qui s'est servi du rituel comme d'une carte au trésor. Ainsi, Sherlock, pour comprendre la disparition de Brunton, doit se comporter exactement de la même manière que l'indiscret majordome. Il sait qu'il approche de la vérité lorsqu'il voit les traces de Brunton : « Je me trouvais là devant la marque faite par Brunton dans ses mensurations : j'étais toujours sur la trace<sup>334</sup> »; il sait aussi qu'il s'en éloigne lorsque, au contraire, les traces sont absentes : « Brunton n'avait pas travaillé là<sup>335</sup>. » Le justicier prend le même chemin que le voleur du secret;

---

<sup>333</sup> « —À qui l'appartenance? —À celui qui est parti. —Qui l'aura? —Celui qui doit venir. —Quel mois était-ce? —Le sixième après le premier. —Où était le soleil? —Au-dessus du chêne. —Où était l'ombre? —Sous l'orme. —Combien de pas? —Nord : dix et dix. Est : cinq et cinq. Sud : deux et deux. Ouest : un et un. Et au-dessous. — Que donnerons-nous? —Tout ce qui est à nous. —Pourquoi le donnerions-nous? —Par amour de la confiance. »

*Ibid.*, pp. 186-187.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 194.

cependant, alors que l'un se faufile dans la nuit, l'autre agit en plein jour. Ainsi, tout le texte est marqué par l'apparition et la disparition de la lumière, jeu d'ombre qui semble être d'ailleurs lié à un autre double, soit le sacré – ou la tradition – et le profane. C'est au moment où le maître surprend l'employé fouillant dans ses affaires de famille que le jeu d'ombre et de lumière devient crucial :

[...] Je vis de la lumière qui filtrait à travers la porte entrouverte de la bibliothèque. [...] Brunton, le maître d'hôtel, s'y trouvait. Il était assis dans une bergère, avec sur les genoux une feuille de papier qui ressemblait à une carte, et il soutenait son front d'une main comme quelqu'un qui est abîmé dans de profondes réflexions. Muet d'étonnement je demeurai immobile dans l'obscurité pour l'observer. Une petite chandelle au bord de la table répandait une faible lumière; elle me suffit pour constater qu'il était habillé<sup>336</sup>.

Si la métaphore lumineuse est essentielle ici, c'est qu'elle participe de l'inversion de la situation. En effet, ce n'est pas par hasard que Musgrave rappelle à ce moment précis le rôle, le statut de Brunton. Celui-ci est son employé, un subalterne, et pourtant c'est lui qui possède à ce moment la lumière, celle de la chandelle mais aussi celle, symbolique, du savoir, puisque c'est dans la bibliothèque qu'il se trouve. Le majordome transgresse réellement l'ordre alors qu'il est éclairé par une bougie, qui pourrait aussi bien être un cierge (rapprochement perdu dans la traduction vers le français), tandis que le maître des lieux se trouve dans le noir à l'observer. La transgression est d'autant plus importante que le texte, le rituel, est lu de l'extérieur, mais est aussi lu hors du sacré. Là où le maître fait une lecture rituelle, symbolique, l'employé fait une lecture *pratique*, utilitaire et profane. Si la métaphore de la lumière liée au savoir est souvent rangée dans la catégorie des clichés, l'image est ici dans le cliché et, en même temps, hors de lui, puisque la lumière passe de l'un à l'autre, du sacré vers le profane et inversement. La lumière n'est pas absolument bonne, elle l'est dans un certain contexte, lorsqu'elle est dirigée par la *bonne* personne, par la *bonne* figure. En effet, à la fin du récit, Sherlock

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

Holmes, En-Quête, mettra aussi en lumière le rituel et avec la même lecture que celle du majordome; pourtant, cette lumière là est acceptable, c'est elle qui est recherchée, qui fait l'objet de l'enquête.

Comment alors différencier l'enquêteur de l'indiscret? Si l'un et l'autre s'inscrivent dans les mêmes images, sont-ils deux pendants de la même pensée? La pensée semble bien procéder de la même métaphore et, pourtant, le travail du détective se différencie de celui du criminel, dans la mesure où sa mise en récit, sa mise en lumière intègre un champ beaucoup plus vaste. Là où le majordome voit une carte au trésor, Holmes verra non seulement l'accès au trésor, mais aussi et surtout, l'accès à une partie de l'Histoire restée scellée dans le texte, l'accès donc à un savoir nouveau. Il lit, mais lie aussi le récit à la grande histoire et, ce faisant, nous pouvons observer comment justement se forment les récits, les histoires du savoir, de ses catégories. Les métaphores encore une fois permettent réellement d'accéder à de nouvelles connaissances, à des configurations nouvelles de celles-ci. J'ai déjà cité Blumenberg sur la question de l'habit, entre *Kleidung* et *Bekleidung*<sup>337</sup>, or le récit nous permet de donner une image nouvelle de ce qui détermine le déguisement. Ainsi, le majordome, *tout habillé*, nous est présenté comme un être déguisé; il se trouve dans le lieu du savoir, parfaitement vêtu, dans la lumière, *comme* s'il était le maître de maison, alors que lorsque Sherlock le découvre finalement, l'habit semble être tout ce qu'il reste de l'homme :

[...] Sur le moment nous ne nous intéressâmes guère à ce vieux coffret, car nos yeux s'étaient immobilisés sur une forme tassée tout contre. C'était la forme d'un homme vêtu de noir, accroupi sur les jarrets, le front couché sur le bord du coffret et les deux bras l'enserrant. Cette attitude avait attiré tout le sang stagnant à la figure, et personne n'aurait pu mettre un nom sur un visage aussi décomposé, aussi horrible à regarder. Tout de même la taille, le costume, les cheveux suffirent à mon client pour qu'il affirmât que nous nous trouvions en provenance du maître d'hôtel disparu<sup>338</sup>.

---

<sup>337</sup> BLUMENBERG, Hans. *Paradigme pour une métaphorologie*, pp. 57-58.

<sup>338</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le rituel des Musgrave », *Souvenirs de Sherlock Holmes*, p. 196.

Ainsi, la lumière que projette Holmes dans son investigation est celle qui permet justement de distinguer le déguisement, de l'identifier comme tel. Si les images sont là, c'est qu'elles participent de ce jeu entourant la vérité, c'est qu'elles se jouent elles-mêmes du jeu. La métaphore, dans le récit d'enquête, est à la fois *Kleidung* et *Bekleidung*.

De la même manière, le passage de l'ombre à la lumière, du noir à l'étincelle est présent dans *La dame du lac* et est particulièrement mis en évidence dans le onzième chapitre. Marlowe, qui enquête sur la disparition de Muriel Chess, revient la nuit sur les lieux arpentés pendant la journée, les derniers lieux où la dame du lac a été vue. C'est parce qu'il se méfie des officiels et de leurs théories qu'il revient justement à la noirceur, cherchant la solitude qui lui permet une vision plus claire. Déjà nous voyons ce qui distingue les récits plus anciens des modernes. Si dans le cas de Holmes, il faut opérer en plein jour, c'est que la nuit appartient aux brigands et aux voleurs alors qu'avec Marlowe, la nuit est investie d'un secret plus général qu'il est impossible de déterminer par un cadre moral fixe; de la même manière, la détermination de la lumière n'est pas donnée, ce qui ouvre les possibilités d'interprétation et de compréhension.

La barrière qui fermait la voie privée était maintenue par un cadenas. Je garai la Chrysler entre deux sapins, j'escaladai la barrière et, à pas feutrés, je marchai le long de la route jusqu'à ce que le reflet du petit lac s'allume soudainement à mes pieds. Le chalet de Bill Chess était obscur<sup>339</sup>.

Marlowe, parce qu'il est un « privé », décide de transgresser la loi, les règles, et c'est ainsi que dès le début du chapitre, les oppositions classiques sont inversées. L'En-Quête s'empare de la nuit et profite de celle-ci pour s'infiltrer là où elle n'a pas le droit d'être. Loin de l'arrêter, les cadenas ne sont qu'un symbole que le détective refuse de reconnaître, auquel il n'a pas l'intention d'obéir. Quant à la lumière, elle est celle du

---

<sup>339</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, p. 92.

lac, du lieu du crime. Je dis qu'il y a inversion et, en même temps, tant que l'En-Quête n'est pas satisfaite, il n'y a rien de surprenant à ce que l'ordre des choses soit détraqué; cependant, les images de Chandler me permettent d'hésiter, de soupeser justement cet étrange contact entre lumière et noirceur. La transgression se poursuit avec la décision de Marlowe de pénétrer dans le chalet sans clef et sans autorisation :

La porte d'entrée du chalet de Chess était fermée à clef. Je me glissai derrière la maison et, là, je trouvai un monstrueux cadenas. Je longuai les murs, essayant les jalousies. Elles étaient toutes fermées. Une petite fenêtre double, un peu plus haute, n'avait pas de jalousie, mais elle était fermée aussi. Je restai immobile et j'écoutai. Il n'y avait pas de vent et les arbres étaient aussi tranquilles que leurs ombres. J'essayai de glisser la lame de mon couteau entre les deux moitiés de la petite fenêtre. Pas mèche : la tringle refusait de bouger. Je m'appuyai contre le mur pour réfléchir et, soudain, je ramassai une grosse pierre et j'en frappai brutalement l'endroit où les deux montants se rejoignaient, au milieu. [...] La fenêtre s'ouvrit sur l'ombre. [...] Je me laissai tomber dans la chambre. Je me retournai, un peu essoufflé par l'effort à cette altitude et j'écoutai de nouveau. Le rayon éblouissant d'une torche électrique me frappa en plein entre les deux yeux. [...] La lumière me clouait au mur comme une mouche écrasée. Puis un interrupteur claqua et une lampe de bureau s'alluma. La torche s'éteignit<sup>340</sup>.

Dans l'effraction, l'ombre permet de se glisser inaperçu, et dans l'ombre, Marlowe écoute les bruits des arbres, le silence du chalet. Le « duel » entre l'ombre et la lumière se joue entre le détective et le shérif Jim Patton et concerne la capacité à identifier la « bonne » lumière, un combat aussi et surtout entre les flux lumineux où le représentant officiel de la loi affronte la loi du privé, ses règles. Le dépassement est ici régulé par un code que le détective se donne à lui-même :

- Qu'est-ce que vous me voulez au juste, monsieur Kingsley?
- Que vous importe! Vous faites tout ce que doit faire un détective, non?
- Non, pas tout, seulement ce qui est suffisamment honnête<sup>341</sup>.

La lectrice, le lecteur est au courant de ce code et il est évident que dans la situation, Marlowe ne se fait pas criminel, bien qu'il n'obéisse pas non plus à la loi. La lumière qui le frappe apparaît avec violence et il n'est pas innocent qu'elle frappe *entre les deux*

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 15.

*yeux*, comme si le rayon se faisait balle et qu'il pouvait tuer. Tant que c'est la torche électrique qui est allumée, Marlowe ne peut rien, il n'est qu'*une mouche écrasée* et il faut que *l'interrupteur claque*, pour donner une lumière plus diffuse, afin qu'enfin le représentant de l'ordre et le justicier puissent se toiser, se confronter, entrer en dialogue. S'ensuit entre eux un échange concernant la culpabilité ou l'innocence du mari de Muriel Chess et le chapitre se referme sur le shérif qui éteint la lumière, rallume la torche, cette fois non pas pour aveugler son compétiteur, mais afin d'éclairer la nuit, le lac, le paysage sous la lune. Nous sommes donc loin du cliché, loin aussi de pouvoir donner à l'ombre et à la lumière un statut fixe, puisque c'est le moment, l'attention, l'intention et tant d'autres choses qui déterminent le statut de l'apparition de la lumière. Ce jeu, s'il permet une lecture mouvante, s'il crée des images marquantes, permet aussi de se pencher sur le statut de la métaphore en prenant en compte la manière dont l'esprit erre, de l'aveuglement à la vue, de l'éblouissement à la réflexion. Ainsi, les métaphores policières sont là pour donner un langage à une réalité qui, « loin d'être une réalité déjà connue ou une vérité communément partagée, est encore à instaurer, à faire être<sup>342</sup>. » Se plaçant entre ce qui est et ce qui n'est pas, ce qui apparaît et reste caché, entre ce qui parle ou fait silence, « la métaphore engage une logique autre, mais point hasardeuse pour autant. Elle est une manière de penser qui, sans exclure des expériences d'ordre pathémique, sert d'abord le dépassement des limites érigées entre différentes sphères de production et de saisie de sens. [...] La "cause génératrice" de la métaphore, pour convoquer la terminologie de Fontanier, est un raisonnement soucieux d'élargir le camp de notre connaissance<sup>343</sup>. » Ainsi, de Sherlock à Marlowe, la métaphore de la lumière qui s'apparente à la vérité revient et, cependant, de l'un à l'autre, s'ouvrent de nouvelles

---

<sup>342</sup> VOGEL, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », *Penser les métaphores*, p. 41.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 47.



manières de voir, de penser, de comprendre. Ainsi, la figure de l'En-Quête ne concerne pas seulement le problème de la résolution d'une énigme policière, mais se situe en fait dans l'idée de la *quête*, en ce qu'elle contient de possibilités, en ce qu'elle permet de penser le savoir, sa manière de l'aborder ainsi que la place que prend l'esprit humain pour se réfléchir et se créer, se doter d'un langage aussi.

### Dialogisme, dialogue, mouvance d'un savoir qui se parle

La parole est originellement dialogue. Elle l'est d'une manière spectaculaire quand le prophète discute avec Dieu [...]. Mais elle l'est d'une manière plus essentielle, dans la mesure où elle ne fait que répéter la parole qui lui est confiée, affirmation où s'exprime alors par une parole commençante ce qui a pourtant déjà été dit [...]. Comme si toute parole qui commence, commençait par répondre, réponse où s'entend, afin d'être reconduite vers le silence, la parole du Dehors qui ne cesse pas : « *Ma Parole incessante* », dit Dieu. Dieu, lorsqu'il parle, a comme besoin d'entendre sa propre parole – devenue ainsi réponse – répétée en l'homme où elle peut seulement s'affirmer et qui en devient responsable. Il n'y a pas contact de pensées, ni traduction en mots de l'indicible pensée divine, mais échange de parole<sup>344</sup>.

Je conviens qu'il y a quelque chose d'étrange à ouvrir ce passage vers le dialogue par Blanchot, de commencer dans la parole du prophète et celle de Dieu, et pourtant, malgré l'étrangeté première, je ne peux m'empêcher de voir un lien évident entre ces réflexions et celles qui concernent le récit policier. D'abord parce qu'il y est question de dialogue et que le récit d'enquête avance et se déplace dans le dialogue justement, mais aussi parce qu'il est question d'une parole au début difficile à identifier, d'une réponse qui est le début de la question en même temps que sa direction, en même temps que son point de chute. Je pense ici au lien entre l'En-Quête et le narrateur lacunaire, lien qui s'apparente, sans toutefois être symétrique évidemment, à celui qui lie le Dieu au prophète. La sphère policière, tel que je l'ai déjà avancé à plusieurs reprises, n'est souvent liée au divin que par son absence et, en même temps, puisqu'il s'agit d'un lieu

---

<sup>344</sup> BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, pp. 122-123.

où la possibilité de penser s'incarne dans une figure, il n'est pas abusif d'avancer que la transcendance – quoique humaine – y est donc présente sous une certaine forme. Ainsi, il n'est pas rare que le détective s'adresse à son ami narrateur et lui fasse justement répéter les éléments déjà connus de l'histoire, comme si, dans la répétition justement, un nouvel accès à l'information était possible. En effet, l'En-Quête est souvent agitée par les voix de ses propres réflexions, de ses propres pensées, et la parole, devenue présence autre, venue du Dehors, dans la bouche de « l'ami », permet l'ouverture d'un dialogue nouveau, bien qu'en même temps toujours-déjà commencé, enclenché dans l'esprit. S'il est possible de voir ce double, il est aussi possible de penser au dialogue qu'entretient l'En-Quête dans la sermocination :

Un orateur peut-il étouffer les sentiments de douleur qu'il ressent, et ne les point témoigner par des exclamations, des plaintes, des reproches, lorsqu'il aperçoit que la vérité est combattue ou obscurcie? Dans ces occasions, l'ardeur qu'il a de la garantie des ténèbres dont on veut l'offusquer, fait qu'il avance preuves sur preuves. [...] Quand les preuves lui manquent, ou que celles qu'il produit ne sont pas suffisantes, il apostrophe toute la nature, il fait parler les pierres, il fait sortir des tombeaux les morts, et il oblige le ciel et la terre à fortifier par leur témoignage la vérité par laquelle il parle avec tant d'ardeur et qu'il veut établir<sup>345</sup>.

