



HAL
open science

Characterization of the CBN wheel wear and modelling of its effect in NGV grinding

Marc Vervel

► **To cite this version:**

Marc Vervel. Characterization of the CBN wheel wear and modelling of its effect in NGV grinding: dramatization challenges in emerging police fiction. Mechanics [physics.med-ph]. Université Polytechnique Hauts-de-France; Universidad del País Vasco, 2020. English. NNT : 2020UPHF0006 . tel-04235429

HAL Id: tel-04235429

<https://uphf.hal.science/tel-04235429>

Submitted on 16 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat
Pour obtenir le grade de Docteur de
l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE
Littérature française et comparée

Présentée et soutenue par Marc VERVEL

Le 22/10/2020, à Valenciennes

École doctorale : Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)

Laboratoire : DeScripto

MYSTÈRE ET JOUISSANCE NARRATIVE :
ENJEUX DE DRAMATISATION DANS LA FICTION POLICIÈRE ÉMERGENTE

JURY

Directeur de thèse : Arnaud HUFTIER, professeur des Universités, Université
Polytechnique Hauts-de-France

Présidente du jury : Juliette VION-DURY, professeure des Universités, Université Paris 13
- Sorbonne Paris Cité

Denis MELLIER, professeur des Universités, Université de Poitiers

Paule PETITIER, professeure des Universités, Université Paris Diderot - Université de Paris
(Rapporteur)

Guillaume PINSON, professeur des Universités, Université de Laval (Rapporteur)

Alain SCHAFFNER, professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle

Nathalie WATTEYNE, professeure des Universités, Université de Sherbrooke

À mon père, à Benji

Dans ce rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé, sous la pluie grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais pénétrer le mystère, après de longues recherches.

Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*



L'Assassinat, Félix Vallotton (estampe, 1893, s.l., s.n.)

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Arnaud Huftier, qui a accepté de diriger cette thèse et a su me prodiguer conseils et soutien. Son amabilité, sa gentillesse, ses remarques avisées furent précieuses tout au long de ce travail.

Je remercie également vivement Juliette Vion-Dury. Sans les échanges que j'ai eus avec elle, je n'aurais jamais envisagé de reprendre un travail de recherche. Sa disponibilité, tout au long de la longue première phase qui a permis d'accoucher de ce sujet, fut déterminante pour mon travail.

Ma reconnaissance va également à mes collègues de l'Université de Paris, et notamment à Jean Vignes et Claude Millet qui m'ont accueilli dans l'équipe, à Stéphanie Smadja pour ses bons conseils, et à Paule Petitier pour son écoute, ses remarques et sa sympathie.

Je souhaite également faire part de ma gratitude à l'égard du personnel administratif de l'université où j'ai effectué ma thèse, aussi bien que de celle où j'exerce. Je pense, en particulier, pour des raisons différentes, à Sophie Ballet et à Marie Chargelègue, que je remercie sincèrement pour tout ce qu'elles font.

Faire une thèse mène moins à devenir docteur qu'à se transformer en Mr. Hyde au petit pied. Les proches, famille et amis, assistent avec perplexité et parfois un peu d'effroi à d'insensibles transformations du sujet de l'expérience, qu'ils ne reconnaissent plus toujours quand ils ont encore l'occasion de le voir. Que soient remerciés tous ceux qui ont eu à subir mes absences ou ma présence, mes humeurs et mes angoisses, et les inévitables monologues attachés à l'exercice ; et ceux qui ont été jusqu'à émettre un parfois légèrement hypocrite, mais toujours combien attentionné « C'est passionnant » à ces diverses occasions.

Et puis, bien sûr, il y a les relecteurs, d'une page ou de mille, d'un an ou d'un jour. Ma plus vive reconnaissance va à Philippe, le plus tenace d'entre eux. Mais elle recouvre bien sûr aussi tous les autres, parmi lesquels je pense notamment à Sarah, Cécile, Alicia, Franck, Sophie, Julien, Élisabeth,...

Enfin, s'il arrive que les thèses conduisent paraît-il à des crises relationnelles diverses, ce ne fut guère le cas ici. Que Jean-Marc soit donc remercié, outre ce que je ne dirai pas, pour sa patience à mon égard.

Avertissement

Les textes sont cités en langue originale. Chaque fois qu'une traduction française des textes de langue anglaise est disponible, les références en sont indiquées en note ainsi que dans la bibliographie générale. Pour des raisons de place, la version française des textes de langue anglaise n'a été proposée que dans le cas spécifique d'analyses portant sur des problèmes de traduction.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	11
<i>1) Conditions d'une rencontre – vers l'entrée du mystère dans la fiction du crime</i>	35
Introduction de la première partie	35
1.1. Le mystère : un mot pour le roman ?	38
1.1.1. Un terme ambivalent, entre acceptions religieuses et laïcisées	38
1.1.2. L'histoire du terme et sa place dans les débats autour du statut de la religion à l'époque des Lumières	50
1.1.3. Vers une appropriation littéraire du mystère	68
1.2. Le mystère et le récit gothique	93
1.2.1. Vers une narration sous le signe de l'effroi	93
1.2.2. Walpole : théâtre de l'imaginaire et scène des signes	110
1.2.3. Radcliffe, une narration dynamique sous le signe de la fascination inquiète	117
1.2.4. Lewis, Maturin : perte et quête infinies du sens	126
1.2.5. Brockden Brown, Lamothe-Langon : entre méfiance et jouissance de la fiction	146
1.3. Le mystère dans le roman anglais et français hors du genre gothique (fin dix-huitième-début du dix-neuvième siècles) : vers une articulation du crime et de la quête herméneutique pour évoquer le contemporain	165
1.3.1. Mystère criminel et roman populaire : Lesuire, Ducray-Duminil	168
1.3.2. Le mystère au service d'une narration à visée sérieuse ? Godwin, Bulwer	188
1.3.3. Mystère et ombres de la vie sociale : De <i>L'Espion de police</i> de Lamothe-Langon aux mystères urbains de Sue et Reynolds	208
1.3.4. La fiction pour dire un monde incompréhensible : Quincey, Cassagnaux, Balzac	229
Conclusion de la première partie	251
<i>2) Mystère et quête herméneutique en contexte judiciaire des années 1840 aux années 1880 – le policier avant le policier</i>	256
Introduction de la deuxième partie	256
2.1. Poe et les vertiges de l'herméneutique textuelle	259
2.1.1. Une œuvre traversée d'ambivalences et hantée par la question de la connaissance	262
2.1.2. Mystère et élucidation : l'invention d'un nouveau rapport au récit ?	270
2.2. Enquêtes et mystères, du roman populaire au roman judiciaire	284
2.2.1. <i>Eulalie Pontois</i> de Soulié : curiosité sociale et pathétique du crime	287
2.2.2. <i>Catherine Blum</i> de Dumas : quête du sens et nostalgie originaire	298
2.2.3. Le récit judiciaire selon Gaboriau : enquête et conquête de l'ordre symbolique	307

2.3. Le « sensation novel » et la peur de l'inconnaissable	328
2.3.1. <i>The Evil Guest</i> de Le Fanu : crime et déliaison du sens	332
2.3.2. <i>The Trail of the Serpent</i> de Braddon : de l'inquiétude du mal au sermon ludique	348
2.3.3. <i>The Moonstone</i> de Collins : quête d'unité et poétique de l'émiettement	363
2.4. Connaissance du crime et mystères de la conscience	373
2.4.1. Crime et troubles de la conscience : Berthet, Barbara, Belot	375
2.4.2. Médecine et ambiguïtés du pouvoir indiciaire ; soigner ou cultiver le mal : Adams, Cauvain	402
2.5. L'enquête ou l'aventure du sens	430
2.5.1. Le récit judiciaire comme roman d'aventures : Fuller Victor, Zaccane	431
2.5.2. De la fiction de l'aventure à l'aventure de la fiction : Chavette, Russell	455
Conclusion de la deuxième partie	484
3) <i>Le roman policier naissant, avec et contre le mystère ? 1880-1930</i>	490
Introduction de la troisième partie	490
3. 1. Vers une autonomisation générique à la fin des années 1880 ?	496
3.1.1. <i>The Mystery of a Hansom Cab</i> de Hume : le récit d'enquête comme conte de la ville moderne	497
3.1.2. <i>A Study in Scarlet</i> de Conan Doyle : raison et apories de la quête immunitaire	511
3.2. Une approche fictionnelle sous le signe de la continuité ou un genre à part ?	530
3.2.1. Le récit policier et l'ouverture de l'aventure : Green, Jacolliot	531
3.2.2. Le récit des obscurités de la conscience : Lermine, Mendès	551
3.2.3. Une forme radicalement nouvelle pensée comme pur problème : Orczy	573
3. 3. Le roman policier français du début du 20 ^e siècle ou la raison au principe du désir de fiction	584
3.3.1. <i>Le Mystère de la chambre jaune</i> de Leroux : pouvoir de la raison, puissance de la fantaisie	585
3.3.2. <i>L'Autobus évanoui</i> de Groc : l'enquête et le désir de fiction	609
3.3.3. <i>L'Île aux trente cercueils</i> de Leblanc : la toute-puissance de la fiction ?	618
3. 4. Le roman anglais de « l'âge d'or » : le texte ludique pris dans le drame des signes ?	640
3.4.1. <i>The Innocence of Father Brown</i> de Chesterton : du signe indiciaire au mystère divin	643
3.4.2. <i>Trent's Last Case</i> de Bentley : de l'idéal du vrai au monde de la contingence	660
3.4.3. Christie ou l'enquête à double fond	674
Conclusion de la troisième partie	698
4) <i>Ce que le mystère fait au policier – le récit en prise avec sa propre transformation ?</i> ..	701
Introduction de la quatrième partie	701
4.1. Un terme dynamique au cœur de lignes de sens ambivalentes	705
4.1.1. La connaissance et ses limites	706
4.1.2. Le crime et le mal	710

4.1.3. Le surnaturel et son envers	716
4.1.4. Du sens à l'action	722
4.1.5. De l'absence à la présence	728
4.1.6. L'ancien et le moderne	735
4.1.7. Le mot et la chose	740
4.2. Mystère et genre policier – approches critiques françaises et anglo-saxonnes au début du vingtième siècle	748
4.2.1. Le mystère dans le récit policier selon la critique anglo-saxonne	751
4.2.2. Le mystère dans le récit policier selon la critique française	784
4.3. Le mystère dans le récit policier : le spectacle d'un récit en voie de transformation ..	814
4.3.1. Tentative d'élaboration d'un modèle : le texte policier à mystère ou la narration déstabilisée	820
4.3.2. <i>The Hound of the Baskervilles</i> , récit du mystère et jeu avec le lecteur	844
Conclusion de la quatrième partie	900
<i>Conclusion générale</i>	905
<i>Bibliographie des sources citées</i>	923
<i>Annexes</i>	969
<i>Index des noms d'auteurs</i>	1073

Introduction

La profanation n'est pas une négation du mystère, mais l'une des relations possibles avec lui.

Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*

Le mystère hante la littérature. Désignant ce qui résiste à la connaissance, il semble de prime abord n'être qu'un mot parmi d'autres, d'un usage commun, entrant dans toutes sortes de formules simplement destinées à signaler le caractère intrigant de tel ou tel sujet, des pyramides aux extra-terrestres. S'il ne paraît pas spontanément constituer un sujet d'étude consistant, on peut s'étonner de sa fortune dans le champ littéraire. Le terme figure dans nombre de titres d'ouvrages et a fourni l'intitulé de collections éditoriales. Il semble indéfectiblement lié à la civilisation médiatique, au projet de susciter l'intérêt d'un public de masse pour un objet présenté comme intrigant.

Mais les relations du mystère et de la littérature remontent bien plus loin, et s'étoilent en diverses directions. Le mot a même pu revêtir une portée générique pour caractériser diverses sortes de textes, qui pourraient paraître sans grands points communs les uns avec les autres, des mystères médiévaux aux mystères urbains du dix-neuvième siècle, comme si sa seule mention suffisait à mobiliser un imaginaire en propre. Par ailleurs, ce terme a pu revêtir une dimension théorique et jouer un rôle critique dans le cadre de querelles esthétiques, au moins du dix-septième siècle¹ à nos jours. Il s'insère dans des enjeux historiques déterminés, et se retrouve pourtant d'une époque à l'autre, jusqu'à occuper au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles une place stratégique au cœur de manifestes poétiques susceptibles aussi bien de le

¹ Voir *Infra*, première partie, sous-partie 1.1.3.

revendiquer à leur profit que se défier de ses pouvoirs². En bien des directions, et de bien des manières, il a joué un rôle pour essayer de dire quelque chose de ce qui se joue dans la littérature, comme si le halo d'étrangeté qui l'entoure permettait de dessiner les contours même vagues d'un territoire de sens. Ce terme est pris dans une série de positionnements littéraires, souvent porteurs d'une dimension théorique, et qui, bien que sans relation directe entre eux, concernent un territoire dont le mot semble le plus à même de signaler la spécificité.

Et pourtant, ce terme, mobilisé à des fins de classement et d'assignation théorique, est foncièrement insaisissable, et pas seulement parce que les diverses approches et formes qu'il recouvre ne sauraient être confondues sans anachronisme. Il ne revêt pas de contenu stabilisé, et c'est même la seule chose qui le caractérise vraiment. Il ne paraît avoir d'autre fonction que de susciter et entretenir une vertigineuse logique de dissémination. L'usage courant du terme ne dit de fait au fond pas grand-chose, en renvoyant à une pure incapacité à connaître et à dire³, bien insuffisante pour rendre compte de la fortune du terme.

Le pouvoir d'évocation du mot paraît ainsi inversement proportionnel à son potentiel effectif de signification. Ce qui paraît le constituer en propre, c'est surtout un caractère fuyant, faisant écho à son sémantisme même (dans la faible mesure où ce dernier peut être appréhendé⁴), et donnant peu de prise à l'analyse. C'est alors moins par son sens dénotatif que par les résonances de signification dont son histoire l'a doté que l'on peut espérer comprendre d'où vient ce caractère si suggestif. Il faut avoir en tête l'origine et les connotations spirituelles du mot, avec les religions à mystères et leur rapport à l'initiation secrète, puis avec la conception théologique chrétienne du mystère visant à interroger le sens

² À la mise en avant du mystère par Mallarmé, Breton répond en privilégiant le merveilleux. Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003, vol. II, p. 229-234. André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1999, vol. III, p. 653-658.

³ Voir par exemple les deux sens modernes que retient prioritairement la base de données linguistique du CNRTL : « Ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature, ou dans les destinées humaines ; ce qui est inconnaissable » et : « Ce qui est difficile à comprendre, à expliquer, mais qui n'est pas absolument impénétrable ». En ligne : <URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mystere>>. Consulté le 26/10/2018. Le mystère renverrait ainsi à l'inconnu aussi bien qu'à l'inconnaissable. Il ne se définirait que négativement.

⁴ Pierre Brunel rattache spécifiquement le mystère à un « imaginaire de l'évanescent », le différenciant par là de l'énigme, qui renvoie à l'imaginaire du défi, et du secret, porteur d'un imaginaire du repli. Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Saint-Martin-d'Hères, Presses Pluridisciplinaires de l'Université Grenoble Alpes, « Atelier de l'imaginaire », 1998, p. 244.

de l'irruption du divin dans le monde des hommes, pour entrevoir de quelle manière il a pu en venir à irriguer la littérature par bien des voies⁵. Derrière le mystère se joue quelque chose de la manière dont la littérature peut user de l'idée du divin, et d'un rapport à une transcendance qui serait celle du sens. C'est par ce biais que le mystère a pu entretenir un lien privilégié avec le théâtre à la fin du Moyen Âge. L'ancienne forme dramatique des Mystères médiévaux disait un horizon de convergence entre les enjeux de la représentation théâtrale et une pensée religieuse travaillée par la question de la manifestation divine sur la scène du monde, que le rituel liturgique avait vocation à manifester de son côté dans le cadre du culte. L'interdiction progressive des Mystères, au moment de la Contre-Réforme, découla d'ailleurs de craintes liées au risque de contamination de la scène sacrée par le spectacle profane : le danger venait précisément d'une proximité jugée trop grande, et susceptible de dégrader le sens de la manifestation divine⁶. Le renouveau ultérieur de cette pratique théâtrale des Mystères, au début du vingtième siècle en particulier, est étroitement lié, de Péguy à Claudel, au souci d'interroger à nouveaux frais les relations du théâtre et du sacré sur fond de crise religieuse⁷.

Mais au gré des aléas de l'histoire, laïcisation oblige, l'utilisation du mystère en littérature s'est largement délestée de toute référence directement chrétienne ou religieuse, pour ne plus garder trace que d'un vague ancrage spirituel. C'est selon une telle approche que la poésie a pu à son tour en faire un mot porteur d'enjeux esthétiques à la fin du dix-neuvième siècle, dans le cadre notamment du symbolisme, et d'un rapport à la transcendance rabattu sur l'exercice artistique, pensé en opposition avec la médiocrité ordinaire d'une époque bourgeoise et prosaïque. La question ne porte alors plus sur la dimension

⁵ Édouard Jauneau, « Mystère », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mystere/>>. Consulté le 20/09/2018. Sur ces questions, cf. *infra*, point 1.1.2.2.

⁶ *Infra*, 1.1.3.1. Paradoxalement, au même moment, avec le Concile de Trente, c'est la messe elle-même qui en vient à être envisagée comme théâtre et ouvre à une pensée scénique. Philippe Martin, *Histoire de la messe. Le théâtre divin (seizième-vingtième siècles)*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2010, en particulier la première partie sur « le scénario » (p. 3-98) et la deuxième partie sur « la scène » (p. 101-215) de la messe.

⁷ Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion, 2015, sixième chapitre de la première partie, « Survie et regain des mystères », p. 173-218. On peut aussi penser à des pratiques dramatiques visant à critiquer la modernité et à réhabiliter en écho aux conceptions d'Artaud un rapport païen au monde engageant l'extase du corps, avec par exemple, dans l'Autriche post-nazie, le *Théâtre des Orgies et des Mystères* de Nitsch. Kerstin Mey, *Art and Obscenity*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2007, p. 20.

sacrale de la scène mais sur les pouvoirs magiques du signe, dans un contexte où l'art cherche à délimiter son territoire et à penser le caractère propre de sa puissance⁸. La conception mallarméenne du mystère, contre l'utilitarisme d'un monde contemporain vulgaire et matérialiste, concerne l'usage poétique du langage en tant qu'il se rapprocherait de la musique⁹ en se résolvant en « suspens vibratoire »¹⁰, « l'air ou chant, sous le texte, conduisant d'ici là une divination »¹¹. Si le poète se veut prophète, ce n'est plus qu'il serait porteur d'un message de portée religieuse ou métaphysique¹², mais bien par sa capacité à réveiller les pouvoirs magiques de la langue dans sa quête sonore de l'inaccessible idée. L'obscurité du sens résulterait d'un travail sur les signes tentant d'en réveiller les puissances profondes à l'encontre du journalisme qui renvoie selon Mallarmé à une vaine quête d'efficacité communicationnelle. Le mystère, ici, aurait alors à voir avec le lieu même de la poésie et en vient étonnamment, comme il l'avait fait auparavant pour le théâtre, à faire signe vers ce qui pourrait en concerner la dimension la plus essentielle.

Et pourtant, autant que le théâtre ou la poésie, la fiction narrative s'avère concernée par le mystère, par un jeu de références renvoyant très concrètement aux origines du terme. Des critiques se sont évertués à mettre en évidence une relation de filiation menant sans solution de continuité du culte des religions à mystères aux premières manifestations du roman¹³. Dans le cadre des cultes à mystères pouvaient être prononcées des récitations ritualisées d'événements porteurs d'un sens obscur, qui auraient irrigué le futur genre romanesque. Un certain nombre d'ouvrages en porteraient la trace, qui auraient précisément mené à l'invention du roman, *L'Âne d'or* d'Apulée étant le plus connu. De l'imbrication originelle du récit et du rituel, déjà présente dans les mythes de la

⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁹ « Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend. », Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. III, p. 232.

¹⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹¹ *Ibid.*, p. 234.

¹² Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973 ; *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977 ; *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

¹³ Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit* (2014), Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2018, p. 7-17. Agamben y présente comme « démontrée » (p. 9) cette relation de filiation mise en avant par des auteurs tels que Kerényi, Merkelbach ou Altheim. Il faut cependant noter que la thèse a été en réalité discutée parmi les chercheurs. Voir par exemple Thomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 242, note 5, ou Gareth L. Shmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leyde, Brill, 1996, p. 131-150 et p. 446, pour une présentation des débats critiques.

Grèce ancienne¹⁴, découlerait le mode de signification profond de la fiction romanesque, entendue comme déploiement événementiel porteur d'une pluralité de lectures.

Pour Giorgio Agamben, le mystère renvoie alors de manière essentielle à la puissance profonde du roman, qui procède d'un mode de signification symbolique et relève d'une expérience spécifique porteuse d'une dimension initiatique – même si celle-ci est moins à entendre à la manière d'un accès au vrai que comme appréhension de l'impossibilité d'y atteindre. Selon Agamben, à travers la narration d'événements dont la portée profonde reste indéfinie, le récit romanesque, en écho direct à la tradition ancienne des mystères, manifeste la recherche d'un sens perdu. Le roman, héritier de formes littéraires exprimant un rapport secret à l'être, ne serait désormais plus en mesure d'en évoquer que le deuil. La fiction narrative serait touchée par la perte d'un rapport originaire au monde, qu'elle ne cesserait de dire et de chercher à conjurer par son processus de formalisation ; le terme de mystère, au plus près d'une nostalgie de l'absolu, serait profondément attaché à cette conception du roman¹⁵. La référence au mystère permet alors de dire une dualité profonde au cœur du récit fictionnel, et notamment du roman : il pointerait vers une conception mythique du monde dont il consacrerait simultanément la perte. Résolument profane, le roman ne cesserait de témoigner d'une nostalgie d'un monde où la narration renvoyait à un lien direct aux dieux, dont il tiendrait sa puissance d'incarnation. Mystérieux, le roman le serait donc parce qu'il donnerait forme concrète à une quête du sens vouée à l'échec. L'ironie de l'histoire fait que le sens courant du mot « mystère », appliqué au roman, peut ainsi rejoindre indirectement ses enjeux anciens, ce dont témoignent à leur manière nombre de théoriciens du roman dans leur souci d'approcher ce genre inassignable : avec le dialogisme et la polyphonie¹⁶, l'énigmatique¹⁷, ou le jeu de tension entre concordance et discordance orchestré par le récit¹⁸, il s'agit encore et toujours, de bien des manières, sous de multiples

¹⁴ Claude Calame, « Récit héroïque et pratique religieuse. Le passé poétique des cités grecques classiques », *Annales*, 2006/3, p. 527-551. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-2006-3-page-527.htm#re7no7>>. Consulté le 26/10/2018.

¹⁵ « Il appartient à la nature du roman d'être tout à la fois perte et commémoration du mystère, égarement et évocation de la formule et du lieu », Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, op. cit., p. 10.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

¹⁷ Jean Bessière, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au vingtième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

¹⁸ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007.

horizons critiques et selon des préoccupations diverses, de dire un jeu d'opacité au cœur du récit romanesque. Parce que la narration d'événements en régime fictionnel pourrait bien avoir affaire avec une ontologie de la perte, et renvoie à tout le moins aux puissances découlant du travail de l'ambiguïté du sens, le roman et le mystère paraissent intimement liés.

On assiste donc à une situation étrange quant à la manière dont le mystère a été conçu dans son lien à la littérature. Au cours de son histoire, ce terme a pu désigner la scène sacrée dont le théâtre chrétien donnerait à voir le déploiement, le signe magique que seule la poésie serait apte à convoquer dans ses résonances symboliques, l'événement auquel le roman donnerait sa forme narrativisée pour évoquer la quête figurative d'un sens impossible en lien avec un passé perdu. Il semble même pour certains auteurs susceptibles de renvoyer – étonnant paradoxe – à ce qui serait le caractère le plus essentiel de chacun de ces genres, en lien avec une dimension religieuse, dont il consacrerait simultanément le plus souvent la fin ; et ce dans la mesure même où il engagerait de manière radicale les problèmes posés par ces questions du signe, de l'événement et de la scène¹⁹. Qu'elle rêve du signe de l'absolu, de l'événement ouvrant à une approche renouvelée du réel ou de la scène de l'avènement de la présence autre, c'est avec l'appel au mystère que se jouerait le lien de la littérature à la question de la transcendance du sens et de sa manifestation – même de manière implicite et ambiguë, et sous la forme de la trace ou du tombeau. Apte à s'ouvrir à des appropriations multiples, mais se donnant toujours en relation avec l'idée d'une transcendance à même d'investir l'ordre symbolique, tel serait le mystère, et telle l'explication de ses liens aussi fuyants qu'obstinés au littéraire dans son ambition de se fonder en tant que parole vive.

Il n'en reste pas moins que ces différentes approches du mystère, pour importantes qu'elles aient pu être, pour conséquent qu'ait pu s'avérer leur impact sur le champ littéraire, et en dépit de leurs relations à la question de la

¹⁹ On reviendra sur cette affinité du mystère avec la question du signe, de l'événement et de la scène dans une approche portant plus spécifiquement sur les mécanismes narratifs de la fiction policière en appelant au mystère dans la quatrième partie, voir *infra*, 4.3.1.

transcendance ou de l'origine, n'offrent en rien un continuum. L'aura qui entoure le mystère, et qui l'a amené à irriguer tour à tour différents mouvements ou genres littéraires, est loin de suffire à en faire un continent unifié à l'échelle de l'histoire ; la diversité des époques, des enjeux et des formes engageant les réalisations se donnant sous le signe du mystère en dit au contraire le caractère essentiellement instable. Pour tout dire, le véritable triomphe littéraire du mot « mystère » est d'ailleurs relativement récent, et correspond notoirement à un moment d'effritement de l'emprise du religieux dans l'Europe occidentale. C'est à la fin du dix-huitième siècle, au dix-neuvième siècle surtout, qu'il sature progressivement le champ littéraire, et en vient à figurer de manière obsessionnelle dans nombre de titres et de sous-titres de romans en particulier français ou anglo-saxons, comme s'il constituait, à ce moment précis et pour ce à quoi prétendent les récits qui le mobilisent, l'indice d'un rapport nouveau au texte, comme si les résonances de sens dont le mot a gardé l'héritage et qui se sont comme peu à peu décantées en lui s'y jouaient de manière inédite. Le plus curieux, c'est que la littérature la plus explicitement honnie par un Mallarmé, celle qui relève du « journalisme »²⁰, en vient dès cette époque à convoquer le mystère au premier chef. Le mot se voit doté d'un véritable potentiel que l'on peut bien dire « publicitaire », en tant qu'il paraît soudain se suffire à lui-même lorsqu'il s'agit d'éveiller la curiosité du lecteur. D'Ann Radcliffe à Gaston Leroux en passant par Eugène Sue, l'invocation du mystère vaut promesse d'une narration palpitante et envahit l'espace du titre. Le mystère, ici, est lié prioritairement au récit, non selon la conception d'Agamben, mais en tant qu'il en dirait la part de fascination immédiate, en prise directe avec la quête de sensations du lecteur²¹ et le goût pour l'inconnu. La mauvaise réputation des formes fictionnelles qui usent du mystère ne cessera de croître au fur et à mesure que se dessinera, tout au long du dix-neuvième siècle, la rupture entre haute et

²⁰ Hélène Campaignolle-Catel, « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, 2010, vol. XIV, n°1, p. 28-45, notamment sur le refus du journalisme revendiqué par Mallarmé, alors même qu'il a lui-même pratiqué l'écriture journalistique. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page-28.htm>>. Consulté le 28/09/2018. Pour une analyse plus approfondie de cette ambivalence, Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Éditions du Seuil, « Liber », 2008.

²¹ Voir par exemple Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », p. 23-34. Alain Vaillant fait notamment état de la montée en puissance du mot « mystère » dans les titres de romans populaires au dix-neuvième siècle (p. 28-29). Même remarque pour le monde anglo-saxon dans Stephen Knight, *Crime Fiction. Detection, Death, Diversity*, Basingstoke/New York, Palgrave MacMillan, 2004, p. 19.

basse littérature : après le roman gothique et le roman noir, ce sera au tour du roman-feuilleton, du « sensation novel », du récit fantastique, puis du roman policier de s'emparer du mystère... Le mot « mystère », ici, bien loin des acceptions envisagées plus haut, a plutôt à voir avec la question de la marge, voire de la marginalité, parce que son territoire est aussi bien textuel que paratextuel, et parce qu'il caractérise une littérature considérée avec suspicion. Sans doute, ces dimensions nouvelles s'expliquent par le régime de fonctionnement qui est alors le sien : équivalent à un appel à consommer le produit proposé, le mot « mystère » paraît emblématique de la civilisation médiatique²² qui se met en place au dix-neuvième siècle. On peut s'étonner de cet usage démesuré du mystère en régime médiatique, puisque le mot renvoie à un monde ancien, à une dimension religieuse, à une opacité du sens, à tout ce que cette nouvelle culture paraît précisément rejeter. Mais en même temps, le profil notionnel du terme concerne assurément certains des enjeux les plus centraux de cette civilisation en train d'advenir : en son sens notamment chrétien, le mystère, parce qu'il a à voir avec la manifestation de ce qui est absent, n'est-il pas essentiellement d'ordre médiatique ? N'est-il pas lui-même en quelque sorte un message²³, touchant à la question de savoir ce qui peut être communiqué, à qui et de quelle manière ? Tout se passe comme si la civilisation médiatique, avec le mystère, jouait avec son reflet inversé, comme si le mystère, mobilisé à l'envi dans les romans et les journaux, disait un autre monde, mais selon une approche susceptible de passer la rampe parce que sa manière de l'évoquer colle au plus près des enjeux propres à la culture de masse naissante²⁴.