Parce que l'En-Quête se place dans la recherche d'une parole vraie qui ne peut forcément être entendue ou bien que l'on ne veut pas entendre, elle donne parole aux pierres, aux meubles, aux corps privés de vie et ainsi dialogue en esprit avec elle-même, à la recherche de preuves, d'une parole qui puisse calmer le tourbillon de la pensée qui ne sait à quoi se raccrocher. Par la même occasion, elle projette aussi en l'autre – l'accusé potentiel, le témoin – les récits possibles, les histoires possibles qui viendraient expliquer le crime :

En développant et stylisant créativement, en mettant à l'épreuve la parole d'autrui, on tâche de deviner, d'imaginer, comment se comportera un homme ayant autorité dans telles circonstances, et comment il les éclairera par sa parole. Dans cette supputation expérimentale, la figure de l'homme

---

<sup>345</sup> LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 222.

qui parle et sa parole deviennent l'objet de l'imagination littérairement créatrice<sup>346</sup>.

Si le récit d'enquête permet effectivement à un ou une auteure d'expérimenter la parole de l'autre – puisqu'une multitude de personnages sont présents qui peuvent être interrogés, questionnés – le personnage du détective lui-même, dans la figure de l'En-Quête, représente et travaille cette possibilité de *l'imagination littérairement créatrice*. En se mettant à la place des autres, en laissant les autres se mettre à sa place, l'En-Quête crée un dialogue incessant duquel il est difficile parfois de départager les questions des réponses, et c'est de cette manière qu'elle nous permet d'interroger et, espérons-le, de mieux comprendre la place de l'esprit humain dans le monde, ainsi que l'infini de ses possibilités créatrices :

Chaque parole implique une conception singulière de l'auditeur, de son fond aperceptif, une certaine dose de responsabilité et une certaine distance précise. Tout cela est très important pour la compréhension de la vie historique de la parole : ignorer ces aspects, c'est aboutir à la réification de la parole (à l'extinction de son dialogue naturel)<sup>347</sup>.

Parce que les dialogues sont très présents dans le récit policier, il n'est pas rare d'observer plusieurs niveaux de langage, plusieurs registres qui se côtoient, le temps d'un échange seulement, mais qui permet tout de même de reconnaître combien la parole est justement marquée par le temps, par le milieu. L'auditoire est ainsi celui du récit, mais aussi le lectorat et cette double présence réfléchie permet une mouvance, une vivacité très grande au sein du récit, puisque les images que nous créons n'évoluent pas dans un cadre fermé, dans un univers clos sur lui-même. L'En-Quête, parce que justement elle est en-quête, n'a pas le choix d'aller se confronter à d'autres, et ce frottement, ces rencontres improbables sans le contexte policier permettent et offrent un paysage du langage d'une diversité impressionnante : « Toute causerie est chargée

---

<sup>346</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, p. 166.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 164.

de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui<sup>348</sup> » de dire Bakhtine et, en effet, c'est ce que le récit policier permet de mettre en place et d'observer. Du dialogue peut découler une infinité de compréhension et c'est dans ce champ, dans cette profusion de sens que se situe l'En-Quête dont le travail est d'élaguer le terrain du savoir, de donner une direction – qui n'a cependant rien d'universelle – aux paroles qui fusent de la quotidienneté, du bavardage parfois même : « Dans les polars contemporains, le dialogisme correspond au refus de tenir un discours qui se référerait à “un” sens, “une” vérité, “une” vision du monde. La narration policière veut au contraire se faire l'écho de voix multiples sans réduire leur différence propre<sup>349</sup>. » Ainsi, suivre l'enquête, ses déroulements, ses fausses pistes, etc., nous donne accès à une multitude de voix et de présences. Le mouvement final de la résolution n'annulera pas d'ailleurs cette multitude, mais viendra proposer une réponse satisfaisante pour un cas, soit celui qui nous est présenté. Au contraire de l'idée que le roman policier présente une énigme, une devinette dont le but unique du récit est de trouver la réponse, nous voyons ici à quel point ce genre de récit ouvre des portes, que ce soit par la présence de métaphores, d'images, de prosopopées ou de dialogues. L'En-Quête n'est pas une figure de la résolution, mais de la réflexion en action, de la pensée active et vivante dans le monde. Évidemment, il importe de résoudre le crime, cependant ce n'est pas cet élément justement que l'on retrouve au cœur de la narration policière :

[...] Entre la parole et l'écriture, il n'y a qu'un pas. La prédominance orale de ces récits les rend rapides, nerveux, vivants, faisant une place de choix à la langue populaire contemporaine, ne se contentant plus des argots traditionnels et figés, mais reproduisant le langage de la rue, les tics parlés dans certains milieux, les locutions périssables, les métaphores en acier, la langue du temps<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>349</sup> ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*, p. 21.

<sup>350</sup> POUY, Jean-Bernard. *Une brève Histoire du Roman noir*, Paris, L'œil Neuf, 2008, p. 18.

Il m'importe de réfléchir à ce *pas*, justement, entre l'écriture et la parole, car le récit policier ne cesse de se jouer de cette distinction. Le moment de l'enquête n'est pas celui de l'écriture et, pourtant, l'écriture apparaît sans cesse, que ce soit par la présence des journaux – coupures reproduites et que le lecteur et la lectrice consultent comme s'ils et elles étaient dans le temps de l'enquête, que la découverte avait lieu au même moment pour eux et elles que pour l'En-Quête – de lettres, de télégrammes, de messages texte ou de emails. L'écriture est là, mais elle est celle de l'oralité en quelque sorte, celle qui supplée à un échange que la distance rend impossible. L'écriture présente tient de l'éphémère et si un savoir est possible par elle, il ne lui est pas limité cependant. L'écriture policière n'est pas encyclopédique, didactique, et cela n'a rien d'étonnant puisque c'est une écriture qui se penche sur un savoir qui n'est pas complet ni universel et qui ne peut pas être réduit conceptuellement. Parce qu'il y a de la nouveauté, parce que le monde sur lequel l'En-Quête se penche n'est pas stable, l'oral, ne serait-ce que dans sa forme, est essentiel. L'oralité policière est écriture et l'écriture policière oralité. Ainsi, j'irais jusqu'à dire que le *pas* dont parle Pouy n'est pas forcément un pas, plutôt un espace vide, sans cesse traversé de part et d'autre jusqu'à une contamination des deux termes de l'équation; un passage donc, chemin de terre dont chaque nouveau mouvement en modifie la surface, petit à petit. Le récit policier n'est pas un lieu de pureté et les distinctions nettes n'y font pas long feu, non pas par plaisir de la perversion, mais plutôt par nécessité de penser hors des catégories établies par un ordre usé qui n'admet pas certaines réponses, parce qu'il ne permet pas certaines questions. Ainsi, l'oralité policière tient de la mise en place de la pensée et il n'est pas rare que les détectives se parlent à eux-mêmes. C'est cette « parole à soi-même » qui permet la réflexion, qui ne peut cependant se priver de l'écriture puisque, pour que nous y ayons

accès, il faut soit qu'un autre entende et retranscrive ces paroles, soit que le détective tienne une sorte de journal de pensées, de ses dialogues intérieurs.

Je pense ici à *La Dame du Lac* où Marlowe raconte l'enquête, ses découvertes, ses échecs, etc. Le récit à la première personne donne un accès privilégié aux réflexions de l'En-Quête et, les lisant, il me semble entendre la voix de Marlowe guider le récit. Il n'est pas rare d'ailleurs que de ce lien entre le récit policier et l'oralité vienne l'idée d'une cinématographie propre à ce genre de récit; en effet, lisant, je vois les images se présenter à moi, j'entends les dialogues, les accents, je vois les couleurs et les paysages. Cependant, le film de Robert Montgomery (1947), par exemple, montre bien la difficulté qu'il y a à traduire en images et en paroles cette écriture pourtant orale et imagée. Afin de restituer cette présence subjective et photographique que le regard de Marlowe promène sur les choses, la compréhension particulière qu'il en donne, la caméra devient le visage du détective, ses yeux, son regard. Cela n'est cependant pas suffisant pour rendre la richesse du récit puisqu'il y manque les images qui ne sont pas seulement celles vues et observées par le personnage, mais celles qu'il vit, pense et interprète. J'ouvre le livre presque au hasard :

Le temps passait et le silence était tombé dans la pièce. Personne n'entrait ni ne sortait. La main élégante de Mlle Fromsett remuait des papiers. De temps en temps on entendait le pépiement de la chatte du standard et le léger dé clic des fiches retirées et enfoncées. J'allumai une cigarette et attirai un cendrier à pied à côté de mon fauteuil. Les minutes défilaient sur la pointe des pieds, un doigt sur les lèvres. J'avais beau examiner l'endroit, on ne pouvait rien en dire<sup>351</sup>.

Comment faire une image sans langage d'un pareil moment? Le dialogue, le dialogisme policier est justement dans ce double possible-impossible où il y a du langage, il y a de l'image, mais il y a surtout une rencontre qui crée cette *image du langage*. Marlowe ne se contente pas de décrire ce qu'il observe, il raconte sa pensée, met en mot ce que

---

<sup>351</sup> CHANDLER, Raymond. *La dame du lac*, p. 10.

l'esprit observe et c'est ainsi qu'une image de la pensée vivante est présente, image inséparable de la langue, d'une langue, d'une parole.

Prenons le temps de revenir dans le temps un tout petit peu et de voir comment le dialogisme est présent dans les textes classiques :

[...] Dupin continuait, à peu près comme dans un monologue. J'ai déjà parlé de ses manières distraites dans ces moments-là. Son discours s'adressait à moi; mais sa voix, quoique montée à un diapason fort ordinaire, avait cette intonation que l'on prend d'habitude en parlant à quelqu'un de placé à une grande distance. Ses yeux, d'une expression vague, ne regardaient que le mur. – Les voix qui se disputaient, disait-il, les voix entendues par les gens qui montaient l'escalier n'étaient pas celles de ces malheureuses femmes, – cela est plus que prouvé par l'évidence. Cela nous débarrasse pleinement de la question de savoir si la vieille dame avait assassiné sa fille et se serait ensuite suicidée<sup>352</sup>.

Cet échange se situe au moment où Dupin et son compagnon attendent un homme : « [...] un individu qui, bien qu'il ne soit peut-être pas l'auteur de cette boucherie, doit se trouver en partie impliqué dans sa perpétration<sup>353</sup>. » L'un et l'autre sont armés, car le doute plane encore quant à l'implication de l'homme dans l'horreur du crime. Dupin est plongé dans ses réflexions et s'il parle à voix haute, il n'est tout de même pas évident pour son interlocuteur que c'est bel et bien à lui qu'il s'adresse. Le double, l'ambiguïté sont clairement établis par la distinction faite entre le *discours* et la *voix*. Le discours est adressé à l'interlocuteur, il y a bel et bien une volonté de partager le sens que l'Enquête trouve à ce terrible double meurtre et, pourtant, la voix a quelque chose d'absent, d'incohérent dans le contexte. Il n'est pas innocent non plus que ce soit avec cette voix que se poursuive la réflexion sur les voix entendues dans l'appartement lors du meurtre et sur lesquelles personne, aucun témoin, n'a réussi à s'entendre. La distance que souligne le narrateur permet de voir comment la pensée de Dupin travaille. Un écart est nécessaire afin de comprendre et c'est en effet la méthode préconisée par ce détective

---

<sup>352</sup> POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, p. 31.

<sup>353</sup> *Ibid.*

pour lequel *la vérité n'est pas forcément au fond du puits, mais plutôt au sommet d'une montagne*. Ne pas se perdre dans le détail, dans une vue trop rapprochée est essentiel pour Dupin et il n'est donc pas étonnant que la réflexion prenne le même chemin, emprunte la même méthode. La voix est lointaine, le regard perdu et c'est dans cet écart d'avec lui-même que la compréhension peut advenir. Le dialogue est à la fois échange et monologue et c'est de ce double mouvement que provient une vision plus claire. La question de la voix est d'ailleurs au cœur de la nouvelle. Voix entendues mais impossibles à interpréter et à comprendre, la distinction est finalement celle présente entre la langue et la parole. Il y a bel et bien une parole, mais qui n'a pas de langue, qui est insaisissable, incompréhensible. La voix de la pensée en action ressemble étrangement à cette dernière, à la différence qu'il est possible d'en comprendre quelque chose, d'en apprendre quelque chose. C'est alors le lieu de la pensée qui est interrogé, lieu où le monologue est dialogique et où le dialogue a tout l'air d'un monologue. Tel est le travail de l'En-Quête, un travail qui ouvre les perspectives en mettant en scène, en vie, en images, les différents mouvements que prend la réflexion incarnée par la figure.

Voyons maintenant comment se déroulent les choses du côté de Sherlock Holmes. C'est à la nouvelle « Flamme d'argent » que je m'attarde ici :

Pendant un jour entier mon compagnon avait arpenté notre salon, le menton enfoncé dans la poitrine, les sourcils froncés, tournant et retournant sa pipe de tabac extra-noir, résolument sourd à toute question ou à n'importe quelle remarque de ma part. Notre marchand de journaux nous avait fait tenir les diverses éditions : Holmes s'était borné à les parcourir puis à les jeter dans un coin<sup>354</sup>.

Ce que la remarque de Watson met en place dès le début du récit, c'est l'importance du silence pour la pensée de Sherlock. Le silence dont il est question ici n'est pas seulement

---

<sup>354</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Flamme d'argent », *Souvenirs de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1956, p. 7.



absence de parole, mais un état d'absorption total dans le moment de la pensée, ou plutôt dans le moment de la récolte des données et de leur mise en place, afin de permettre dans un deuxième mouvement la réflexion. Le cas présenté ici est celui de la disparition d'un cheval de compétition fort prisé et de la découverte du corps de l'entraîneur assassiné. Le mort est finalement aussi le coupable puisqu'il était sorti avec le cheval dans l'intention de le blesser juste assez pour perdre la course – l'entraîneur avait parié contre lui – et ainsi s'assurer d'amasser une forte somme. Cependant, le cheval s'est enfui, frappant au front l'entraîneur dont la chute fut mortelle – il tomba sur le scalpel qu'il avait l'intention d'utiliser afin de meurtrir l'animal. Ce qui m'intéresse ici est d'observer comment la méthode de Holmes joue sur le silence, le dialogue, sur l'entre deux encore une fois, bien que cela ne soit pas identique à ce que nous avons pu observer chez Poe ou Chandler. Si la pensée commence par un enfermement du détective en lui-même, il lui est cependant rapidement nécessaire d'en sortir. Sortir du silence, dans ce cas, c'est s'emparer de la profusion d'informations contenues dans les journaux et tenter d'en faire le tri :

- [...] Je suppose que vous vous êtes intéressé à cette affaire du meurtre de John Straker, et à la disparition du Flamme d'argent?
- J'ai lu ce qu'en ont dit le *Telegraph* et le *Chronicle*.
- Il s'agit là de l'un de ces problèmes où l'art du logicien devrait servir d'abord à passer chaque détail au crible. La tragédie a été si peu banale et si parfaite, elle affecte personnellement tant de gens que nous souffrons d'une véritable pléthore de suppositions, de conjectures et d'hypothèses. La difficulté consiste à isoler la charpente des faits (des faits absolus et indéniables) des divers établissements dont l'ont accablée les théoriciens et les journalistes. Puis, une fois que nous nous serons établis sur cette base solide, notre tâche sera de déterminer les déductions qui peuvent en être tirées. Et de mettre à jour les points particuliers autour desquels tourne tout le mystère<sup>355</sup>.