²² Sur la « culture médiatique », Pascal Durand, « La "culture médiatique" au dix-neuvième siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, 1999, n°39, p. 29-40. En ligne : <URL : https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1999_num_39_1_1408>. Consulté le 29/09/2018. Après avoir longtemps considéré que cette culture se mettait en place dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, les études littéraires en sont venues à proposer une date plus reculée. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant voient le véritable tournant dans l'avènement de la presse à coût réduit dans les années 1830. Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, 1836. *L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002. Voir également sur cette question Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au dix-neuvième siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, et Anthony Glinoe, « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », dans Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (sld.), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu (actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 11-19 juillet 2001)*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 127-139.

²³ Michel de Certeau formule l'équivalence entre message et mystère en passant, à la manière d'une évidence qui n'aurait pas besoin de se voir justifiée plus avant, lorsqu'il aborde la question du déclin « d'un cosmos de messages (ou de "mystères") à entendre » qui aurait ouvert la voie au discours mystique dans sa quête d'un nouveau lien à la parole. *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, vol. I, p. 26.

²⁴ Sur la culture de masse, pensée dans ses relations à la culture médiatique, voir aussi Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton (sld.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans*

Cet usage du mot à front renversé au sein de la culture médiatique se retrouve également, à y regarder de plus près, dans sa façon d'irriguer certaines formes littéraires du temps. Que le mystère et le fantastique aient entretenu des liens privilégiés n'est guère étonnant. Les conceptions religieuses du mystère, antique aussi bien que chrétienne, disaient la perspective de l'irruption d'une force transcendante. Le fantastique y fait écho, puisqu'il ouvre à la scène où la présence autre se laisse appréhender, comme événement inassignable ou pur surgissement monstrueux²⁵. Mais si, pour nombre d'auteurs, mystère et fantastique vont de pair, comment rendre compte de la rencontre du mystère et du récit policier, pour peu qu'on conçoive celui-ci, à rebours du fantastique, comme le genre manifestant le triomphe d'un rationalisme scientifique d'inspiration empiriste et positiviste²⁶? De fait, selon une tradition critique dont les prémisses datent au moins du début du vingtième siècle, le roman policier a été conçu comme une forme incarnant au plus près la rationalité moderne, exprimant par son mode d'être la nouvelle civilisation médiatique,

les Amériques. 1860-1940, Paris, Presses Universitaires de France, 2006. La première partie se centre plus particulièrement sur des enjeux définitionnels, la seconde sur la question de la naissance de la culture de masse.

²⁵ On sait que la critique récente du fantastique s'est largement constituée en réaction à l'essai classique de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. À côté de l'indétermination (Irène Bessièrre, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1971), la monstratation (Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999) est également mise en avant pour expliciter les mécanismes de ce qui relève moins d'un genre figé que d'une sensibilité à même d'irriguer les textes en bien des manières (Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001). Le fantastique est notamment perçu comme donnant lieu à un effet de vertige et de déstabilisation des catégories de représentation et peut se voir défini comme « ce qui dans un fait soumis à la prestation narrative (ou à celle de l'image) nie la croyance qui lui est rattachée » (Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 13). Pour que le surnaturel ait une dimension fantastique opératoire, il faudrait dès lors qu'il participe d'une logique de désorganisation des catégories de sens et de représentation plutôt que de renvoyer à un horizon de croyance fonctionnant à la manière d'un horizon de catégorisation du réel. Sur la diversité des formes du fantastique et la porosité des frontières d'un territoire en réalité essentiellement multiple, on se reportera plus particulièrement à Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Amiens/Paris, Encrage/Les Belles Lettres, 2006.

²⁶ Sur ces relations souvent notées, voir par exemple Jean-Claude Vareille, « Culture savante et culture populaire. Brèves remarques à propos des horizons idéologiques, des structures, et de la littérarité du roman policier », *Caliban*, 1986, n°23, p. 5-19, et plus particulièrement « roman policier et grandes traditions culturelles », p. 8-10. Les relations de la science et du roman policier font l'objet de l'ouvrage de Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Les Belles-Lettres/Encrage, 2011, sur lequel on reviendra plus en détail dans la quatrième partie. Pour une analyse plus strictement philosophique concernant les relations entre genre policier et empirisme, Guy Lardreau, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie. Fantaisie pédagogique*, Arles, Actes Sud, « Le Génie du philosophe », 1997.

collant au plus près à l'idéologie bourgeoise fondée sur le primat de l'ordre²⁷. On peut alors décidément s'étonner de l'association des textes policiers au mot et à l'idée de mystère, puisque que ceux-ci paraissent mobiliser un univers de sens aux antipodes du sien²⁸ ou dont ils ne constitueraient au mieux qu'une version dégradée et vide de sens²⁹. Même en supposant que le mystère soit placé au début du récit policier pour en être d'autant mieux éradiqué, selon l'approche de nombre de critiques tels que François Fosca³⁰, il est difficile de saisir l'importance du terme pour le genre. Le monde anglo-saxon ne parle-t-il pas volontiers, pour ce que nous appelons roman policier, de « mystery novel », comme pour dire qu'il en constitue non la périphérie et la bordure extérieure, mais le centre même, concernant ses traits les plus fondamentaux³¹ ? Si ces textes sont voués à récuser l'ordre du divin pour mieux affirmer la prééminence d'une rationalité on ne peut plus terrestre, le mystère, en leur cœur, n'est-il pas à même de suggérer un mode de fonctionnement plus complexe ?³²

²⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, « Tel », 2005, p. 82-83. Pour Michel Foucault, le héros criminel du roman populaire se voit évincé, avec la naissance du récit policier, au profit d'un enquêteur dandy incarnant la nouvelle société qui se met en place.

²⁸ Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit.

²⁹ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 2001. Le texte a été rédigé entre 1922 et 1925.

³⁰ François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Éditions De la Nouvelle Revue Critique, 1937.

³¹ Voir par exemple Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, ou Bruce F. Murphy, *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999, dont la préface, « The Triumph of the Mystery Story », p. ix-xiv, renvoie bien au triomphe du roman policier, entendu selon une approche extensive incluant le roman noir.

³² À la suite de Kracauer, on peut noter qu'un certain nombre de textes critiques du genre policier, en contexte anglo-saxon en particulier, abordent jusqu'à nos jours la question du rôle qu'y joue le mystère en son sens religieux, mais le plus souvent en passant (par exemple Michael Cook, *Narratives of Enclosures in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2011, p. 62-68), ou selon une perspective ouvrant le plus souvent à un traitement strictement thématique. Ainsi de l'ouvrage de William David Spenser, *Mysterium and Mystery. The Clerical Crime Novel* (1989), Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992. La préface du texte s'interroge sur le mystère de la mort du Christ, puis sur les rapports du mystère au sens théologique et du mystère criminel, ce dernier étant conçu en termes de laïcisation. Mais l'approche se fait ensuite largement thématique, et porte sur les personnages de religieux dans les fictions policières et les valeurs qu'ils véhiculent. L'analyse concerne par exemple la question de la justice ou de la charité dans les textes, en lien avec les confessions des auteurs des différents récits. Même remarque pour Robert S. Paul, *Whatever Happened to Sherlock Holmes. Detective Fiction, Popular Theology, and Society*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991. Le point de départ porte cette fois sur l'étonnement de l'auteur devant le nombre important de théologiens ou de pasteurs qui ont maille à partir avec l'histoire du genre policier, là encore en lien avec la question du mystère. L'auteur propose ensuite une histoire du genre en s'intéressant aux conceptions théologiques, parfois très lâches, à même d'être décelées dans les ouvrages. Parmi les textes critiques que l'on a consultés, Martin A. Kayman, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*, New York, Palgrave Macmillan, 1992, cerne la question de manière rapide mais aussi plus formelle en s'intéressant dans la première partie à la manière dont le mystère peut affecter le récit policier en lien avec la portée religieuse qui est la sienne. L'auteur aborde la question en quelques pages (p. 1-28), pour

La conception selon laquelle le récit policier relèverait du passe-temps intellectuel est, il est vrai, éminemment restrictive, et les historiens de la littérature ont eu beau jeu, au cours des dernières décennies, d'en relever les points aveugles. La réhabilitation du récit policier dans le cadre du discours critique contemporain s'est traduite par la contestation de l'importance de la question de l'énigme, du texte considéré comme un dispositif rationnel³³. L'enjeu consistait à dénoncer le caractère artificiel d'édifices critiques qui avaient essentialisé le genre policier et en avaient proposé une vision figée relevant de l'idéal-type plus que de la réalité effective, jusqu'à occulter le fonctionnement et la diversité des textes. Pour le dire autrement, il s'agissait de rappeler la portée littéraire de textes qui étaient moins des problèmes que des récits. Mais si la conception du récit comme énigme avait été largement promue par les détracteurs du genre pour en dénigrer la valeur, comme Eisenzweig l'avait bien noté³⁴, elle avait souvent aussi été revendiquée par les auteurs eux-mêmes de ces textes, dès la phase de constitution du genre³⁵. Nombre d'entre eux avaient participé activement à l'entreprise d'assignation, de désignation et de classification de ces récits, dans le souci de revendiquer pour eux un fonctionnement à part. La difficulté consiste à suivre le raisonnement des théoriciens actuels dans leur effort pour réhabiliter la portée narrative et littéraire de ces récits, tout en interrogeant la manière dont les concepteurs de

envisager le déroulement narratif en rapport avec l'idée de l'avènement du sens se faisant sur un mode ritualisé. C'est alors l'orientation eschatologique et téléologique du récit policier qui peut être mise en avant. Dean DeFino défend nettement cette idée, pour lui opposer le centrage sur le présent qui caractériserait *a contrario* le « hard-boiled ». Dean DeFino, « Lead Birds and Falling Beams », *Journal of Modern Literature*, été 2004, vol. 27, n°4, p. 73-81. En ligne : <<https://www.jstor.org/stable/3831806>>. Consulté le 11/11/2017. Pour autant, si l'intérêt pour le mystère et pour les traces religieuses qui se lisent dans les textes policiers est récurrent, l'analyse semble le plus souvent empêchée du fait même que le mystère revêt en tout état de cause dans le texte policier un sens atténué. Elle semble tendre alors à se déployer soit dans le cadre de l'étude de textes où le motif religieux est présent de manière explicite, soit en lien plus général avec les relations du romanesque et du religieux, telles qu'elles ont pu être envisagées par nombre d'auteurs, de Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967, en lien avec l'étude de la temporalité narrative) à Northrop Frye (*The Secular Scripture*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, pour une analyse de la « romance »).

³³ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986. Voir aussi les pages consacrées à « l'imposture de l'énigme » dans Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 142-144.

³⁴ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 7.

³⁵ Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., propose une anthologie de textes critiques émanant le plus souvent de ces auteurs de fiction. Voir aussi sur cette question, toujours de Haycraft, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York, Londres, D. Appleton-Century Company, 1941 (le texte a connu plusieurs éditions ultérieures, qui ont permis à Haycraft de tenir compte des évolutions du genre au-delà de la période considérée ici).

ce genre ont pu prendre en charge, de manière peut-être plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, la question du statut du récit policier et des liens à l'élucidation rationnelle. Or, le mot « mystère », pour peu qu'on revienne à la manière dont il irrigue ces textes, pourrait fournir une entrée pour approcher ce problème, dans la mesure où il noue les deux dimensions de l'énigme et du jeu fictionnel. Le mystère a simultanément à voir avec le problème et avec le récit. Il renvoie au défi pour l'esprit mais ne s'y réduit pas, il ouvre à des jeux d'attente et de frisson, il dit que le lecteur doit s'attendre à des surprises au fil de l'histoire. Aux côtés de l'énigme, dont il s'avère un synonyme quelque peu trompeur, il ouvre vers des résonances de sens susceptibles d'éclairer le rapport ambigu du texte policier à la raison, aussi bien que d'en dire la puissance propre. Par sa complexité, l'idée de mystère pourrait permettre de faire le lien entre la manière dont les écrivains ont dès la fin du dix-neuvième siècle tenté d'esquisser la cohérence d'un territoire sous le signe du jeu rationnel, et celle dont les critiques actuels s'efforcent de rendre compte de sa portée narrative et littéraire.

La question consiste donc à interroger les liens étranges qu'entretiennent le mystère et le récit policier. Parce que cette rencontre n'allait pas de soi, l'analyse de ce qu'elle recouvre semble à même d'éclairer plus largement le sens de la présence du mystère dans ce qui va devenir la culture médiatique ; par ailleurs, une telle étude pourrait contribuer à donner à lire les textes policiers dans leur épaisseur, au carrefour du plaisir du récit et de la quête de sens, en permettant de saisir un mode de fonctionnement où la dimension de jeu rationnel peut avoir sa part, mais n'est jamais qu'un moyen formel parmi d'autres au service du texte – et de la force profonde qui gît en son cœur. Car tel est sans doute l'enjeu central de la question du mystère ; dans des textes qui mettent fréquemment au premier plan la question de la forme³⁶, elle pourrait bien être en prise avec la question de la puissance profonde sans laquelle ils ne sauraient exercer leur emprise³⁷. L'hypothèse est que par cette interrogation de la place du mystère dans le récit policier, il est loisible d'apporter un éclairage sur les mécanismes fictionnels qui font que les livres, parfois, se dévorent.

³⁶ Voir par exemple François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, *op. cit.*, sur la structure du récit policier et les étapes qui le constituent.

³⁷ On sait que la question de la forme et de la force, de la structure et de ce qui est à même de se faire processus dynamique, est au cœur de l'essai de Jacques Derrida, « Force et signification », dans Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 9-50.

C'est dans cette optique que l'on se propose d'analyser le sens de la présence du mystère dans les textes policiers, la signification qu'il y occupe, les fonctions qui y sont les siennes et la manière dont il irrigue leur fonctionnement, au moment même où ce genre en vient à être identifié comme tel ; et comment, dans ce cadre, l'héritage dont le mot est porteur se voit mobilisé et reconfiguré au service de nouveaux enjeux. Car cette histoire n'est peut-être pas seulement celle d'un processus de laïcisation, même si le terme est assurément pris au dix-neuvième siècle dans un tel mouvement³⁸ ; en passant du religieux au littéraire, le mystère subit des effets de transformation quant à ses modalités de fonctionnement. Alors que ce mot issu de la tradition chrétienne, objet d'un véritable travail d'élaboration théologique au cours des siècles, s'exporte dans la littérature narrative selon des voies inédites, c'est le sens de ce transfert et de cette mutation qu'il s'agit d'éclairer pour en saisir la portée. Pour autant, il ne faudrait pas croire que le mystère cesse d'irriguer les discours à visée religieuse au dix-neuvième siècle. Au moment où le terme « mystère » se voit capté par la culture médiatique, il continue parallèlement à nourrir l'apologétique chrétienne, en lien avec la réaffirmation de la sphère de la foi envers et contre le triomphe de la science rationaliste³⁹... Il y a dès lors un véritable effet de cacophonie autour de la question du mystère et de ses usages, au moins dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle⁴⁰, au moment où se constitue le genre policier. En faisant appel au mystère, les romanciers du dix-neuvième et du vingtième siècles convoquent une notion rien moins que neutre, et dont la portée spirituelle reste vivace. Il faut garder en tête cette duplicité du terme pour saisir ce que le genre policier peut lui trouver – et ce qu'il va tenter d'en

³⁸ Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », *art. cit.*, p. 26-28 sur le processus de laïcisation du mot « mystère ».

³⁹ Sur l'ambivalence des institutions chrétiennes à l'égard de la science et la réaffirmation doctrinale de la spécificité de la foi, voir Régis Ladous, « Le magistère catholique face au progrès scientifique (1870-1914) », dans Jean-Robert Armogathe, Yves-Martin Hilaire (sld.), *Histoire générale du christianisme*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 763-788.

⁴⁰ Le Trésor de la Langue Française informatisé signale une fréquence relative du terme dans la littérature de 209 et 7938 occurrences pour les première et deuxième moitiés du dix-neuvième siècle, et de 10757 et 8985 pour les première et deuxième moitiés du vingtième siècle. Ce comptage repose sur un corpus de textes largement issus de la culture littéraire « haute », et doit donc être partiellement analysé comme une appropriation du terme dans le cadre d'une diversité de pratiques de discours dépassant les usages précédents. En ligne : <URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=401089755;?b=0;>>. Consulté le 12/12/2017. Voir également la préface de l'ouvrage pour une explicitation de l'approche méthodologique : <URL : http://www.atilf.fr/IMG/pdf/La_Preface_originale_du_TLF.pdf>. Consulté le 12/12/2017. On pourra comparer ces résultats avec ceux que fournit une recherche effectuée sur « Ngram Viewer ». Voir annexe VII.

faire. Si le mystère peut être considéré comme un objet littéraire, c'est sans doute parce qu'en l'invoquant, les textes mobilisent un potentiel de signification, un condensé de traces sémantiques prenant la forme de motifs et d'effets de mise en scène narrative. On tentera de voir dans quelle mesure le mystère paraît conserver dans le texte policier le souvenir de strates l'ayant successivement doté d'acceptions diverses pour introduire d'autant mieux le lecteur dans le monde de la fiction. On pourrait parler en ce sens, à la suite de Pierre Brunel⁴¹, d'un « imaginaire du mystère », pour envisager comment cette ligne d'évanescence portée par le mot peut véhiculer un effet de séduction. Car les romans ne font pas en vain appel au mystère. Plus que du sens, ou avec et contre lui, il y va, on l'a dit, de la puissance, et de la manière dont le récit peut se faire promesse.

Il s'agit donc de raconter l'histoire d'une relation entre un genre et un mot dont on fait le pari qu'il est porteur d'enjeux théoriques, de manière à en dégager les enjeux. Une telle proposition soulève de nombreux problèmes de méthode. Pour commencer, une telle enquête suppose *a priori* que les termes en présence – le mystère d'une part, le récit policier d'autre part – sont des objets stabilisés. C'est loin d'être le cas, et il faudra prendre en charge cette question.

On l'a dit, on a choisi de se centrer sur le roman policier parce que ses relations avec le mystère paraissent susceptibles de s'avérer éclairantes, à proportion des jeux de tension entre un genre se revendiquant de la raison et un mot fréquemment assimilé à l'écriture fantastique⁴². Mais le roman policier n'est pas aisé à circonscrire. Il n'est guère possible de croire au genre, sinon à la manière ambivalente d'Eisenzweig qui mobilisait cette étiquette en reconnaissant ses limites⁴³. Dans cette optique, on n'aura garde d'oublier combien le récit policier relève de la construction historique à visée idéologique dans le cadre de problématiques de légitimation littéraire, ainsi que l'a

⁴¹ Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, *op. cit.*

⁴² Voir déjà par exemple la place du mot « mystère » dans les analyses critiques de Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951 ou de Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1965.

⁴³ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 94.

notamment montré Jacques Dubois⁴⁴ dans des analyses dont la portée sociologique croise celles de Pierre Bourdieu⁴⁵. Plutôt que d'y voir une essence intangible, on usera de cette étiquette traditionnelle de récit policier dans la mesure où elle a à voir indirectement avec le sens de notre étude : notre enquête porte à sa manière sur les relations que les textes s'efforcent d'entretenir avec le lectorat, dans une perspective prenant sens à la lumière de l'histoire culturelle. L'appellation « roman policier », en dépit de son caractère réducteur, conserve à cet égard un caractère opératoire. L'existence d'un certain nombre de points de convergence permet d'assumer l'existence d'un périmètre de fonctionnement commun aux textes concernés, d'un « air de famille » au sens wittgensteinien du terme⁴⁶, revendiqué par nombre de ces récits⁴⁷, et reposant notamment sur la mise en place progressive d'un fonctionnement pragmatique spécifique – que Borges mettra en avant lorsqu'il fera l'éloge d'un genre ayant su inventer un nouveau type de lecteurs⁴⁸. Alors que la civilisation médiatique qui se met en place au dix-neuvième siècle ne cesse de se poser la question du statut du récepteur des œuvres, le programme pragmatique du récit policier, la manière dont il entend impliquer le lecteur paraît susceptible de constituer un critère suffisant, à côté de considérations thématiques ou structurelles, pour donner consistance au genre.

On considérera donc de manière large comme relevant du genre policier des textes qui mobilisent en les articulant les motifs du crime et de l'enquête, qui occupent une place croissante dans les représentations sociétales et

⁴⁴ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit. Voir aussi Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Nathan/Labor, Paris/Bruxelles, 1978.

⁴⁵ Voir à ce propos l'entretien de Jacques Dubois avec Pierre Bourdieu, « Champ littéraire et rapports de domination », *Textyles*, 1999, n°15, p. 12-16. En ligne : <URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/28-reeditions-de-livres/sociologie-institution-fiction-textes/212-champ-litteraire-et-rapports-de-dominacion-entretien-avec-pierre-bourdieu>>. Consulté le 20/02/2020.

⁴⁶ Bastien Bosa, « C'est de famille ! L'apport de Wittgenstein au travail conceptuel dans les sciences sociales », *Sociologie*, 2015/1, vol. 6, p. 61-80. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2015-1-p-61.htm>>. Consulté le 28/09/2018.

⁴⁷ On sait l'importance des jeux d'intertextualité dans nombre de ces textes. La fameuse stratégie de discours de l'enquêteur dénigrant ses prédécesseurs pour revendiquer l'originalité de son approche propre constitue un passage quasi-obligé du genre : Lecoq critiquant Dupin, Holmes se moquant de l'un et de l'autre, Rouletabille s'opposant à la méthode holmésienne aussi ridiculisée au passage par Lupin... Cette démarche produit un effet d'ambivalence bien connu : par le biais de la parole du personnage, le texte affirme et nie simultanément sa spécificité. Il présente l'enquête comme supérieure aux précédentes et différente d'elles, mais manifeste par là une filiation qui vaut affiliation.

⁴⁸ Voir Colas Duflo, « Le livre-jeu des facultés : l'invention du lecteur de roman policier », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, « Feuilletts de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud », 1995, p. 113-133, et plus particulièrement p. 114.

littéraires à partir du dix-neuvième siècle⁴⁹. On prêtera plus particulièrement attention à la manière dont ils ordonnent ces motifs dans l'optique d'impliquer le lecteur dans le jeu fictionnel. Cette articulation sera à envisager de manière extensive, loin de l'idée que le dispositif de ces récits revêtirait nécessairement un caractère ludique et inviterait par définition le lecteur à trouver la solution du problème. Il s'agit de se défier de l'approche téléologique selon laquelle le roman policier anglais des années 1930 correspondrait à une forme parfaite et achevée, dont les récits de Poe ou de Gaboriau, pour ne pas parler de Godwin ou Lamothe-Langon, ne seraient que l'esquisse et le pressentiment. On pourra à l'occasion et par commodité user de l'expression « âge d'or » pour désigner le roman policier anglo-saxon du début du vingtième siècle ; mais cette expression ne sera, on le verra, pas à prendre à la lettre.

Comme c'est souvent le cas pour des enquêtes portant sur le genre policier, et qui s'efforcent d'envisager les récits dans leur diversité, on adoptera pour une large part une approche historique. Le risque est alors de figer l'analyse et de réintroduire la tentation téléologique. On a choisi de suivre des scansionnements couramment admises pour structurer le travail, autour de moments correspondant à la publication des récits de Poe et de Conan Doyle. Ce découpage, proposé à des fins de lisibilité, risque de renforcer encore l'impression d'une histoire figée et homogène. Il faudra donc garder en tête le caractère partiellement trompeur d'une présentation dont la vertu se veut surtout heuristique. Avec une cinquantaine d'œuvres⁵⁰, on s'est efforcé à cet égard de retenir un corpus important, et de mêler les auteurs considérés comme classiques et les écrivains moins reconnus, de manière à explorer certains recoins de l'histoire littéraire et à mettre en valeur la diversité des approches. La logique d'échantillonnage, en dépit d'évidents problèmes de représentativité et de précision, a été choisie de manière à disposer des repères et à proposer quelques lignes d'analyse, quitte à affiner par la suite ce qui relève ici du survol. On fera l'hypothèse que l'analyse successive de ces textes devrait permettre de mettre en évidence différents usages du mystère susceptibles de nourrir le récit d'élucidation criminelle. Qu'il s'agisse de fictions célèbres ou moins connues, on partira du principe qu'il est loisible de les prendre au sérieux, d'y déceler des

⁴⁹ Domdini Kalifa, *Crime et culture au dix-neuvième siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005.

⁵⁰ Pour le corpus de textes fictionnels précisément analysés au cours de l'étude, voir l'annexe I.

projets narratifs permettant d'apporter différents éclairages sur la question.

Du côté du roman policier, il s'agit donc d'enquêter sur une réalité mouvante, instable, et dont on s'efforcera de suivre différentes réalisations dans leurs spécificités. Mais le problème est sans doute plus important encore du côté du mystère. Le mot, on y a fait allusion, trouve sa place en littérature narrative avec le genre gothique et le roman populaire⁵¹. Mais il ouvre à une multitude d'appropriations narratives. Il est d'autant plus nécessaire de retracer en amont l'origine et l'évolution des usages du terme. C'est ainsi que l'on peut espérer comprendre d'où il tire des harmoniques aptes à lui conférer sa puissance romanesque.

La difficulté consiste donc à tisser une double histoire : celle du mystère, dans la diversité de ses acceptions et de ses appropriations littéraires et narratives⁵² ; et celle du récit policier, dans ses diverses formes, pour comprendre quelle place y occupe le mot. Plutôt que d'une relation entre deux termes stables, il s'agit d'envisager de manière dynamique comment, au cours de la période considérée, les deux objets de notre travail prennent littérairement consistance et entrent en relation dans le cadre de stratégies narratives multiples. Si le mystère semble à la lettre indéfinissable, c'est l'enquête historique qui permettra

⁵¹ On sait que la notion de roman populaire a fait débat mais est néanmoins généralement retenue par nombre de critiques, ne serait-ce que pour sa commodité. Voir par exemple sur cette question Daniel Compère, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2012. Le pluriel permet en tout état de cause de mettre en avant la diversité des textes relevant de cette étiquette. Pour un article de synthèse, Jean Tulard, « Roman populaire », dans *Encyclopædia Universalis*, s.d. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-populaire/>>. Consulté le 23/08/2018.

⁵² Parmi celles-ci, la question des relations du mystère et du fantastique est essentielle. On a cependant surtout privilégié ici l'attention au gothique, parce qu'il participe directement de la captation du mystère en contexte narratif. On s'est ensuite concentré sur les récits qui mettent en avant les relations du crime et du mystère en relation avec l'enquête sous le signe de la raison. La question du fantastique, où le mystère, on l'a dit, occupe une place mieux connue et identifiée, ne saurait donc être abordée frontalement comme telle, mais constitue un arrière-plan important pour notre travail ; le mystère y est traditionnellement souvent pensé dans une large mesure en lien avec la question de l'indétermination, et surtout comme ce qui bloque le mécanisme de l'analyse rationnelle. Voir par exemple déjà sa mise en avant dans l'analyse classique de Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, en particulier dans le chapitre « Le mystère et l'explication », p. 89-107. On ne discutera pas ici du statut du mystère dans le fantastique, mais plutôt de la manière dont des textes, en usant du mystère, peuvent à l'intérieur du pacte de lecture policier manifester un type de codage évoquant le fantastique et mettant apparemment en péril une grille d'analyse indicielle. On reconnaît ici l'existence d'« effets de fantastique » ; voir Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, *op. cit.* La question n'est pas alors pour nous celle des relations profondes du mystère et du fantastique, mais plutôt de la manière dont certains traits du mystère peuvent conventionnellement se voir rattachés pour partie au fantastique aux yeux du lecteur et créer des effets spécifiques à l'intérieur du texte policier.

de lui donner consistance. Le mot n'en permet pas moins de problématiser un enjeu herméneutique en lien avec un au-delà du sens, et participe potentiellement par là de la tension narrative. Il revêt donc une dimension pragmatique, susceptible d'en faire un partenaire de choix pour des textes policiers occupés de cette même question. Le risque est alors de construire un discours relevant de la circularité théorique, si ce n'est de la tautologie, en affirmant l'existence d'une relation entre deux éléments définis de manière asymptotique. L'analyse concrète des récits permettra de mettre à l'épreuve l'existence de ce lien, et de dire s'il revêt une portée effective.

Mais les problèmes liés à l'analyse du mystère dans le récit policier ne s'arrêtent pas là, ce qui explique sans doute qu'à ce jour, aucune étude d'ensemble n'en ait été proposée à notre connaissance⁵³. On l'a peut-être senti à la lecture de ces premières pages, une ambiguïté essentielle concerne le mystère, qui porte sur la nature exacte de ce dont on parle. Quel statut donner à ce que le texte désigne pour dire ce qui n'a pas de sens ? Comment isoler précisément, sous ce terme, un ensemble stabilisé de phénomènes textuels thématiques ou formels ? Le mystère ne serait-il au fond qu'un mot dans ces romans, ou en dit-il une dimension plus large, si ce n'est leur portée d'ensemble ? Sa présence dans le paratexte des œuvres confirme l'idée que le terme a sa force propre, et qu'il agit à la manière d'un repère pour le lecteur. Mais elle montre aussi combien le mot est fait pour ouvrir sur autre chose que lui. Si un lecteur ou une lectrice de récit gothique, confronté dès le titre au mot « mystère », sait déjà que la menace guette, c'est sans doute que le mot ouvre à une approche du récit fondée sur la mobilisation de tours stylistiques, de thèmes, d'images, et plus généralement d'une stratégie narrative destinée à produire un effet spécifique sur le récepteur éperdu... Ainsi le mystère est-il puissant au point d'éveiller à lui seul l'idée d'un rapport au récit, en même temps qu'il engage, précisément, le fonctionnement d'ensemble du texte. S'agit-il dès lors de parler du « mystère » dans le récit ou du « récit de mystère », puisqu'on l'a rappelé, l'étiquette générique existe et est même largement mobilisée en territoire anglo-saxon ? Le mystère n'est-il pas susceptible d'engager la globalité du texte, mais aussi, à l'occasion, d'exercer ses pouvoirs de manière localisée au sein de narrations hybrides ne l'invoquant pas

⁵³ L'ouvrage dont le programme paraît correspondre au plus près à cet enjeu est celui de William David Spenser, *Mysterium and Mystery*, *op. cit.*, mais comme l'indique son sous-titre, « The Clerical Crime Novel », son champ d'étude est en réalité bien plus restreint.

de prime abord ? Et par ailleurs, le mystère ne se constitue-t-il que dans le récit ? Paratextuel, on l'a dit, il l'est au sens le plus large : ce sont aussi les faits divers, et de manière générale les journaux qui participent sans doute de la fortune littéraire du mystère, d'autant que des formes narratives telles que le roman-feuilleton tendent à estomper les frontières entre les espaces textuels ; le mot, on le verra, concerne en outre l'inscription fantasmatique du désir de voir dans le récit. L'importance croissante des images en regard des textes au dix-neuvième siècle, pour montrer, mais aussi pour dire que quelque chose qu'il faudrait voir reste dans l'ombre, et que le crime comporte une part de non visible, serait à analyser pour envisager le problème, sinon dans l'ensemble de ses aspects, au moins dans l'articulation de phénomènes sémiotiques hétérogènes participant du fonctionnement de l'œuvre littéraire en régime médiatique.

Ces quelques remarques devraient suffire à suggérer l'étendue d'un problème exigeant, pour être valablement traité, de mettre en œuvre un programme de travail excédant la mesure de ces pages. Dans la mesure où le succès littéraire du mystère paraît prioritairement lié aux pouvoirs de la fiction romanesque, dont les mécanismes sont à même d'irriguer d'autres formes communicationnelles⁵⁴, le parti pris qui consiste à se centrer sur les textes narratifs paraît néanmoins faire sens pour une première approche du problème. Quant à la manière dont le mystère permet de conférer une dynamique d'ensemble à la narration ou d'y susciter plus modestement des effets de sens ciblés, l'étude des textes devrait, au cas par cas, permettre d'en rendre compte. Pour stabiliser l'analyse, il faudra sans cesse en revenir au mot et à son spectre sémantique dans les différents récits. Il ne s'agit pas de proposer un véritable travail lexicographique, mais de proposer des repérages susceptibles de témoigner d'une appropriation narrative plus ou moins poussée⁵⁵. Si le mot

⁵⁴ Marc Lits, Joëlle Desterbecq, *Du Récit au récit médiatique*, De Boeck, « Info et com », 2^e éd., 2017. Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2009. Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, et *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2009.

⁵⁵ Des problèmes méthodologiques de fond, pour une étude qui se voudrait authentiquement lexicographique, concerneraient la fréquence de l'apparition du terme et la signification qu'il est possible ou non de lui conférer, et les réseaux lexicaux susceptibles d'être mis en relation avec celui du mystère. La perspective diachronique augmente encore la difficulté à cet égard. On se contentera ici de proposer des relevés d'occurrences destinés à lancer l'analyse au cas par cas. Outre les outils lexicographiques généralistes déjà mentionnés, rappelons cependant, en guise de point de comparaison, que la base de données Lexicoscope de l'université Grenoble Alpes permet de consulter des fréquences d'apparition de lexies dans un corpus de textes français en fonction du genre auquel elles appartiennent, et peuvent dès lors éclairer plus spécifiquement ce qu'il en est pour les récits policiers. La perspective est synchronique,

« mystère » revêt une visée pragmatique, s'il peut stimuler la curiosité du lecteur en articulant les enjeux herméneutiques et le motif criminel, sa présence dans le texte et la manière dont il y est mobilisé devrait s'avérer significative. Il y aura donc lieu d'effectuer des relevés d'occurrences, dont le détail sera donné en annexe. Ceux-ci seront mis en relation avec les diverses stratégies fictionnelles, pour voir s'ils en éclairent le sens et la portée.

Le parcours proposé court dès lors le double risque de la dissémination et de la redondance. D'un côté, l'étude s'expose au danger de dégager une multitude d'appropriations du mystère malaisées à subsumer en un tout. De l'autre, elle encourt le péril de revenir obstinément sur les mêmes problèmes. Pour conjurer autant que possible une menace qui ne cessera de peser sur ce travail, on prendra le parti de séparer le parcours diachronique, centré sur les textes dans leur diversité et leurs effets de retour, et la tentative de récapituler les conclusions d'ensemble. Au terme de l'analyse, après avoir navigué au gré des textes, on proposera une synthèse pour s'interroger ensuite plus largement sur la consistance que l'on peut prêter ou non au mystère du point de vue de l'économie fictionnelle, sur la possibilité de le constituer en objet porteur d'enjeux propres dans le cadre du texte policier. Car on l'a dit, un fait demeure, brut et obstiné : celui de la prééminence d'un mot qui n'a cessé au moins jusqu'au début du vingtième siècle de s'immiscer dans les titres de romans voire de collections pour promettre au lecteur la jouissance de la lecture, et ce dans des textes relevant, tout autant que du fantastique, de ce qu'il s'agit d'appeler quand même le genre policier. Peut-on alors, à titre heuristique, cerner les contours du rôle du mystère dans le roman policier, et en dernière analyse interroger le « récit de mystère » en tant que tel ? Est-il envisageable de conférer une consistance à cette notion, consistance qui ne reposerait pas sur un simple jeu d'oscillation générique entre policier et fantastique, mais sur le fonctionnement du récit comme tel ? Pourrait-on tenter d'éclairer par là le pouvoir de séduction

mais permet une première approche pour envisager la place du mystère dans le policier, en comparaison par exemple avec le fantastique. Ainsi, pour la base concernant les textes fantastiques (105 textes), une recherche sur la famille du mot « mystère » donne 671 occurrences pour le nom, 674 pour l'adjectif, 56 pour l'adverbe, soit 1401 en tout, pour un ratio de 13,3 occurrences par texte en moyenne ; et pour la base concernant le corpus de textes policiers (194 textes) : 815 occurrences pour le nom, 696 pour l'adjectif, 52 pour l'adverbe, soit 1563 occurrences pour un ratio de 8,8 occurrences par texte. On dispose ainsi d'un point de repère évidemment approximatif et sans valeur pour une approche diachronique, mais qui atteste d'une présence privilégiée du terme dans des textes étiquetés comme policiers, sans qu'elle y occupe pour autant une place aussi prégnante que dans le fantastique. En ligne : <URL : <http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/lexicoscope/>>. Consulté le 08/10/2019.

de ces textes ? Et ce problème serait-il susceptible d'éclairer de manière plus générale les ressorts de la mécanique fictionnelle ?

Un tel travail exige de mobiliser une diversité d'outils méthodologiques au carrefour de l'analyse littéraire, de la narratologie, de la pragmatique, de l'histoire littéraire ; il s'appuie sur les acquis de l'histoire culturelle, puisque notre objet d'étude ne prend sens qu'en lien avec l'histoire du roman populaire et de la société médiatique, domaines ayant fait l'objet d'études historiques et sociologiques qui serviront de toile de fond à notre travail. Cette analyse relève d'une approche comparatiste. Dans le détail, les textes ont été traités séparément, puisqu'il s'agissait à chaque fois de dégager le projet narratif en présence. La mise en relation des récits dans le cadre d'un horizon commun de questionnement a cependant pour objectif de faire émerger cette dimension. On s'appuiera sur les domaines français et anglo-saxon, dont on sait le rôle pour l'histoire du genre policier au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle ; il nous arrivera, sur certaines questions, de privilégier l'un ou l'autre de ces domaines pour des raisons explicitées au fur et à mesure de l'analyse. Cette approche pose des problèmes de méthode spécifiques, du fait de particularités liées à ces différentes aires culturelles susceptibles d'avoir des incidences pour l'analyse. L'histoire de la civilisation médiatique sur laquelle ce travail fait fond est sans doute celle d'un continuum et de problèmes largement partagés, dans ce qui est déjà une esquisse de mouvement de mondialisation. Les échanges culturels et littéraires sont à peu près incessants entre France et Grande-Bretagne depuis le dix-huitième siècle, même si certains moments spécifiques entraînent une crispation voire une interruption temporaire des relations⁵⁶. Pour autant, l'histoire politique, culturelle et religieuse de la France et de la Grande-Bretagne, pour ne rien dire des États-Unis, engage des problématiques dont on tentera de montrer qu'elles ne sont pas sans conséquence à l'occasion sur la manière de penser le mystère, et sur les connotations sémantiques du terme dans le cadre de ses appropriations narratives. Cette nécessaire contextualisation ne concerne pas uniquement le mystère, mais engage de manière plus générale l'histoire du roman, en particulier pour le début de la période considérée. Sur fond de condamnation généralisée au tournant du dix-

⁵⁶ Voir par exemple Philip Stewart, « Traductions et adaptations : le roman transnational », dans Philip Stewart, Michel Delon (sld.), *Le Second Triomphe du roman du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 161-170.

huitième siècle et du dix-neuvième siècle, le statut et la réputation du roman diffèrent d'un pays à l'autre ; le mystère, qui a maille à partir avec la littérature populaire et les stratégies de légitimation romanesque, est susceptible d'être affecté par ces diverses approches. On fera ici l'hypothèse d'une histoire commune, qui nous amènera à tenter de dresser un tableau d'ensemble de problématiques partagées ; mais il sera également nécessaire à l'occasion de ponctuer l'enquête de notations contextuelles. Ces remarques, plus développées au début de ce travail, et qui ont surtout vocation à signaler les termes d'un problème qui ne pourra être comme tel traité dans le cadre de notre étude, seront à garder en tête tout au long de l'analyse pour en moduler la portée.

Ce travail se structure en quatre grandes parties. La première dispose un certain nombre de considérations préalables sur le mystère, qui relèvent de l'histoire des idées et de l'histoire littéraire, en amont de l'apparition des premiers textes traditionnellement considérés comme relevant du genre policier⁵⁷. Il s'agit d'abord de rendre compte du profil sémantique original du mystère dans sa complexité propre. On s'attachera à l'histoire religieuse du terme et aux querelles qui ont pu le concerner au cours de l'histoire pour comprendre les relations conflictuelles de la littérature et du mystère jusqu'au dix-huitième siècle. On se demandera ensuite par quels biais le terme de « mystère » se trouve progressivement capté par la littérature narrative au dix-huitième siècle, avec en particulier le roman gothique, le roman noir et le roman populaire, et plus largement les fictions narratives prenant pour sujet un crime donnant lieu à une mise en crise du sens.

La seconde partie envisagera la période qui, des années 1840 à 1880 environ, voit l'apparition, à la suite des publications d'Edgar Poe, de textes usuellement considérés comme préfigurant le genre policier. Edgar Poe articule l'appel au mystère et l'idée d'une enquête impliquant le lecteur, mais en fondant cette rencontre sur des enjeux herméneutiques plutôt que narratifs. Avec le roman judiciaire ou le « sensation novel », diverses formules cherchant à

⁵⁷ Le sujet de la date effective de naissance du récit policier a été largement discuté ; tout dépend ici de la manière dont le récit policier est défini. L'immense majorité des chercheurs s'en tient cependant à Poe, dans la mesure où les textes consacrés à la figure de Dupin mettent au premier plan l'idée d'une quête herméneutique en l'associant à un fonctionnement narratif spécifique fondé sur une enquête rétrospective. Marc Lits fait une lecture programmatique de l'intitulé de la nouvelle « Murders in the Rue Morgue », et définit le genre à partir de l'analyse de chacun des mots qui composent ce titre ; Marc Lits, *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 75-90.

exploiter narrativement la rencontre du crime, du mystère et de l'investigation se mettent en place. Entre convergence d'effets et dissémination des approches, les récits tendent à exploiter l'idée d'un trouble dans le sens qui pourrait concerner le monde du lecteur. On tentera d'analyser ces différentes approches, de voir dans quelle mesure elles tournent autour de la jonction d'enjeux herméneutiques et proaïrétiques. On envisagera à cet égard un certain nombre de récits français ou anglo-saxons essentiellement hybrides, qui s'approprient la question du mystère en cherchant moins à interroger les pouvoirs de la raison qu'à explorer de multiples voies narratives, où prédominent la question de la conscience coupable ou du monde de l'aventure.

La troisième partie sera consacrée à l'analyse de textes contemporains du moment où s'affirme véritablement l'idée de l'existence d'un genre policier, au tournant du vingtième siècle. Alors que le récit policier en vient à se définir comme tel, il le fait largement contre le mystère. Se met alors en place une attitude paradoxale du récit policier à l'égard du mystère. Il en exploite la portée narrative tout en produisant à son égard un discours largement dépréciatif, comme en témoignent les textes consacrés à Sherlock Holmes. Le mystère est notamment présenté comme ce qui renverrait à une logique fantastique qu'il s'agit de congédier pour thématiser la supériorité du récit proposé. On tentera d'envisager les ressorts de cette ambivalence, et de voir que nombre de récits continuent à user plus largement du mystère, dans le droit fil de la période précédente, dans le cadre de dispositifs narratifs ne se réduisant pas à illustrer le triomphe de la raison. On s'efforcera de montrer combien le mystère permet, encore et toujours, d'ouvrir les potentialités du genre policier, et de densifier le tissu romanesque ou de compliquer la question du statut des signes dans le texte, comme en atteste l'exemple d'Agatha Christie.

Il sera alors temps de s'interroger sur ce qu'un tel parcours, dans sa diversité, est à même de nous apprendre quant au mystère et à la place qu'il peut occuper dans le récit policier. On se proposera de synthétiser les différentes approches du mystère présentes dans les textes policiers analysés précédemment, de manière à envisager dans quelle mesure elles sont susceptibles de faire système et de dessiner un périmètre de sens. On se proposera ensuite d'envisager comment les constructions critiques de la période envisagent de leur côté les relations du mystère et du récit policier, jusqu'à concevoir, en particulier en contexte anglo-saxon, des approches taxinomiques à même d'isoler une

catégorie narrative se donnant spécifiquement sous le signe du mystère. En confrontant nos propres lectures à ces traditions critiques, on se demandera si, pour comprendre la portée du mystère dans ces textes, il ne faut pas en chercher une dimension plus spécifiquement fonctionnelle, se déployant à partir de son profil sémantique sans pour autant s'y réduire. En particulier, il s'agira de réfléchir à la possibilité pour le récit de se construire de manière originale et d'impliquer le lecteur de manière spécifique dès lors qu'il s'élabore sous le signe du mystère. Au-delà de la mobilisation d'un rapport herméneutique à l'inconnaissable, la question du mystère ne dit-elle pas une stratégie narrative propre, susceptible d'être identifiée et caractérisée au moins dans ses grandes lignes ? Et celle-ci ne concernerait-elle pas la question de la puissance du récit, par le biais de l'héritage complexe et contradictoire d'approches religieuses et théologiques conférant au mot un profil ambivalent d'où il tire sa force ? Dès lors, ce nouage permettrait-il de rendre compte d'affinités de fonctionnement avec le régime médiatique permettant d'expliquer le succès d'un mot, et avec lui d'un trouble portant sur ce qui fait l'efficace des histoires ?

1) Conditions d'une rencontre – vers l'entrée du mystère dans la fiction du crime

Moi qui avais tant désiré de dire les choses
du mystère...

François-René de Chateaubriand, *Atala*

Introduction de la première partie

Dans cette partie, on se propose de revenir sur la place du mystère dans la littérature narrative en amont de la naissance du récit policier. On l'a dit, le « mystère » est un terme complexe, qui se nimbe de résonances de sens multiples dans le cadre de la littérature narrative. Avant d'aborder la manière dont il fonctionne dans les textes policiers, encore faut-il comprendre comment l'histoire du terme l'a doté d'un profil sémantique original susceptible de lui conférer sa puissance. Il s'agit par ce biais de saisir comment le mystère en est venu à investir la littérature romanesque, en particulier à partir de la fin du dix-huitième siècle ; et comment il s'est associé de manière spécifique à des textes envisageant le crime comme un objet à élucider. Ce questionnement revêt un caractère pragmatique, puisqu'il concerne le type d'effet que les textes cherchent à produire sur le récepteur. Mais il y va aussi de problèmes d'histoire et de sociologie littéraires. L'appropriation narrative du mystère prend sens dans un contexte historique particulier. Elle renvoie à un moment d'esquisse du processus d'autonomisation et de légitimation de la sphère romanesque, dont les enjeux propres tendent à être progressivement reconnus ; elle touche aussi à l'apparition de ce qu'il est convenu d'appeler le roman populaire et à la différenciation entre littérature haute et basse⁵⁸.

⁵⁸ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.* ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.* Si la naissance du roman populaire, et la distinction entre littérature haute et basse, sont clairement repérables dans la première moitié du dix-neuvième siècle, les sociologues de la littérature ont pu considérer à la suite de Bourdieu que les logiques d'autonomisation du champ littéraire se repèrent surtout en France à

Pour commencer, on partira du profil sémantique du mot « mystère » : celui-ci renvoie à des usages courants ainsi qu'à des acceptions porteuses d'enjeux religieux, avec des effets de recouvrement entre ces deux approches dont peuvent se nourrir différents types de discours ; on tentera de voir dans quelle mesure cette dualité est déjà présente au dix-huitième siècle, et donne lieu à des appropriations originales du terme en France et en Grande-Bretagne. Pour mieux comprendre d'où vient la spécificité sémantique du terme, on creusera ensuite plus précisément son ancrage religieux ; on reviendra en particulier sur les cultes à mystères de l'Antiquité, ainsi que sur l'approche chrétienne du mystère, de manière à spécifier les enjeux religieux qui se sont attachés au mot, lui ont donné une dimension propre et l'ont placé au cœur de polémiques portant sur le statut de la foi et de l'autorité religieuse telles que les conçoivent les différents courants du christianisme. Dès lors, nous serons à même de regarder de plus près comment cette notion pétrie par des traditions religieuses en est venue à concerner la littérature ; on reviendra à cet égard sur les problèmes posés par l'utilisation littéraire du mystère pour la tradition chrétienne. Plus largement, il faudra envisager dans quelle mesure le terme, progressivement associé à une mise en crise du sens, entre en résonance avec les stratégies de légitimation de la fiction romanesque, dans ses relations problématiques à la question du vrai. En faisant appel à quelques œuvres romanesques parmi les plus célèbres du dix-huitième siècle, on tentera alors de voir comment le mystère est déjà présent dans le roman en amont du récit gothique, et selon quels modes d'appropriation.

Car c'est avec le genre gothique que le mystère fait véritablement irruption dans le roman, et commence à y occuper une place déterminante. Il s'agira dès lors d'observer les modalités de ce nouage entre un genre et un mot à partir du dix-huitième siècle. La question porte sur la manière dont le profil du terme lui permet d'intégrer un jeu littéraire se fondant sur l'effroi et mobilisant l'idée de menaces démoniaques et de manipulations machiavéliques ; on envisagera à cet égard le cas des textes considérés comme les grands classiques

partir de 1850, ou au moins de la révolution initiée notamment par Girardin. Anthony Glinoe, en prenant notamment le cas du Cénacle puis du Petit Cénacle et les querelles des intervenants pour obtenir une position littéraire dominante, propose cependant d'envisager dès le début de l'époque romantique la mise en place d'une telle approche. Anthony Glinoe, « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », dans Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (sld.), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu (actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 11-19 juillet 2001)*, op. cit., p. 127-139.

du genre. Si Horace Walpole use peu du terme, on s'intéressera à son approche du récit comme scène du surgissement de la présence autre, qui fait écho au jeu de significations porté par le mystère ; on verra ensuite combien Ann Radcliffe mobilise au contraire très largement le mot, jusqu'à mettre en place une poétique du mystère. De là, on tentera de voir comment des auteurs tels que Matthew Lewis et Charles Maturin usent du mystère pour déployer les puissances terrifiantes du récit. Enfin, on examinera le cas de deux œuvres qui n'appartiennent pas à la sphère britannique mais entretiennent un lien étroit quoique complexe au genre gothique. Avec *Wieland* de Charles Brockden Brown ou *L'Ermite de la tombe mystérieuse* d'Étienne-Léon de Lamoignon-Langon, on verra comment des récits profitent de la vogue gothique pour mettre en abîme le jeu fictionnel, et on se demandera s'ils témoignent d'une propension du mystère à exprimer un rapport spécifique aux vertiges du narratif.

Il ne saurait être question de se contenter d'analyser le cas du gothique ; en tout état de cause, le mystère se retrouve de manière plus large dans des récits de l'époque, au moment où naît ce qu'il est convenu d'appeler le roman populaire moderne, au carrefour d'enjeux herméneutiques et d'effets de suspens. Le terme pourrait alors se voir pris dans le mouvement de différenciation entre littérature haute et littérature populaire qui s'esquisse alors. Si la quête herméneutique, en lien avec la question du crime, occupe une place privilégiée dans les textes de l'époque prenant le contemporain pour objet, il paraît utile d'analyser les ressorts de son articulation à des enjeux spécifiquement narratifs, et d'envisager dans quelle mesure et à quelles fins le mystère se voit mobilisé dans une telle économie fictionnelle. De fait, le mystère et le crime peuvent se conjoindre dans des récits participant de la naissance du roman populaire moderne, ainsi qu'en témoignent les textes d'auteurs tels que Robert-Martin Lesuire ou François Guillaume Ducray-Duminil. Mais cette articulation peut se retrouver aussi au service de stratégies narratives plus explicitement ambitieuses, et permettre de thématiser une approche des enjeux politiques et sociétaux du temps ; un certain nombre de romans britanniques, tels que *Caleb Williams* de William Godwin ou dans une moindre mesure *Pelham* d'Edward Bulwer, usent du crime pour thématiser de manière plus ou moins affirmée des questionnements politiques ou sociaux où le mystère pourrait avoir sa part. Le roman peut ainsi ouvrir à une pensée du monde contemporain envisagé de manière globale sous l'angle de l'opacité. L'inquiétude peut porter sur le pouvoir,

mais aussi sur la société, dès lors qu'elle est appréhendée à son tour dans son ensemble ou dans l'une de ses composantes comme une force menaçante et invisible ; on se demandera à cet égard, avec l'exemple de *L'Espion de police* de Lamothe-Langon, comment le personnage du policier peut jouer un rôle spécifique au sein de l'univers diégétique pour éclairer ce tissu social complexe et malaisé à appréhender. Plus largement, avec les « mystères urbains », il s'agira de voir comment le mystère en vient à désigner une relation narrative ambivalente à l'égard de la figure du peuple, vue simultanément comme pôle de fascination et de répulsion, dans des textes qui problématisent par là le statut du public visé. Ce qui se dit dans nombre de ses récits, c'est un rapport au monde relevant d'une opacité accrue. Dès lors, l'enjeu herméneutique pourrait bien concerner le fonctionnement même du dispositif narratif, le thème du crime servant de point de départ pour exprimer un blocage essentiel du sens conférant au récit une portée problématique. Avec Thomas de Quincey, mais aussi Édouard Cassagnaux et surtout Honoré de Balzac, on se demandera comment le roman mobilise le crime mystérieux pour dire la complexification de la question du sens et la fascination exercée par ce qui échappe à la compréhension.

1.1. Le mystère : un mot pour le roman ?

1.1.1. Un terme ambivalent, entre acceptions religieuses et laïcisées

Le mot « mystère » semble avoir subi les ravages du temps, et ne plus guère mobiliser dans les textes narratifs que la trace de ses anciens pouvoirs. C'est pourtant vers cette puissance enfouie que fait signe l'usage d'un terme qui continue à irriguer la littérature fictionnelle, et s'est transmis tel quel du grec au latin et aux langues occidentales modernes⁵⁹. Pour lancer l'étude, on se propose de partir des usages du mot « mystère » pour tenter de comprendre

⁵⁹ Tatiana Victoroff, « Le mystère, une réinvention permanente », dans Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (sld.), *Renaissances du mystère en Europe. Fin dix-neuvième siècle – début vingt-et-unième siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, p. 19.

comment s'y superposent des acceptions religieuses précisément situées et des emplois tendant à s'émanciper de ces traditions. Cette ambivalence invite à s'interroger sur la ligne de crête entre usages religieux et profanes qui existe déjà au dix-huitième siècle, au moment où le mot entre véritablement dans la fiction narrative pour ouvrir le lecteur à la perspective de l'inconnu.

1.1.1.1. Un terme courant, au sens laïcisé, mais porteur de résonances religieuses

Le mot « mystère », en son sens courant, renvoie à l'inconnu, voire à l'inconnaissable⁶⁰. Il fait volontiers l'objet d'expansions nominales (« le mystère de... »), pour dire le caractère curieux, étrange d'un phénomène échappant apparemment à l'explication. Le terme prend alors une dimension prédicative, mais d'une prédication qui se pose paradoxalement comme problématique, et nécessite par là de pousser l'examen plus avant, ce qui explique sa propension à envahir les titres de romans. Dire « le mystère des pyramides », ce n'est pas seulement affirmer des pyramides qu'elles ont quelque chose d'inconnu ; c'est donner à cet inconnu le caractère d'une substance plutôt que d'une absence, lui conférer la consistance d'un objet effacé mais continuant à peser de toute sa force sur le réel, et appelant comme tel le mouvement d'élucidation. La présence de l'article défini, certes attendu de manière normale en tête du syntagme nominal, prend tout son sens en conférant à cette portée mystérieuse la force d'un fait admis et partagé. Mobiliser le mot « mystère » pour qualifier un objet du monde, c'est en faire immédiatement un enjeu de sens, le lieu d'une quête de savoir ayant un caractère de nécessité, si ce n'est d'urgence. C'est ainsi susciter la curiosité de l'allocutaire en guidant son attention sur un phénomène précis, selon une dynamique qui pourrait aisément être qualifiée de fétichisante : parler du « mystère de la chambre jaune » nimbe aussitôt cette chambre, encore inconnue du lecteur ouvrant le roman, d'une aura d'étrangeté, d'ailleurs incarnée

⁶⁰ Pour une analyse lexicale précise du terme, voir en particulier le trésor de la langue française. En ligne : <URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=1637807625;?b=0;>>. Consulté le 18/11/2016. On se reportera également au *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (sld.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1999, vol. II, p. 2332 pour la perspective diachronique.

en l'espèce par cette couleur même. C'est alors le lieu où semble se loger l'incompréhensible, comme si ce dernier, en trouvant à s'incarner et à se circonscrire par le jeu de l'expansion nominale, affirmait son pouvoir. Des origines religieuses du terme ne paraît alors subsister que cela : une propension à déceler dans tout objet une dimension insoupçonnée, secrète, et à deviner derrière ses apparences le spectre de quelque réalité cachée. En ce sens, le mot « mystère » paraît résolument laïcisé, et ne plus servir qu'à des usages fort éloignés de ses acceptions anciennes.