C'est déjà dans le dialogue que Sherlock partage sa méthode, la manière qu'il aura de procéder, ce qu'il ne peut faire seul mais nécessite la présence de son compagnon de

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, pp. 8-10.

réflexion. Ainsi, c'est dans cet échange précis, choisi et organisé que la *pléthore* des journaux, des théories pourra être calmée, mise à distance. Là où les voix concernées sont trop nombreuses, le détective travaille à s'éloigner de ce fatras de voix, et c'est en les replaçant dans un cadre dialogique plus organisé qu'il y arrive. Watson demande :

– Vous avez arrêté une théorie alors?

Et Sherlock de lui répondre :

– Du moins j'ai bien en tête les faits essentiels. Je vais vous les énumérer : rien ne clarifie mieux une affaire que de l'exposer à une autre personne; et puis je ne pourrais pas espérer grand-chose de votre coopération si je ne vous décrivais pas notre position de départ<sup>356</sup>.

Évidemment, il s'agit ici d'un moteur narratif commun aux récits de ce genre. L'ignorance de Watson permet à Sherlock d'exposer les faits, ce qui permet à la lectrice de les apprendre par la même occasion. Nous ne pouvons cependant pas réduire cet échange à un pur stratagème narratif. Il existe des tas de manières de raconter une histoire et le fait de le faire à travers le dialogue a une importance non négligeable conceptuellement. Car, déjà, les faits sont interprétés et pensés par Sherlock; il nous donne sa revue de presse afin de mettre en place les éléments d'importance, mais cela ne constitue qu'une étape du raisonnement. Raconter les faits permet à Watson de poser des questions, d'avancer des hypothèses et c'est dans cet échange que l'énergie de la quête se renouvelle. Après avoir échangé sur ces *faits*, Sherlock se penche sur les *avancées* de la police :

Voilà les principaux éléments de l'affaire, dépouillés de toute supposition et exposés objectivement. Je vais maintenant vous dire ce qu'a fait la police. L'inspecteur Gregory s'est vu confier l'enquête. C'est un fonctionnaire extrêmement compétent. S'il avait seulement été doté d'imagination, il aurait pu s'élever fort haut dans sa profession<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 19.

Et le récit se poursuit, entrecoupé des questions de Watson, des réponses de Holmes et puis les dialogues se poursuivent, avec l'inspecteur de police, d'autres témoins, etc. Holmes évidemment dirige le récit, car s'il choisit de parler et à qui parler, il choisit aussi de se taire lorsque cela lui convient : « Je suis mes méthodes personnelles, et j'en dis aussi long ou aussi peu qu'il me plaît. C'est l'avantage de ne pas être une personnalité officielle<sup>358</sup>. » Le moment où justement Sherlock décide de se taire, de ne pas tout dire en tout cas, annonce en général le moment du dénouement de l'enquête. Il est possible de voir ce silence comme une manière de faire durer le suspens encore un peu, de laisser les lecteurs et lectrices dans l'attente de la résolution, mais cette vision me paraît trop simple et clairement incomplète. Le silence vient au moment où les choses sont claires dans l'esprit du détective et, parce que les choses sont en ordre dans sa pensée, il n'a soudainement plus besoin de parler autant et peut retrouver le silence qui lui est cher. Comme c'était le cas avec les jeux d'ombres et de lumière, l'oscillation entre la parole et le silence est aussi bien présente dans les textes. Holmes a vu le silence du chien de garde, il a entendu ce silence et l'a intégré au récit possible qu'il se fait du crime. Si le chien n'a pas jappé, si personne ne l'a entendu, il est possible de croire que personne n'a porté l'oreille aux cris du chien, mais il est aussi possible de croire qu'il n'a réellement pas aboyé, ce qui signifie dans ce cas-ci que la personne qui est venue dans l'écurie en pleine nuit était connue de l'animal. L'En-Quête se place dans les écarts et c'est cette position qui est justement non-*officielle*, qui lui donne accès à un savoir plus grand parce qu'il implique l'imagination. Là où les versions officielles affirment l'impossible et l'impensable, l'En-Quête considère qu'un esprit a été capable de penser la chose, d'organiser le crime et qu'ainsi l'impensable n'est pas nécessaire. La position de l'En-Quête se situe entre le négatif et le positif – là où trop de voix s'agitent, elle

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 41.

crée le silence, là où le silence se fait trop lourd pour la pensée elle lui donne une parole et dialogue ainsi autant avec l'absence que la présence, puisque c'est dans la pensée qui se construit qu'elle se situe. Et cette pensée en action, en acte, a besoin autant de silence que de parole, de présence que d'absence, d'intelligence que d'imagination. Poser des questions, trouver des réponses, poser les bonnes questions, c'est là le travail d'une pensée qui s'attarde à ce qui n'a pas encore de langage propre, à ce qui n'a pas encore de récit stable. Car là où le crime sévit, la possibilité d'écrire l'histoire est compromise; enquêter, c'est chercher un langage, une parole pour une vérité qui est certes impermanente, mais mérite tout de même que l'on s'y penche.

#### Que dire, comment dire quand tout est histoire? De la recherche et de l'interprétation des textes

Ce que ton lecteur peut faire lui-même, laisse-le-lui.

– Wittgenstein, *Remarques mêlées*.

[...] Le roman policier est l'*Illiade* de la grande ville. Vous avez certainement remarqué que le détective, héros habituel de ces romans, parcourt les rues de Londres avec l'aisance et l'allure mystérieuse d'un prince des contes de fées, et que l'omnibus qu'il emprunte, au cours de son fabuleux voyage, prend aussitôt l'aspect d'un vaisseau magique. Les lumières de la ville brillent autour de lui comme les yeux d'innombrables fantômes, car elles sont les gardiennes d'un secret que l'écrivain connaît, mais que le lecteur n'a pas encore deviné. Chaque tournant de rue est comme un doigt qui l'indique, chaque cheminée semble le désigner d'un geste large et décevant<sup>359</sup>.

Je me plais à n'avancer rien de solide quant à l'identité de l'écrivain dont parle Chesterton, car après tout, qui a écrit la ville et ses fantômes? Et, ce faisant, je me prête au jeu policier puisque je sais, quelque part, que la ville des romans n'est pas celle du réel, et pourtant... le Londres de Sherlock Holmes a parfois quelque chose de beaucoup

---

<sup>359</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Défense des romans policiers », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, pp. 38-39.

plus réaliste que la ville dans laquelle je me promène... Mais je laisse de côté ces considérations périphériques pour en revenir à la lecture, à l'écriture et à ce contact constant que l'on observe dans la littérature policière. Chesterton dit du policier qu'il « se refuse délibérément à considérer le présent comme prosaïque et le quotidien comme vulgaire<sup>360</sup> » et cela nous importe puisque, pour ce faire, il est nécessaire de voir plus loin que là où le regard se pose, d'entendre plus que ce qui est perceptible à l'ouïe, bref, de dépasser les sens et les messages qu'ils nous donnent afin d'atteindre ce parfait mélange de réflexion et d'observation que présente la prose policière :

[...] Demouzon compare l'auteur de romans policiers à un rhétoricien, concocteur d'énigmes qui invente des structures cryptologiques construites sur le modèle de la métaphore filée. Il y a une évidence à rappeler, le récit d'énigme n'est pas une copie de la réalité, une espèce d'amplification poétique de la chronique de faits divers, c'est un travail d'écriture au sens strict, fondé sur une invention narrative [...]<sup>361</sup>.

C'est en effet une évidence et pourtant il est loin d'être inutile de le rappeler, car si le récit policier se joue du réel, il le fait en imitant l'idée du « faux », tout en en ayant conscience et en ne s'en cachant pas non plus : « Roman policier, il ne fut jamais ni vraiment scientifique ni vraiment romanesque. Il fut, il est, autre chose, que ni Edgar Poe ni ses épigones n'avaient prévu et que j'appelle une “machine à lire”<sup>362</sup>. » Si je m'accorde avec Narcejac pour dire qu'en effet le récit policier n'est ni scientifique ni complètement romanesque – dans la mesure seulement où les codes sont transgressés et qu'ainsi, c'est surtout l'écriture qui prime, le littéraire, non pas forcément le roman – je ne dirais pas qu'il s'agit d'une *machine à lire* mais plutôt d'un organe à lire et d'une créature de lecture. Car le récit policier qui nous intéresse ici n'est pas celui qui se contente de s'inscrire dans ce que l'on a appelé le « roman policier », mais au contraire celui qui invente le roman, le déconstruit pour lui donner une nouvelle forme, de

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>361</sup> Lits, *Le roman policier* in. ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 89.

<sup>362</sup> NARCEJAC, *Une machine à lire: Le roman policier*, pp. 21-22.

nouvelles possibilités. Parce qu'il travaille la pensée, la réflexion que rend possible le langage et les voix qui l'habitent, ce roman, cette forme narrative m'apparaît vivante et vivace, organique beaucoup plus que mécanique. Le mécanisme est là et apparaît parfois, mais parce que nous voyons l'envers du décor, les rouages, les essieux, les boulons, il n'y a pas de doute que la machine n'est qu'une partie de l'organisme. Les auteurs policiers ne prétendent pas à la science, à la scientificité, il s'agit de littérature et non de géographie ou de sociologie ou de logique; et pourtant, tout cela est bien présent quelque part, en arrière-plan, comme toile de fond de ces récits :

[...] Celui qui possède les compétences nécessaires pour profiter des possibilités de cette figure [la métaphore] n'est pas seulement en mesure de découvrir une autre vision du monde et de l'homme. Il efface ou supprime aussi les différences entre les sphères éloignées, en choisissant de mettre l'accent sur leurs éléments communs. Exploitée comme acte créateur qui modifie nos connaissances et nos représentations, la métaphore rend sensible la coexistence potentielle des entités hétérogènes<sup>363</sup>.

Ainsi, les connaissances sont là, mais le récit policier travaille à la possibilité de connaissances nouvelles, rendues possibles justement par le travail de figuration, par les métaphores et autres figures de langage, de pensée. L'En-Quête se place de ce côté; lectrice et écrivaine, *écrivante*, elle rend possible une pensée nouvelle qui parle d'elle-même, qui se réfléchit en même temps qu'elle s'écrit.

Les premiers débats entourant le récit policier concernaient la morale, les bonnes mœurs. En effet, il était difficile de tolérer ces récits, d'accepter que le crime puisse donner lieu à une littérature noble ou, au moins, à une littérature qui ne pervertirait pas les esprits. Le film *Drôle de drame* de Marcel Carné joue justement là-dessus et montre bien par l'humour le ridicule de cette crainte, au sujet de laquelle Chesterton écrit aussi :

Beaucoup de bons livres ont été populaires; beaucoup de mauvais livres, et c'est plus heureux encore, ne l'ont jamais été. Une bonne histoire policière est certainement mieux accueillie qu'une médiocre. Ce qui est vraiment

---

<sup>363</sup> VOGEL, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », *Penser les métaphores*, p. 43.

regrettable, c'est que tant de gens ne puissent concevoir qu'il soit possible d'écrire un bon ouvrage de ce genre. Cela leur paraît aussi chimérique que l'existence d'un démon. Relater un cambriolage leur semble une manière morale de le commettre<sup>364</sup>.

S'il nous paraît évident que ce genre de pensée est dépassée, il n'en reste pas moins que la place de la parole, quand il s'agit de crime, pose problème. Avec le temps, un glissement se fait et nous nous demandons maintenant si les récits policiers ne pourraient pas donner des idées aux criminels, s'ils ne pourraient pas y trouver des moyens d'éviter la police. La question se pose à mesure que les récits deviennent réalistes, exposant en effet des méthodes réelles employées par les policiers et autres justiciers dans la chasse aux criminels. Mais je laisse cela de côté, puisque c'est de littérature dont nous parlons ici. Pour en revenir donc aux problèmes moraux, je retourne vers Castellani et l'écriture autobiographique : « Écrire a bien pour origine cette faute que le scripteur tente d'avouer. Une faute : à la fois un crime et un défaut. Un manque d'amour. Écrire met à nu, avec le crime du destinataire, le crime du destinataire secret. La confession d'un masque s'adresse à un masque<sup>365</sup>. » Le récit policier touche à cette écriture de la faute, des fautes, et s'adresse en effet ainsi à la morale, sans cependant donner de réponse claire à ce qu'il est bon de faire en général. Cette idée du « général » est particulièrement importante puisque le récit policier est particulier et que c'est ce qui lui permet de dépasser les codes, à la limite de la transgression, sans cependant y plonger complètement : « Ainsi, le roman de la police est le roman même de l'homme. Il repose sur cette sombre constatation que la moralité est la plus sombre et la plus audacieuse des conspirations [...]»<sup>366</sup>. » En effet, même Sherlock Holmes dont le côté froid et distant est sans arrêt souligné, soupèse ces

---

<sup>364</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Défense des romans policiers », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 38.

<sup>365</sup> MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 224.

<sup>366</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith. « Défense des romans policiers », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 41.

questionnements concernant la morale, la valeur du crime, la nécessité de la peine, l'aspect juste ou non d'une punition, toutes choses qui concernent la manière dont nous comprenons un crime selon le contexte et l'époque, selon la lecture que nous faisons de la loi. Dans la nouvelle « Charles Auguste Milverton », le célèbre détective décide même de sombrer dans le crime en commettant un cambriolage : « Vous savez, Watson, ça ne me gêne pas de tout de vous avouer que j'ai toujours eu l'idée que j'aurais fait un criminel de très grande classe. La chance de ma vie se présente aujourd'hui : je pourrai vérifier si j'avais tort<sup>367</sup>! » Dans le cas présent, Holmes détermine que son crime est la seule chose qui permettra d'en arrêter un autre bien plus terrible, soit la destruction de la réputation d'une dame ainsi que l'annulation de son mariage suite à des révélations que s'apprête à faire le maître chanteur, le fameux Milverton. La dame n'a pas l'argent nécessaire pour le faire taire, pour payer le rachat des lettres incriminantes que Milverton possède, ainsi Holmes décide de les voler et de détruire par la même occasion tous les papiers compromettants récoltés par le maître chanteur. Tout au long de la nouvelle, la place de la justice est questionnée, de même que la notion de culpabilité. L'échange entre Watson et le détective, alors que ce dernier explique la situation à son compagnon, montre bien cette tension entre le juste et la place de la loi :

Mais enfin, dis-je [Watson], ce Milverton doit bien tomber sous le coup de la loi?

– Théoriquement bien sûr! Mais pratiquement jamais. Quel intérêt aurait une femme, par exemple, à le faire condamner à quelques mois de prison si elle devait ensuite être complètement ruinée dans sa fortune et son honneur? Ses victimes n'osent pas lui rendre coup pour coup. Si au moins il faisait chanter une personne parfaitement innocente, alors nous pourrions le pincer. Mais il est aussi rusé que le Malin. Non, il faut d'autres armes pour le battre<sup>368</sup>.

---

<sup>367</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Charles Auguste Milverton », *Résurrection de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, 1956, p. 222.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 213.



Le dialogue permet de voir en quoi toutes ces notions de loi, de justice, de juste dépendent du contexte, des individus concernés, bref de la manière dont la situation peut être lue. Ironiquement, comme le souligne Holmes, pour que le maître chanteur soit pincé, il serait nécessaire qu'il s'attaque à quelqu'un de parfaitement innocent, or, il n'aurait aucun intérêt à s'adresser justement à quelqu'un d'innocent. La culpabilité n'est pas d'ordre criminel, mais morale, et cependant la morale, ses règles et la justice criminelle sont enchevêtrées, et ce lien ne permet pas à la loi d'agir sans transformer les victimes en coupables. Ainsi, la décision de Holmes de *changer de camp*, de se faire criminel pour une nuit n'est pas surprenante. Mais ce changement permet surtout de mettre en scène de manière très évidente les problèmes du système de justice tel qu'il est, ses lacunes, ses manques, ses absences, même. Watson écrit :

Mon premier sentiment de peur avait disparu, et j'étais bien plus excité maintenant que lorsque nous nous faisons les défenseurs de la loi. La nature élevée de notre mission, la conscience que j'avais de notre désintéressement et de notre esprit chevaleresque, l'odieux caractère de notre adversaire, tout cela s'ajoutait au côté sportif de l'aventure. Loin de me sentir coupable, j'exultais à la pensée des dangers que nous courrions<sup>369</sup>.

Le détective et son compagnon sont devenus chevaliers et leur rôle de détective est laissé derrière, car pendant le cambriolage, ils assisteront aussi à l'assassinat du maître chanteur, meurtre commis par une de ses victimes, par vengeance. La nouvelle se clôt par une visite de Lestrade, ayant pour but de demander de l'aide à Sherlock suite à la découverte du cadavre de Milverton, de son coffre-fort forcé et de tas de papiers brûlés dans la cheminée, requête à laquelle Sherlock répond par la négative :

Eh bien, je regrette, Lestrade! [...] Mais je connais moi aussi ce Milverton. Je le considérais comme l'un des hommes les plus dangereux de Londres. Je pense que la loi est impuissante à punir certains crimes, qui justifient jusqu'à un certain point une vengeance privée. Non, mon cher, inutile de discuter! J'ai dit non. Ma sympathie va plutôt au criminel qu'à la victime. Je ne me mêlerai donc pas de cette affaire<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, pp. 225-226.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 234.

Encore une fois, justicier, criminel et victime sont confondus, les rôles s'échangent et tournent avec les développements de l'histoire, et c'est exactement pour cette raison que le récit policier n'en est pas un qui participe de la loi, mais plutôt de son interprétation. La loi n'est d'ailleurs pas la seule institution questionnée par ces récits; plutôt, nous pouvons voir combien l'écrit institutionnalisé mérite d'être interrogé, questionné, réfléchi. Ainsi, l'autorité dans ces récits est celle de l'En-Quête, non pas en tant qu'elle s'impose comme telle, mais parce que le refus d'une autorité plus grande, figée, la pousse à prendre en charge le sens afin de le questionner, comme un témoin, de lui faire raconter son histoire et de mettre ainsi en lumière ce qu'ont d'historique, de temporel les notions que nous utilisons et pensons. Dans « Le manoir de L'Abbaye », Sherlock tient ainsi un faux procès afin de libérer l'assassin non seulement du système judiciaire, mais aussi de la responsabilité morale. L'homme assassiné battait sa femme, la gouvernante, torturait les animaux et les lois de l'époque ne permettent pas à l'épouse torturée de divorcer. Le capitaine Crocker, voyant les sévices infligés à celle dont il est amoureux, passe à l'action et tue le mari d'un coup de tisonnier bien placé. La résolution de l'enquête est celle-ci :

[...] C'est une grande responsabilité que je prends, mais j'ai donné à Hopkins [le policier chargé de l'enquête] un excellent tuyau. S'il n'est pas capable de s'en servir, tant pis! Écoutez-moi, capitaine Crocker : nous allons régler ceci avec les apparences de la loi. Vous êtes prisonnier. Watson, vous serez le jury anglais : je ne connais personne plus digne d'en représenter un. Je suis le magistrat. Messieurs les jurés, vous avez entendu les dépositions. Considérez-vous le prisonnier coupable ou non coupable?  
– Non coupable, monsieur le président! Répondis-je.  
– *Vox populi, vox Dei*. Vous êtes acquitté, capitaine Crocker. Tant que la loi n'aura pas trouvé une autre victime, je vous laisse en liberté. Dans un an revenez vers cette dame. Puissent son avenir et le vôtre justifier le jugement que nous avons prononcé cette nuit<sup>371</sup>!

Sherlock fait ainsi office de juge en incarnant la justice même. Là où le verdict de la loi ne permettrait pas d'obtenir satisfaction selon les conclusions qu'Holmes tire de

---

<sup>371</sup> CONAN DOYLE, Arthur. « Le manoir de l'Abbaye », *ibid.*, p. 386.

l'enquête, il décide d'incarner le système judiciaire, de le mettre en scène afin d'obtenir *les apparences de la loi*. Par son silence, Sherlock laisse le coupable s'en sortir indemne, quoi qu'il soit sous condition. Le fait de faire apparaître la célèbre locution *Vox populi, vox Dei* est d'autant plus remarquable dans le contexte où le jury n'est que Watson, le juge, le détective. La voix du peuple se contente d'une représentation et, dans ce cas, elle a quelque chose en effet de « la voix de Dieu », puisque c'est une figure unique qui prend en charge la parole, le juste, le bon. Je précise cependant que le détective ne se prend pas pour Dieu, mais qu'il met en scène le rituel, qu'il « joue » à la place de Dieu. Et Sherlock peut jouer ainsi parce que justement il n'a pas de position officielle, il n'appartient à aucune institution et peut ainsi se permettre de traiter d'une affaire selon sa compréhension, sa notion du juste et du vrai. Cependant il ne s'agit pas là de la promotion d'un relativisme moral autosatisfait, puisqu'il y a mise en scène et que Sherlock est aussi figure de la pensée. Cela m'amène encore une fois à questionner la place de la rhétorique dans les récits d'enquêtes : « Le principe de substitution ne suffit pas à définir le trope. Encore faut-il une raison rhétorique ou stylistique à ce transfert sémantique [...]. Le trope apporte [...] nécessairement une plus-value sémantique à l'énoncé<sup>372</sup>. » Les mises en scène de l'En-Quête participent de cette *plus-value*, non seulement dans le langage, mais dans la parole, dans la compréhension que nous pouvons avoir de cette parole. La mise en scène de la justice dans l'exemple précédent apporte en effet à la lectrice, au lecteur, une vision nouvelle de la loi, de la morale, de ses limites, de ses propres mises en scène, même. Marc Lits avance d'ailleurs combien le roman policier participe de la mise en problématique de la réflexion sur le texte littéraire à travers le texte même<sup>373</sup>. Parce que ces récits s'attardent aux

---

<sup>372</sup> ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Les figures de style et de rhétorique*, p. 19.

<sup>373</sup> LITS, Marc. *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, p. 25.

constructions textuelles, ils permettent d'aborder ce qu'a d'inquiétant le savoir, ce qu'a de mouvant, de littéraire, la manière dont le monde est pensé et abordé par l'humain :

La réduction de l'histoire à la rhétorique, si à la mode de nos jours, ne peut être récusée en soutenant que le rapport de la première à la seconde a toujours été faible et de peu d'importance. À mon avis, cette réduction ne peut et ne doit être récusée que par la découverte de la richesse intellectuelle de la tradition ouverte par Aristote, à partir de sa thèse centrale : les preuves, loin d'être incompatibles avec la rhétorique, en constituent le noyau fondamental<sup>374</sup>.

Loin de moi l'idée de présenter ici une thèse sur l'histoire, cependant ce lien entre le récit de l'histoire et la rhétorique est tout à fait important pour la compréhension des récits policiers, puisque des éléments historiques ne cessent d'apparaître sans cependant se revendiquer d'un récit officiel de l'histoire. Au contraire, le récit policier s'empare de l'histoire afin de la décortiquer, de donner une parole, une voix à ce que le récit officiel s'efforce de faire disparaître, qui n'est pas forcément de l'ordre de la factualité, mais bien plutôt de la multitude d'interprétations qu'il est possible de donner aux faits, à ce que l'on appelle « le factuel », « l'objectif ». Bloch écrit : « [...] L'histoire où il [le détective] apparaîtra est toute différente de celle qui contient les ingrédients traditionnels; car elle suit précisément la mission qui consiste à chercher des preuves et le récit de leur interprétation<sup>375</sup>. » Le détective, à travers notre fameuse figure de l'En-Quête, est en effet porteur de cette mise en récit de l'interprétation et donc d'une certaine forme de compréhension rendue possible par la lecture des figures, leur mise en forme narrative et intellectuelle. Chaque En-Quête a sa manière de procéder, de s'appropriier l'histoire, de la penser, qui dépend de son histoire à elle, de ses constructions langagières, de son expertise, de son vécu, etc. Le récit policier mené par l'En-Quête permet ainsi de penser l'Histoire à partir de l'histoire, de penser la pensée

---

<sup>374</sup> GINZBURG, Carlo. *Rapports de force : histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003, p. 53.

<sup>375</sup> BLOCH, Ernst. « Aspect philosophique du roman policier », in EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, p. 256.

en partant du langage, de ses possibilités et de ses vides, de son potentiel et de ses absences. Scholem écrit : « Chaque parler est, dans le monde spirituel, en même temps un écrire, et chaque écriture est un discours potentiel destiné à se faire ouïr<sup>376</sup>. » Et le monde de l'esprit est bien présent dans le récit policier, bien que l'Esprit lui-même soit sans arrêt questionné. La voix et l'écriture se trouvent tressées par la figure de l'En-Quête, qui travaille avec les archives et les voix silencées de l'histoire aussi bien qu'avec celles établies par l'autorité narrative des livres publiés. On ne peut ainsi s'étonner de trouver présent dans ces récits des éléments marquants de l'histoire humaine, éléments oubliés, laissés de côté par l'institution et que l'En-Quête remettra en pensée, en parole, en figure, qu'elle insère dans tous les contextes, faisant de l'Histoire quelque chose d'historique, d'indissociable de la quotidienneté. Plongeons alors dans quelques mises en scène policières qui travaillent cet esprit grouillant, afin de mieux voir en quoi le quotidien en est chargé, en quoi l'histoire humaine habite cruellement le monde des vivants. Le récit *Nécropolis* tire à sa fin avec ces observations du médecin légiste Paul Konig, qui va bientôt apprendre la mort de sa fille, être confronté à son cadavre :

Jamais il n'avait remarqué à ce point combien la morgue était proche du fleuve. L'idée lui vient tout à coup qu'elle n'a pas été bâtie là par hasard, que depuis toujours et dans le monde entier les morgues ont été construites sur les rives ou à proximité des grands fleuves. De même, toutes les grandes nécropoles de l'Antiquité. De tout temps, on les avait édifiées sur l'eau ou tout au bord de l'eau. Sans doute quelque antique superstition, médite-t-il en essayant de se remémorer le passage d'Hérodote qui soulève ce point. Peut-être le désir de faciliter le voyage de l'âme lorsqu'elle rejoint l'immense océan du temps. Et soudain, comme dans un éclair, il voit en imagination tous les grands fleuves du monde entier se jeter, en cet instant précis, dans l'East River : le Nil majestueux et le Tibre, le Tigre et l'Euphrate, le Danube et le Gange, le Rhin et la Volga, et le Père des Eaux, le Mississippi, qui tous s'écoulent sous sa fenêtre, charriant et entraînant vers la mer leurs cargaisons d'âmes mortes. Puis brusquement, dans un nouvel éclair, il voit toutes les immenses nécropoles du monde entier surgir là en bas sur les rives du fleuve [...]. Et plus loin, les immenses crématoires fonctionnels de Buchenwald et d'Auschwitz. Et enfin, suprême merveille d'efficacité technologique – Hiroshima et ses centaines de milliers d'êtres

---

<sup>376</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, p. 74.

humains incinérés en un éclair. Il voit tout cela. Tous ces champs funéraires. Toutes ces tombes soudain ouvertes et béantes. Toutes ces âmes qui soudain défilent devant lui, charriées par le fleuve qui passe sous sa fenêtre<sup>377</sup>.

Le regard du détective, de l'En-Quête passe à travers le temps et l'espace, appelle à la vue, par la mémoire, les récits oubliés par la ville, les récits qui souvent restent cloisonnés dans les livres d'histoire. Il n'est pas anodin que ces pensées soient rapportées au présent, comme si réellement toutes ces choses apparaissaient ici et maintenant, dans l'instant, dans la même fulgurance que l'éclair d'Hiroshima. Je dis que le regard passe à travers les époques et, en même temps, celles-ci viennent s'accumuler, carambolage historique et géographique sous les fenêtres de la morgue. Le temps s'ouvre comme les tombes et la mort est partout, envahissante, incontrôlable. Le médecin légiste a pourtant résolu son enquête, mais la modernité n'est pas résoluble et c'est elle qui s'agite dans l'East River récoltant toutes les eaux. L'En-Quête ne se résout pas, elle n'a pas de résolution puisque son travail ne peut s'achever; travail de la pensée *écrivante*, de la mémoire resurgie, des archives enfin aérées. La figure qui s'inquiète de la mort et coule dans les paroles quotidiennes, dans le témoignage, ne peut s'arrêter, car les catégories protectrices qui forment un système disparaissent sous les figures qu'elle crée, les métaphores qui l'animent. Pas de frontière, pas d'époque distincte et, ainsi, l'Histoire est prise dans le cours du récit, dans le flot de l'esprit qui lie les éléments, les tragédies, pour une histoire nouvelle. Paul Konig, dans ce cas spécifique, est médecin légiste, son travail implique de lire les corps, de les lier aussi, souvent, car les cadavres arrivent parfois démembrés, en pièces détachés; et de la même manière qu'il est de son métier de trouver les bonnes jonctions entre les membres, le récit qui nous parvient implique cette liaison entre les récits. Récit de la mort, de l'institution funéraire qui devient aussi machine de mort avec les camps nazis ou la

---

<sup>377</sup> LIEBERMAN, Herbert. *Nécropolis*, pp. 587-588.

bombe atomique. Nous retrouvons ainsi ce qu'avancait Vogel à propos de la métaphore et de son pouvoir de connaissance, d'une manière nouvelle de comprendre le monde, de l'inventer. Les camps de la mort, l'horreur du nazisme habitent les récits policiers modernes<sup>378</sup> et parce que le carnage s'est imprimé sur l'époque, parce que, comme le dit Sloterdijk, la modernité est une époque où chaque être humain est suspect, présent sur le lieu du crime, les images viennent qui brodent à travers les « sphères éloignées, en choisissant de mettre l'accent sur leurs éléments communs<sup>379</sup>. » Ainsi, dans *Le chercheur de traces*, le personnage en quête de son histoire, de sa mémoire se questionne : « [...] Ce spectre noir dans le bleu et l'or de la lumière, était-il une vision antique, Antigone avec dans le lointain, au lieu des nobles colonnes de Thèbes, le dessin sinistre et réel d'une cheminée refroidie, noircie de fumée<sup>380</sup>? » Apparition antique dans les camps de la mort, irruption de la tragédie en pleine réalité. Aborder l'incompréhensible, l'horreur de la mort violente incite à l'invocation d'images, non pas par désir poétique d'abord, mais surtout parce qu'il est nécessaire, pour penser l'impensable, de faire appel à ce qui est déjà connu. Le personnage En-Quête invoque

---

<sup>378</sup> « Marino se dirigea dans un coin de la salle [de tir] où torsos, crânes et membres de mannequins nus étaient remisés en un tas informe qui rappelait les horribles images des fosses communes d'Auschwitz. » CORNWELL, Patricia. *Mémoires mortes*, p. 220.

« [...] Tu [Koesler] es en train de me dire qu'Eva Kristensen produisait régulièrement ce genre de films [snuff movies] et que tu dirigeais une équipe chargée de faire disparaître les corps, c'est ça? »

L'homme eut une vague grimace triste, un peu crispée. Et il hocha la tête en silence.