L'ancienne dimension religieuse du terme n'est pourtant pas morte, et continue à irriguer le dogme chrétien. Le glossaire de la conférence des évêques de France, dont la fonction est notamment de livrer, à des fins de vulgarisation, la position officielle de l'Église sur des points de doctrine, s'il part du sens courant du mot « mystère », en déploie ensuite la portée spirituelle :

Le mot « mystère » s'emploie couramment pour parler de ce qui est secret, ou caché. Les théologiens catholiques ont défini le mystère comme une vérité inaccessible à la raison, mais que Dieu donne à connaître en se révélant. Le mystère ne signifie pas que la foi et les vérités de foi soient contraires à l'intelligence et à la raison, mais qu'elles en dépassent les limites. La démarche de la raison ne suffit pas pour introduire dans la plénitude de sens des mystères, il faut une disposition intérieure d'accueil au don gratuit de Dieu⁶¹.

Si le terme revêt une importance spécifique dans le cadre du dogme chrétien, et singulièrement catholique⁶², c'est qu'il touche à la question de la croyance en tant qu'elle ouvre à un domaine inaccessible à la raison. La définition du mystère est simultanément acte de foi, comme en témoigne l'ambiguïté de l'utilisation de l'indicatif présent en contexte assertif, qui transforme insensiblement ici la définition en affirmation doctrinale. Il y a ainsi une dualité du mot « mystère », pris entre des acceptions différentes selon le domaine d'application où il trouve à s'exercer. Mais il ne faudrait pas croire que

⁶¹ Article « Mystère » du glossaire du site de la conférence des évêques de France. En ligne : <URL : <https://eglise.catholique.fr/glossaire/mystere/>>. Consulté le 16/01/2017.

⁶² *Infra*, point 1.1.2.2. sur les polémiques religieuses autour d'un terme progressivement associé au catholicisme. On notera à cet égard que l'entrée « mystère », qui figure régulièrement dans les dictionnaires et ouvrages encyclopédiques consacrés aux religions (par exemple le *Dictionnaire des religions*, sld. Paul Poupard, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007, vol. II, p. 1383-1385), n'apparaît pas en revanche dans Pierre Gisel, Lucie Kaennel, *Encyclopédie du protestantisme*, Paris, Presses Universitaires de France/Labor et fides, « Quadrige », 2^e éd., 2006.

la coupure soit toujours nette. En atteste la présence du terme chez nombre d'auteurs du vingtième siècle jouant plus ou moins explicitement de ses résonances religieuses pour ouvrir à d'autres enjeux. La philosophie et les sciences humaines ont pu mobiliser l'idée de mystère pour interroger le statut des pouvoirs de la raison. Dans *Le Sacré*, publié en 1917, Rudolf Otto avait trouvé dans le mystère un terme-clé pour exprimer le caractère insaisissable du sacré ou « numineux », avec en particulier les expressions latines « *mysterium tremendum* » et « *mysterium fascinans* », centrales dans son œuvre, permettant de dire l'ambivalence du sacré, source d'effroi aussi bien que de désir pour le sujet⁶³. Dans la foulée de Fries⁶⁴, il considérait le mot « mystère » comme apte à signifier l'existence d'idées présentes à la conscience sans que la raison puisse en rendre compte, et ouvrant ainsi censément à l'expérience religieuse⁶⁵. Avec le mystère se dirait le trouble dans la conscience, confrontée à sa propre opacité aussi bien qu'à celle du monde. De là l'importance du mystère dans certains courants philosophiques, et en particulier chez des auteurs influencés par la philosophie réflexive, la phénoménologie ou l'existentialisme et s'interrogeant, notamment dans une perspective spiritualiste ou éthique, sur les liens de la conscience et du monde⁶⁶. Gabriel Marcel, dans *Le Mystère de l'être*, fonde une ontologie du mystère, où l'être, relevant de l'appel, implique d'entrer dans une approche éthique du monde en se confrontant à l'inconnu. De son côté, Emmanuel Lévinas fait du mystère le lieu même de l'altérité. Pour lui, c'est en tant que l'autre échappe qu'il est véritablement autre : « C'est l'altérité qui fait toute sa puissance. Son mystère constitue son altérité »⁶⁷. De Dieu à l'autre, le

⁶³ Rudolf Otto, *Le Sacré* (1917), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

⁶⁴ Sur les relations de Rudolf Otto et de Fries, à la pensée religieuse duquel il est bien plus redevable qu'à celle de Schleiermacher, voir Andrew Dole, « Schleiermacher and Otto on religion », dans *Religious Studies*, 2004, 40(4), p. 389-413.

⁶⁵ Ce que rappelle André Jundt dans son introduction à l'ouvrage de Rudolf Otto : « Le mystère religieux n'est pas une obscurité passagère analogue aux inconnues de la science que l'on peut espérer réduire avec le temps ; il n'est pas un *arcanum* au sens de ce mot dans les religions de l'Antiquité, c'est-à-dire un mystère qui n'existe que pour les non-initiés et se transforme en gnose pour les mystes ; il est le mystère absolu, l'*arrêton*, l'ineffable. D'autre part, il n'est pas une création de l'imagination, mais une découverte de la raison qui le reconnaît nécessairement, peut le situer et en décrire les différents aspects », dans Rudolf Otto, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶ D'autres voies ont aussi pu être explorées. Jan Patočka s'est inspiré des travaux d'Otto pour réfléchir au destin de l'Europe occidentale, qui aurait oublié son rapport ancien au sacré et au mystère et se verrait contrainte dès lors à voir resurgir le démonique sous la forme de la violence politique. Jacques Derrida reviendra sur ces questions dans la perspective d'une analyse politique pensée sous le signe d'une histoire occidentale du refoulement et de l'incorporation. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

⁶⁷ Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre* (1979), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 80.

mystère a à voir avec ce qui dépasse le moi, ce qui ouvre à un espace de transcendance. Lévinas use ainsi du mystère pour dire la mise en relation du sujet avec ce qui lui échappe. En ce sens, le mystère renvoie de manière privilégiée à la mort, « mystère inassumable »⁶⁸, « mystère et non pas nécessairement néant »⁶⁹. La philosophie convoque alors à l'occasion ce terme pour dire ce qui, à même l'être, confronte la raison à ses propres limites, et pour faire un enjeu de ce qui, semblant résister à un appareillage conceptuel figé, permet une appréhension non réductrice de la figure de l'autre. On comprend pourquoi le mystère, dans la mesure où il dit l'inassimilable au regard de la raison, a pu aussi concerner la psychanalyse⁷⁰. Le mot « mystère » se situe ainsi au carrefour d'acceptions et d'enjeux différents. Mais s'il y a séparation entre les différentes approches qui peuvent en être faites, celle-ci n'est pas complète. Son sens laïcisé côtoie son sens religieux, toujours vivace dans le cadre de la pensée chrétienne de la foi. Il peut être déployé pour dire un dépassement de la condition du sujet dans le moment même de sa confrontation à l'inconnaissable. Ces quelques exemples en témoignent, les résonances religieuses du mot continuent à le nourrir en posant obstinément la question de la transcendance entendue comme ce qui ouvre la conscience humaine à une pensée de l'altérité. C'est le sens de cette obstination du spectre du religieux dans les usages les plus courants du mystère qu'il s'agit d'interroger, et dont atteste peut-être à sa manière le fonctionnement du mot dans le récit policier. C'est du moins ce qu'écrit Borges, pointant par le biais de l'un de ses personnages un problème réputé hanter le genre selon une thématique littéraire du mystère au carrefour de ces acceptions : « Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20. Lévinas associe aussi le mystère au féminin envisagé comme altérité radicale, dans la mesure où il y voit « [non] seulement l'inconnaissable, mais un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière », *ibid.*, p. 79. Le mystère est dès lors associé à la pudeur envisagée comme mouvement de retrait de l'autre.

⁷⁰ Voir en particulier Alain Didier-Weill, *Un Mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, « Psychanalyse », 2010. Didier-Weill creuse notamment la conception lacanienne du réel entendu comme « mystère de l'inconscient » (selon l'expression utilisée dans Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 118) ; pour Didier-Weill, « le réel est le nom – peut-être emprunté au "surréal" d'André Breton ? – donné à un mystère qui détient un double pouvoir : d'une part, celui de laisser le sujet "angoissé" ou "interdit" ; d'autre part, celui de requérir du sujet qu'il sorte de cet état d'angoisse en trouvant la possibilité d'une "réponse" » (p. 156). La réflexion de Didier-Weill s'ancre notamment dans une analyse de la conception paulinienne du péché originel, p. 183-222 en particulier.

lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos »⁷¹.

1.1.1.2. Une ambivalence entre acceptions religieuses et laïques déjà à l'œuvre au 18^{ème} siècle

Tout porte ainsi à voir dans le « mystère » un terme partagé entre des acceptions diverses. Ce n'est pas là un phénomène nouveau, ou qui daterait du mouvement de laïcisation du dix-neuvième siècle⁷². Quand le roman gothique s'empare du mot au dix-huitième siècle, cette ambivalence est déjà à l'œuvre. Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey rappelle qu'à côté du sens médiéval renvoyant aux articles de foi, on peut dater du quinzième siècle l'acception courante du mot « mystère » désignant un objet censément inaccessible à la raison humaine ; du dix-septième siècle daterait par ailleurs la mention du mystère pour faire référence à une chose obscure, secrète, et réservée aux initiés⁷³. Les dictionnaires du dix-huitième siècle mentionnent de fait l'existence d'une diversité d'acceptions ouvrant sur des enjeux théoriques différenciés. La quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1762⁷⁴, reprenant pour l'essentiel le propos de l'édition de 1694, témoigne de ce découpage sémantique du terme entre acceptions religieuses et profanes. Le

⁷¹ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (1952), Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca Borges », 2003, p. 152. « Dunraven, expert en romans policiers, pensa que la solution d'un mystère est toujours inférieure au mystère lui-même. Le mystère relève du surnaturel et même du divin ; la solution, de la prestidigitacion », Jorge Luis Borges, « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe » (trad. Roger Caillois, René L.-F. Durand), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2010, vol. I, p. 641.

⁷² Sur la laïcisation au dix-neuvième siècle, Jean Baubérot, Séverine Mathieu, *Religion, modernité et culture (1800-1914)*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 2002 ; l'ouvrage se centre sur le mécanisme institutionnel et politique de la laïcisation, tout en présentant les problèmes théoriques posés par les notions de laïcisation et de sécularisation. Pour le dix-huitième siècle, Jean Quéniart, « Déchristianisation, laïcisation », dans Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, « Grands Dictionnaires », 1997, p. 309-311. Les différents auteurs témoignent de la complexité des termes en présence ; on se contentera ici de retenir l'idée d'un déclin de la culture chrétienne se manifestant par le fait que des termes appartenant au lexique religieux sont mobilisés hors de leur contexte d'origine, en conservant certains de leurs traits sémantiques, mais coupés du rapport à la référence divine telle que la conceptualise le christianisme.

⁷³ Alain Rey (sld.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, vol. II, p. 2332.

⁷⁴ La page « Dictionnaires d'autrefois » de l'« ARTLF-Project » issu du partenariat de CNRS et de l'université de Chicago permet d'accéder aux principaux dictionnaires français du dix-septième siècle au début du vingtième siècle. Pour un aperçu de l'entrée « mystère » dans ces dictionnaires : <URL : <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=myst%C3%A8re>>. Consulté le 17/01/2018.

premier sens mis en avant y relève du religieux chrétien. Si le mystère est défini comme « secret », l'entrée précise aussitôt : « Il se dit proprement en matière de religion, et signifie ce qu'une religion a de plus caché », et après des exemples portant sur les religions à mystères de l'Antiquité, ne manque pas d'ajouter : « On appelle plus particulièrement *mystère*, dans la religion chrétienne, tout ce qui est proposé pour être l'objet de la foi des fidèles [...] On appelle au pluriel, *Les saints mystères*, le sacrifice de la messe »⁷⁵. Dans un deuxième temps, le texte précise que le mot « se dit aussi figurément du secret dans les affaires d'importance »⁷⁶, ou renvoie encore aux intrigues amoureuses, aux opérations de la nature ou à diverses formules exprimant une obscurité du sens voulue ou non. Le *Dictionnaire critique de la langue française* de l'abbé Féraud de 1787 reprend la même approche et la même hiérarchie des acceptions du terme. L'article s'ouvre de la manière suivante : « *Mystère*, dans son sens propre, chose secrète. Il se dit particulièrement des choses de la religion, tant des fausses, que de la véritable », et continue : « Par extension, il se dit des affaires importantes suivant l'opinion des hommes [...] On dit, dans le discours ordinaire, *faire mystère d'une chose*, la tenir secrète »⁷⁷. Le mot est appréhendé dans les deux cas de la même manière : le mystère est défini prioritairement comme secret, pour se voir aussitôt compris en un sens purement religieux, en lien avec la liturgie et le dogme chrétiens. Ensuite seulement sont envisagées d'autres acceptions, présentées comme dérivées de la première, « figurément » ou « par extension », et renvoyant en particulier au secret dans les affaires politiques et humaines. Relative homogénéité sémantique autour de l'idée de secret, usages se répartissant entre domaine religieux et domaine profane, dispersion malgré tout d'un certain nombre d'acceptions secondes renvoyant à diverses pratiques humaines se donnant sous le signe de l'occultation : telles sont les caractéristiques saillantes de l'analyse lexicologique du terme. En Angleterre, le *Dictionary of English Language* de Samuel Johnson de 1755 présente une approche du mystère quelque peu différente. La première acception mise en avant renvoie à l'incompréhensible plus qu'au secret : « Something above human intelligence; something awfully obscure »⁷⁸. Ensuite vient le sens d'énigme, entendu plus

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ « Inaccessible à la compréhension humaine ; très obscur » (nous traduisons). En ligne : <URL : <https://johnsonsdictionaryonline.com/page-view/?i=1345>>. Consulté le 14/01/2017.

largement comme ce qui est rendu artificiellement complexe à saisir, « anything artfully made difficult »⁷⁹, et ensuite encore celui de métier (avec des exemples issus de Spenser et de *Timon of Athens* attestant cet emploi vieilli, issu en contexte anglais d'une ancienne confusion entre les mots français « mystère » et « métier »). Même en mettant de côté ce dernier emploi très restreint, on constate une séparation nette entre des acceptions ouvrant sur des enjeux de sens différenciés : d'un côté, l'idée d'un sens obscur, ouvrant sur ce qui échappe à l'entendement humain et relève à la limite du questionnement métaphysique ; de l'autre, l'idée du jeu et de l'artifice, tendant à faire du mystère le résultat d'une manipulation trompeuse⁸⁰. Cette dualité de sens fait certes écho à celle qu'on observe dans les dictionnaires français, mais les enjeux en sont quelque peu déplacés : on ne trouve pas ici de véritable ligne de fracture entre des usages proprement religieux ou profanes. Cette stratégie de discours prend sens dans le contexte d'un dix-huitième siècle marqué, en Grande-Bretagne, après les incertitudes politiques et religieuses du siècle précédent, par le triomphe d'un anglicanisme d'État largement anti-catholique mais susceptible aussi de témoigner d'une relative ouverture confessionnelle⁸¹, tout autant que par l'autonomisation de discours de type scientifique pensés indépendamment de considérations religieuses. Quelles que soient par ailleurs les positions de Samuel Johnson sur les questions de religion, le texte semble congédier toute dimension explicitement apologétique ou doctrinale⁸², à l'encontre des définitions mises en avant par les dictionnaires français de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, en particulier bien sûr par celui de l'abbé Féraud. Il ne faudrait pas en déduire que toute connotation religieuse du terme est ici récusée. Les citations mobilisées pour illustrer le premier sens peuvent renvoyer au domaine religieux. Simplement, elles ont ici prioritairement la valeur d'une

⁷⁹ « Qui a été artificiellement rendu difficile à comprendre », *ibid.*

⁸⁰ Sur le sous-texte religieux permettant de rendre compte de cette dimension d'artifice et de manipulation, que le dictionnaire de Johnson met en avant au contraire du *Dictionnaire de l'Académie française* ou du Féraud, *infra*, point 1.1.2.2.

⁸¹ Sur ces questions, voir notamment Barry Coward, *The Stuart Age. England 1603-1714* (1980), Londres/New York, Longman, 2^e éd., 1994, p. 185-277 et p. 333-344.

⁸² Sur l'apparition de courants de pensée opposés à une conception dogmatique de la religion et leur importance au dix-huitième siècle en contexte anglo-saxon, Brian Walter Young, *Religion and Enlightenment in Eighteenth-Century England. Theological Debate from Locke to Burke*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1998, en particulier « Enlightened Ecclesiastics: The Shaping of an Anti-dogmatic Tradition », p. 19-44.

référence culturelle⁸³, au même titre que d'autres, et renvoient moins au dogme qu'à un fonds commun d'exemples permettant simplement d'explicitier le profil sémantique du terme : après des citations de Shakespeare et Taylor vient ainsi un extrait de sermon sur le mystère de la Trinité, mais qui figure à la suite des autres exemples en tant qu'il émane à son tour d'un auteur considéré comme classique, puisqu'il s'agit en l'occurrence de Jonathan Swift. Fût-ce de manière plus souterraine, le sens religieux est perçu comme continuant à participer de la portée d'un mot dès lors pensé sous le signe de l'ambiguïté, qui touche aussi bien au religieux qu'au laïque, et tout autant au vertige métaphysique qu'à des jeux de manipulation par trop humains. En voyant dans le mystère une notion dont les connotations religieuses sont d'abord à envisager selon une perspective relevant de l'histoire culturelle, l'ouvrage de Johnson révèle en creux la position stratégique du terme dans le cadre de polémiques entourant le statut de la religion et sa place dans la société.

Le terme est dès lors pris au dix-huitième siècle entre des acceptions plus ou moins connotées religieusement, et donne lieu à des jeux de sens complexes dans le cadre des remises en question de la primauté du christianisme. En témoigne notamment en France l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, de 1762, qui fournit l'exemple d'un texte polémique dont la stratégie se fonde sur un effet de brouillage entre les différentes acceptions du terme. Ce texte, l'un des plus célèbres du siècle dans sa critique du christianisme, propose une approche ambivalente du mystère.

Le terme joue un rôle central dans le quatrième chapitre de l'*Émile* où figure la « Profession de foi d'un vicaire savoyard », l'un des plaidoyers les plus marquants du temps pour une religion conçue sous le signe de la raison⁸⁴. On sait que ce texte défendant l'idée d'une religion naturelle⁸⁵, qui reprenait pour une large part des thèses déjà énoncées par des prédécesseurs de Rousseau en les

⁸³ Sur la différence à cet égard entre Johnson et Webster, Cynthia L. Hallen and Tracy B. Spackman, « Biblical Citations as a Stylistic Standard in Johnson's and Webster's Dictionaries », *Lexis*, 5/2010. En ligne : <URL : <https://journals.openedition.org/lexis/490>>. Consulté le 07/07/2018.

⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969, vol. IV ; p. 489-691 pour le chapitre 4 de l'*Émile*, et plus spécifiquement p. 565-635 pour la « Profession de foi d'un vicaire savoyard ». Sauf indication contraire, les références au texte renvoient à cette édition.

⁸⁵ Sur ce concept et son histoire, Peter Byrne, *Natural Religion and the Nature of Religion. The Legacy of Deism*, Londres/New York, Routledge, 1989.

resserrant et en les condensant⁸⁶, causa un profond scandale, conduisit Rousseau à fuir la France, et déclencha la publication d'une masse d'écrits aussi bien destinés à attaquer qu'à défendre l'ouvrage⁸⁷. L'importance du texte tient autant à son impact qu'au caractère original d'une critique du christianisme qui ne cesse de se maintenir dans son orbite, au croisement de considérations pédagogiques et de réflexions plus générales sur le rapport de l'homme à la croyance.

La stratégie énonciative du texte est complexe. *L'Émile* est un roman philosophique à visée pédagogique dont le narrateur, précepteur de l'enfant, constitue un relais de la figure auctoriale sans s'y substituer absolument. Dans le quatrième chapitre sont abordées la question de l'adolescence et celle de l'éducation religieuse. Le précepteur, vantant la religion naturelle, s'appuie alors sur une lettre écrite par un homme ayant lui-même les traits de Rousseau⁸⁸, qui retranscrit à son tour la profession de foi d'un vicaire savoyard, homme qui l'aurait aidé dans un moment de grande difficulté. Le texte mêle et enchâsse donc plusieurs instances énonciatives, qui se relaient sans se superposer entièrement⁸⁹. Ce flou énonciatif fait écho à la stratégie théorique complexe du chapitre, où il s'agit aussi bien pour Rousseau de dénoncer les excès du dogmatisme chrétien, et particulièrement catholique, que de marquer ses distances avec le matérialisme athée d'Helvétius. Le texte, tout en se revendiquant de la raison, brouille les pistes et joue d'un double registre, ce dont atteste l'exhortation finale du vicaire où se lit l'appel suivant : « Osez confesser Dieu chez les philosophes ; osez prêcher l'humanité aux intolérants » (p. 634).

Concernant la religion, le début du quatrième chapitre, qui précède la profession de foi, avance l'idée qu'elle doit être abordée aussi tard que possible

⁸⁶ Sur la question des sources de Rousseau et la manière dont ce dernier se les réapproprie, voir en particulier Pierre-Maurice Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Hachette, 1916, vol. II. En ligne : <URL : <https://archive.org/details/lareligiondejro02massuoft/page/1>>. Consulté le 15/07/2017.

⁸⁷ Voir dans Jean-Jacques Rousseau, *Profession de foi d'un vicaire savoyard*, Paris, GF-Flammarion, 1996, l'introduction de Bruno Bernardi p. 7-41, et plus particulièrement p. 12-16 sur ces questions.

⁸⁸ Sur cette question, voir l'introduction à *L'Émile* dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. cxxxiv.

⁸⁹ Le texte brouille les pistes quant à sa prétention à la validité théorique en affectant de récuser toute visée de persuasion. Le vicaire savoyard ne cesse de rappeler qu'il ne s'agit pas pour lui de convaincre son disciple : « Je vous ai dit mes raisons de douter et de croire. Maintenant c'est à vous de juger » (*ibid.*, p. 634). Quant au précepteur, reprenant la parole, il prend soin de préciser qu'il a moins cité l'écrit du vicaire pour la pertinence de sa doctrine que « comme un exemple de la manière dont on peut raisonner avec son élève » (*ibid.*, p. 635). Le brouillage énonciatif fait écho à des jeux textuels visant à compliquer le statut de la parole auctoriale, et à convoquer simultanément le lecteur en l'invitant implicitement à prendre position de son côté.

au cours de l'apprentissage, dans la mesure où elle concerne ce qui échappe à l'entendement, et paraît donc inadéquate dans une perspective pédagogique :

Si j'avais à peindre la stupidité fâcheuse, je peindrais un pédant enseignant le catéchisme à des enfants ; si je voulais rendre un enfant fou, je l'obligerais d'expliquer ce qu'il dit en disant son catéchisme. On m'objectera que la plupart des dogmes du christianisme étant des mystères, attendre que l'esprit humain soit capable de les concevoir ce n'est pas attendre que l'enfant soit homme, c'est attendre que l'homme ne soit plus. À cela je réponds, premièrement qu'il y a des mystères qu'il est non seulement impossible à l'homme de concevoir mais de croire, et que je ne vois pas ce qu'on gagne à les enseigner aux enfants, si ce n'est de leur apprendre à mentir de bonne heure. Je dis de plus que pour admettre les mystères, il faut comprendre au moins qu'ils sont incompréhensibles, et les enfants ne sont pas même capables de cette conception-là. Pour l'âge où tout est mystère, il n'y a pas de mystères proprement dits (p. 554).

Le texte récuse l'apprentissage précoce de la religion pour deux motifs, tous deux liés au mystère, mais dont l'orientation est opposée. L'enfant ne saurait appréhender ces conceptions du fait des limites de son entendement ; elles devraient en outre heurter tout homme dans la mesure où la raison ne saurait en tout état de cause les saisir. Le discours paraît tantôt reconnaître ou récuser la sphère du mystère, en jouant sur deux conceptions du terme, pensé tour à tour de manière chrétienne ou en un sens plus large ; un seul mot désigne le dogme religieux et l'incompréhensible auquel tout homme est confronté. Le mot permet de faire signe vers un espace d'indistinction entre ces deux acceptions, ou au contraire de passer de l'une à l'autre pour mieux en signaler la différence (comme dans le fonctionnement antithétique de la dernière phrase de l'extrait). Ces jeux de déplacement constituent en soi une désacralisation du mystère chrétien confronté à son double laïcisé et créent un effet de flottement théorique. L'hésitation entre un sens défini (« les » mystères) et une acception plus vague (« des » mystères) déstabilise la conception reçue du mystère chrétien, l'effet d'indétermination entrant en contradiction avec l'idée d'un dogme fermement établi. On peut s'étonner d'un fonctionnement textuel qui ne saurait être rabattu sur quelque prudence rhétorique, la virulence du propos n'étant guère de nature à tromper le lecteur. Dans ce passage, ayant une portée introductive dans l'économie du chapitre, se trouve en germe l'essentiel du contenu de la profession de foi, qui ne fera qu'accentuer la défense de la religion naturelle contre le dogme étroit du christianisme, et particulièrement du

catholicisme. Le vicaire savoyard va ainsi se défier de tout ce qui, dans la religion, se heurte à la raison⁹⁰, allant jusqu'à critiquer l'arbitraire d'une Révélation qui ne saurait prétendre à une portée universelle⁹¹.

Ce jeu stratégique autour du mystère relève de raisons plus profondes, qui tiennent chez Rousseau à une réévaluation radicale du terme envisagé en son sens élargi. S'opposer aux dogmes étroits du christianisme n'implique pas de croire à la toute-puissance de la raison. Le mystère renvoie à l'autre de la raison dont elle se doit de reconnaître l'existence pour s'ouvrir à une relation authentique au monde : « Des mystères impénétrables nous environnent de toutes parts ; ils sont au-dessus de la région sensible ; pour les percer nous croyons avoir de l'intelligence, et nous n'avons que de l'imagination » (p. 568). La tonalité apologétique sert un discours dont la véritable fonction est d'ouvrir à une religiosité vague sous le signe du sentiment. En superposant le topos pascalien de l'insignifiance humaine à l'appel à la religion naturelle, le texte de Rousseau travaille dans deux directions : il reconnaît l'existence d'un inconnaissable auquel peut être donné le nom de mystère, qui dépasse la raison sans rémission et amène à faire place au sentiment religieux ; il considère néanmoins que la raison, alliée à l'intuition, est le plus sûr guide pour exercer une religion modérée, contre les dogmes étroits, qui « aux mystères inconcevables [...] ajoutent des contradictions absurdes » (p. 607), dans la mesure où « celui qui charge de mystères, de contradictions le culte qu'il me prêche, m'apprend par cela même à m'en défier » (p. 614). La position rousseauiste, dans le sillage de Locke dont elle radicalise la leçon⁹², se situe à un carrefour théorique. Chrétien et non chrétien, disant le caractère suprême d'un Être transcendant mais aussi la religion chrétienne en sa portée abêtissante et dogmatique, le mystère constitue une notion ambivalente ouvrant à tous les retournements, ce qui explique son rôle dans la stratégie d'un texte éminemment complexe : le vicaire savoyard, alors qu'il dénonce le caractère

⁹⁰ Ce qui ne veut pas dire que Rousseau ait une confiance illimitée dans la raison ; celle-ci doit s'appuyer sur le sentiment intérieur, seul garant de l'authenticité du caractère authentiquement « naturel » de l'adhésion religieuse. Claude Romano, *Être soi-même*, Paris, Gallimard, « Folio », 2019, p. 52-64.

⁹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. IV, p. 622-625.

⁹² Dans *The Reasonableness of Christianity*, Locke tentait de concilier raison et religion, en fondant en droit l'idée de révélation ; voir Jeremy Waldron, *God, Locke, and Equality: Christian Foundations of John Locke's Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

artificiel des sacrements⁹³, ne s'acquitte-t-il pas avec rigueur de ses « sublimes devoirs » (p. 628) ? C'est en faisant notamment appel au mystère que le texte peut trouver une voie moyenne et creuser sa logique propre, fondée sur la quête d'une religion ouvrant sur l'irrationnel sans cesser d'être conciliable avec la raison. Il aura pour cela exploité la pluralité sémantique d'un terme dont l'emploi est rien moins que neutre : c'est en débarrassant le mystère, comme rapport authentique au divin, du mystère en tant que dogme étroit fondé sur la superstition, que peut se constituer valablement le sentiment religieux.

L'*Émile* paraît ainsi emblématiser le statut complexe du mystère. Le mot renvoie à la religion chrétienne, au dogme arbitraire ; mais il permet simultanément de dénoncer les prétentions théoriques de ceux qui croient que la raison peut tout. Il permet des jeux de sens et des glissements théoriques, et peut brouiller les positions attendues. Il est pris de la sorte dans une complexité d'approches ouvrant à des stratégies complexes, au carrefour d'enjeux religieux et politiques.

1.1.2. L'histoire du terme et sa place dans les débats autour du statut de la religion à l'époque des Lumières

Pour éclairer la complexité de fonctionnement du terme, il est nécessaire de le penser en lien avec les traditions religieuses dont il est issu. Il paraît nécessaire de revenir plus précisément à ces dernières, qu'il s'agisse des anciens cultes à mystères ou du christianisme, pour envisager comment elles ont façonné le terme et ont permis la mise en place de traits sémantiques lui ayant conféré son profil notionnel original. Ces rappels devraient permettre d'éclairer la manière dont le mot va être appréhendé en contexte romanesque.