Putain se disait Hugo. Ça y était, un croisement entre le management hollywoodien et l'administration nazie des camps de la mort avait vu le jour, en cette fin de vingtième siècle. Ça ne l'étonnait même pas, remarquait-il, une sorte de chose visqueuse rampant dans son estomac.

Autant aller jusqu'au bout maintenant, comme lorsqu'il était descendu à la cave, dans ce petit village de Bosnie orientale. »

DANTEC, Maurice. *La Sirène Rouge*, p. 386.

« Il [Hermann Lolach] était aussi peu nazi que moi, mais il était membre du parti nazi par commodité. La carte de membre ouvrait des portes et facilitait ses possibilités de faire des affaires pour le compte du groupe Vanger – et des affaires, c'est exactement ce que nous faisons. Nous construisions des wagons pour leurs trains [...] mais officiellement, nous ne savions pas à qui servait la machinerie. »

LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, p. 187.

<sup>379</sup> VOGEL, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », *Penser les métaphores*, p. 43.

<sup>380</sup> KERTÉSZ, Imre. *Le chercheur de traces*, p. 68.

Antigone à défaut d'autres choses, à défaut d'un récit qui serait déjà clair, résolu. Encore une fois, dans ce récit, l'En-Quête est en reste, bien que son but soit atteint. Il retrouve le lieu de l'enfermement et de la mort et, cependant, les lieux sont contaminés; l'En-Quête n'a d'autre choix dans ce cas que de poursuivre, de lier, de créer des images et d'invoquer d'autres figures pour tenter de comprendre, de se comprendre, c'est-à-dire de s'intégrer à elle-même.

« Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, égaré en soi, et comme son propre revenant, n'ayant plus d'autre vie que celle du retour<sup>381</sup>. » Cela me semble vrai pour cette figure qu'est l'En-Quête, faisant appel aux revenants comme elle fait appel à elle-même, pleine et vide à la fois, lieu de passage de l'histoire, de l'image, de la figuration.

- « [...] Je serai écrivaine » déclare Philippa à sa mère.
- « Es-tu en train de rassembler des matériaux? Est-ce pour cela que tu as offert de m'aider? Cela ne me dérange pas. Si c'est le cas, je t'aurais au moins donné quelque chose. Je ne t'ai rien donné d'autre. » Cette phrase avait été prononcée sur un ton objectif, sans la moindre note d'apitoiement sur soi ou de remords.
- « Hormis la vie. Hormis la vie. Hormis la vie.
- *Hamlet*. Maintenant j'ai du mal à croire que je connaissais à peine Shakespeare avant d'aller en prison. Je me suis jurée de lire toutes ses pièces, dans l'ordre chronologique. Il y en a vingt et une. Je me suis rationnée : une pièce tous les six mois. De cette façon, j'étais sûre d'en avoir pour toute la durée de ma détention. On peut supprimer la pensée avec des mots. »
- Le paradoxe de la poésie.
- « Oui, dit Philippa, je sais<sup>382</sup>. »

Entre lecture et écriture, écrire pour dire, lire pour se taire ou bien le contraire. La tragédie est au cœur de l'En-Quête qui écrit et réécrit, lit et se tait tout en disant bien plus que le silence. Tragédie mise en scène dans le théâtre du quotidien de la modernité,

---

<sup>381</sup> BLANCHOT, Maurice. « L'espace littéraire » in SCHEFER, Olivier. *Des revenants : corps, lieux, images*, épigraphe.

<sup>382</sup> JAMES, P.D., *La Meurtrière*, pp. 119-120.



de la quête de sens privée du divin, en proie à l'esprit et l'infini de ses possibilités : « Quand tout est impossible, quand l'avenir, livré au feu, brûle, quand il n'y a plus de séjour qu'au pays de minuit, alors la parole prophétique qui dit l'avenir impossible, dit aussi le "pourtant" qui brise l'impossible et restaure le temps<sup>383</sup>. » L'En-Quête a quelque chose de cette parole prophétique sans cependant trouver d'ancrage, puisqu'elle appartient à une époque privée du pouvoir divin ancestral. Ainsi, elle récolte les voix intimes qui ne peuvent s'exprimer sans l'aide de la littérature, seule parole à laquelle s'accrocher, seul langage qui permette de créer, dans le miroitement des figures, de leur vide, du langage et de ses manques. L'En-Quête travaille l'esprit par les mots, l'indicible par la figure, afin de véhiculer une possibilité de savoir malgré le doute, de connaître malgré le vide. Elle est cette troisième voix qui s'intègre dans le dialogue entre Philippa et sa mère, par exemple, cette voix qui narre en dialoguant et ajoute subtilement : « Le paradoxe de la poésie » sans que nous soyons totalement capables de comprendre qui elle est, bien qu'elle soit à la fois aussi familière que la voix que nous entendons dans notre propre esprit lorsque nous lisons.

---

<sup>383</sup> BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, p. 120.

## MOMENT CONCLUSIF

Il s'agit maintenant de terminer, de clore ou bien de boucler, c'est à voir et, ce faisant, je propose de refaire un tour complet, de reprendre maintenant le chemin parcouru, éclairé par le re-passage peut-être, la re-prise. Mais avant de me lancer dans le re-tour, il importe d'observer d'un peu plus près cette En-Quête qui figure en toile de fond, qui est à la fois moteur et sujet, véhicule et véhiculée. Il importe de me pencher sur les mouvements de la figure car si elle me permet d'enquêter, elle est aussi le but de mon enquête. En effet, face au genre policier, l'idée est venue d'établir un lien qui unirait les textes de ce corpus entre eux et permettrait aussi de les observer de manière particulière et spécifique; là où le genre confine le policier à la paralittérature, la figure de l'En-Quête apparaît alors pour rendre à ces textes la légitimité de l'étude, leur donner une place non pas en raison d'une noblesse cachée, mais en raison plutôt d'un pouvoir immense concernant la richesse du littéraire hors de son institutionnalisation. L'En-Quête est donc cette figure génératrice de figures, génératrice d'un savoir lié à la rhétorique, lié aussi à la possibilité de dire face à l'indicible et à l'Innommable. Telle que je la conçois, suite aux horreurs de l'époque moderne, cette figure permet d'avancer que la frontière entre poésie et discours du savoir n'est plus pertinente et que parler, penser implique de réfléchir le langage dans ce qu'il a de proprement poétique, d'intrinsèquement figuré. Ainsi, sortir de la machine, du langage mécanique et institutionnel est possible, et la littérature d'En-Quête s'avère le lieu par excellence de l'établissement d'une pensée mobile et particulière, en état d'adaptation constante, qui prend en compte ce qu'a d'organique le langage, le sens. Le procès dont il est question alors n'est pas celui de la langue, ce ne sont pas les mots qui sont à bannir, les figures

dont il faut se méfier, mais au contraire il s'agit d'observer le lieu de la parole et ses configurations, d'observer les visages et leurs intentions, leurs histoires spécifiques. L'En-Quête, c'est cette figure qui nous permet de réfléchir au poids du littéraire, à l'importance du lien entre histoire et sens, et ce, à une époque où l'écriture en tant que véhicule du savoir prend de plus en plus d'importance. Si, dans cette étude, c'est sur les textes policiers que je me suis penchée, il serait possible, à partir de ce travail, d'étendre les recherches vers d'autres textes, afin d'observer cette figure d'En-Quête complètement hors d'un genre institué.

Mais revenons maintenant au travail accompli; avant de nous lancer dans ce qui pourrait être, revenons à ce qui a été. La première partie de cette étude nous a permis de faire l'état de la question, tout en interrogeant les réponses déjà présentes quant au travail du roman policier et la place du récit. Dans le premier chapitre, c'est la question de l'origine, du déploiement de cette forme d'écriture qui a été abordée. Parce que le roman policier est encore considéré comme un genre, appartenant à la littérature populaire, il n'est pas rare de voir dans les textes une opposition forte entre ceux qui défendent et ceux qui critiquent le roman policier. Ainsi, du côté de la défense, c'est une affiliation aux textes anciens et sacrés qui est souvent pointée, affiliation servant à légitimer le genre; de l'autre côté, il s'agit plutôt d'insister sur le côté marchand de cette littérature et de créer une distinction infranchissable entre la « vraie » littérature et le roman policier, limité à un jeu d'énigme. Il ne s'est pas agi pour moi de choisir un de ces camps, bien qu'il ait été nécessaire, pour comprendre d'où vient le « genre », de s'attarder un peu à ces débats. Ainsi, la figure la plus importante que l'on retrouve liée au policier est Œdipe, considéré par certains comme le premier roman du genre. Ce lien est important puisqu'il nous a permis de réfléchir au lien possible entre le policier et la

tragédie, et donc, de la même façon, à la place du divin dans cette littérature. Réfléchir sur Œdipe nous a permis aussi d'aborder la question historique, soit le lien entre psychanalyse et roman policier, ce qui nous a mené à l'idée de la détection en tant que manière d'aborder le monde et ses manifestations. Il importe aussi de souligner le lien entre la pensée des Lumières et cette littérature puisque, en effet, il s'agit d'un moment crucial pour la manière qu'a l'être humain de se comprendre désormais, de se concevoir dans le monde et de se prendre comme point de départ, et ce, en opposition avec une vision mettant au centre le divin. Il faut cependant se méfier du lien poussé souvent trop loin faisant de ces récits des récits scientifiques. S'ils apparaissent en effet à une époque où l'humain s'investit de sa propre liberté, ce qui le pousse à une approche scientifique, il serait abusif de les lire comme des traités de science, puisque si le roman policier peut aborder le savoir de la science, son pouvoir et ses limitations, il reste d'abord et avant tout romanesque.

Plusieurs critiques ont associé la nouvelle policière à un jeu d'énigme, de logique au sens classique, la mettant en opposition avec le roman policier qui, lui, serait déjà plus littéraire, plus marquant pour le genre. C'est en abordant les nouvelles « Le chat noir », « Double assassinat dans la rue Morgue » et « La lettre volée » de Poe, plusieurs aventures de Sherlock Holmes de Conan Doyle et *Le meurtre de Roger Ackroyd* de Christie que je me suis proposée de questionner cette division, beaucoup moins solide qu'elle n'en a l'air, et de travailler à établir un premier portrait du Détective – première esquisse de l'En-Quête – nous permettant de poursuivre la réflexion plus tard sur des bases plus solides. Réfléchir ainsi, à travers des textes classiques, au lien entre la « science » et le récit a permis d'établir l'importance du travail littéraire et textuel dont font preuve ces récits, ce qui m'a mené à Eisenzweig, dont les réflexions ont parcouru toute cette étude. En effet, l'analyse qu'il présente

permet de voir en quoi le récit ou roman policier n'est pas né d'un genre, mais qu'il est un mode de lecture créé par les critiques et non par les auteurs. Ce faisant, cela nous a permis de voir l'importance pour l'époque – celle des débuts du policier – d'une compréhension passant par l'écriture. Le roman est ainsi à aborder comme une réelle création artistique, le terrain de jeu de l'En-Quête, terrain de création et de figures.

C'est dans le deuxième chapitre qu'a été abordée plus en profondeur la question du genre, en s'attardant à certains de ses éléments les plus souvent observés. La réflexion s'est amorcée en se penchant sur la place que joue la Presse dans le roman policier, en quoi le développement de la presse spécialisée, de la vie urbaine, de la mise en récit de la criminalité participe de cette littérature sans cependant l'y réduire. C'est en réfléchissant à la place du héros et du détective face à un univers duquel la pensée de Dieu est de moins en moins présente qu'il est possible de dépasser les limites établies par les critiques. Dans le même sillon, nous avons vu combien souvent de célèbres critiques tels que Narcejac et Dubois ont pensé cette forme de littérature comme un divertissement, lié à la consommation; ainsi la « vraie » littérature aurait quelque chose qui touche à l'éternité, à l'éternel, alors que le roman policier serait limité dans le temps, ne faisant que passer. La manière de voir d'Eisenzweig est celle que j'ai retenue comme réellement significative pour ce projet, puisqu'à ces critiques, il répond que le fait de placer le roman policier dans ces catégories permet de ne pas avoir à le penser. Selon sa perspective, le récit policier, la narration policière qui aborde des sujets souvent considérés comme amoraux, immoraux, peu nobles, menace les catégories et l'ordre établi au sein de l'institution qu'est la littérature, ce qui comporte son lot de danger pour l'établissement et m'intéresse tout particulièrement, me permettant de réfléchir aux

possibilités de compréhension nouvelles qu'offre cette prose, mettant en scène des figures qui questionnent le savoir et dont l'En-Quête forme les contours.

C'est ensuite à la place de l'énigme que je me suis attardée, en passant par l'observation d'une polarité nette dans l'interprétation du policier. D'un côté, des critiques comme Narcejac, Amey et Mandel ont placé l'énigme et sa résolution au cœur du récit : ainsi, ce serait la logique qui animerait ce genre d'écriture. De l'autre, reprenant les propositions d'Eisenzweig, je me suis proposé au contraire d'aborder les textes sous l'angle du savoir, de la possibilité ou non du savoir passant par le littéraire, ce qui ouvre les portes à une compréhension beaucoup plus vaste du policier. En accordant priorité à la présence de la voix narrative incarnée dans et par le détective, il a alors été possible de voir combien cette forme de récit permet de se questionner sur le romanesque au sens large.

Ces observations m'ont conduite à penser le policier dans la modernité qui l'a vu naître, ou tout du moins se développer. Entrent ici en jeu plusieurs notions centrales reprises dans la deuxième partie, dont la pensée d'un temps circulaire lié au temps quotidien. C'est en poursuivant le questionnement des critiques qui soulèvent le caractère répétitif de ces récits – critique liée à la reproductibilité, au divertissement et au motif de l'énigme – que j'ai abordé la reprise telle que pensée par Kierkegaard. Ainsi, parce que le récit policier met en scène la mort organisée, le crime, la présence de cadavres, il fait face à l'*Innommable*, ce qui nécessite une reprise et non pas une répétition. La reprise est celle de la figure En-Quête, puisqu'elle tente de « reprendre » ce qui a été défait par le criminel et qu'elle permet de lier les textes abordant ces enjeux hors des catégories limitées par les thèmes. Les commentaires de Lits concernant la place de l'énigme nous ont permis de voir en quoi cette reprise est présente au cœur des démarches humaines qui impliquent la quête de sens par la mise en récit, quête qui, à

la modernité, implique de se penser face à l'absence de divin mais aussi face au souvenir de cette présence organisatrice.

Le chapitre se clôt sur le jeu présent entre réalisme et vérité dans les récits policiers, ce qui fait suite à cette idée de reprise. Là où plusieurs critiques voient une volonté de faire copie du réel – et donc de s'éloigner à la fois de l'art et de la science – j'ai affirmé au contraire que les récits jouent sur ces termes, sur « l'impression de réalité », et ce, d'une manière consciente. C'est ainsi que je souligne l'importance de la rhétorique et des figures dans le policier. Le détective, l'En-Quête ne se contentent pas d'intervenir dans un monde clos, mais au contraire travaillent, par le langage, la mise en discours et la narration, à la possibilité de penser et de connaître malgré l'*Innommable* moderne, face et à travers lui.

C'est dans le troisième et dernier chapitre de cette partie qu'a commencé à s'articuler de manière plus précise cette figure que j'appelle l'En-Quête. La réflexion commence par s'attarder à la critique du Détective par Kracauer. C'est en reprenant certains des éléments de cette critique que j'ai pu souligner l'importance des dialogues, de la narration, du lien entre prosopopée et autobiographie. En réponse à Kracauer qui voit le Détective comme une présence qui tourne à vide, liée à un dérèglement de la raison, j'avance que les détectives ne peuvent s'adonner à la construction *autobiographique* puisque leur travail se penche sur des morts, de l'inconnu, auquel ils se doivent de donner une parole par leur bouche. La figure de l'En-Quête est à comprendre ainsi, par la prosopopée, l'autobiographie des morts, et c'est ce qui en fait une figure prolifique créatrice de figures et de sens, qui permet de passer de l'inconnaissable vers l'inconnu.