⁹³ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. IV, p. 555-556 sur la question des enfants morts sans baptême. S'il ne faut dès lors pas confondre « le cérémonial de la religion avec la religion », le culte a néanmoins sa raison d'être, ne serait-ce que dans la mesure où il est « affaire de police » (*ibid.*, p. 608).

1.1.2.1. Les cultes à mystères et l'approche qu'en a le dix-huitième siècle – effets de mode et logiques de fascination

Le mot grec « mustèrion », en lien avec l'idée de fermer les yeux ou la bouche⁹⁴, convoque une idée de clôture. Il est associé aux cultes à mystères qui, dans l'Antiquité moyenne-orientale et gréco-latine, désignent des cérémonies religieuses relevant d'une logique d'initiation. Les historiens contemporains ont remis en question l'imagerie naïve et caricaturale qui en a été donnée jusqu'au début du vingtième siècle⁹⁵, et la conception fantasmagorique d'une religiosité archaïsante qui s'y trouvait associée. Les cultes à mystères ont de fait exercé un pouvoir de fascination tenant pour une large part à la dimension de secret qui les entoure : ils restent encore aujourd'hui relativement mal connus dans le détail, même si le fonctionnement d'ensemble des cérémonies ne pose guère question pour les historiens⁹⁶.

Si elle permet de désigner une multitude de pratiques religieuses du monde méditerranéen ancien sur une large période, l'appellation de « mystères » renvoie de manière privilégiée aux cérémonies rituelles liées au culte de Déméter à Éleusis⁹⁷, dont l'initié avait interdiction de divulguer la teneur sous peine de mort. Ces mystères, qui se déroulaient parallèlement aux autres cérémonies religieuses et n'impliquaient aucune conversion particulière, concernaient des pratiques rituelles ésotériques, et largement allégoriques, visant à permettre aux adeptes de trouver le bonheur après la mort⁹⁸. Accès à la connaissance et dépassement de la condition mortelle allaient de pair, comme en atteste la pensée de Pindare qui juge « bienheureux qui a vu les Mystères et

⁹⁴ « Mystère », Vincent Siret, dans Sylvain Auroux (sld.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e édition, 2002, p. 1711.

⁹⁵ Walter Burkert, *Les Cultes à mystères dans l'Antiquité* (1987), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 3-6 sur ces idées fausses ; le texte reprend le contenu de conférences données par Burkert à Harvard en 1982. Voir aussi, sur l'illusion d'un tableau trop unifié de ces traditions, André-Jean Festugière, Pierre Lévêque, « Grèce antique (civilisation), la religion grecque », *Encyclopædia Universalis*, s.d. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grece-antique-civilisation-la-religion-grecque/>>. Consulté le 25/01/2017.

⁹⁶ Walter Burkert, *Les Cultes à mystères dans l'Antiquité*, op. cit., p. 86-87 ; Kurt Rudolph, « Mystery religions », dans Lindsay Jones (sld.), *Encyclopædia of Religion*, Farmington Hills, Thomson Gale, 2^e édition, 2005, vol. IX, p. 6327.

⁹⁷ Kurt Rudolph, art. cit., p. 6326.

⁹⁸ Louise-Marie L'Homme-Wéry, « Les Mystères d'Éleusis entre privé et public », dans Véronique Dasen, Marcel Piérart (sld.), *Idia kai dêmosia. Les cadres « privés » et « publics » de la religion grecque antique*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2005, p. 159-175 et en particulier p. 167. En ligne : <URL : <https://books.openedition.org/pulg/1550>>. Consulté le 10/01/2018.

descend ensuite sous la terre creuse. Il connaît la fin de la vie, il connaît son commencement annoncé par Zeus »⁹⁹. Il s'agissait là de l'« époptéia », phase finale de l'initiation ouvrant à la contemplation¹⁰⁰. Nombre de textes antiques paraissent marqués par cette tradition relevant d'un « mysticisme modéré »¹⁰¹, à commencer par *Le Banquet* et le *Phèdre*, et les platoniciens et néoplatoniciens paraissent avoir largement mobilisé des conceptions issues des mystères, notamment en lien avec la doctrine de la transmigration des âmes¹⁰². La connaissance, à la fois valorisée et dangereuse, porte sur un objet relevant de la sphère sacrée et exigeant d'en passer par une initiation ritualisée.

Le dix-huitième siècle s'intéresse à cette tradition à plus d'un titre. Cette époque, qui en dépit d'une connaissance jusque-là essentiellement livresque de l'Antiquité¹⁰³ voit peu à peu progresser l'archéologie¹⁰⁴, développe un goût vif pour les vestiges des temps anciens, et les Lumières européennes trouvent dans la Grèce antique un modèle sociétal et culturel, particulièrement réaffirmé dans la deuxième moitié du siècle¹⁰⁵. L'idée de ces cultes initiatiques fascine alors, et participe de l'intérêt pour des objets d'art tels que le vase Portland du British Museum (fondé en 1753), où Erasmus Darwin, en 1791, propose de voir une prêtresse d'Éleusis invitant le spectateur au silence¹⁰⁶. Cet intérêt s'ancre dans

⁹⁹ Cité par Rudolf Steiner, *Le Mystère chrétien et les mystères antiques*, Paris, Perrin, 1908, p. 46. En ligne : <URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75860p.textelimage>>. Consulté le 15/02/2018.

¹⁰⁰ Marie Delcourt, « Éleusis », *Encyclopædia Universalis*, s.d. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eleusis/>>. Consulté le 26/02/2018.

¹⁰¹ André-Jean Festugière, Pierre Lévêque, *art. cit.*

¹⁰² Walter Burkert, *Les Cultes à mystères dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 81-84.

¹⁰³ Chantal Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, « Questions », 1993, p. 125-139 et en particulier p. 133 sur une culture ancienne qui joue le rôle d'une référence obligée, essentiellement livresque, relevant plus de la « familiarité » que d'une « bonne connaissance ».

¹⁰⁴ Sur ces questions, Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, en particulier p. 179-222 sur la naissance de la figure de l'antiquaire et p. 245-257 sur la systématisation des fouilles ; ainsi que Pierre Binon, « Archéologie », dans Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, p. 96-99. Sur la manière dont les Lumières renouvellent alors leur rapport aux autres cultures par le biais notamment de l'archéologie, et se découvrent par exemple un intérêt nouveau pour les symboles égyptiens, voir aussi dans le même ouvrage l'article de Jean-Claude Berchet, « Orient, orientalisme », p. 809.

¹⁰⁵ « La philosophie des Lumières professe deux idées maîtresses, celle de nature et celle de raison. Or, on a admis une fois pour toutes que l'une et l'autre sont l'apanage de l'Antiquité. On assiste donc, après 1750, à un retour à l'antique, à ses valeurs esthétiques et morales », Roland et Françoise Étienne, *La Grèce antique, archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1990, p. 44-45 : « "Patrie des arts", "éducatrice du goût", la Grèce devient l'école de l'Europe ».

¹⁰⁶ Laurence Machet, « The Portland Vase and the Wedgwood copies: the story of a scientific and aesthetic challenge », *Miranda*, 7/12. En ligne : <URL : <https://journals.openedition.org/miranda/4406>>. Consulté le 02/06/2018.

un mouvement de quête des origines¹⁰⁷ qui s'affirme au cours du siècle, et trouve volontiers à s'exercer alors que se multiplient les voyages d'aristocrates curieux de s'ouvrir au monde¹⁰⁸, et qu'à l'occasion de la pratique du « grand tour » se façonne un véritable imaginaire du monde méditerranéen¹⁰⁹. Dans ce contexte qui ouvre la voie à la vogue orientaliste, la référence à Éleusis prend corps par le biais de récits de voyage assortis de planches dessinées tels que les *Antiquities of Athens* de James Stuart et Nicholas Revett, dont le premier volume est publié en 1762¹¹⁰, et d'une multitude d'études consacrées aux cultes à mystères qui paraissent dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle¹¹¹. Objets de curiosité, les mystères anciens peuvent prendre place dans des récits didactiques aux allures de fiction, comme en témoigne le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de l'abbé Barthélémy, publié en 1788, qui consacre un chapitre entier à Éleusis¹¹². Les mystères en viennent dès lors à jouer le rôle d'une référence culturelle partagée, et qui donne lieu à divers traitements, jusqu'au retournement héroï-comique dont ils font l'objet dès 1753 dans *Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollett, où la référence aux mystères antiques, plutôt qu'au silence et à la solennité spirituelle, renvoie à d'insultants bavardages à la vulgarité assumée¹¹³.

¹⁰⁷ Cette rêverie de l'origine, qui mène à des recherches historiques fantaisistes, est largement moquée par Voltaire comme reposant sur un projet illusoire ; Chantal Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, *op. cit.*, p. 99-100. Voir aussi sur cette nostalgie d'un monde primitif Jean Starobinski, « Le mythe au dix-huitième siècle », dans *Critique*, nov. 1977, n°366, p. 975-997 et plus particulièrement p. 994-995.

¹⁰⁸ Pierre Chessex, « Grand tour », dans Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, p. 518-521 ; Jean Boutier, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (seizième-dix-huitième siècles) », *Bulletin de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, 2004, n°27, « Le Voyage à l'époque moderne », p. 7-21.

¹⁰⁹ Gilles Bertrand, « Le voyage et les usages de l'espace méditerranéen à l'époque du Grand Tour », *ILCEA*, 28/2017. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/4087>>. Consulté le 23/01/2019.

¹¹⁰ Alain Schnapp, *La Conquête du passé*, *op. cit.*, p. 260.

¹¹¹ En témoigne par exemple la liste dressée par Ouvarov, lui-même grand orientaliste, lorsqu'en guise de bilan critique du demi-siècle passé, il avance dans son ouvrage de 1812 que malgré « les recherches de Meursius, de Warburton, de Bougainville, de Meiners, de Stark, de Bach, de Vogel, de Tiedemann [...], malgré le savant ouvrage de M. de Sainte-Croix, la grande question des Mystères est encore loin d'être résolue », Sergueï Ouvarov, *Essai sur les Mystères d'Éleusis*, Paris, Imprimerie royale, 3^e éd., 1816, p. xxi.

¹¹² *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure l'aîné, 1788 (4 volumes), vol. III, p. 524-538 sur les mystères d'Éleusis. L'ouvrage de Jean-Jacques Barthélémy est édité sans nom d'auteur. Un volume supplémentaire comportant un atlas est ajouté à l'ensemble en 1790.

¹¹³ « A dispute ensued, which would have not only disgraced the best orators on the Thames, but even have made a figure in the celebration of the Eleusinian mysteries, during which the Athenian matrons rallied one another from different waggons, with that freedom of altercation so happily preserved in this our age and country », Tobias Smollett, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, Londres, Oxford University Press, 1971, p. 131. Smollett fait allusion à un aspect du rite secondaire mais avéré : les fidèles, au cours de la procession précédant l'initiation secrète, faisaient l'objet de moqueries populaires. Sur cette question, cf. Marie Delcourt, « Éleusis », *art. cit.* En mettant l'accent sur cet aspect spécifique des mystères,

Les études qui fleurissent sur le sujet entendent révéler les pratiques secrètes d'un monde disparu. Le mot « mystère », s'il permet d'évoquer les cultes antiques, est alors aussi à entendre en son sens courant dans la mesure où il concerne un objet de connaissance résistant à l'analyse, remontant à des origines obscures, et à même de susciter la curiosité du lecteur. Le baron de Sainte-Croix peut écrire, dans la préface de son livre de 1784 sur les mystères païens :

Pour le composer, il m'a fallu lutter contre de grandes difficultés, et m'enfoncer dans d'épaisses ténèbres. Malgré mes efforts, je ne me flatte point d'avoir entièrement vaincu les premières, et dissipé les secondes. Quelles lumières devais-je attendre de tant de passages épars, toujours énigmatiques, et souvent contradictoires ? Rien de suivi, de complet ; rien de clair, de précis : partout des vides et des réticences ; partout des doutes et de l'embarras. Comment se faire jour à travers tous ces obstacles ? comment sortir de cet affreux dédale ?¹¹⁴

La déclaration d'humilité ouvrant conventionnellement l'ouvrage scientifique le cède peu à peu à une mise en scène plus affirmée de la perte du sens. Par le jeu du discours indirect libre, le lecteur est invité à remonter dans le passé, pour se couler dans le moment de la recherche, et se voir plongé à son tour dans la situation d'incertitude du scientifique confronté aux ténèbres de l'ignorance. Le texte crée une dramaturgie de la quête de sens ; et il le fait en mobilisant des termes qui connectent le rapport au mystère à ces mystères anciens auxquels le texte introduit précisément, et où ténèbres et énigmes jouent un rôle privilégié¹¹⁵. Les termes usuels pour dire la recherche scientifique se voient ainsi rebranchés sur l'origine dont ils proviennent et qui fait l'objet du livre ; le texte, s'il informe le lecteur sur un objet qui lui échappe, informe aussi au passage le profil moderne de l'idée de mystère. Il en fait l'émanation directe des mystères anciens tout en lui conférant une portée nouvelle. Le mot permet alors de convoquer le souvenir du rite antique pour vivifier et dramatiser le

Smollett en propose un traitement dégradé adapté à la portée satirique de son propos. Sur la dimension héroï-comique de *Ferdinand Count Fathom*, Paul-Gabriel Boucé, *Les Romans de Smollett*, Paris, Didier, 1971, p. 202.

¹¹⁴ Guillaume de Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la religion secrète des anciens peuples*, repris sous le titre *Recherches historiques et critiques sur les mystères antiques*, Paris, De Bure frères, 1817, 2 volumes. En ligne : <URL : <https://archive.org/details/rechercheshistor11sain/page/n6>> et <URL : <https://archive.org/details/rechercheshistor21sain/page/n6>>. Consulté le 27/03/2017. L'extrait proposé provient du vol. I, p. xx.

¹¹⁵ Le texte revient sur ces deux aspects caractéristiques des cultes à mystères, ténèbres et énigmes, dès les toutes premières pages de l'analyse, avec l'examen du culte égyptien, voir par exemple vol. I, p. 6.

mouvement de la recherche entendue comme initiation à l'ordre du savoir.

Car l'initiation est au cœur de ce qui constitue l'attrait de ces anciens mystères : c'est autour de cette question d'une initiation secrète ouvrant à un dépassement de la finitude mortelle que se joue en effet leur portée stratégique dans le cadre d'un contexte historique tendant au passage à remettre en cause la prééminence du christianisme. Les mystères antiques permettent de convoquer des sagesses anciennes susceptibles de servir de modèles aux sociétés secrètes qui sont en train de prendre leur essor, et qui seront appelées à jouer un rôle important en contexte romanesque¹¹⁶. La franc-maçonnerie s'approprie l'imagerie et le modèle initiatique de ces traditions anciennes pour élaborer ses rites dans un projet où le religieux et le politique peuvent s'unir et dire la possibilité d'accès à une sociabilité éclairée¹¹⁷. L'évocation des mystères anciens, amenant inévitablement à la comparaison avec le christianisme, permet alors d'en problématiser la valeur propre, et d'inviter à une réflexion sur le bien-fondé de la croyance. Avec le mystère se dit l'existence de prestigieux modèles antiques ne ressortissant pas de la tradition chrétienne, et ouvrant sur un rapport au collectif potentiellement laïcisé¹¹⁸.

¹¹⁶ Michel Delon, « Sociétés secrètes, révolution et roman », *Revue des deux mondes*, juillet-août 2016, p. 63-69.

¹¹⁷ Voir notamment, sur le rapport privilégié de la franc-maçonnerie aux mystères sous l'influence de Cagliostro, Daniel Ligou (sld.), *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadriège », 2006, article « Mystères », p. 841-842. Si les loges entretiennent un rapport au christianisme et à la raison, l'importance des rituels est également susceptible de s'accorder à des sensibilités plus ésotériques ; cf. Louis Trénard, « Culture et déraison en France au dix-huitième siècle : les loges maçonniques », dans Michèle Plaisant (sld.), *La Mort, le fantastique, le surnaturel du seizième siècle à l'époque romantique. Actes du colloque des 9-10 mars 1979*, Lille, Centre de recherches sur l'Angleterre des Tudor à la Régence, 1980, p. 125-131. Le premier ouvrage à associer franc-maçonnerie et mystères dans son titre même que l'on ait pu trouver sur *Gallica* est de Louis Travenol : *Œuvres mêlées du sieur***, ouvrage en vers et en prose ; contenant des remarques curieuses sur les mystères de la confrérie des francs-maçons, sur la lettre de J.J. Rousseau contre la musique française, et sur le Dialogue de Pégase et du vieillard par M. de Voltaire*, Amsterdam, s.n., 1775.

¹¹⁸ Les mystères anciens revêtent dès lors une portée stratégique essentielle pour poser la question du statut du religieux, ce qui explique la régularité avec laquelle ils se voient intégrés dans des discours questionnant la validité du christianisme et ouvrant à une multitude de positionnements discursifs. Ils peuvent être opposés, mais aussi se voir rapprochés du christianisme, et ce à diverses fins dans le cadre des débats religieux de l'époque. L'une des thèses en présence, qui était déjà en germe chez certains apologistes du début du christianisme, est celle de la préfiguration. Elle vise le plus souvent aux dix-huitième et dix-neuvième siècles à réintégrer ces mystères dans le cadre chrétien pour mieux contester l'idée d'une sagesse alternative. L'abbé Barthélémy voit ainsi dans les mystères antiques un premier dépassement du polythéisme et une esquisse du christianisme, *Voyage du jeune Anacharsis, op. cit.*, vol. III, p. 535 et p. 536-537 ; bien plus tard, Silvestre de Sacy, éditeur de l'édition de 1817 des *Recherches historiques* de Sainte-Croix, rappelle encore que ce dernier avait pour projet de montrer la supériorité du christianisme sur les cultes antiques (vol. I, p. xvii). De son côté, *L'Origine de tous les cultes* de Charles-François Dupuis, de 1795, met au contraire sur le même plan le christianisme et les cultes anciens dans

On comprend que le mot résonne avec des modes du temps, et qu'avec les mystères antiques, l'idée usuelle de secret attachée au terme s'enrichisse d'harmoniques plus denses, au carrefour d'enjeux culturels et religieux. D'un côté, les mystères participent du goût pour les rêveries exotiques ouvrant sur un ailleurs spatial ou temporel aussi bien que fictionnel : le mystère a à voir avec la séduction exercée par l'autre¹¹⁹. De l'autre, ils permettent de poser l'existence de sagesses anciennes échappant au christianisme. Pour autant, les mystères antiques se nimbent aussi d'harmoniques plus troubles, par leur nouage étroit à un sacré originaire, archaïsant, et par l'obscurité dont ils se font obstinément porteurs. On trouve dans les textes consacrés à l'histoire des mystères antiques une évocation de leur dimension inquiétante. L'échec de la connaissance face à un objet échappant absolument peut revêtir ici des résonances archaïsantes : les ténèbres, l'interdit porté sur la connaissance, une forme rituelle qui échappe et qui plonge dans la nuit des temps¹²⁰... Tous ces traits prennent, avec l'évocation des mystères antiques, une consistance inédite susceptible d'ouvrir à une fantasmagorie d'un fonds nocturne originaire – dont on sait qu'elle nourrira en profondeur la pensée du dix-neuvième siècle¹²¹. Les mystères sont alors au carrefour de l'effrayant et du fascinant, et permettent de penser par le prisme de l'initiation l'ambivalence profonde d'un rapport au sacré amenant à envisager

une seule et unique visée démystificatrice et antireligieuse. Charles-François Dupuis, *L'Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*, 7 volumes, Paris, Émile Babeuf, 1822, en particulier le vol. I. En ligne : <URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61488s/>>. Consulté le 05/05/2019. En fonction du moment historique et politique et des positions théoriques des auteurs, les mystères antiques sont diversement mobilisés, mais intègrent les stratégies de défense ou de critique du christianisme par le jeu de l'assimilation ou de l'opposition. Ils sont comme tels, en tant qu'objet de discours, rien moins que neutres.

¹¹⁹ L'idée d'un exotisme des Lumières est loin d'aller de soi aux yeux de critiques pour qui le tropisme universaliste des Lumières leur interdit d'accéder à une véritable pensée de l'autre ; voir par exemple Pierre Berthiaume, « Les Lettres persanes ou l'exotisme sans l'exotisme », dans *Indigenes and Exoticism*, 2005, vol. XXIV, p. 1-18. En tant qu'invitation au voyage et à la rêverie, il ne fait en revanche guère débat. Voir Daniel-Henri Pageaux, « Voyages romanesques au siècle des Lumières », dans *Roman et théâtre au dix-huitième siècle*, août 1968, vol. I, n°2, p. 205-214, en particulier p. 207 sur le nouage de l'ailleurs spatial, temporel et fictionnel. Cherchant à produire un roman à la mode, Charles de Fieux propose ainsi en 1735 *Lamekis*, roman racontant les aventures du fils du grand-prêtre de Sérapis. La rêverie passiste s'orchestre autour d'un culte secret et interdit, dont la violation mène les héros dans des contrées imaginaires peuplées de créatures monstrueuses ; les cultes à mystères disent ici clairement le goût de la fiction. Sur *Lamekis*, voir Jean Philippon, « *Lamekis*. Un roman "égyptien" du dix-huitième siècle », dans *La fuite en Égypte. Supplément aux voyages européens en Orient*, Le Caire, CEDEJ – Égypte/Soudan, 1989, p. 51-74. En ligne : <URL : <https://books.openedition.org/cedej/230?lang=fr#text>>. Consulté le 05/11/2018.

¹²⁰ Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la religion secrète des anciens peuples, op. cit.*, vol. I, p. 112, propose de faire remonter les mystères d'Éléusis à 1397 avant Jésus-Christ.

¹²¹ Sur l'importance de ces questions pour le romantisme, en lien avec une quête d'une religiosité originaire amenant à un renouvellement de la philosophie de l'histoire, Jean Brun, « La recherche du fonds nocturne originaire », dans *Philosophie de l'histoire. Les promesses du temps*, Paris, Stock, 1990, p. 147-155.

le salut à partir d'un fonds de danger et de menace. Le texte peut aller jusqu'à adopter des stratégies énonciatives destinées à faire éprouver au lecteur la sensation terrifiante liée au passage à la limite, constitutive de la dynamique initiatique ouvrant d'autant mieux ensuite au surgissement de la révélation :

Ces tableaux effrayants, sans cesse animés par la voix sonore et majestueuse du hiérophante, qui semblait exercer le ministère de la vengeance céleste, nous remplissaient d'épouvante, et nous laissaient à peine le temps de respirer [...] lorsque, introduits ensuite dans le lieu saint, nous jetâmes les yeux sur la statue de la déesse, resplendissante de lumière, et parée de ses plus riches ornements. C'était là que devaient finir nos épreuves, et c'est là que nous avons vu, que nous avons entendu des choses qu'il n'est permis de révéler¹²².

Revisitant le topos de la curiosité coupable et dangereuse¹²³, les mystères antiques, au carrefour de ce qui ne doit pas être vu et de ce qui doit rester tu¹²⁴, ancrent la pensée de la faute et du salut dans le vertige du plus lointain ; ils peuvent dès lors servir des discours d'orientation radicalement différente. Ils permettent d'ouvrir à une relativisation de la place du religieux par le biais de l'appel à l'historicisme ; ils peuvent aussi revivifier le sens du sacré dans un contexte de déstabilisation du christianisme¹²⁵. Les mystères d'Éleusis, dans leur évocation des Enfers fondée sur une ritualisation très poussée où les sacrifices¹²⁶, les ténèbres¹²⁷, les rêves¹²⁸, les spectres¹²⁹ et les souterrains¹³⁰ jouent un rôle privilégié, sont bien faits pour nourrir, tout autant que des rêveries exotiques,

¹²² Jean-Jacques Barthélémy, *Voyage du jeune Anacharsis*, *op. cit.*, p. 534-535.

¹²³ « L'homme veut toujours s'élaner hors de sa sphère, et savoir ce qu'il doit ignorer [...] Voilà, ce me semble, la cause du goût universel que les nations anciennes et modernes ont eu pour les pratiques mystérieuses », Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la religion secrète des anciens peuples*, *op. cit.*, vol. I, p. 1-2.

¹²⁴ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, « NRF », 1991, sur l'interdiction de voir qui ouvre aussi le cas échéant à l'interdiction d'un dire ; Milner évoque indirectement les mystères antiques à propos de la question du regard en arrière, p. 35-41, en s'attardant sur « la violation du secret inhérent aux religions à mystères que représente, dans le mythe d'Orphée, le geste de se retourner vers l'Hadès d'où émerge Eurydice » (*ibid.*, p. 252).

¹²⁵ On peut à cet égard rapprocher le statut du mystère de celui du mythe au dix-huitième siècle. « Dans l'histoire intellectuelle du siècle, la sacralisation du mythe est étroitement tributaire de l'humanisation du sacré », Jean Starobinski, « Le mythe au dix-huitième siècle », *op. cit.*, p. 997.

¹²⁶ Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la religion secrète des anciens peuples*, *op. cit.*, vol. I, p. 165.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 190-191.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 137-139.

l'idée d'un univers en proie à l'inquiétude, voire à l'effroi. Au carrefour du désir de savoir, de l'interdit et de la menace de forces insaisissables, le mystère se charge de jeux de signification qui nourriront la pensée du sublime¹³¹ et dont le récit gothique ou le fantastique sauront tirer parti¹³².

1.1.2.2. Le mystère, mot central dans le christianisme et enjeu théorique dans le cadre des polémiques concernant la religion au dix-huitième siècle

Mais dans le contexte du dix-huitième siècle européen, le mystère relève évidemment prioritairement du lexique religieux. Le mot exprime une approche originale de la foi propre à la doctrine chrétienne. Comme on l'a vu, les mystères antiques nourrissent à des fins stratégiques des discours portant sur le christianisme ; mais le christianisme a lui-même constitué le terme « mystère » en enjeu central, et se voit dès lors affecté par la simple évocation du mot selon des approches non prévues par la doctrine.

Le rapport du christianisme au mystère est une question complexe ; de Tertullien à Anobé de Sicca, Lactance ou Clément d'Alexandrie, les premiers apologistes chrétiens se défient largement d'un terme associé aux cultes à mystères, qui ne sont pour eux qu'une manifestation païenne et idolâtre¹³³. Il permet pourtant aussi, et parfois chez les mêmes auteurs¹³⁴, de thématiser un christianisme nourri de la doctrine platonicienne de la contemplation¹³⁵, si bien qu'un Clément d'Alexandrie peut écrire au troisième siècle, en s'appropriant la terminologie éleusinienne : « J'ai une vision époptique du ciel et de Dieu.

¹³¹ *Infra*, point 1.2.1.

¹³² Au-delà d'explications ressortissant à l'histoire des idées, le fantastique a pu faire l'objet d'approches visant à l'articuler, dans une perspective anthropologique, à un rapport archaïque à un surnaturel inquiétant. Voir notamment Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 17-61. Sur l'ancrage de la sensibilité fantastique dans un rapport au sacré, Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états, op. cit.*

¹³³ Jean-Marie Vermander, « La polémique de Tertullien contre les dieux du paganisme », *Revue des sciences religieuses*, 1979, 53/2, p. 111-123.

¹³⁴ Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie* (1930), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2011, p. 438-445.

¹³⁵ Alfred Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien* (1919), Paris, Émile Nourry, 2^e éd., 1930. Sur la relation ambivalente des premiers chrétiens à l'égard du christianisme, voir aussi Maurice Testard, « Observations sur le passage du paganisme au christianisme dans le monde antique », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1988, n°2, p. 140-161, en particulier p. 143 et p. 148.

L'initiation m'a sanctifié. Le hiérophante qui révèle le mystère sacré, c'est Dieu lui-même »¹³⁶. Le christianisme s'approprie ainsi des traits issus des religions à mystères, quitte à en reconfigurer le sens¹³⁷. Au-delà de ce rapport à une vérité secrète ouvrant à une logique de la contemplation, le mystère se charge très tôt de jeux de signification spécifiques, qui en font un mot déterminant pour une religion s'efforçant de formaliser la portée propre de son message.

Le mystère joue son rôle dans le texte biblique¹³⁸. Le mot « mustèrion » figure dans la traduction des Septante de l'Ancien Testament, où il correspond à l'hébreu « sôd » et à l'araméen « raz »¹³⁹. Ces termes évoquent en particulier l'idée d'un conseil divin, notion qui peut sembler étonnante dans le cadre d'une religion monothéiste, et qui proviendrait des religions assyrienne et babylonienne¹⁴⁰. Dans l'Ancien Testament, et en particulier dans *Le Livre de Daniel*¹⁴¹, le « mustèrion » permet dès lors de désigner la communication divine qui, tout en étant fermée aux hommes ordinaires, est rendue accessible au prophète. Ce dernier, à la fois visionnaire et messenger¹⁴², reçoit, interprète et transmet le contenu de sens de ce qui est essentiellement dans ce contexte un « secret intelligible »¹⁴³, susceptible d'être délivré sous une forme codée ; ainsi du rêve, dont seul Daniel est en mesure de saisir le sens profond. Les Évangiles synoptiques reprennent le terme de manière très ponctuelle, dans l'épisode où Jésus explique pourquoi il use de paraboles¹⁴⁴. Celles-ci, ayant pour vocation d'égarer les profanes, protègent le « mystère » du royaume de Dieu, dont la connaissance est réservée aux disciples. On retrouve ici une logique de l'initiation, du secret réservé, et un rapport contradictoire de la parabole au mystère, celle-là renvoyant à celui-ci tout en dissimulant sa vérité profonde.

¹³⁶ Marie Delcourt, « Éleusis », *art. cit.*

¹³⁷ Alfred Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien*, *op. cit.*, p. 328-332.

¹³⁸ Édouard Jauneau, « Mystère », *Encyclopædia universalis*, s.d. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mystere/>>. Consulté le 15/05/2016.

¹³⁹ Guy Couturier, « *En commençant par Moïse et les prophètes* ». *Études vétérotestamentaires*, Montréal, Fides, 2008, en particulier le chapitre sur « La vision du conseil divin : étude d'une forme commune au prophétisme et à l'apocalyptique », p. 581-624.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 591-595.

¹⁴¹ Voir *Daniel*, 2, 27-30 en particulier.

¹⁴² Guy Couturier, « *En commençant par Moïse et les prophètes* ». *Études vétérotestamentaires*, *op. cit.*, p. 600.

¹⁴³ Claude Tresmontant, *Le Christ hébreu. La langue et l'âge des Évangiles*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 104. Claude Tresmontant considère que le mot « mystère », en français, ne rend donc pas compte du sens authentique du terme grec, p. 105.

¹⁴⁴ *Matthieu*, 13, 11 ; *Marc*, 4, 11 ; *Luc*, 8, 10.

Dans l'*Apocalypse*, le mystère est également mobilisé pour évoquer l'existence de figures allégoriques¹⁴⁵ et pour dire l'expression de la volonté divine en sa portée incompréhensible¹⁴⁶. Le mystère témoigne donc de la nature paradoxale du sacré¹⁴⁷, dont l'essence est de relever d'une sphère réservée et séparée du profane, mais qui ne prend justement sens qu'en relation avec ce dernier¹⁴⁸. En tant que message et connaissance émanant du divin, le mystère se joue sur une ligne de tension, entre interdit et appel, opacité et transparence, et se délivre par le biais de signes aussi bien destinés à en dire qu'à en préserver le secret. Pris dans le jeu de l'immanence et de la transcendance, touchant au lien impossible et nécessaire du divin et de l'humain, le mot permet alors d'exprimer aussi bien le message lui-même, dans sa matérialité, son espace et sa sphère de fonctionnement propres, que la vérité voilée au-devant de laquelle il se porte.

Mais ce sont surtout les textes pauliniens qui vont mobiliser le mystère pour en renouveler les enjeux et lui conférer une importance déterminante¹⁴⁹. L'approche paulinienne du mystère en fait un terme fondamental, apte à résumer l'essentiel du message chrétien dans la mesure où il englobe « toute l'histoire du salut : la venue du Christ sur terre, sa mort et sa résurrection, sa croissance dans l'Église qui est son corps mystique, son retour (parousie) à la fin des temps »¹⁵⁰. Le mystère permet de spécifier la portée du christianisme en tant qu'il marquerait le moment où ce qui avait été jusque-là caché aux yeux des hommes aurait enfin été dévoilé, « révélation du mystère caché pendant des siècles »¹⁵¹. L'ambivalence du mystère, entre secret et appel, préservation du sacré et délivrance du message transcendant les vérités jusque-là admises, se joue désormais sur le plan de l'histoire, ces deux aspects permettant de caractériser

¹⁴⁵ *Apocalypse*, 1, 20, 17, 5 et 17, 7.

¹⁴⁶ *Apocalypse*, 10, 7.

¹⁴⁷ « Le sacré est le non profane, l'inaccessible, ce qui se trouve au-delà des murs d'enceinte [...] Le sacré est l'interdiction, la limite infranchissable, mais c'est aussi ce qui confère leur sens aux significations ultimes », Franco Ferrarotti, *Le Paradoxe du sacré*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1987, p. 15.

¹⁴⁸ « Il n'y a du sacré que s'il y a sentiment d'une altérité fondamentale avec laquelle cependant on entre en relation au point d'en recevoir un bienfait décisif ; dans le sacré il y va de l'identité et de la différence, du même et de l'autre et de leur relation essentielle », Jacques Étienne, « L'homme et le sacré. Pour une clarification conceptuelle », dans *Revue théologique de Louvain*, 1982, 13^e année, fasc. 1 (p. 5-17), p. 8.

¹⁴⁹ « Le terme de mystère a pour ainsi dire été baptisé par saint Paul, et s'est imposé par là aux auteurs chrétiens », Édouard Jeauneau, « Mystère », *art. cit.*. Voir aussi Alfred Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁵⁰ Édouard Jeauneau, « Mystère », *art. cit.*

¹⁵¹ *Épître aux Romains*, 16, 25.

respectivement l'avant et l'après du moment où a surgi la « Bonne Nouvelle »¹⁵². Avec les épîtres pauliniennes se joue une approche du mystère pensé comme irruption sans retour d'une vérité impliquant une transformation radicale du rapport de l'humanité au monde.

Le mystère devient dès lors un mot central pour le christianisme. Il en vient à dire bien des choses, toujours en relation à la personne de Jésus entendue comme incarnation concrète d'un message de vérité enfin délivré aux hommes¹⁵³. En écho aux mystères antiques, il amène à définir le christianisme par le prisme de l'initiation, une initiation d'autant plus paradoxale qu'elle concerne un secret ayant vocation à être délivré universellement¹⁵⁴. Cette initiation porte sur un scandale du sens dont le christianisme fait son épicycle, avec la pensée du Dieu fait homme, et du Dieu mort, tué par et pour les hommes. Avec l'idée de l'absolu incarné et rendu visible, du Dieu venu vivre et mourir parmi les hommes pour les sauver, le mystère ne renvoie plus simplement à une médiation compliquée du sacré au profane, mais à un paradoxe radical, d'apparence inassimilable, et nécessitant l'adhésion intérieure du fidèle pour être pleinement appréhendé. Dès lors, le terme en vient à dire de manière plus générale le christianisme en tant qu'il relève de la profession de foi et exige du croyant un saut dans la sphère de l'incompréhensible¹⁵⁵. C'est ainsi tout ce qui échappe à la saisie rationnelle qui peut revêtir le nom de mystère, dans le lien impossible et nécessaire de l'homme à Dieu. Car si le mystère désigne la venue de Dieu sur terre, il fait aussi connaître ce qu'il en est des hommes, de leur condition, et de leur devenir dans la mesure où ils sont engagés par cette irruption. Aussi le mot peut-il évoquer d'un même mouvement les fins dernières ou la question du mal, avec le

¹⁵² *Épître aux Romains*, 1, 9.

¹⁵³ Voir par exemple l'article « Mystère » dans Paul Poupard (sld.), *Dictionnaire des religions*, op. cit., vol. II, p. 1383-1385.

¹⁵⁴ Frédéric Gabriel, « Les mystères de l'institution liturgique (1629-1662) », *Revue de l'histoire des religions*, 2/2011, p. 207-225. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/rhr/7772>>. Consulté le 28/01/2019.

¹⁵⁵ Voir en particulier le texte de Sören Kierkegaard de 1843, *Crainte et tremblement*, Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1984. La question du caractère conciliable ou non de la foi et de la raison constitue un enjeu théologique complexe ayant donné lieu à d'incessants débats, cf. Étienne Gilson, *Études de philosophie médiévale*, Strasbourg, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, 1921 ; pour une mise à distance de cette question, qui aurait été historiquement posée en des termes simplificateurs ne permettant pas de rendre compte dans son détail de l'histoire complexe de la pensée théologique, Alain de Libera, *Raison et foi. Archéologie d'une crise d'Albert le Grand à Jean-Paul II*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Ordre philosophique », 2003.

« mystère de l'iniquité »¹⁵⁶ en référence à la culpabilité humaine. Avec le Dieu fait homme et sacrifié par et pour les hommes s'ouvre un espace de réversibilité du mystère, qui parle, par le biais d'un seul et même épisode, de l'incarnation paradoxale du divin et de la perspective de la rédemption en dépit de l'absurdité du mal humain. S'il touche au divin, le mystère concerne aussi l'humanité criminelle, qui relève aussi à sa manière de l'incompréhensible.

On voit combien le mot « mystère » est porteur d'un réseau de sens complexe. À la suite des mystères antiques, il fait écho à la question de l'absolu, du secret, de l'initiation ; il concerne également le message incompréhensible, nécessitant d'en passer par une figure de médiation telle que le prophète. Sur cette base, il permet d'exprimer une conception originale de la foi structurée autour d'une pensée de l'irréductible et du paradoxe radical, où se multiplient les espaces d'indistinction et de renversement entre ce qui se montre et ce qui échappe à la saisie, ce qui relève du divin et de l'humain, du fini et de l'infini, de l'évidence et de l'incompréhensible, de la perspective de la grâce et du mal irréductible ; complexité dont l'histoire chrétienne, au gré de ses aléas, tirera progressivement, dans son effort pour construire sa pensée propre de l'impensable, une multiplicité d'élaborations théoriques dont la plus large partie finira par encourir la qualification d'hérétiques¹⁵⁷.

L'idée de mystère paraît alors se déployer selon trois grandes directions. On l'a vu, le mystère, c'est d'abord le cœur du dogme chrétien, qui porte sur une pensée de la vérité entendue comme manifestation, sur la vie du Christ comprise comme message engageant la destinée des hommes¹⁵⁸. Cette parole est incarnée à l'intention d'une humanité en peine de l'entendre du fait de sa déchéance, et reste donc, quoique donnée, difficilement accessible dans le

¹⁵⁶ L'expression vient de la *Seconde épître aux Thessaloniens*, 2, 7-8.

¹⁵⁷ Sur la manière dont s'élabore dans les premiers siècles l'idée d'orthodoxie en lien avec la construction de l'hérésie entendue comme erreur, voir par exemple Alain Le Boulluec, *La Notion d'hérésie dans la littérature grecque, deuxième-troisième siècles*, Paris, Études augustiniennes, 1985, 2 volumes. Voir aussi Robert M. Grant, *L'interprétation de la Bible des origines à nos jours* (1948), Paris, Éditions du Seuil, 1967, en particulier p. 87-98, « La Bible et l'autorité de l'Église », sur la manière dont les pères de l'Église mettent en place des stratégies de légitimation d'un discours centralisé à vocation institutionnelle par le biais d'élaborations doctrinales spécifiques.

¹⁵⁸ « Ce mystère est finalement le Christ lui-même révélé dans sa Croix par excellence, mais comme incluant en lui-même de toute éternité tout le destin de l'humanité et de l'univers entier, en tant qu'ils sont promis, non seulement à la création, mais à sa finale réconciliation », Louis Bouyer, *Mysterion, du mystère à la mystique*, Paris, O.E.I.L., 1986, p. 27.

meilleur des cas¹⁵⁹. Le mystère, c'est en ce sens l'existence du Christ, l'histoire concrète de la présence divine requérant du croyant une entrée dans la sphère de la foi. Mais dans la mesure où ce surgissement semble échapper à la raison, il ouvre au risque de l'erreur et de l'errance, de l'incrédulité et de l'incompréhension. Aussi l'apologétique chrétienne, dans l'optique de démontrer la supériorité du christianisme, d'amener les païens à la conversion et d'énoncer la vérité du dogme, va-t-elle se confronter à la question du sens à donner à cet incompréhensible. C'est alors une seconde acception du mystère qui émerge, et qui concerne les élaborations théoriques touchant aux points centraux du dogme de manière à en donner une formulation recevable. En contexte théologique ou pastoral, parler du mystère de la Trinité, ce sera ainsi, d'un seul mouvement, signaler le caractère vertigineux du divin tel que l'envisage le christianisme et construire un discours théorique visant à en expliciter le sens, affirmer une position dogmatique destinée à être reçue par les fidèles. Le mystère, au carrefour du doctrinal et du pédagogique, concerne ainsi un certain nombre d'articles de foi et de positions de principe déterminant progressivement la sphère de l'orthodoxie ; il relève du discours officiel de l'institution édictant et expliquant en un geste unique la vérité du dogme. Enfin, dans la mesure où ce paradoxe au cœur du christianisme concerne une histoire passée, il suscite l'émergence de pratiques destinées à remémorer et à rejouer son surgissement sur la scène du monde. C'est là le troisième sens du mystère, qui concerne notamment la liturgie¹⁶⁰. Le mystère qualifie des rites invitant les fidèles à participer à leur tour à la révélation originelle. Le mystère désigne ainsi les sacrements du culte, mais aussi la messe elle-même¹⁶¹ ; et si pour la tradition

¹⁵⁹ « Le "mystère chrétien", en ce sens, c'est le Christ, jadis caché – selon les premiers écrivains de l'Église – sous les "figures" de l'Ancien Testament qui l'annonçaient de façon voilée, et désormais manifesté. Un événement a donc opéré le passage de ce qui était secret à ce qui est révélé, mais qui demeure "mystérieux" au sens courant du terme », Jean-Pierre Jossua, *Seul avec Dieu. L'aventure mystique*, Gallimard, « Découvertes/Gallimard », 1996, p. 14.

¹⁶⁰ La relation profonde du mystère au rituel liturgique s'explique notamment par une ancienne confusion étymologique entre les termes latins « *mysterium* » et « *ministerium* ». Alain Rey (sld.), *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol. II, p. 2332.

¹⁶¹ Dans le christianisme des premiers siècles, la dimension de secret du culte constitue un enjeu pour en garantir le caractère sacré, et le geste eucharistique peut se faire derrière un rideau. Le mystère retrouve ici la question du sacré et de l'initiation. Les auteurs classiques mettaient en relation ce rapport au secret avec la question du mystère. Voir par exemple Pierre Lebrun, *Suite des dissertations historiques et dogmatiques sur les liturgies de tout le monde chrétien. Quinzième dissertation, suite du t. IV*, Paris, Chez la Veuve de Florentin Delaulne, 1725 ; l'ouvrage entend répondre au problème de savoir si la messe doit être dite à haute voix ou « *submissa voce* » (voir l'avertissement, p. i-xxvi), en retraçant l'histoire des pratiques chrétiennes à cet égard. Le titre de l'article X rappelle ainsi « qu'en remontant de l'an 400 au troisième siècle, on trouve dans l'Église d'Orient et d'Occident le secret et le silence des Mystères », p. 185.

catholique, au cœur du rituel de la messe, l'eucharistie est le mystère par excellence, c'est qu'elle donne lieu au surgissement de la présence réelle du corps christique par le biais de la transsubstantiation. Avec le Concile de Trente, la Contre-Réforme accentue encore le poids de la liturgie dans le cadre de sa stratégie de reconquête religieuse¹⁶². Dès lors, le mystère dit à la fois le noyau de la foi chrétienne, en ce qu'il désigne la venue du Christ parmi les hommes, et de manière plus générale l'appareil théorique et le fonctionnement liturgique de l'Église, l'ensemble de ces acceptions se liant selon l'approche catholique en un tout visant à définir l'essence du christianisme. Ainsi se replient l'une sur l'autre, en contexte catholique, les différentes acceptions du mystère, entre surgissement incompréhensible de la transcendance, discours destinés à en édicter la portée et pratiques culturelles jouant l'événement fondateur et confortant les postures doctrinales destinées à en articuler le sens.

Le mystère occupe dès lors une place éminemment stratégique dans le cadre des polémiques religieuses des temps modernes, qu'elles viennent de l'intérieur du christianisme ou de ses ennemis. Depuis le seizième siècle, le mouvement de la Réforme visait à permettre aux fidèles de retrouver un lien plus direct et authentique au texte biblique¹⁶³. La remise en question concernait aussi bien les dogmes de l'Église que le statut du culte. Selon cette approche, le mystère ne pouvait être entendu qu'en son sens restreint et premier, en tant qu'il concernait le cœur du christianisme, c'est-à-dire la vie et la mort du Christ conçues à la manière d'un message. Les autres acceptions, conceptuelle et liturgique, du mot « mystère », étaient largement récusées ou retravaillées selon l'approche protestante, essentiellement pour deux raisons d'ailleurs étroitement liées. Dans la mesure où il concernait des notions et décisions issues d'une institution papale refusant qu'on remette en cause son autorité, le mystère

¹⁶² Marcel Bernos, *Les Sacrements dans la France des dix-septième et dix-huitième siècles. Pastorale et vécu des fidèles*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Le temps de l'histoire », 2007. En ligne : <URL : <http://books.openedition.org/pup/732>>. Consulté le 15/01/2018.

¹⁶³ Parmi les nombreux ouvrages consacrés à l'histoire du protestantisme, citons en particulier Raphaël Pichon, Laurent Gagnebin, *Le Protestantisme. La foi insoumise*, 2005, Paris, Flammarion, « Champs essais », rééd. 2017, centré sur les enjeux doctrinaux et l'approche de la foi dans le protestantisme ; l'ouvrage de Bernard Cottret, *Histoire de la Réforme protestante*, Paris, Perrin, « Tempus », 2010, centré sur les figures de Luther et Calvin mais aussi de John Wesley ; et la somme d'Émile Guillaume Léonard, *Histoire générale du protestantisme* (1961-1964), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1988, 3 volumes. Les analyses qui suivent se basent pour l'essentiel sur ces sources.

renvoyait pour ses détracteurs à l'arbitraire et à l'abus de pouvoir¹⁶⁴. Il désignait un corps de doctrine essentiellement faux, uniquement destiné à asseoir la puissance d'une église bien plus terrestre que divine. Et ce jeu de manipulation, pour trouver à s'exercer, jouait des plus bas instincts du peuple. Il ouvrait alors à des pratiques idolâtres, relevant de la superstition, et détournant les fidèles du sens originel de la parole du Christ¹⁶⁵. Manipulation, tromperie, arbitraire, superstition ; ce jeu de critiques, essentiel dans les polémiques opposant les protestants puis dans une certaine mesure les anglicans aux catholiques, a un double effet sur le mystère. Il met l'accent sur des connotations sémantiques spécifiques et largement négatives, et inverse la signification d'un mot qui, conçu pour dire la vérité par excellence, renvoie désormais aux deux visages du faux que sont l'erreur et le mensonge (qui s'avèreront déterminantes pour la fortune littéraire du terme, dans le récit gothique en particulier) ; il confère en outre à ce terme une portée stratégique et doctrinale renouvelée, le statut donné au mystère valant appartenance religieuse. Être pour ou contre le mystère considéré comme un tout, c'est déjà choisir son camp dans le cadre de luttes doctrinales toujours vivaces au dix-huitième siècle, alors que l'anglicanisme raffermirait son pouvoir en Grande-Bretagne¹⁶⁶. Aussi le catholicisme tend-il, de son côté, à réaffirmer la place privilégiée du mystère, comme en témoignent Bérulle et l'école française de spiritualité¹⁶⁷. L'eucharistie joue évidemment un rôle essentiel concernant ces questions. Elle concentre les enjeux entourant le mystère chrétien, puisque cette pratique liturgique s'assortit de discours doctrinaux visant à décider si elle permet ou non d'entrer en contact direct avec le mystère premier sous la forme de l'ingestion du corps du Christ¹⁶⁸ : les diverses approches du mystère, au sens catholique, se voient étroitement nouées ici. La

¹⁶⁴ Voir notamment Stefano Simiz, « Entre contact et confrontation. La prédication chrétienne aux seizième et dix-septième siècles », dans Julien Léonard (sld.), *Prêtres et pasteurs. Les clergés à l'heure des divisions confessionnelles (seizième-dix-septième siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 155-169. L'auteur reprend ces questions bien connues tout en proposant d'en affiner et d'en nuancer la portée.

¹⁶⁵ Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion, vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 2 volumes. Claude Postel, *Traité des invectives au temps de la Réforme*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

¹⁶⁶ Voir l'ouvrage de synthèse de Louis J. Rataboul, *L'Anglicanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1982.

¹⁶⁷ Édouard Jeuneau, « Mystère », *art. cit.* ; Jean-Robert Armogathe, « École française de spiritualité », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ecole-francaise-de-spiritualite/>>. Consulté le 10/06/2017.

¹⁶⁸ Yves Chiron, *Histoire des conciles*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2011, p. 194 ; Philippe Martin, *Histoire de la messe, op. cit.*, p. 5 et p. 60-63.

ligne de fracture entre les divers courants protestants et le catholicisme se joue alors notamment autour du statut à conférer à l'eucharistie. Le « Toleration Act » anglican de 1689 instaure une certaine liberté religieuse en Angleterre tout en favorisant les courants protestants par ce biais : pour accéder aux charges publiques, il faut en passer par le rejet de la transsubstantiation¹⁶⁹. Dès lors, les tendances religieuses peuvent user du mystère pour mettre en scène leurs différends en interrogeant son sens et sa pertinence. Le mystère prend ainsi une coloration épistémique ; pris entre ses partisans et ses adversaires, le mystère l'est au nom de discours ambitionnant de statuer sur ce qu'il en est de la vérité chrétienne. Il est tantôt du côté de la vérité ou de l'illusion, et l'effet dont il se fait porteur sur le fidèle peut se voir assimilé aussi bien à l'efficace divine qu'au pouvoir de manipulation d'une humanité contaminée par le mal.

La critique protestante est relayée et renouvelée à partir de la fin du dix-septième siècle par des discours critiques à l'égard du christianisme se revendiquant de la raison, et prônant le cas échéant des formes de religiosité plus aisément conciliables avec le sens commun. Cette question donne lieu au dix-huitième siècle aux polémiques entourant la religion naturelle, initiées notamment, en Angleterre, par le biais de John Locke, et plus encore avec *Christianity not Mysterious* de John Toland ou *Christianity as Old as the Creation* de Matthew Tindal¹⁷⁰, ou en France par Pierre Bayle « qui soumet les mystères chrétiens à l'examen de la raison »¹⁷¹. Cette problématique court tout au long du dix-huitième siècle, en France mais aussi en Angleterre avec Pope ou Hume¹⁷², et ouvre au problème du déisme, comme relation au divin sous le signe d'une

¹⁶⁹ Jean Baubérot, Séverine Mathieu, *Religion, modernité et culture*, op. cit., p. 75.

¹⁷⁰ Ernst Feil, « Déisme », dans Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 314-316. Suzy Halimi, « Le monde contemporain. Le temps de la confiance et des grandes espérances », dans Jean Ducrocq, Suzy Halimi, Maurice Lévy, *Roman et société en Angleterre au dix-huitième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 27.

¹⁷¹ Didier Masseau, *Les Ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, « Idées », 2000, p. 219. Sur la question de la religion naturelle, voir en particulier Tristan Dagron, « La religion naturelle », dans Daniel-Odon Hurel, Bernard Lauret et Maria-Cristina Pitassi, *La Théologie : une anthologie*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, vol. IV, *Les Temps modernes*, p. 387-391.

¹⁷² Sur les rapports complexes entre Lumières et religion en Angleterre, Brian Walter Young, *Religion and Enlightenment in Eighteenth-Century England. Theological Debate from Locke to Burke*, op. cit., p. 19-44 sur l'importance d'un courant anti-dogmatique se revendiquant des idées de Locke.

raison éclairée¹⁷³. Elle amène à nombre de reformulations¹⁷⁴, et aussi à de multiples réponses de la part d'auteurs chrétiens qui visent à réaffirmer la validité du dogme¹⁷⁵. La dénonciation de la superstition est reprise par les philosophes des Lumières, et ouvre à bien des appropriations doctrinales¹⁷⁶. Parmi les mots concentrant les attaques figurent en bonne place le miracle, comme en témoigne le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire¹⁷⁷, mais aussi bien évidemment le mystère selon Rousseau, qui récuse comme on l'a vu la superstition chrétienne, et particulièrement catholique¹⁷⁸, au nom d'un lien plus authentique au mystère¹⁷⁹. Le mystère se voit alors décidément surchargé idéologiquement. Au sein du christianisme, les courants protestants, sans renoncer au mystère, tendent à en restreindre la portée, contre un catholicisme vu comme idolâtre à force de sombrer dans le culte de l'irrationnel et des miracles. Les philosophes des Lumières tendent à radicaliser ces critiques pour voir dans le mystère le symbole d'une irrationalité présentée selon les options théoriques en présence comme inhérente au catholicisme, au christianisme en

¹⁷³ « Les déistes prétendent que la religion naturelle est suffisante pour nous éclairer sur la nature de Dieu, et pour régler nos mœurs d'une manière agréable à ses yeux », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, édition dirigée par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, article « Religion (théol.) ». En ligne, sur le site « ENCCRE » de l'Académie des Sciences : <URL : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-143-0/>>. Consulté le 21/01/2019. Voir aussi Ernst Feil, *art. cit.*, p. 314-316.

¹⁷⁴ La question des relations entre Lumières et religion ne se réduit évidemment pas aux théorisations du déisme, comme en témoigne notamment la question du sensualisme et du matérialisme athée. Voir Heinz Thoma, « Athéisme » dans Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, p. 117-119.

¹⁷⁵ Tout en s'efforçant aussi à l'occasion pour certains d'entre eux de montrer que la religion est malgré tout conciliable avec les faits accessibles à la raison. Didier Masseur, *Les Ennemis des philosophes*, *op. cit.*, « La religion prouvée par les faits », p. 219-222, et « Les merveilles de la nature », p. 222-227. Une recherche sur les ouvrages comportant le mot « mystère » dans leur titre sur le site *Gallica* en témoigne pour le contexte français. On trouve dans les années 1750-1770 en particulier des ouvrages apologétiques visant à expliquer les mystères chrétiens et à montrer qu'ils sont conciliables avec la raison, comme par exemple *Accord de la foi avec la raison dans la manière de présenter le système physique du monde et d'expliquer les mystères de la religion* de Gaspard-François-Anne de Forbin, Paris, Desaint et Saillant, 1757.

¹⁷⁶ Bernard Dompnier (sld.), *La Superstition à l'âge des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.

¹⁷⁷ Article « Miracles » dans Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Classiques Garnier, Poche, 2008, p. 297-303. Voir aussi les articles « Pêché originel », p. 319-320, « Superstition », p. 369-373, et « Résurrection », p. 347-352. Pour une analyse du statut complexe du miracle au dix-huitième siècle, entre nature et surnature, Alain Sandrier, *Les Lumières du miracle*, Paris, Garnier, 2015.

¹⁷⁸ Le catholicisme entretient en réalité alors une relation plus complexe qu'il y paraît à l'égard de l'irrationnel en religion, comme le montre la position de l'Église à l'égard du piétisme et du quiétisme ; les miracles, et de manière générale la religiosité populaire, peuvent être vus avec méfiance, comme en témoigne le *Traité des superstitions* de l'abbé Thiers, dont le premier volume est publié en 1679, et qui met en avant ce mot de « superstition » que les philosophes des Lumières reprendront à leur profit. Jean-Baptiste Thiers, *Traité des superstitions selon l'écriture sainte, les décrets des conciles, et les sentiments des pères, et les théologiens*, Paris, Antoine Dezallier, 1679, vol. I.

¹⁷⁹ *Supra*, partie 1.1.1.2.

son ensemble, ou plus largement à toute forme de religion. Le mystère, qui peut aussi bien dire la vérité divine que le caractère artificiel et faux d'une institution par trop humaine, se trouve au cœur des polémiques du temps et se voit pris dans des effets de polarisation, entre valorisation et dénonciation. Destiné à dire la transcendance insaisissable et son paradoxal surgissement, il en vient aussi à désigner l'obscurcissement artificiel et arbitraire du sens à des fins de pouvoir et à revêtir potentiellement de la sorte une portée de dénonciation politique. Le caractère paradoxal du mystère tient alors à ce qu'il ouvre un espace de réversibilité entre vérité et mensonge. Il pourra de la sorte se voir associé sans contradiction dans le roman gothique au travail du démon.

1.1.3. Vers une appropriation littéraire du mystère

Le mystère est intimement lié à un héritage et à des considérations religieuses. Son utilisation dans le contexte de la littérature narrative paraît alors revêtir un caractère problématique ; si l'existence d'occurrences non religieuses du mot paraît susceptible de faciliter l'appropriation d'un tel terme en contexte fictionnel, il n'en reste pas moins lourd d'enjeux propres posant problème dans le cadre de traitements susceptibles d'être vus comme profanes. Il s'agit de voir à grands traits comment se pose, en particulier au dix-huitième siècle en France et en Grande-Bretagne, ce qui pourrait constituer la question littéraire du mystère, et d'envisager de quelle manière les textes fictionnels, et en particulier romanesques, se l'approprient.