La mise en forme, la mise en visage de l'En-Quête s'est poursuivie avec le questionnement de la place du criminel dans le récit policier, ainsi que son lien avec le détective. Dans un cas comme dans l'autre, il y a volonté de dire, de gérer la narration. Là où le détective, incarnation de l'En-Quête, s'attache à donner la parole aux morts, le criminel, au contraire – compris comme l'auteur du crime –, tente de faire taire, d'imposer son récit par le silence. Le duel entre ces deux figures permet de voir un combat entre deux intelligences qui luttent, deux figures du pouvoir par la mise en récit. Cette tension oscillante met en lumière leurs langages spécifiques et permet ainsi de comprendre le récit policier comme un lieu où les modalités de ce qui donne accès au savoir et à la connaissance sont mises en question.

Ceci étant, il est alors montré combien littéraire et romanesque sont ces récits, liés non pas par le genre, la répétition, etc., mais plutôt par cette figure qu'est l'En-Quête, figure incarnée de manière mouvante, changeante dans chaque récit, par chaque détective spécifique. Il a importé aussi à ce stade de mentionner un autre duo d'importance, soit celui du détective et du personnage watsonien – tel que défini par Eisenzweig. Encore une fois, c'est l'angle formé par la narration et sa position dans le texte qui a retenu mon attention, puisque le personnage watsonien, décrit comme lacunaire, s'avère aussi un vecteur de la mise en scène de l'esprit du détective au travail. Ce personnage est important à considérer puisqu'il est figure de l'apprentissage face à l'ignorance, ce qui est aussi le travail du texte policier, passant par le doute, le vide, l'absence afin de questionner la valeur de la vérité et ses mises en discours propres.

C'est ainsi que se clôt la première partie, puisque les éléments centraux de ma propre enquête sont établis. Si la première partie constitue donc le moment de l'autopsie où sont identifiés les membres, les morceaux de corps, les os brisés ou la forme de la



cassure, la deuxième partie est le moment de la suture, de l'assemblage de ces fragments afin de trouver le corps et de lui redonner contenance, parole, histoire, de lui donner figure.

Cette seconde partie prend part à une réflexion sur la métaphysique corporelle de la modernité, du récit policier en tant qu'organe qui se questionne à ce sujet. Après avoir observé ce que le policier n'est pas, il m'a été nécessaire de creuser pour établir ce qu'il est, ce qu'il peut être et comment il peut agir – réflexion toujours guidée par l'En-Quête, qui incarne ces possibilités. Le premier chapitre s'est donc penché de nouveau et plus précisément sur un important changement de paradigme qui s'opère à l'heure de la modernité, en contraste avec l'esprit optimiste des Lumières. La modernité est comprise ici comme l'époque de l'humain séparé du divin, séparation, vide qui demande, exige de trouver une manière nouvelle de s'écrire, de se parler, puisque l'enthousiasme des Lumières a été remplacé par l'inquiétude et le doute. J'y ai avancé que c'est ce travail que fait justement l'En-Quête, qui, parce qu'elle n'appartient pas aux institutions, peut les aborder hors d'un rapport d'autorité et plutôt à partir de l'esprit, à commencer par l'institution du langage. C'est à partir des textes tels que *Le tueur et son ombre* de Lieberman, *La Meurtrière* de James et les nouvelles de Conan Doyle que j'ai observé cette nécessité de se penser hors de la modernité et dans sa lignée à la fois. Le récit policier mettant en scène l'En-Quête nous permet de voir combien la machinerie moderne – littérale et figurée – crée un trouble dans la métaphysique qui appelle à un travail de création afin de ne pas rester bloqué dans ses rouages, de s'en affranchir.

Parce que le « moderne » reconnaît le langage comme une institution, une convention, il a alors été pertinent de m'interroger sur les restes de l'idée de divin ainsi

que sur ses absences. Il s'agit, dans l'En-Quête, d'une quête qui concerne une tension entre le sacré et le profane au cœur même du langage, et c'est avec l'aide des réflexions proposées par Scholem et Chesterton que cette tension créatrice a été observée. Cela nous a permis aussi un retour sur la critique de Kracauer concernant le rôle du Détective; il s'est agi pour nous de voir le lien entre Dieu et le Détective à partir de la création, de la prise en charge du poids du sens à faire advenir. Lien qui nous ramène à l'importance littéraire de ces récits et de cette figure que nous observons.

La réflexion s'est poursuivie en abordant la question de la temporalité de la modernité et, ainsi, du récit policier en tant qu'il la réfléchit. C'est avec la notion de temps quotidien proposée par Blanchot, qui implique un temps profondément humain, séparé de la nature, que nous avons compris la place de la réflexion centrée sur le crime. Le récit policier se chargeant d'un récit tronqué – un crime a été commis dont nous ignorons la cause, le coupable et ainsi de suite –, cela implique la nécessité d'aborder le problème de la représentation, lié à la difficulté d'une inscription dans le temps. L'En-Quête devient cette figure inventive qui refuse d'être absorbée complètement par la quotidienneté et sa circularité, refus qui passe par le désir de dire, de narrer encore, de confronter l'*Innommable*, l'impensable. Cette confrontation implique un pouvoir, mais aussi une inquiétude, un soupçon, puisque tel que l'affirme Sloterdijk, le lieu du crime, à la modernité, est infini, et chacun, chacune est donc potentiellement témoin, potentiellement coupable aussi. L'En-Quête n'échappe pas à cette suspicion, puisqu'elle travaille effectivement sur les lieux du crime et qu'elle va même jusqu'à laisser parler les morts à travers elle. Ainsi, le pouvoir dont elle est investie est vacillant, et si le divin laisse ses marques sur elle, il n'en reste pas moins que la mouvance est présente, que le langage qu'elle parle oscille aussi.

Je me suis interrogée, dans le deuxième chapitre, sur la place des indices et le lien que nous pouvons établir entre l'idée de piste et celle de lecture, en poussant encore plus loin les réflexions proposées dans le chapitre précédent et plongeant dans les textes, cherchant à voir comment le détective En-Quête agit dans cette métaphysique moderne. Il s'agissait, d'abord, de réfléchir à la possibilité du nom, à l'anonymat et à la disparition. L'En-Quête se situe entre la reconnaissance et l'anonymat, c'est-à-dire qu'elle est célèbre pour ses recherches – elle rapporte le nom et l'identité de victimes au grand jour – et qu'en même temps il est fréquent qu'elle travaille dans l'anonymat, la disparition de soi afin d'atteindre ses objectifs. C'est en me penchant sur *La Meurtrière* et *Une mort sans nom* que j'ai montré en quoi le travail de l'En-Quête est semblable à celui opéré par le récit policier lui-même, par son écriture, qu'il y a une forme de mise en abyme de la réflexion sur le pouvoir de la narration. Ainsi, dans le travail de mise en scène de l'anonymat, le nom devient véhicule, bien que cela s'inscrive dans un contexte où l'identité est loin d'être stable, fixée, donnée. D'où l'importance pour moi de nommer cette figure, de lui trouver un nom qui me serve de guide pour la réflexion : nom large, figure vaste, afin de ne pas perdre les richesses de la multiplicité, car dans le récit policier, l'un et le multiple se confrontent et s'entremêlent et l'identité est souvent hantée, habitée par quelque chose de fantomatique. De la même manière, le texte possède des strates de compréhension, des couches de sens, et le récit est habité par une multiplicité de textes, de références. Lire les indices, suivre des pistes n'est donc pas seulement le travail du détective, mais aussi celui des lectrices et lecteurs en proie à cette forme de narration. La lecture importe alors à plusieurs niveaux et ne peut se limiter au texte global, mais s'étend au moindre détail. Nous avons pu répondre ainsi aux critiques soulevées en première partie à propos

du caractère anodin de ces récits : rien n'est anodin dans le policier, c'est-à-dire que l'anodin a toujours le potentiel d'être porteur de sens.

Dans le même ordre d'idées, il a été important de me pencher sur le statut du cadavre, d'observer en quoi, loin de se contenter d'être un détail, un objet de la perversion moderne, le cadavre policier est lui aussi porteur d'une histoire, ce qui implique encore une fois la possibilité et la nécessité de la lire, de la traduire. Avec l'aide des réflexions de De Man sur la prosopopée, j'ai pu observer et analyser comment l'En-Quête s'organise autour de cette figure par la mise en scène, prêtant sa bouche, sa parole à l'autobiographie du cadavre (posthume). Il s'est agi de réfléchir, à partir de ces éléments, à la nécessité de la rhétorique dans ces récits et à leur forme particulière, puisque pour l'En-Quête, lire dans le corps n'est pas suffisant, mais consiste en fait en une première étape permettant ensuite de partir à la recherche du visage de la victime, de sa figure, de son histoire, n'étant pas limitée à celle de sa mort, mais se comprenant à partir de celle-ci.

Le « récit de soi » est alors au cœur du policier, bien qu'il le soit d'une manière rhétorique et non pas factuelle. C'est en creusant cette idée, à travers les réflexions proposées par De Man, toujours, et Castellani, ainsi que celles de Bakhtine, que j'ai pu établir l'importance de la voix et de son dédoublement au cœur du récit. L'En-Quête donne un lieu au récit pour s'écrire et, pour ce faire, elle a besoin des figures de la rhétorique et de la prosopopée en particulier, parce qu'elle fait face à un corps non identifié, à de *l'Innommable*, et que son travail implique un glissement temporel et spatial vers *l'innommé*; ce qui n'a pas encore de nom, de récit.

Afin de clarifier cette idée, je me suis penchée dans cette section sur le rôle, la manière d'agir des figures, et ce, avec l'aide des réflexions proposées par Lamy dans son manuel de rhétorique. En établissant le fait d'une vie propre aux figures dans le

langage, j'ai pu ensuite revenir à l'idée « d'imaginintelligence » proposée en première partie et poursuivre la réponse faite aux critiques : l'indice étant placé dans le langage et non plus seulement dans la logique, on parvient à voir en quoi l'emploi des figures dans le récit policier permet, entre autres, d'intégrer cet indice à la narration et d'ouvrir un accès spécifique à la compréhension par le littéraire. Compréhension, apprentissage moderne où science et récit se lient, où poésie et prose ne font qu'une.

C'est en m'attardant plus spécifiquement à une image, soit celle du visage en tant que figure, que j'ai clos ce chapitre, en travaillant à partir de l'idée de Blanchot faisant de la parole prophétique une parole qui crée un visage. Ce lien entre parole, mise en langage et apparition d'une figure m'a permis de montrer quelques visages spécifiques d'En-Quête, dans le cas présent, ceux de Dupin, Watson et Holmes, ainsi que Philippa, l'héroïne de *La Meurtrière*. Parce que le récit policier travaille à partir d'une absence, les visages apparaissent et disparaissent, ce qui implique un travail narratif très particulier, très réel aussi. La reprise des éléments de la première partie, la poursuite des réponses cette fois littéraires faites à la critique m'a permis de montrer, à partir des textes, l'importance narrative et épistémologique contenue dans les récits policiers et mise en scène par l'En-Quête.

Le troisième et dernier chapitre a abordé le travail de l'Esprit, son importance pour la figure de l'En-Quête. Il s'est agi d'interroger les possibilités de connaissance et d'accès au savoir créées par cette figure à travers le littéraire. La réflexion s'ouvre sur la nouvelle de Chesterton « Les étoiles filantes », texte qui me permet de mettre en place, de mettre en scène la charge métaphorique du texte par le jeu qui s'opère entre les différentes voix narratives. C'est à partir des réflexions de Levinas et Bordas sur la métaphore – qui implique de penser Dieu et, à la modernité, de prendre en charge des

éléments difficilement conceptualisables –, ainsi que des réflexions de Vogel soulignant l'importance accordée aux « opérations » du langage et du savoir dans la métaphore que je me suis penchée sur la mise en scène, la mise en abyme de la puissance rhétorique dans les récits policiers. Ainsi, le policier ne s'attarde pas à montrer le vrai, le réel, mais travaille à le réfléchir à partir de sa mise en récit.

Puis c'est en passant par la métaphore de la lumière en tant qu'apparition de la vérité que j'ai pu réfléchir à la possibilité même de la mise en discours hors des catégories dualistes opposant lumière-vérité/noirceur-erreur. C'est à travers « Le rituel des Musgrave » de Conan Doyle et *La dame du lac* de Chandler que j'ai observé combien la prose policière permet de dépasser les oppositions classiques, en mettant en scène des récits qui interrogent ces mêmes catégories. Il s'est agi ici d'observer non pas la vérité en tant que telle, mais de questionner le lieu d'où elle provient. Ce lieu, c'est celui d'où se place l'En-Quête, qui dirige le faisceau faisant apparaître la lumière. L'oralité de ces récits s'avère nécessaire, également, car c'est en effet dans le dialogue que les choses s'éclairent. Le savoir ne provient pas d'une voix unique, totalement lumineuse, mais nécessite au contraire de passer de l'ombre à la lumière, de revenir vers l'ombre, de s'en détacher de nouveau, mouvement qui correspond aux dialogues entre le détective En-Quête et les autres figures présentes dans le récit. Le dialogue policier, celui de l'En-Quête, puisqu'il participe du moment où le savoir se forme, requiert aussi l'écriture, au sein même du récit et c'est ainsi qu'il n'est pas rare que le journal apparaisse dans cette forme narrative, que les dialogues fusent et que la prosopopée, la rhétorique règnent, afin de permettre à l'En-Quête de s'adresser à elle-même-comme-à-une-autre. C'est à travers la comparaison, entre autres, entre le film *La dame du lac* et le roman du même nom, ainsi que « Double assassinat dans la rue Morgue » et « Flamme d'argent » de Conan Doyle que j'ai observé cette importance

polyphonique de la voix, du dialogue dans le policier. Là où le crime compromet la possibilité d'écrire l'histoire, l'enquête consiste à chercher un langage pour exprimer une vérité propre au crime, propre à chaque crime particulier, langage que permettent les dialogues et la rhétorique.

Enfin, c'est en abordant la possibilité de dire vrai dans un monde de figures que se clôt ce chapitre et cette thèse. En effet, il m'est apparu nécessaire à ce stade de questionner le statut de la connaissance que rend possible la rhétorique, en soulignant l'importance de l'interprétation donnée aux textes. Contrairement à la proposition de Narcejac faisant du roman policier une machine à lire, j'ai avancé que le récit policier peut se comprendre comme un organe à lire : une créature de lecture. Cette idée de créature plutôt que de machine est extrêmement importante puisque là où le genre est identifié comme une machine à sérialité, la créature, qui implique la vie organique, permet de penser les textes d'une manière mouvante, guidée par une figure et non un schéma mécanique. Ainsi, il y a jeu sur le réel, mais le récit est conscient de ce jeu. C'est par une lecture des nouvelles de Doyle « Charles Auguste Milberton » et « Le manoir de l'Abbaye » que je suis arrivée à cette idée que l'En-Quête, comme le trope, permet d'aller plus loin dans la compréhension que nous pouvons avoir du rôle de la parole. Parce que les rôles sont mouvants, changeants, dépendent des contextes, il est possible de lire le policier non pas comme un récit de la loi, de l'ordre, mais plutôt un récit de l'interprétation des lois, de l'observation de l'ordre dans ce qu'il a de problématique, ce qui permet de questionner les récits officiels, de passer de l'Histoire à l'histoire pour en arriver à l'H-histoire. En effet, chaque En-Quête a sa manière propre de penser l'histoire, qui dépend de son histoire à elle, et ainsi quotidienneté et historicité se trouvent liées, en contact. L'En-Quête parle d'une parole prophétique sans ancrage divin, travaille l'esprit par les mots, l'indicible par la figure, et c'est tout cela qui

participe d'une quête se vouant à la possibilité de connaître et de savoir malgré la violence, mais surtout, en acceptant l'importance du doute, de l'écart, du mouvant, en acceptant de confronter le crime, la violence de la perte et de la disparition.