1.1.3.1. Le mystère en lien avec une approche chrétienne de la littérature ?

Il convient d'abord de revenir sur l'approche spécifiquement chrétienne du terme, engageant la croyance en la figure du Christ, dans la mesure où, avec elle, c'est bien la relation du christianisme à la littérature qui se pose. Le mystère désigne la vérité du message chrétien en son sens le plus profond, en particulier

selon la perspective catholique. Il ouvre comme tel à des enjeux complexes quand il s'agit d'en envisager le potentiel littéraire, en particulier dans le cadre français. D'un premier point de vue, le mystère chrétien semble destiné à un tel type de traitement dans la mesure où il engage une pensée de la manifestation, de la représentation, voire du signe. Le mystère dit aussi bien le divin inaccessible que l'ensemble des phénomènes concrets et des modalités de représentation permettant de pointer sa spécificité. Le Christ même peut être envisagé comme signe incarné, et la révélation apparaît comme relevant d'une logique communicationnelle¹⁸⁰. De la théologie augustinienne à Port-Royal, la tradition chrétienne a notamment largement pensé la question du pouvoir et de l'efficacité des signes en lien avec une pensée du divin¹⁸¹. Le savoir interdit se retourne ici en dire et en montrer, comme ne cesse de l'attester la parole même de Jésus ; les paraboles, tout en cachant aux profanes le contenu réel du mystère divin¹⁸², l'évoquent par le biais d'une forme narrativisée, concrète et parlante. Le christianisme se conçoit en lien avec une pensée de la représentation et du récit¹⁸³. La vie du Christ, en tant qu'incarnation donnant lieu à une histoire exemplaire ouverte à une signification infinie¹⁸⁴, paraît dès lors susceptible d'appeler des mises en forme destinées à en rappeler l'irruption et le déroulement à l'intention des fidèles. Le mystère semble favoriser la mobilisation de pratiques formelles aptes à donner corps à ces enjeux¹⁸⁵. Mais le problème tient au statut de la littérature, de plus en plus sentie comme profane,

¹⁸⁰ Pour une étude en termes médiatiques de la théologie de l'Incarnation, avec une analyse de la pensée de la communication divine aux hommes aussi bien chez Thomas d'Aquin qu'avec la doctrine de l'auto-communication selon Karl Barth, voir notamment David Douyère, « L'Incarnation comme communication, ou l'auto-communication de Dieu en régime chrétien », dans *Questions de communication*, 23/2013, p. 31-56. En ligne : <URL : <https://www.univ-tours.fr/m-david-douyere--484442.kjsp>>. Consulté le 25/02/2019.

¹⁸¹ Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Éditions du Seuil, « Des Travaux », 2004. Louis Marin, *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

¹⁸² *Supra*, 1.1.3.1. Le statut des paraboles a donné lieu à de nombreuses interprétations, notamment allégoriques, fondées sur l'idée d'une évocation oblique du royaume de Dieu (Paul Ricœur, *L'Herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2001, p. 147-265) et travaillant la question de la puissance du récit (Robert Walter Funk, *Parables and Presence*, Philadelphie, Fortress Press, 1982).

¹⁸³ Pierre Bühler, Jean-François Habermacher (sld.), *La Narration. Quand le récit devient communication*, Genève, Labor et Fides, 1988 ; voir aussi Robert Paul Roth, *The Theater of God. Story in Christian Doctrines*, Philadelphie, Fortress Press, 1985.

¹⁸⁴ Robert M. Grant, *L'interprétation de la Bible*, *op. cit.*

¹⁸⁵ Sur ces questions dans le contexte de l'âge baroque en France, Christophe Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque : la Muse chrétienne*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2006.

notamment à partir de la Renaissance¹⁸⁶, et en tant que telle inadéquate pour accueillir le message divin. Le mystère, ouvrant sur le sacré, interdit une évocation qu'il appelle simultanément.

Ce double jeu se retrouve dans l'histoire littéraire du mystère envisagé en son sens chrétien et surtout catholique, en particulier en lien avec l'appel à des formes dramatiques ou narratives¹⁸⁷. Le mot de « mystère » a donné leur nom à des pièces de théâtre occidentales de la fin du Moyen-Âge qui mettent en scène des épisodes de la vie du Christ ou des saints, dans une visée pédagogique et édifiante¹⁸⁸, ouvrant à la communion des âmes¹⁸⁹. Le « mystère » permet alors de redoubler l'Incarnation, de la donner à voir et, au-delà, à vivre, sur la scène¹⁹⁰, mais aussi chez « les spectateurs [qui] accordent une foi totale et participent à l'action figurée »¹⁹¹. La représentation dit la vérité d'une Révélation qui est aussi spectacle¹⁹², tout en visant à frapper les esprits ; les vies de saints peuvent se voir agrémentées de diableries destinées à exorciser les terreurs profondes des fidèles¹⁹³... Mais ces pièces disparaissent progressivement dans le contexte de la Réforme et de la Contre-Réforme¹⁹⁴. Ces représentations

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 28-31 ; l'idée est que les sphères culturelle et religieuse tendent alors à s'autonomiser, le sacré relevant d'une connaissance dont la littérature ne saurait se prévaloir (« Littérature et savoir s'opposent et ne communiquent pas », p. 29).

¹⁸⁷ On use par commodité de ce terme de « littérature », dont l'apparition en son sens moderne date du dix-septième siècle, pour désigner ces pratiques d'écriture alors ressenties comme porteuses d'un caractère potentiellement profane.

¹⁸⁸ « The medieval Church approved the elaboration of the liturgy into dialogue, in order to make its central doctrine of man's redemption plain », « Miracle (or mystery) plays », dans Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1988, p. 669.

¹⁸⁹ Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français, op. cit.*, p. 47-78 sur le genre des mystères.

¹⁹⁰ « L'acteur n'est plus lui-même, mais véritablement le Christ qui meurt sur la Croix pour le rachat de l'humanité » ; Henri Rey-Flaud, « Mystères, théâtre médiéval », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mysteres-theatre-medieval/>>. Consulté le 01/01/2018.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² « Malgré l'ancienne et multiséculaire hostilité de l'Église à l'égard du théâtre – cette hostilité ressurgira au dix-septième siècle, avec la querelle de la moralité du théâtre –, les réticences à l'égard du théâtre religieux s'effacent au Moyen Âge devant le merveilleux instrument d'illustration de la foi que représentent les images théâtrales », Charles Mazouer, « Censure religieuse et théâtre du Moyen Âge à la fin du dix-septième siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 2010, n°62 (p. 291-307), p. 293. En ligne : <URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2612>. Consulté le 06/02/2018.

¹⁹³ Élyse Dupras, « Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ? », *L'Annuaire théâtral*, n°43-44, printemps-automne 2008, p. 31-43. En ligne : <URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2008-n43-44-annuaire3689/041704ar.pdf>>. Consulté le 25/02/2019.

¹⁹⁴ Les Mystères médiévaux ne disparaissent cependant pas totalement avant au moins la fin du dix-septième siècle. Sur ces questions, Charles Mazouer, « Censure religieuse et théâtre du Moyen Âge à la fin du dix-septième siècle », *op. cit.* ; voir aussi Jelle Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures classiques*, 2010/3, n°73, p. 109-120. En ligne : <URL :

dramatiques du mystère visant un public populaire, dans la mesure où elles échappent au contexte du culte, relèvent d'un dévoiement d'une foi authentique aux yeux de leurs détracteurs, catholiques aussi bien que protestants¹⁹⁵ ; elles ouvrent au risque d'hérésie, ou de profanation parodique de la parole biblique¹⁹⁶. Les relations complexes depuis toujours de l'Église et du théâtre se traduisent par un rejet de plus en plus marqué de ces pratiques¹⁹⁷. La question se verra débattue à nouveaux frais au dix-septième siècle. L'univers théâtral peut alors se voir globalement récusé au nom d'une approche religieuse, comme en témoigne la fermeture des théâtres obtenue par les puritains en Angleterre en 1642. Pour ses détracteurs, le théâtre est notamment condamné en ce qu'il représente les passions et les vices. Surtout, la *mimesis* serait essentiellement démoniaque, éloignerait de la vérité religieuse et réactiverait le péché originel¹⁹⁸. Si ces condamnations provoquent en retour des défenses de la pratique théâtrale, elles n'en ont pas moins des conséquences pour les tenants d'un théâtre spécifiquement religieux. Le problème va notamment concerner la tentative, chez certains écrivains français du dix-septième siècle, de redonner vie aux anciens mystères médiévaux en les confrontant au modèle de la tragédie¹⁹⁹ ; au-delà même du théâtre et des polémiques attachées à des modalités de représentation visuelle et scénique du texte biblique, la question qui se pose est de savoir s'il est loisible de traiter du mystère chrétien dans le cadre de formes héritées de l'Antiquité, telles que l'épopée²⁰⁰. La polémique revêt alors un

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-109.htm>>. Consulté le 25/02/19. Pour la survivance dans le premier dix-septième siècle de pièces de théâtre à sujet chrétien, Charles Mazouer, *Le Théâtre français à l'âge classique*, vol. I, *Le premier dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2006, p. 356-364.

¹⁹⁵ « Réformés et catholiques fidèles à Rome se rencontrent sur leur méfiance du théâtre religieux. Comment admettre que la nourriture même de la vie chrétienne – *sola scriptura* ! – fournisse des sujets de théâtre, en mêlant textes apocryphes, légendes, familiarités et grossièretés réalistes ? » Charles Mazouer, « Censure religieuse et théâtre du Moyen Âge à la fin du dix-septième siècle », *art. cit.*, p. 300.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 298-299.

¹⁹⁷ Simone de Reyff, *L'Église et le théâtre*, Paris, Le Cerf, « Histoire du christianisme », 1988 ; Jean Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

¹⁹⁸ Charles Mazouer, *Le Théâtre français à l'âge classique*, vol. II, *L'Apogée du classicisme*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2010, p. 23-37, et particulièrement p. 27-28.

¹⁹⁹ Charles Mazouer, « La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval : l'attirance d'un contre-modèle », dans *Seizième Siècle*, n°6, 2010, p. 95-105. En ligne : <URL : <https://doi.org/10.3406/xvi.2010.976>>. Consulté le 02/02/2019.

²⁰⁰ Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2004, en particulier « L'action et la méditation : le poème biblique », p. 271-300 ; « Les tenants des réformes protestante et catholique appellent de leurs vœux l'avènement d'une poésie qui ne devrait plus rien à la mythologie antique, mais qui, fondée sur le merveilleux chrétien, correspondrait aux convictions de leur époque. Mais un double problème théorique

caractère plus large et porte en particulier sur le merveilleux chrétien, qui vise à proposer une représentation du christianisme par le biais de dispositifs littéraires susceptibles d'être attaqués comme profanes et essentiellement étrangers à la vérité du mystère. Lors de la controverse entre Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin, où se lisent les prémisses de la Querelle des Anciens et des Modernes²⁰¹, l'opposition se concentre encore autour de cet enjeu :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles²⁰².

La formule de Boileau, qui se veut définitive, le dit bien : il ne va guère de soi de traiter dans un cadre littéraire, considéré comme essentiellement mondain et ornemental, le cœur de la foi chrétienne que le mot « mystère » désigne métonymiquement²⁰³. L'étiologie de la forme épique, et du merveilleux chrétien à l'époque classique et plus encore sous les Lumières, témoigne en outre de l'évolution de sensibilités esthétiques peinant désormais à investir des formes senties comme datées et liées à un rapport naïf à la représentation de la croyance²⁰⁴. Lorsqu'à la fin du dix-huitième siècle, Chateaubriand s'efforce, avec le *Génie du christianisme*²⁰⁵, de réhabiliter contre Boileau²⁰⁶ le merveilleux chrétien, il le fait dès lors en retrouvant le rôle central

se pose alors : le poète peut-il s'emparer du texte biblique sans en altérer le contenu ? ne sera-t-il pas écartelé entre sa volonté de respecter la lettre du texte sacré et celle de s'affirmer comme individualité créatrice ? », *ibid.*, p. 272. Face à ce dilemme, dans un premier temps et contrairement à ce qui se passera par la suite, la réponse protestante consiste plutôt en France à s'approprier le modèle héroïque (Du Bartas) pour thématiser la nouveauté de la Réforme et les luttes qui lui sont liées, quand la réponse catholique tend *a contrario* à congédier des modèles fictionnels narratifs sentis comme profanes (Vauquelin de La Fresnaye).

²⁰¹ Jean-Pierre Dens, « Desmarets de Saint-Sorlin et la querelle du merveilleux », *Romance Notes*, hiver 1985, vol. XXVI, n°2, p. 120-124 ; Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

²⁰² *Art poétique*, Chant III, v. 227-228 ; dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1966, p. 173.

²⁰³ Pour les années 1700-1750, on trouve sur *Gallica* 68 ouvrages intégrant le mot « mystère » dans leur titre. Il s'agit pour une écrasante majorité de vies de saints ou d'ouvrages apologétiques. On trouve une édition d'un mystère médiéval tardif, *Le Mystère du Roi Avenir* de Jehan du Prier, et un texte consacré à la religion musulmane. Aucun ouvrage narratif relevant de la sphère profane n'utilise de ce terme dans son titre. Recherche effectuée le 12/3/2020.

²⁰⁴ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 2007, p. 169-171.

²⁰⁵ François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1978, p. 456-1093. L'ouvrage, commencé en 1799, est publié en 1802.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 759 en particulier.

du mystère²⁰⁷.

Cette défiance à l'égard d'utilisations littéraires profanes n'empêche pas le mystère chrétien de faire l'objet d'une multitude d'appropriations discursives dictées par la nécessité de réaffirmer obstinément la vérité du dogme. Au moins à partir du dix-septième siècle, dans le cadre des interrogations sur les moyens de s'adresser aux fidèles à la suite du Concile de Trente, bien des élaborations doctrinales accordent une importance stratégique à cette notion. Étant donné son importance, et sa place dans les conflits opposant les chrétiens à leurs adversaires aussi bien que les chrétiens entre eux, le mystère, s'il est objet de discours au dix-septième siècle, l'est d'abord dans le cadre de textes engageant la question de la religion. La pastorale ou l'apologétique chrétiennes ne cessent de traiter du mystère²⁰⁸, et les pamphlets religieux de tous bords en font un terme-pivot. Avec Lancelot Andrewes et John Donne²⁰⁹, ou en France avec Jacques-Bénigne Bossuet²¹⁰, le sermon concerne par définition le mystère, puisqu'il a pour fonction d'explicitier et de rappeler aux fidèles le sens de la vérité chrétienne. Les sermons, forme privilégiée de la pastorale, relèvent d'une parole ne cessant de thématiser la question du mystère, au carrefour du narratif et de

²⁰⁷ Déterminé à proposer une esthétique chrétienne et à revivifier la tradition du merveilleux chrétien, Chateaubriand ouvre le *Génie du christianisme* sur une partie intégralement consacrée à la question du mystère, entendu d'abord en un sens général, puis de plus en plus précisément selon l'approche catholique et sacramentelle. L'ensemble de la démonstration découle d'une analyse préliminaire, « De la nature du mystère » (p. 472-474), dont le point de départ est qu'« il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie que les choses mystérieuses » (p. 472). Celles-ci concernent l'immatériel, y compris en sa dimension intime et spirituelle, et touchent aussi bien au secret des cœurs qu'aux pensées ouvrant sur des vérités insaisissables. L'écriture chrétienne du mystère se voit alors légitimée hors d'un sacré ouvrant à l'effroi, et s'appuie avant tout, à l'aube du dix-neuvième siècle, sur un ancrage émotionnel dérivé du courant catholique spiritualiste et ouvrant aux délices romantiques. Il s'agit là d'une réarticulation radicale du merveilleux chrétien tel qu'il se posait dans le contexte du classicisme. Sur les reprises de la question au dix-neuvième siècle dans une perspective catholique, Isabelle Saint-Martin, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du dix-neuvième siècle », *Romantisme*, 2015/4, n°170, p. 23-34. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm>>. Consulté le 15/01/2019.

²⁰⁸ Jean Duchesne (sld.), *Histoire chrétienne de la littérature*, Paris, Flammarion, 1996 ; voir en particulier dans cet ouvrage, parmi les textes de Jean-Louis Haquette, « La littérature de dévotion », p. 532-534, « Les "spectacles de religion" » (concernant la pratique des sermons), p. 564-566, et « Pastorale et religion populaire », p. 630-632. Voir également Bernard Hours, *L'Église et la vie religieuse dans la France moderne, seizième-dix-huitième siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 2000, en particulier « La diffusion de dévotions recentrées sur le dogme », p. 213-216.

²⁰⁹ François Laroque, Alain Morvan, Frédéric Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 186-192 sur « la prose sacrée » (c'est-à-dire, outre la Bible de 1611, les sermons et ouvrages de méditation), et p. 192-198 sur l'explosion des pamphlets politiques et religieux à partir du milieu du dix-septième siècle.

²¹⁰ Outre les sermons et les oraisons funèbres, Bossuet est aussi l'auteur d'écrits largement centrés sur la question du mystère. Voir notamment Jacques-Bénigne Bossuet, *Élévations sur les mystères, méditations et autres textes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2017.

l'interprétatif²¹¹, dans une visée didactique et vulgarisatrice cherchant à réaffirmer un message dont la vérité paraît toujours plus menacée au fil du temps²¹². C'est ici que les différentes acceptions du mystère tendent à se différencier, et que ressurgissent les clivages entre protestants et catholiques dont attestent les écrits de l'époque. Le mystère, en tant qu'il concerne le message chrétien, est par définition valorisé par les différents courants religieux. Mais l'approche protestante, dans son souci du retour à la lettre biblique²¹³, tend à se défier des élaborations théoriques et doctrinales ; l'analyse exégétique est notamment mise à distance. Le mystère peut alors être entendu en deux sens ; il désigne le message évangélique originel, mais aussi les élaborations interprétatives destinées à le recouvrir et relevant de l'artifice et du forçage dogmatique selon une grille de lecture protestante. Le mystère a dès lors mauvaise presse chez les protestants et chez les anglicans de l'époque, et donne lieu à des condamnations doctrinales. Méric Casaubon, dans *A Treatise Concerning Enthusiasme* (1654)²¹⁴, dénonce les mystères païens, « horrid rites and mysteries » (p. 6), comme mensongers et artificiels (« These mysteries were devised at first by men », p. 7) ; et en vient à dénoncer tout ce qui peut obscurcir le sens du mystère chrétien, jusqu'au goût pour le style et l'éloquence rabattu sur un culte du faux (« Secrets, and mysteries of the art of good speaking », p. 172). Ici, le mystère englobe tout ce qui fait obstacle à la simplicité du sens. Il témoigne du dévoiement de l'institution²¹⁵ qui se trahit dans les discours frappés d'obscurité, desquels participent les constructions allégoriques²¹⁶, mais aussi

²¹¹ L'écriture du sermon et la pratique fictionnelle peuvent alors en venir à se croiser, comme ce sera notamment le cas en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle ; voir Madeleine Descargues, *Prédicateurs et journalistes : petits récits de la persuasion en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, en particulier avec les exemples de Swift et de Sterne.

²¹² Sur l'évolution de la pastorale à la suite du Concile de Trente, Jacques Le Goff, René Rémond (sld.), *Histoire de la France religieuse*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, vol. II, François Lebrun (sld.), *Quatorzième - dix-huitième siècles*, p. 369-415 ; sur l'affirmation du rôle de la messe appréhendée en lien avec une théologie du sacrifice dans le cadre de la Contre-Réforme, et avec le mystère dans son rapport à la liturgie et à l'apologétique, Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à nos jours* (1916-1933), nouvelle édition augmentée dirigée par François Trémolières, Grenoble, Jérôme Million, 2006, p. 111-128.

²¹³ Sur la position littéraliste issue du luthéranisme, voir par exemple Jean-Yves Lacoste (sld.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige. Dicos Poche », 2007, p. 1326.

²¹⁴ Méric Casaubon, *A Treatise Concerning Enthusiasme, as it is an Effect of Nature: but is mistaken by many for either Divine Inspiration, or Diabolical Possession*, Londres, R.D., 1654.

²¹⁵ Rachid Mehdi, « La Position des puritains face aux familistes à la lumière de l'orthodoxie protestante au seizième et au dix-septième siècle », *XVII-XVIII*, 2014, n°71. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/1718/412>>. Consulté le 24/02/2019.

²¹⁶ *The Pilgrim's Progress* de Bunyan constitue à cet égard une véritable transgression ; cf. Baudouin Millet, « Ceci n'est pas un roman ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*,

plus largement le goût de l'écriture et de la fiction, largement dévalorisée comme artificielle dans une telle perspective, selon la sensibilité puritaine en particulier²¹⁷. Dès lors, c'est bien une dégradation du mystère dans ses formes dérivées qui est ici à l'œuvre, face au vrai, au seul mystère évangélique. Le catholicisme, en particulier dans la perspective jésuite, adopte une approche radicalement différente du rapport au texte et au signe, liée à un regard autre sur le mystère. Contre l'idéal de transparence immédiate, une pédagogie de l'accès progressif aux vérités chrétiennes conduit à valoriser des pratiques ouvrant au décodage et à l'interprétation. Le goût pour les emblèmes²¹⁸, les énigmes²¹⁹, les allégories²²⁰, relève alors d'une poétique du mystère entendue comme pratique mondaine autant que comme méditation herméneutique participant de la formation morale du chrétien²²¹. Le père Ménestrier, jésuite soucieux de distinguer différentes formes d'occultation du sens, écrit au début de la préface de sa *Philosophie des images énigmatiques* :

C'est la religion qui a consacré les Énigmes par l'obscurité de ses Mystères, qui sont au-dessus de la pénétration de l'esprit humain. Dieu, dit le Prophète, se cache dans les ténèbres pour tenir les hommes dans le respect, et ces adorables ténèbres lui sont

Louvain/Paris/Dudley, Peeters, 2007, p. 64-82 ; Anne Dunan, « "Parables run not always upon all fours" : allégories, emblèmes et défense du style métaphorique chez Richard Bernard, John Bunyan et Benjamin Keach », dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des dix-septième et dix-huitième siècles*, 2004, n°58, p. 131-145.

²¹⁷ Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* », *op. cit.*, p. 31-37 sur les critiques des puritains à l'égard de la fiction, pensée comme vaine, fausse et artificielle. Anne Dunan rappelle que l'anglicanisme de la Restauration retournera la critique des puritains en dénonçant l'artificialité de leurs propres pratiques d'écriture, « "Parables run not always upon all fours" : allégories, emblèmes et défense du style métaphorique chez Richard Bernard, John Bunyan et Benjamin Keach », *art. cit.*, p. 132. Voir aussi Michael McKeon, *The Origins of the English Novel. 1600-1740* (1987), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 73-77 et p. 77-83.

²¹⁸ Claudie Balavoine, « Emblèmes (livres d') », *Encyclopædia Universalis*, s.d.. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livres-d-emblemes/>>. Consulté le 27/08/2018. Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie –1531-1735*, Paris, Klincksieck, 1993.

²¹⁹ Jean-François Groulier, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les jésuites au dix-septième siècle », dans Philippe Dujardin (sld.), *Le Secret*, Lyon/Paris, Presses Universitaires de Lyon/Éditions du CNRS, 1987, p. 109-134.

²²⁰ Voir par exemple les voyages allégoriques dans la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècles, illustrés par un texte tel l'ouvrage de l'abbé Maillot publié anonymement, *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu, à Oronte*, Rouen, Jacques du Mesnil, 1684. Sur les voyages imaginaires et allégoriques et les différents jeux de signification sur lesquelles ils peuvent ouvrir, Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1999, p. 96-104.

²²¹ Ces tendances seraient à nuancer dans le détail ; un protestant comme Guérault peut par exemple faire appel à la rhétorique de l'emblème, dans l'idée de redonner sens à une vérité diffractée et perdue. Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, op. cit.*, p. 32-33.

comme une espèce de Temple où il habite dans son immensité [...] Cette obscurité n'est pas en lui, elle est en-dessous de lui, c'est-à-dire dans la faiblesse de nos esprits. C'est un voile qu'il met entre lui et nous, semblable à ce nuage lumineux qui éblouit les disciples sur le Tabor au Mystère de la Transfiguration, et sur la Montagne des Olives quand le sauveur monta au ciel. Ainsi toutes les obscurités de notre religion sont des voiles semblables à ceux du temple de Jérusalem, qui couvraient le sanctuaire pour tenir les peuples dans le respect. Toute notre religion est donc une religion énigmatique²²².

L'énigme, ici, correspond à la traduction dans la sphère humaine du mystère divin ; elle est en tant que telle valorisée, et comprise comme un moyen d'accéder au sacré sans en profaner l'espace. La suite de la préface complexifie cependant la question du rapport humain au mystère, du fait que « les hommes ont trouvé l'adresse de se faire un mérite de leur ignorance, en la rendant mystérieuse »²²³ ; il s'agit donc, parmi les pratiques formelles d'obscurcissement du sens, de faire la part entre celles qui sont licites, suspectes ou condamnables. L'énigme, ici, c'est la traduction formelle du mystère pour peu qu'elle soit comprise en fidélité au dogme, sans quoi elle retombe dans l'erreur. La question posée par Ménestrier porte sur la possibilité de produire une parole qui, sans renvoyer de manière explicite et directe à la source biblique, puisse néanmoins revêtir une validité doctrinale du fait de son contenu latent.

On le voit, les polémiques religieuses qui entourent le mystère concernent aussi des questions touchant à la littérature et au style ; et pour que le mystère puisse trouver place dans des formes littéraires, il faut que celles-ci soient pensées au plus près du religieux²²⁴. Il peut ainsi être au cœur d'une pratique poétique légitimée par le souvenir des psaumes et relevant de la paraphrase biblique aussi bien que de la méditation chrétienne. Il désigne alors le message biblique vers lequel il s'agit de se tourner. En France, la poésie catholique de l'Ancien Régime mobilise volontiers la question du mystère, comme en témoignent déjà par exemple les cinq cents sonnets aussi appelés

²²² Claude-François Ménestrier, *Philosophie des images énigmatiques*, Paris, Chez la veuve Daniel Hortemels, 1694, préface, n. n.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Henri Lafay, *La Poésie française du premier dix-septième siècle (1598-1630)*, Paris, Nizet, 1975 ; voir en particulier « Poésie religieuse et Contre-Réforme », p. 171-174, « Poésie et service de l'Église », p. 178-190 ; voir aussi Christian Belin, « La tradition méditative : écriture, procédures, mystère » dans Christian Belin (sld.), *La Méditation au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur le classicisme », 2006, p. 15-31, et dans le même ouvrage, Nathalie Grande, « Le roman, un genre spirituel ? », p. 181-193, autour de la question de la forme hybride des histoires dévotes chez des écrivains tels que Jean-Pierre Camus.

Théorèmes sur le Sacré Mystère de Notre Rédemption de Jean de La Ceppède²²⁵. La poésie se fait ici approfondissement et éclaircissement du message divin inaccessible aux impies :

Le Ciel nous communique à propos ses mystères
Diversement, selon qu'il nous voit disposés,
Aux fidèles, ils sont clairement exposés
Aux autres seulement en douteux caractères²²⁶.

L'approche de La Ceppède reprend la conception évangélique de la parabole, comme discours dispensant et protégeant la vérité d'un seul et même mouvement. Le mystère dit ici la vérité chrétienne qui peut se délivrer dans une littérature d'apparence profane précisément dans la mesure où elle ouvre à une lecture autre, faisant signe en direction du vrai savoir. Le rêve allégorique autour duquel se constitue le *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, de 1678, ne dit pas autre chose, en appelant les fidèles à se mettre en route vers la vérité qu'il recèle²²⁷ :

Thus by the Shepherds, secrets are revealed,
Which from all other men are kept concealed.
Come to the Shepherds then, if you would see
Things deep, things hid, and that mysterious be²²⁸.

La question porte alors sur la distance qu'il y a de la lettre à l'esprit. Sans prétendre résumer les enjeux d'une tradition littéraire complexe, multiconfessionnelle et multiséculaire en quelques lignes et par le biais de quelques exemples, on voit que le mystère exprime en tout état de cause le rapport problématique du signifiant au contenu de sens qu'il abrite et qui concerne l'appréhension de la transcendance divine. Le discours de conversion peut ainsi insister sur la nécessité d'une logique de dévoilement et

²²⁵ Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de Notre Rédemption* (1616-1622), Paris, Honoré Champion, 1996. Voir aussi Henri Lafay, *La Poésie française du premier dix-septième siècle*, op. cit., p. 401-404 sur l'œuvre de La Ceppède.

²²⁶ Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère*, op. cit., p. 352.

²²⁷ Gordon Campbell, « The Theology of *The Pilgrim's Progress* », dans Vincent Newey (sld.), *The Pilgrim's Progress. Critical and Historical Views*, Liverpool, Liverpool University Press, 1980, p. 251-262, sur l'approche allégorique du texte, qui n'a rien en soi d'original, mais qui se noue à une méfiance appuyée à l'égard des constructions théologiques intellectualisantes.