Ceci conclut le tour annoncé et pourtant, reste encore quelque chose à dire, car je voudrais conclure en donnant une image, un visage à cette figure d'En-Quête qui habite le texte, apparaît et se cache, ne se dévoile jamais complètement, ne se définit pas totalement. Je voudrais, littéralement, donner une image qui permette non pas de l'enfermer, mais plutôt de l'observer d'un peu plus loin, d'un peu plus près, hors des mots, dans la contemplation. Ce faisant, cherchant la représentation adéquate, je me perds dans un dédale de toiles, de tableaux, et les images se superposent les unes aux autres dans un jeu de transparence mémorielle. Je m'arrête devant *Abenteuer eines Fräuleins* de Paul Klee<sup>384</sup>; je m'arrête car devant la toile, et comme l'éclair rouge au pied de cette femme dans le tableau, je réalise que pour parler de l'En-Quête, il me faut reconnaître d'abord mon En-Quête, c'est-à-dire le biais ou le chemin particulier que j'emprunte, qui contient son lot d'histoires et qui mène à mon histoire d'une lecture policière, et donc à cette figure. Le titre, en anglais comme en français, ajoute « jeune », la femme représentée est cependant courbée, les cheveux gris, le visage traversé de lignes qui pourraient bien être des rides. Alors, je regarde encore et me demande pourquoi « jeune », « young »? Peut-être l'était-elle, c'est à ça que je pense, à l'aventure d'une jeune femme qui vieillit, et l'aventure est alors la vie, simplement, douloureusement, la vie qui la traverse de part en part, car les lignes du tableau se confondent, délimitent la figure centrale et se poursuivent en même temps dans les formes qui l'entourent et la sous-tendent. Jeu d'ombre et de lumière, n'est éclairé que

---

<sup>384</sup> Cf. Annexe I.



son visage à elle, son tronc et le cœur d'un oiseau qui la touche du bec, et sitôt même que j'écris « éclairé », je ressens l'erreur possible, la part de manquement, car c'est plutôt que la lumière irradie; et, changeant le mot, la lumière vient alors du dedans, de derrière le tableau et non plus de devant. Si la lumière vient d'elle et du cœur de l'oiseau, de leur contact géométrique, du triangle à la courbe, alors l'histoire change. Elle est figure centrale, non pas parce qu'au centre de la toile le peintre l'a placée, mais parce que sans cette lumière qui s'échappe d'elle, nous ne verrions rien de ce qui l'entoure, ou bien nous le verrions différemment, sous un autre angle, sous un autre regard.

Voici bien le biais dont il est question dans les pensées que je présente ici, me plaçant quelque part au milieu du jeu d'ombre et de lumière, de transparence et d'opacité, dans les couleurs qui se touchent et s'abandonnent. Dans le tableau, j'observe un poisson, un fantôme, un chemin qui passe trop vite, un contour qui contient et se dissout en même temps; et parce que je fais des figures, que je fais figure, il ne faut pas s'étonner des oublis, des absences, du trop plein, bref, de cette prosopopée qui m'anime, me fait penser les personnages et tracer leurs visages. Je repense à cette citation sur les métaphores qui, donnant un accès particulier, en cachent aussi un autre ce faisant. Pourrais-je, plus loin dans *l'aventure*, découvrir d'autres réponses? Cela ne fait aucun doute. Un autre visage, une autre figure en viendrait-elle à d'autres observations, d'autres conclusions? Nulle hésitation, oui, cela se peut et se doit. Car faiseurs de figures, fabricants de tapisseries, nous utilisons les mêmes fils que l'histoire a donné à nos ancêtres, qu'elle donnera à nos enfants et, cependant, dans l'air du temps, de notre temps, tramer une tapisserie de mots particuliers marque tout de même un moment de ce cercle, un point de pensée; point de fuite, point de croix, un point de suspension permettant de poursuivre et de faire encore d'autres figures, d'autres visages, d'autres histoires de vie, de jeune femme qui a vieilli.

Cela étant dit, je me sens prête maintenant à aborder l'En-Quête, celle du texte policier, celle qui est contenue dans lui et s'en échappe, celle qui est créée par lui et qui est à la fois créatrice de cette prose. C'est encore vers Klee que je me tourne, *Der Mensch ist der Mund des Herrn*<sup>385</sup>, tableau frappant où la géométrie translucide crée le grand et le petit, l'un dans l'autre, une figure dans la bouche de ce grand visage cylindrique. Dieu a créé l'homme et, pourtant, c'est de l'homme que la création vient, que la parole spirituelle s'échappe. La moitié inférieure de la bouche, tout comme le corps de cette grande forme, paraît être au-dessous de la terre, cachée sous le sol : les bras, le tronc du Seigneur, ainsi que les jambes de l'homme, comme autant de racines. Au-dessus, le tronc de l'homme et la majeure partie du visage du Seigneur. L'humain et le divin, liés d'abord dans la terre, sous la terre, pour apparaître ensuite à la surface, pas très haut, pas très loin dans les cimes; figures créatrices et créatures à la fois, qui se touchent et s'emmêlent, parce que créer change celui et celle qui créent, et que les figures deviennent inséparables, ou bien plutôt superposées. C'est dans ces proportions, ces rapports que l'En-Quête se situe. L'En-Quête est la bouche de la Figure et, ainsi, la Figure est la bouche de l'En-Quête, avant, après, plus tard, temporalité d'aquarelle en couches translucides qui permettent de faire apparaître quelque chose de nouveau sans cacher complètement ce qui se trouve derrière. La Figure est liée au divin, par sa taille, c'est-à-dire son potentiel de création, mais surtout, En-Quête et Figure se lient dans le langage, dans l'abord particulier qu'elles donnent à l'expression. Qu'est-ce qui est venu avant, le langage ou la parole? Qu'est-ce qui crée, les figures ou l'En-Quête? Est-ce Dieu qui a créé l'homme ou bien le contraire? Répondre par l'image, c'est sortir du temps, des questions, c'est répondre par les formes où le cercle et le carré procèdent d'un mouvement commun, c'est répondre que le blanc est encore sous le noir, que les

---

<sup>385</sup> Cf. Annexe II.

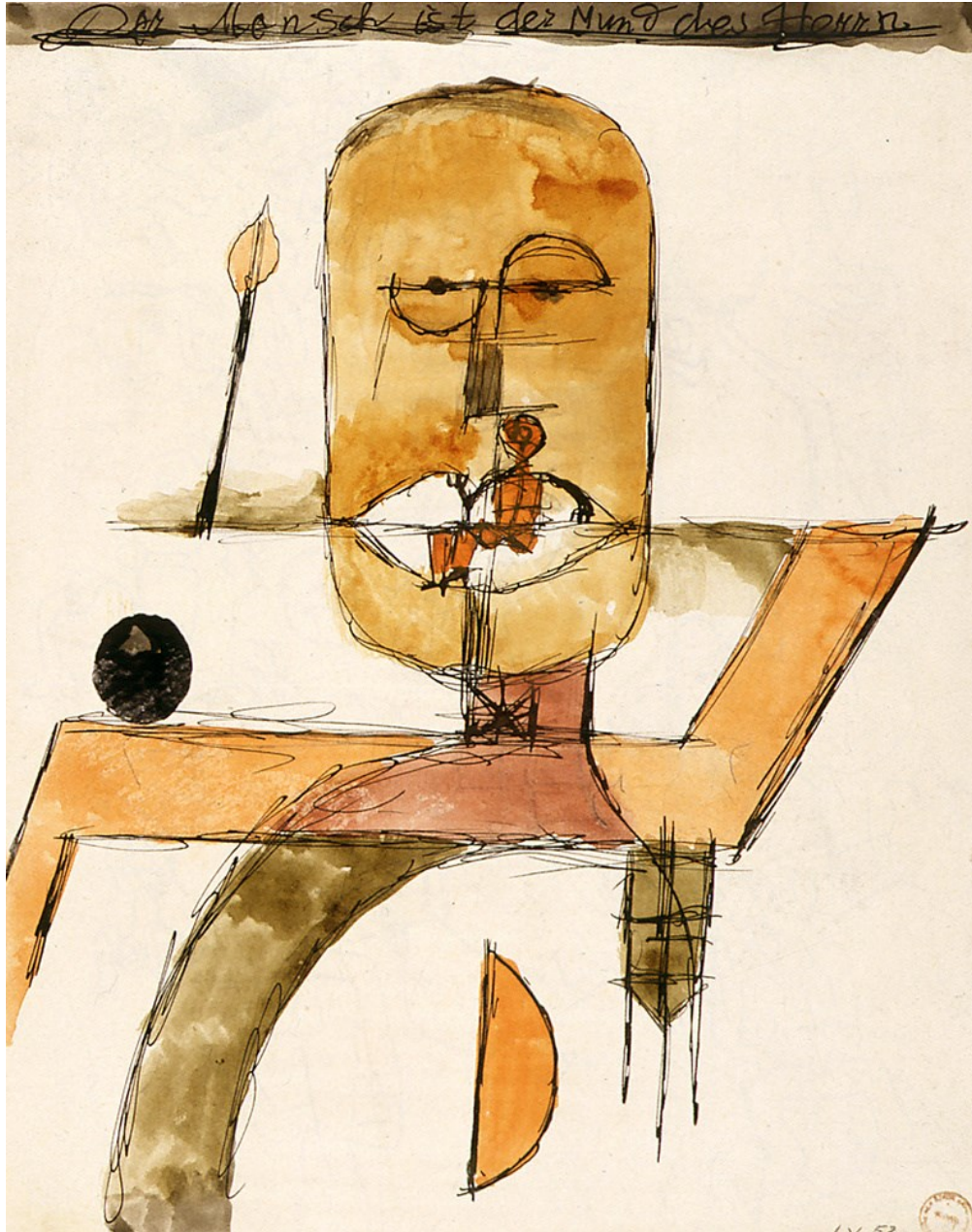
oppositions n'ont pas à en être, quand c'est dans un mouvement de perpétuelle création qu'elles s'inscrivent.

ANNEXE I



KLEE, Paul. *Abenteuer eines Fräuleins*, 1922.

ANNEXE II



KLEE, Paul. *Der Mensch ist der Mund des Herrn*, 1918.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur le roman policier :

AMEY, Claude. *Jurifiction, roman policier et rapport juridique : essai d'esthétique narrative*, Paris, L'Harmattan, 1994, 234 pages.

BOILEAU-NARCEJAC. *Le roman policier*, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 1964, 235 pages.

BONNEMAISON, Audrey, et Daniel, FONDANÈCHE. *Le polar*, Paris, Le Cavalier bleu, Idées reçues, 2009, 127 pages.

COLIN, Jean-Paul. *Le roman policier français archaïque : un essai de lecture groupée*, Berne, P. Lang, 1984, 294 pages.

DELEUSE, Robert. *Les maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, Les compacts, 1991, 254 pages.

DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, Le Texte à l'œuvre, 1992, 235 pages.

DUPUY, Josée. *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse, Texte pour aujourd'hui, Paris, 1974, 191 pages.

EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, 1983, 305 pages.

\_\_\_\_\_. *Le récit impossible : Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 357 pages.

ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 pages.

FOSCA, François. *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Nouvelle revue critique, 1937, 228 pages.

- FONDANÈCHE, Daniel. *Le roman policier*, Paris, Ellipses, Thèmes & études, 2000, 110 pages.
- FRANÇOIS, Marion. « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance », <http://lisa.revue.org/3953>.
- HIGHSMITH, Patricia. *L'art du suspens: mode d'emploi*, Paris, Calmann-Levy, 1987, 218 pages.
- KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier; un traité de philosophie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971, 179 pages.
- LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier t.1*, Paris, 10/18, 1974, 349 pages.  
\_\_\_\_\_. *Mythologie du roman policier t.2*, Paris, 10/18, 1987, 350 pages.
- LACOMBE, Alain. *Le roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, 188 pages.
- LITS, Marc. *Le genre policier dans tous ses états : D'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011, 194 pages.  
\_\_\_\_\_. *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, 210 pages.  
\_\_\_\_\_. *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989, 246 pages.
- MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis. Une histoire sociale du roman policier*, Paris, Éditions PEC- La Brèche, 1986, 189 pages.
- MESSAC, Régis. *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Amiens, Encrage, Travaux, 2011, 588 pages.  
\_\_\_\_\_. *Roman policier : fragment d'histoire : critique littéraire*, Paris, Ex nihilo, 2009, 166 pages.

NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire, le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, 247 pages.

POUY, Jean-Bernard. *Une brève Histoire du Roman noir*, Paris, L'œil Neuf, 2008, 130 pages.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*, « Typologie du roman policier », Paris, Éditions du Seuil, 1971, pages 55-65.

VANONCINI, André. *Le roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je?, 1993, 127 pages.

#### Théorie et philosophie :

ADORNO, Theodor. « Sur l'usage des mots étrangers », *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Collection Philia, 2004, pages 198-204.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, Arts & esthétique, 1998, 94 pages.

AMÉRY, Jean. *Par-delà le crime et le châtement : essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, 165 pages.

ARNAULD, Antoine et Pierre NICOLE. *La logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, 404 pages.

AUERBACH, Erich. *Figura*, Paris, Belin, L'extrême contemporain, 1993, 94 pages.

\_\_\_\_\_. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, Tel, Bibliothèque des idées, 1968, 559 pages.

BÄHLER, Ursula, Ruth GANTERT, Rita Catrina IMBODEN. *Penser les métaphores*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, 116 pages.



- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1978, 488 pages.
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, Tel quel, 1966, 76 pages.
- BECKETT, Samuel. *L'Innommable*, Paris, Les éditions de Minuit, 2004, 212 pages.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, 367 pages.  
 \_\_\_\_\_ . *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, 640 pages.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigme pour une métaphorologie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Problèmes & Controverses, 2006, 195 pages.
- BORDAS, Éric. *Les chemins de la métaphore*, « Figures d'une théorie », Paris, Presses Universitaires de France, Études littéraires Recto-verso, 2003, pages 67-121.
- BUBER, Martin. *Je et Tu*, Paris, Aubier Montaigne, Philosophie en poche, 1969, 172 pages.
- CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973, 243 pages.
- DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 327 pages.
- DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir; suivi de Le siècle et le Pardon*, Paris, Seuil, 2000, 133 pages.  
 \_\_\_\_\_ . *Pardoner : l'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, Herne, Carnet de l'Herne, 2005, 92 pages.
- DUMARSAIS, César Chesneau et Pierre FONTANIER. *Les tropes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 360 pages.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 540 pages.
- FARGE, Arlette. *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 148 pages.

FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 306 pages.

FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995, 128 pages.

GADAMER, Hans Georg. *Qui suis-je et qui es-tu? : commentaire de Cristaux de soufflé de Paul Celan*, Arles, Actes sud, 1987, 172 pages.

GINZBURG, Carlo. *Rapports de force : histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003, 123 pages.

HEIDEGGER, Martin. *La dévastation et l'attente : entretien sur le chemin de campagne*, Paris, Gallimard, L'infini, 2006, 110 pages.

KANT, Emmanuel. *Métaphysique des mœurs 1*, Paris, GF-Flammarion, 1994, 203 pages.

\_\_\_\_\_. « Qu'est-ce que les Lumières? ».

\_\_\_\_\_. *Sur le mal radical dans la nature humaine*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2001, 175 pages.

KIERKEGAARD, Søren, *La reprise*, Paris, GF-Flammarion, 1990, 270 pages.

KRISTEVA, Julia. *La haine et le pardon*, Paris, Fayard, Pouvoirs et limites de la psychanalyse, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, Tel Quel, 1980, 247 pages.

LACAN, Jacques. « Le Séminaire sur "La lettre volée" », *La psychanalyse*, n° 2, 1957.

LACOUR P., F. THOMAS et D. THOUARS. *Herméneutique contemporaine : comprendre, interpréter, connaître*, Paris, J. Vrin, 2011.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

- LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Presses universitaires de France, L'interrogation philosophique, 1998, 598 pages.
- LEVINAS, Emmanuel. *Carnet de captivité suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, 278 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1983, 91 pages.
- \_\_\_\_\_. *Noms Propres*, Paris, Fata Morgana, 1976, 193 pages.
- LAUSBERG, Henrich. *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber, 1960, 983 pages.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 2000, 199 pages.
- \_\_\_\_\_. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 1996, 229 pages.
- M. WEMMERS, Jo-Anne. *Introduction à la victimologie*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra moral », *La philosophie à l'époque tragique des Grecs suivi de Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, Paris, Gallimard, 1975.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000, 689 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le conflit des interprétations : essai d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, Ordre philosophique, 1969, 505 pages.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, 128 pages.

SCHEFER, Olivier. *Des revenants : corps, lieux, images*, Montrouge, Bayard, 2009, 175 pages.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Paris, Éditions du Cerf, Patrimoine judaïsme, 1983, 203 pages.

\_\_\_\_\_. « À propos de notre langue. Une confession. », in MOSÈS, Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

SLOTERDIJK, Peter. *Colère et temps : essai politico-psychologique*, Paris, Libella-Maren Sell, 2007, 319 pages.

\_\_\_\_\_. *Essai d'intoxication involontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette littérature, Pluriel, 2001, 160 pages.

VANONCINI, André. *Figures de la modernité : essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris, J. Corti, 1984, 215 pages.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, 2002, 207 pages.

#### Littérature :

BOILEAU-NARCEJAC. *L'ingénieur aimait trop les chiffres*, Paris, Denoël, Le livre de poche policier, 1958, 192 pages.

BENACQUISTA, Tonino. *La commedia des ratés*, Paris, Gallimard, Série noire, 1991, 242 pages.

\_\_\_\_\_. *La machine à broyer les petites filles*, Québec, L'instant même, 1998, 162 pages.

\_\_\_\_\_. *Malavita*, Paris, Gallimard, Folio, 2004, 373 pages.

\_\_\_\_\_. *Malavita encore*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, 388 pages.

\_\_\_\_\_. *Saga*, Paris, Gallimard, 1997, 439 pages.

- CHANDLER, Raymond. *Adieu, ma jolie*, Paris, Gallimard, Folio policier, 2000, 304 pages.
- \_\_\_\_\_. *Charades pour écroulés*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1958, 253 pages.
- \_\_\_\_\_. *La dame du lac*, Paris, Gallimard, Folio plus, 1949, 376 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le grand sommeil*, Paris, Gallimard, 2001, 252 pages.
- \_\_\_\_\_. *Later Novels and Other Writings*, New York, Library of America, 1995, 1076 pages.
- \_\_\_\_\_. *Stories and Early Novels*, New York, Library of America, 1995, 1199 pages.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Les Enquêtes du Père Brown*, Paris, Omnibus, 2008, 1196 pages.
- \_\_\_\_\_. *The Penguin Complete Father Brown*, New York, Penguin Books, 1981, 718 pages.
- CHRISTIE, Agatha. *A.B.C. contre Poirot*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1950, 255 pages.
- \_\_\_\_\_. *Dead Man's Folly*, New York, Cardinal Editions, Pocket Books, 1956, 178 pages.
- \_\_\_\_\_. *Death on the Nile*, New York, Harper Paperbacks, Harper Mystery, 1992, 313 pages.
- \_\_\_\_\_. *Drame en trois actes*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1949, 253 pages.
- \_\_\_\_\_. *La dernière énigme*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1976, 250 pages.

- \_\_\_\_\_. *La nuit qui ne finit pas*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1969, 252 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le crime de l'Orient-Express*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Le livre de poche policier, 1934, 286 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le crime est notre affaire*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1972, 186 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Le livre de poche, 1992, 221 pages.
- \_\_\_\_\_. *Le mystère de Listerdale*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1963251, 252 pages.
- \_\_\_\_\_. *Meurtre en Mésopotamie*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1967, 254 pages.
- \_\_\_\_\_. *Mr Quinn en voyage*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1969, 188 pages.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes XIII*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1959, 689 pages.
- \_\_\_\_\_. *The Seven Dials Mystery*, New York, Bantam Books, 1957, 217 pages.
- \_\_\_\_\_. *Un cadavre dans la bibliothèque*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1946, 252 pages.
- \_\_\_\_\_. *Une poignée de seigle*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Club des masques, 1970, 250 pages.
- CONAN DOYLE, Arthur. *Archives sur Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1956, 446 pages.
- \_\_\_\_\_. *Étoile d'argent et autres aventures de Sherlock Holmes*, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2005, 335 pages.

- \_\_\_\_\_. *Les aventures de Sherlock Holmes I*, Paris, Omnibus, 2005, 1096 pages.
- \_\_\_\_\_. *Résurrection de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, 1956, 422 pages.
- \_\_\_\_\_. *Sherlock Holmes enquête*, Paris, Bilingue Pocket, 2004, 221 pages.
- \_\_\_\_\_. *Son dernier coup d'archet*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1956, 253 pages.
- \_\_\_\_\_. *Souvenirs de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1956, 446 pages, p.413-446.
- \_\_\_\_\_. *The Hound of the Baskervilles*, New York, Penguin Books, 1981, 213 pages.
- CONNELLY, Michael. *Le poète*, Paris, Seuil, Points Policiers, 2004, 541 pages.
- \_\_\_\_\_. *Les égouts de Los Angeles*, Paris, Seuil, 1993, 460 pages.
- \_\_\_\_\_. *Los Angeles River*, Paris, Éditions du Seuil, Policiers, 2004, 367 pages.
- CORNWELL, Patricia. *Cadavre X*, Paris, Calman-Lévy, 2000, 412 pages.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires mortes*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Le livre de poche, 1994, 315 pages.
- \_\_\_\_\_. *Morts en eaux troubles*, Québec, Québec-Livre, 1997, 348 pages.
- \_\_\_\_\_. *Une mort sans nom*, Paris, Éditions du Masque, 1996.
- DANTEC, Maurice Georges. *Babylon Babies*, Paris, Gallimard, La Noire, 1999, 551 pages.
- \_\_\_\_\_. *La sirène rouge*, Paris, Gallimard, Série noire, 1993, 478 pages.
- \_\_\_\_\_. *Les racines du mal*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1995, 752 pages.
- DARD, Frédéric. *Ma sale peau blanche*, Paris, Éditions du fleuve noir, Presses Pocket, 1958, 185 pages.
- DU MAURIER, Daphné. *Jamaica Inn*, Londres, Penguin Books, 1972, 267 pages.

\_\_\_\_\_. *Ma cousine Rachel*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1952, 499 pages.

\_\_\_\_\_. *Rebecca*, Paris, Rombaldi, 1975, 458 pages.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Justice*, Paris, Julliard/L'âge d'homme, 10/18, 1986, 251 pages.

\_\_\_\_\_. *La panne*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1958, 124 pages.

\_\_\_\_\_. *La promesse*, Paris, Albin Michel, 1960, 251 pages.

\_\_\_\_\_. *La ville*, Paris, Albin Michel, Poche suisse, 1974, 216 pages.

\_\_\_\_\_. *Le juge et son bourreau*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1961, 124 pages.

\_\_\_\_\_. *Val pagaille*, Paris, Motifs, 2007, 189 pages.

HAMMETT, Dashiell. *Romans*, Paris, Gallimard, Quarto, 2009, 1064 pages.

\_\_\_\_\_. *Le dixième indice et autres enquêtes du Continental Op*, Paris, Denoël, 1976, 280 pages.

HARTLEY, L.P. « W.S. », in DAHL, Roald, *Histoires de fantômes*, Paris, le livre de poche jeunesse, 1985, pages 84-106.

HIGHSMITH, Patricia. *Eaux profondes*, Paris, Calmann-Lévy, Presses Pocket, 1958, 285 pages.

\_\_\_\_\_. *La cellule de verre*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1966, 310 pages.

HIMES, Chester. *Cotton Comes to Harlem*, New York, Allison & Busby, 1965, 159 pages.

HOCKENSMITH, Steve. *Holmes on the Range*, New York, St. Martin's Minotaur, 2006, 294 pages.



- HØEG, Peter. *Smilla et l'amour de la neige*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1995, 512 pages.
- JAMES, P.D., *La Meurtrière*, Paris, Fayard Mazarine, 1984, 446 pages.
- KELLERMAN, Jonathan. *La clinique*, Éditions du seuil, Points, 1998, 517 pages.
- KERTÉSZ, Imre. *Le chercheur de traces*, Arles, Actes Sud, 2003, 117 pages.  
\_\_\_\_\_. *Roman policier*, Paris, Actes Sud, 2006, 117 pages.
- La Bible*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- LARSSON, Stieg. *Millénium 1 : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, Paris, Actes Sud, Actes noirs, 2006, 574 pages.  
\_\_\_\_\_. *Millénium 2 : La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, Paris, France Loisirs, 2006, 652 pages.  
\_\_\_\_\_. *Millénium 3 : La reine dans le palais des courants d'air*, Paris, France Loisirs, 2007, 710.
- LEBLANC, Maurice. *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche policier, 1963, 311 pages.
- LEHANE, Dennis. *Mystic River*, Paris, Payot & Rivage, Rivage/Noir, 2004, 583 pages.
- LEROUX, Gaston. *Le fantôme de l'opéra*, Paris, Le livre de poche, 1959, 498 pages.  
\_\_\_\_\_. *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, Maxi-Livres, 2005, 254 pages.
- LIEBERMAN, Herbert. *Nécropolis*, Paris, Seuil, Points, 1977, 600 pages.  
\_\_\_\_\_. *Le tueur et son ombre*, Paris, Seuil, 1990, 417 pages.
- MACDONALD, Patricia. *La fille sans visage*, Paris, Albin Michel, 2005, Le livre de poche, 346 pages.
- LUDLUM, Robert. *L'Alerte Ambler*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2008, 472 pages.
- MALET, Léo. *Des kilomètres de linceuls*, Paris, Fleuve noir, 1998, 183 pages.

NOTHOMB, Amélie. *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 2001, 120 pages.

\_\_\_\_\_. *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1992, 180 pages.

POE, Edgar Allan. *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, Bouquins, 2005, 1600 pages.

\_\_\_\_\_. *Le chat noir et autres récits fantastiques*, Paris, J'ai lu, 1987, 233 pages.

\_\_\_\_\_. *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1972, 403 pages.

SIMENON, Georges. *Au rendez-vous des terre-neuvas*, Paris, Fayard, 1933, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *La patience de Maigret*, Paris, Presses de la cité, Presses Pocket, 1965, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *La tête d'un homme*, Paris, Fayard, 1931, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *Le fou de Bergerac*, Paris, Fayard, 1932, 159 pages.

\_\_\_\_\_. *Le haut mal*, Paris, Fayard, 1933, 192 pages.

\_\_\_\_\_. *Le relais d'Alsace*, Paris, Fayard, 1933, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *L'homme de Londres*, Paris, Fayard, 1962, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *Maigret et la vieille dame*, Paris, Presses de la cité, Presses Pocket, 1951, 192 pages.

\_\_\_\_\_. *Pietr-le-Letton*, Paris, Fayard, 1931, 220 pages.

SOPHOCLE. *Œdipe roi*. Paris, La Différence, Minos, 2006, 205 pages.

SUTER, Martin. *Small World*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Points, 1998, 358 pages.

VAN GULIK, Robert. *Assassins et poètes*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1985, 278 pages.

\_\_\_\_\_. *Le monastère hanté*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1984, 187 pages.

\_\_\_\_\_. *Meurtre sur un bateau-de-fleurs*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1984, 317 pages.

VARGAS, Fred. *L'homme à l'envers*, Paris, Éditions Viviane Hamy, J'ai lu, 1999, 317 pages.

\_\_\_\_\_. *Pars vite et reviens tard*, Paris, Magnard, Classiques & Contemporains, 2006, 398 pages.

WELCH, James. *La mort de Jim Loney*, Paris, Albin Michel, 10/18 domaine étranger, 1993, 249 pages.

WOLLSTONECRAFT-SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 2009, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 345 pages.

#### Films et séries :

ALTMAN, Robert. *The Long Goodbye*, 1973.

BUREAU, Stéphane. *Contact : Boris Cyrulnik*, 2009.

BRECKMAN, Andy; HOBBERMAN David. *Monk*, USA Network, 2002-2009.

CAMPANELLA, Juan José. *El secreto de sus ojos*, 2009.

CARNÉ, Marcel. *Drôle de drame*, 1937.

CHIBNALL, Chris. *Broadchurch*, ITV, 2013-présent.

CUBITT, Allan. *The Fall*, BBC Two, 2013-présent.

DASSIN, Jules. *The Naked City*, 1948.

\_\_\_\_\_. *Night and the City*, 1950.

DE PALMA, Brian. *The Black Dahlia*, 2006.

DMYTRYK, Edward. *Murder My Sweet*, 1944.

FINCHER, David. *Zodiac*, 2007.

FLOWERDAY, Rachel; GUNER, Tahsin. *Father Brown*, BBC One, 2013-présent.

FORTUNATO, Ron. *Elementary*, «End of Watch », CBS, 18.12.2014.

FROST, Mark; LYNCH, David. *Twin Peaks*, ABC, 1990-1991.

GARNETT, Tay. *The Postman Always Rings Twice*, 1946.

GATISS, Mark; MOFFAT, Steven. *Sherlock*, BBC, 2010-présent.

HANSON, Curtis. *L.A. Confidential*, 1997.

HAWKS, Howard. *The Big Sleep*, 1946.

HITCHCOCK, Alfred. *Dial M for Murder*, 1954.

\_\_\_\_\_. *North by Northwest*, 1959.

\_\_\_\_\_. *Rear Window*, 1954.

\_\_\_\_\_. *Rebecca*, 1940.

\_\_\_\_\_. *Rope*, 1948.

\_\_\_\_\_. *Strangers on a train*, 1951.

\_\_\_\_\_. *The Man Who Knew Too Much*, 1934.

HUSTON, John. *The Asphalt Jungle*, 1950.

\_\_\_\_\_. *The Maltese Falcon*. 1941.

LAPLANTE, Lynda. *Prime Suspect*. ITV, 1991-2006.

LELOUCH, Claude. *Roman de gare*, 2006.

LEVINSON, Richard; LINK, William. *Columbo*, NBC (1968-1978), ABC (1989-2003), 1968-2003.

LUMET, Sidney. *Murder on the Orient Express*, 1974.

MALLE, Louis. *Ascenseur pour l'échafaud*. 1958.

McGOVERN, Jimmy. *Cracker*, ITV, 1993-2006.

MONTGOMERY, Robert. *Lady in the Lake*, 1947.

POLANSKI, Roman. *Chinatown*, 1974.

REED, Carol. *The Third Man*, 1949.

WELLES, Orson. *Mr. Arkadin*, 1955.

\_\_\_\_\_. *Touch of Evil*, 1958.

WOOLF, Dick. *Law and Order*, NBC, 1990-2010.

### Tableaux :

KLEE, Paul, (1879-1940). *Abenteuer eines Fräuleins*, 1922, aquarelle sur papier, 43.8 x 30.8 cm, Tate.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_Young\\_Lady's\\_Adventure.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Young_Lady's_Adventure.JPG) [en ligne]

\_\_\_\_\_. *Der Mensch ist der Mund des Herrn*, 1918, crayon, encre et aquarelle sur papier, 21 x 16.5 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,\\_Der\\_Mensch\\_ist\\_der\\_Mund\\_des\\_Herrn.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,_Der_Mensch_ist_der_Mund_des_Herrn.JPG) [en ligne]