²²⁸ John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 119.

d'explicitation qui va du signifiant au signifié, l'approche du signifié valant à son tour perspective de mise en contact avec le référent ; mais la volonté de réaffirmer la portée sacrée du message chrétien est aussi susceptible de voir dans le déploiement verbal le moyen d'enfouir et de dérober le message de vérité pour en préserver l'espace propre. Ainsi, contre un discours de la raison perçu comme désacralisant, Louis Racine peut écrire dans *La Grâce*, publié en 1720, en réveillant le lien du mystère à une vérité cachée et obscure :

Le Ciel à nos regards n'a plus rien d'invisible,
On perce de la foi le nuage terrible,
Des Mystères divins le voile est écarté ;
Mais pour moi qui chéris leur sainte obscurité,
Je ramène le voile, et ne veux pas comprendre
Ce qu'un faible Mortel ne doit jamais entendre.
Quelle main téméraire oserait arracher
Les sceaux qu'au Livre Saint Dieu voulut attacher ?²²⁹

Ce que dit ce texte, c'est la dimension performative de l'écriture du mystère. Ici, contre une époque vue comme hostile au religieux, l'écrit poétique parle du mystère, mais le réaffirme aussi, « ramène le voile » pour en réveiller la portée propre. La portée polémique de ce geste, dans un contexte qui voit se multiplier des ouvrages d'obédience religieuse²³⁰, tient au caractère paradoxal du mystère chrétien, en tant que message inaccessible, que seule l'écriture poétique serait à même de préserver en s'ouvrant à son tour à une poétique du secret.

C'est que, écartelé entre un idéal de transparence du sens et une réflexion sur les signes qui y conduisent ou l'obscurcissent, le mystère est pris historiquement dans des questions qui, des mystères médiévaux aux jeux allégoriques en passant par le merveilleux chrétien, se jouent au croisement du message chrétien et de son expression littéraire. Le mystère permet alors d'articuler une attitude religieuse à un rapport au Verbe qui est aussi rapport au verbe. Par là, le mystère en vient à concerner la question de la littérature et de la légitimité qui peut être la sienne. L'idéal de simplicité de la langue, dans une conception qui refuse aux hommes le droit d'empiéter sur le mystère en son sens

²²⁹ Louis Racine, *Œuvres poétiques*, Paris, P. Dupont, 1825, p. 304.

²³⁰ Sur la démultiplication des ouvrages apologétiques au dix-huitième siècle, voir par exemple Gilbert Py (avec la collaboration de Colette Scherer), *Civilisation et culture dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 184.

divin, peut se traduire en défiance à l'égard du jeu littéraire envisagé comme artifice vain, si ce n'est diabolique ; la reconnaissance des droits du mystère en littérature, avec par exemple le cas de la pratique allégorique de l'énigme, peut au contraire engager de manière plus large une conception du texte comme lieu où le détour formel sert d'embrayeur à la quête de Dieu. Sans doute les différents courants religieux abordent-ils au cours du temps ces questions de bien des manières et selon des voies contrastées. Il n'en reste pas moins que le mystère porte en lui des questions qui concernent ce qu'il en est du signe, de la transparence du sens, et du statut de la vérité. Le mot « mystère » peut alors être vu, au choix, comme le lieu du vide ou de l'erreur, ou comme ouvrant sur une réalité insaisissable à laquelle il s'agit de redonner corps²³¹. Il est ce qui requiert d'être abordé, mais aussi ce qui, dans le texte, renvoie à l'autre du littéraire, à une puissance foncièrement inassimilable au moment même où l'écrit s'efforce de s'emparer d'elle.

1.1.3.2. Roman et quête du sens

Qu'en est-il dès lors des relations du mystère et du roman, forme sentie comme éminemment profane sous l'Ancien Régime ? Pour comprendre comment leur rencontre est rendue possible, il faut faire appel au processus de laïcisation que connaît alors la société occidentale, mais aussi interroger les critiques adressées au roman dans sa relation à la vérité, que celui-ci cherche à retourner à son profit en usant du mystère pour thématiser l'idée que la fiction narrative est seule à même de donner accès à des connaissances secrètes.

²³¹ La période révolutionnaire s'en prend notamment au mystère dans son souci de constitution d'un nouvel univers de signes destinés à supplanter ceux du christianisme. Il s'agit alors d'atteindre un nouvel absolu enfin accessible à tous, à l'encontre de la vaine logique du mystère. Augustin de Piis, dans une chanson exaltant les symboles républicains, exalte ainsi le passage de l'ancienne Trinité mystérieuse à la nouvelle Trinité sous le signe d'une raison transparente : « Liberté, pour sauver la terre/Tu mis au jour l'Égalité :/De l'Égalité, sans mystère,/Procède la Fraternité./Ô Trinité de nos ancêtres,/Vaudrais-tu celle aux trois couleurs !/Son culte est fait pour tous les cœurs/Les Français sont ses premiers prêtres ». Augustin de Piis, « L'inutilité des prêtres » (1793), dans *Poésies nationales de la Révolution française*, Paris, Michel fils aîné et Bailly, 1836, p. 144. En ligne : <URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64343809.texteImage>>. Consulté le 4/02/2019. Sur la mise en place de l'imaginaire révolutionnaire comme substitut de la tradition chrétienne, voir en particulier Jean Starobinski, *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, « Sur les balances du temps », 1973.

On peut considérer que le roman prend véritablement son essor au dix-huitième siècle et qu'il met alors en place de nouvelles stratégies de légitimation²³². Il s'agit d'un moment de transition pour le genre²³³, dans un contexte d'évolution des pratiques de lecture. Au début du dix-huitième siècle, c'est surtout en France que sont publiées les fictions narratives ; mais les choses évoluent rapidement, et avec les ouvrages de Defoe, puis de Richardson, Fielding, Smollett et Sterne, l'Angleterre va rapidement s'affirmer comme le pays du roman, alors que la défiance de la France à l'égard de ce genre, y compris chez nombre de philosophes des Lumières, continue longtemps à constituer un frein à sa reconnaissance²³⁴. Ce contexte amène dès la fin du dix-septième et le début du dix-huitième siècle à une reviviscence et à une radicalisation des débats sur le roman, en France comme en Angleterre, les traductions de préfaces et de traités facilitant la circulation des idées²³⁵. Identifié comme un « véritable poison du goût et des mœurs »²³⁶, le roman est l'objet d'une défiance largement partagée sur l'horizon critique. À cet égard, on peut rappeler que les accusations formulées par les puritains en Angleterre à l'égard du genre recourent largement celles qu'ils adressent à la conception catholique du mystère, au carrefour du faux, de l'artifice et de l'obscurité du sens²³⁷ ; par le biais d'une approche à visée dévalorisante, le roman se voit ainsi déjà curieusement mis en relation potentielle avec l'idée de mystère en contexte britannique, ce dont le genre gothique saura se souvenir. Mais de telles critiques ne sont pas l'apanage des puritains. En France, l'une des attaques les plus fermes, et dont la portée se fera sentir tout au long du dix-huitième siècle, est formulée en 1736 par le père

²³² Il est largement reconnu qu'à partir de la deuxième moitié du dix-septième siècle et du début du dix-huitième siècle, l'évolution sociologique du lectorat, l'augmentation de la production romanesque, et la montée en puissance des polémiques autour du statut du roman, constituent des indicateurs permettant d'attester d'une évolution de fond aux conséquences essentielles pour le devenir du genre. Voir par exemple Camille Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*

²³³ On s'appuie largement ici sur Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, Baudouin Millet, *op. cit.*, ainsi que Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1967, et Georges May, *Le dilemme du roman au dix-huitième siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris/Yale, Presses Universitaires de France/Yale University Press, 1963.

²³⁴ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 32, sur la défiance généralisée en France au cours du siècle à l'égard de ce genre pourtant de plus en plus diffusé et lu.

²³⁵ Philip Stewart, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au dix-huitième siècle*, Paris, José Corti, 1973, « Conscience du masque », p. 161-170.

²³⁶ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 30.

²³⁷ *Supra*, partie 1.1.2.2.

Porée, qui prône l'interdiction de ces ouvrages censément contraires à la religion²³⁸. La critique tend à contester toute utilité au roman²³⁹, bien loin de la visée pédagogique que Huet pouvait lui reconnaître²⁴⁰. Immoral, le roman est aussi inextricablement associé au faux et au mensonge²⁴¹, en tant qu'il renverrait à des intrigues grossières et invraisemblables, et relèverait de ce goût du merveilleux rattaché en contexte anglophone à la « romance »²⁴².

Contre ces attaques et ces impératifs contradictoires²⁴³, les efforts de légitimation de la pratique romanesque empruntent diverses voies. On peut noter à titre d'exemple le cas du roman dévot, qui joue des points de convergence existant malgré tout entre logique romanesque et discours

²³⁸ Rappelons que cette préconisation sera suivie d'effets, puisque les romans sont interdits de publication en France en 1737 et jusqu'au début des années 1740. La dénonciation du caractère immoral des romans peut d'ailleurs être mise en scène par les romans eux-mêmes : voir Henri Coulet, *Études sur le roman français au dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, « Le *topos* du roman corrupteur dans les romans français du dix-huitième siècle », p. 57-72.

²³⁹ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 323-325 ; ces attaques ne font que continuer celles déjà mises en place au dix-septième siècle par les doctes, et en particulier par Nicole ; voir Camille Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman*, *op. cit.*, p. 63-79.

²⁴⁰ Le roman a bien sûr aussi ses défenseurs, surtout à partir du début du siècle, Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 32-38. L'article que Jaucourt consacre au roman dans *l'Encyclopédie* reste cependant pour le moins mitigé. L'idée d'une utilité morale du roman est mise à distance aussitôt que thématifiée (« Le roman et la comédie pourraient être aussi utiles qu'ils sont généralement nuisibles [...] Quand une jeune personne jette de là sa vue sur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des sujets indignes ou fort au-dessous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec La Bruyère qu'elle soit capable pour eux de la moindre faiblesse ») ; la critique est aussi d'ordre intellectuel (« Tout le monde est capable de lire les romans, presque tout le monde les lit, et l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des sciences abstraites de Platon, d'Aristote, ou d'Euclide »). En ligne : <URL : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-1190-0/>>. Consulté le 01/03/2017.

²⁴¹ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 28-31.

²⁴² On sait que la lecture du roman anglais à la lumière du « novel » et de la « romance » est au centre de l'étude de Ian Watt, *The Rise of the Novel*, *op. cit.* ; Baudouin Millet propose un bilan des discussions critiques autour de la pertinence de cette distinction pour penser la fiction anglaise au dix-huitième siècle, Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* », *op. cit.*, p. 9-13 ; pour un aperçu des connotations péjoratives affectées à l'idée de « romance », Michael McKeon, *The Origins of the English Novel*, *op. cit.*, p. 26-28, Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 38-41. De manière générale, la « romance » peut se voir rattachée à l'imaginaire, au merveilleux, au non-sérieux, ou encore au drame non tragique ou au roman en général. Il s'agit d'une notion instable et qui évolue au cours du temps, et se voit également saisie sur l'horizon critique, de Lukács à Frye, dans bien des jeux théoriques. Voir notamment sur ce sujet *Romanesques*, n°4, 2011, « Romance » (textes réunis par Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait).

²⁴³ Ce double lien, entre impératifs moraux et esthétiques, dans lequel se voit pris le roman du dix-huitième siècle, est au cœur de l'ouvrage classique de Georges May, *Le dilemme du roman au dix-huitième siècle*, *op. cit.*. Pour un bilan critique de la question, et des différentes approches qui ont été envisagées pour rendre compte du statut du roman au dix-huitième siècle, Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, « Crise et triomphe du roman au dix-huitième siècle : un bilan », dans Philip Stewart, Michel Delon (sld.), *Le Second Triomphe du roman au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 29-66.

chrétien²⁴⁴ ; mais les romans vont surtout s'efforcer d'arguer *a contrario* d'un sérieux dont témoignerait leur ancrage dans le réel. Les romans du début du dix-huitième siècle, tentant d'échapper à leur étiquette générique, font tout leur possible pour ne pas être identifiés comme relevant d'une logique fictionnelle²⁴⁵. De manière générale, l'une des stratégies disponibles pour la fiction consiste à se dire en prise directe avec la réalité²⁴⁶, par exemple par le biais de dispositifs péritextuels conférant au texte une apparente portée documentaire²⁴⁷, ou encore par la mobilisation de techniques d'écriture témoignant d'un souci accru de réalisme²⁴⁸. Cette stratégie participe encore du jeu de la fiction, et d'une logique de connivence avec le lecteur²⁴⁹ ; elle n'en thématise pas moins le problème du lien du roman à la réalité et au vrai tel qu'il se pose alors.

L'une des voies de légitimation consiste plus largement pour le genre à prétendre entretenir un lien profond à la réalité et à la vérité dont il serait seul en mesure de rendre compte²⁵⁰. Le roman, en résonance avec un mouvement général de la sensibilité du temps conférant une place inédite à la curiosité²⁵¹, paraît en mesure de donner corps au désir de découverte de l'autre²⁵². Il

²⁴⁴ Voir par exemple Georges Molinié, « Le roman baroque dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus », dans Charles Kannengiesser, Yves Marchasson (sld.), *Humanisme et foi chrétienne. Mélanges scientifiques de l'Institut Catholique de Paris*, Paris, Beauchesne, 1976, p. 203-208.

²⁴⁵ Voir à ce propos le *Dictionnaire* de Bayle : « Les libraires et les auteurs font tout ce qu'ils peuvent pour faire accroire que ces histoires secrètes ont été prises dans des manuscrits authentiques... De là vient que l'on s'éloigne autant que l'on peut de l'air romanesque dans les nouveaux romans ». Cité par Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁴⁶ « L'exigence de vérité est si impérieuse que les auteurs, non contents de renoncer aux déguisements traditionnels, tendent à brider leur imagination pour s'inspirer directement de la réalité brute en ne rapportant que des aventures authentiques », Jacques Rustin, « Mensonge et vérité dans le roman français du dix-huitième siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1969, n°1 (p. 13-38), p. 13.

²⁴⁷ Voir en particulier le cas de Defoe sur cette question ; concernant les stratégies de « fiction éditoriale » mises en place par Defoe, Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* », *op. cit.*, p. 185-203.

²⁴⁸ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 33 ; le réalisme n'est évidemment pas à entendre ici au sens que lui donnera le dix-neuvième siècle. Il renvoie en particulier à la prise en compte de l'aspect matériel et sensible dans les modalités de la représentation narrative, notamment par le biais d'une attention accrue aux détails. Michel Delon, « Le détail, le réel et le réalisme et la perspective française », dans Philip Stewart, Michel Delon (sld.), *Le Second Triomphe du roman au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 15-28.

²⁴⁹ Jacques Rustin, « Mensonge et vérité dans le roman français du dix-huitième siècle », *art. cit.*, p. 21.

²⁵⁰ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 35-38.

²⁵¹ C'est la thèse de Barbara M. Benedict, dans *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2001. L'auteur voit l'affirmation progressive d'une véritable épistémè de la curiosité entre 1660 et 1820, en lien avec le rêve d'une conquête symbolique du monde, à l'évidence emblématisée par la figure de Robinson : « Robinson Crusoe incarnates the cultural ideal of transcendent curiosity. Even more than Defoe's other explorers, he escapes time and space; even more than other conquerors, he emblemizes cultural ambition », p. 109.

²⁵² D'où l'importance du récit de voyage dans ce contexte, qui se charge de nouveaux enjeux et peut revêtir une portée inédite, à partir de la fin du dix-huitième siècle en particulier, par le biais d'une idéalisation de

confronte des personnages à un monde qui n'est pas nécessairement ce qu'il semble, dans une interrogation renouvelée des enjeux de connaissance : « L'apparence et l'essence préoccupent le dix-huitième siècle, ses philosophes qui s'intéressent à la connaissance, ses moralistes, qui pensent à la vérité, et ses littérateurs »²⁵³. Si le roman du dix-huitième siècle connaît déjà le rêve de dresser un « tableau de la comédie humaine »²⁵⁴, c'est qu'il semble en mesure de présenter les lignes de fracture d'un monde senti comme complexe, aux allures de texte malaisé à déchiffrer. Philippe Dufour voit dans la pensée romanesque du dix-huitième siècle les premiers signes d'une philologie du soupçon amenant à se méfier du texte apparent du monde, et qui prendra toute son ampleur au dix-neuvième siècle : « Le dix-huitième siècle désigne le mal des mots, le dix-neuvième siècle le vit »²⁵⁵. En s'intéressant aux différentes composantes de la société, à la différence qu'il y a des valeurs professées aux comportements réels, en s'ouvrant à l'individu, à la sexualité et à la vie amoureuse dans leurs tensions avec les normes sociales, le roman témoigne d'une inquiétude fondamentale devant les illusions et les faux-semblants, et du fait que, dans un monde opaque, la rencontre de l'individu et de la société relève de la méprise, de l'incompréhension, voire de la tromperie²⁵⁶.

Aussi le roman du dix-huitième siècle confère-t-il une importance nouvelle au motif du secret²⁵⁷. Sans doute celui-ci est-il largement consubstantiel à la fiction²⁵⁸. On sait que la poétique aristotélicienne donnait déjà une place fondamentale aux mécanismes de la curiosité, en conférant à la question de la scène de reconnaissance, ou « anagnorisis », un rôle essentiel dans

l'ailleurs. Nigel Leask, *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing, 1770-1840: From an Antique Land*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Voir aussi, sur l'importance de la littérature autour des voyages aussi bien réels qu'imaginaires au dix-huitième siècle, Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, op. cit., p. 61-134.

²⁵³ Serge Soupel, *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Paris, Didier érudition, « Études anglaises », 1983, p. 9.

²⁵⁴ Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, op. cit., p. 38.

²⁵⁵ Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 305.

²⁵⁶ Voir par exemple Serge Soupel, *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771*, op. cit. ; et sur la question de l'erreur et du mensonge dans le roman sentimental bourgeois en particulier, Claire Jaquier, *L'Erreur des désirs. Romans sensibles au dix-huitième siècle*, Lausanne, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1998.

²⁵⁷ Voir en particulier Henri Coulet, *Études sur le roman français au dix-huitième siècle*, op. cit., « Secret du personnage, secret de l'auteur, secret de l'œuvre dans quelques romans du dix-huitième siècle », p. 27-40.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 27-28 ; Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, op. cit.

l'économie fictionnelle²⁵⁹. Dans cette lignée, le roman du dix-huitième siècle hérite en particulier du picaresque, et en amont des romans gréco-latins, l'idée d'un secret mystérieux concernant les origines des personnages et pouvant donner lieu, hors de toute quête herméneutique, à la révélation finale, selon une formule qui se transmettra notamment au roman noir et au roman populaire du début du dix-neuvième siècle²⁶⁰. Le secret n'en occupe pas moins une place inédite dans des romans qui, au nom de la vraisemblance²⁶¹ et de l'idéal d'authenticité dont ils se revendiquent²⁶², retournent contre le monde social, qu'ils montrent précisément hanté par la tromperie et le mensonge²⁶³, les accusations dont ils avaient été l'objet. Des amours clandestines aux ruses libertines²⁶⁴, le roman pense en particulier la vie sentimentale sous l'angle de la tromperie²⁶⁵, faisant du secret le ressort profond du spectacle en contexte fictionnel²⁶⁶. Le secret, porteur d'une vision du monde et participant de la dynamique fonctionnelle du roman, y joue un rôle fondamental. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que le célèbre *Éloge de Richardson*²⁶⁷ de Denis Diderot s'y attarde. Diderot reprend dans ce texte fameux l'essentiel des conceptions du temps sur le roman²⁶⁸. Il loue Richardson contre le « tissu d'événements chimériques et frivoles » (p. 897) qu'est ordinairement le roman : « Il ne se perd jamais dans les régions de la féerie » (p. 898). Au contraire, Richardson est

²⁵⁹ La question concerne bien sûr d'abord le théâtre tout en pouvant sans peine être élargie à la fiction dans son ensemble comme en témoigne la fortune du terme. Hubert Philippart, « La théorie aristotélicienne de l'anagnorisis », *Revue des Études Grecques*, 1925, vol. XXXVIII, n°175/176, p. 171-204. En ligne : <URL : <http://www.istor.org/stable/44269487>>. Consulté le 12/10/2018. Et plus généralement sur la conception aristotélicienne de l'intrigue, Cristina Viano, « Chaînes causales et fictions dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* d'Aristote », *Philosophie antique*, octobre 2016, n°16, p. 131-149.

²⁶⁰ Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, p. 13-16.

²⁶¹ Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011. Pour Nathalie Kremer, le vraisemblable relève cela dit au dix-huitième siècle d'une approche largement rhétorique (p. 307-308).

²⁶² Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁶³ Élisabeth Durot-Boucé parle d'un « triomphe du secret » au dix-huitième siècle, dont le roman se fait l'écho, en rappelant que les services secrets naissent en France sous Louis XV : on les appelle alors « le Secret du Roi »... Élisabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du dix-huitième au vingt-et-unième siècle*, Paris, Publibook, 2008, p. 24.

²⁶⁴ Amandine Lefèvre, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du dix-huitième siècle (1737-1782)*. Thèse de littérature effectuée sous la direction de Françoise Gevrey, Université de Reims, 2012.

²⁶⁵ Philip Stewart, *Le Masque et la parole*, *op. cit.*, p. 79-89.

²⁶⁶ Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003 ; Arielle Meyer voit dans l'œuvre dramatique de Marivaux une matrice permettant de lire le roman fondé sur le secret comme appelé à le mettre en spectacle (elle se concentre, outre Marivaux, sur des romans du dix-neuvième siècle).

²⁶⁷ *Éloge de Richardson*, dans Diderot, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2004, p. 897-911.

²⁶⁸ Henri Coulet, *Études sur le roman français au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 497-499.

entièrement du côté du vrai : « Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai » (p. 898). Cette représentation du vrai a aussi une visée morale en ouvrant à une connaissance du fonctionnement du monde : « Il m'adresse aux honnêtes gens, il m'écarte des méchants ; il m'a appris à les reconnaître à des signes prompts et délicats. Il me guide quelquefois, sans que je m'en aperçoive » (p. 904). C'est que le romancier présente le mérite paradoxal de dévoiler le fonctionnement réel d'un univers social se donnant sous le signe du faux. Il démasque, et dévoile la logique du secret : Richardson « apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers » (p. 899). Diderot va jusqu'à témoigner de la portée dynamique et émotionnelle d'une narration faisant jouer les ressorts de la manipulation sous les yeux du lecteur : « Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : *Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu* » (p. 898).

Le roman peut donc passer du côté du vrai²⁶⁹, et dénoncer le monde social en tant qu'il se donne à son tour à lire sous le signe du faux. Comment penser les liens du mystère et du roman dans de telles conditions ? Notons d'emblée la convergence entre les questionnements sur la portée de la fiction narrative et les théorisations religieuses du mystère, qui portent également sur le problème de la vérité. Si Diderot ne mobilise guère le terme de « mystère » pour évoquer les jeux de manipulation à l'œuvre sur la scène du monde, on peut s'attendre à ce que les connotations négatives du terme apparaissent de manière plus affirmée dans le roman anglo-saxon de l'époque marqué par les critiques protestantes. En ce sens, le mystère peut notamment être rabattu sur la « romance », rapprochement qui a bel et bien été fait à l'occasion²⁷⁰. Mais on peut aussi se demander si d'autres jeux de connotation du terme ne seraient pas à même de trouver leur place dans le cadre du discours du roman, pour dire la vérité de son dispositif de dénonciation du faux. Le roman serait-il mystérieux en ce qu'il est apte à dénoncer la logique du mystère ?

Avant d'envisager les récits relevant de la littérature gothique, il paraît

²⁶⁹ Jacques Rustin, « Mensonge et vérité dans le roman français du dix-huitième siècle », *art. cit.*

²⁷⁰ Cf. la réflexion ironique de John Dryden à propos des romanesques mensonges du personnage de « poor Robin » envisagés sous l'angle de la fabrication littéraire (« Excellent talent in the mystery of romancing the art of lying », cité par Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, op. cit.*, p. 27-28).

nécessaire de commencer par faire un bref inventaire de l'état de la question dans quelques romans anglais et français de la première moitié du dix-huitième siècle, en opérant des relevés d'occurrences au sein d'œuvres considérées comme emblématiques du genre. L'objectif est de voir si le mot de « mystère » est déjà présent dans la littérature narrative de l'époque ; d'évaluer sa prégnance et les jeux de sens dans lesquels il est pris ; d'envisager dans quelle mesure il est déjà articulé à la question du secret romanesque, et à quelles fins. Pour cette étude, qui n'a d'autre ambition que de jouer le rôle d'un coup de sonde préliminaire, on se concentrera sur quelques romans parmi les plus célèbres de l'époque. On se envisagera à grands traits la manière dont le terme se donne à lire dans une vingtaine d'œuvres respectivement écrites par Alain-René Lesage (*Le Diable boiteux*), Robert Challe (*Les Illustres Françaises*), Charles de Montesquieu (*Les Lettres persanes*), l'abbé Prévost (*Manon Lescaut*), Pierre de Marivaux (*La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu*), Claude de Crébillon (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*), Charles Duclos (*Les Confessions du comte de ****, *L'Histoire de Madame de Luz*), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*), Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*), Samuel Richardson (*Pamela*, *Clarissa*), Henry Fielding (*Joseph Andrews*) et Tobias Smollett (*Roderick Random*, ainsi que *Ferdinand Count Fathom*. Ce dernier texte, publié en 1753, déborde donc légèrement sur les années 1750. On a cependant décidé de le retenir du fait qu'il a souvent été considéré comme anticipant le genre gothique, et que l'utilisation du mystère peut dès lors s'y avérer riche d'enseignements²⁷¹. Par ailleurs, deux œuvres des années 1760, *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Tristram Shandy* de Laurence Sterne²⁷², ont été ajoutées à cet échantillon du fait de leur impact et de leur importance pour l'évolution historique du genre romanesque. On se contentera ici de mentionner quelques faits saillants, et de dégager quelques hypothèses à partir de ces occurrences. Une démonstration plus poussée demanderait de disposer d'un corpus plus large, de tenir compte de la longueur des textes, du projet propre à chaque œuvre, des tournures idiosyncratiques des auteurs

²⁷¹ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 18-19. Anna et John Aikin prennent ce texte comme exemple de récit terrifiant dans leur essai « On the Pleasure Derived from Objects of Terror » comme le rappelle E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 80.

²⁷² Les relevés d'occurrences du mystère dans les œuvres examinées ici sont donnés en annexe II. On y trouvera la liste des éditions retenues et les références précises aux différentes occurrences de la famille du mot dans chacun des différents ouvrages. Lorsqu'un numéro est donné avant une occurrence, celui-ci correspond à son ordre d'apparition dans le texte concerné.

(certains auteurs, comme Rousseau ou Smollett, paraissent apprécier le terme bien plus que certains de leurs contemporains tels que Voltaire ou Sterne), et de mettre le lexique du mystère en relation avec les termes relevant de champs lexicaux apparentés. Mais il ne s'agit ici que de disposer de points de repère par rapport auxquels situer le reste de l'analyse, en envisageant la manière dont le roman, à un moment donné de son histoire, se saisit ou non d'usages donnés du mot « mystère » et de ses dérivés.

Le terme est présent dans la quasi-totalité des œuvres (il est absent d'un seul des romans retenus), tout en se trouvant dans l'ensemble peu mobilisé. On ne trouve le plus souvent que quelques occurrences, y compris dans des récits d'une longueur significative. Rares sont les textes qui mobilisent le mot plus d'une dizaine de fois avant 1750 : quatre textes sur dix-huit, à savoir *La Vie de Marianne* (13 occurrences ; mais *Le Paysan parvenu* n'en présente que 4), *Les Confessions du comte de **** (11 occurrences ; mais *l'Histoire de Madame de Luz* n'en compte aucune), *Clarissa* (11 occurrences ; mais *Pamela* n'en propose que 2) et *Roderick Random* (19 occurrences). L'utilisation du terme paraît s'affirmer au cours du temps, mais cette hypothèse doit être considérée avec prudence (*Les Lettres persanes*, de 1721, présente tout de même déjà 10 occurrences, pour un texte relativement court, en particulier dans la première édition²⁷³). Pour ce qui concerne les deux textes des années 1760, *Tristram Shandy* présente 10 occurrences du terme, et l'on compte 45 occurrences du mot et de ses dérivés dans *La Nouvelle Héloïse*. De tout le corpus, on se trouve avec ce dernier récit face au seul cas où le terme joue un rôle important. On pourrait *a priori* l'expliquer pour partie par le projet du roman, qui porte sur des personnages contraints à cacher leurs amours. Mais sur un thème général assez proche, et où la question du secret est bien plus prégnante en ouvrant à une logique textuelle de la suspicion, *Manon Lescaut* n'use quasiment jamais du mot (3 occurrences) ... On notera d'ailleurs que la question de la curiosité, du regard à porter sur une réalité cachée, inconnue ou nécessitant d'être appréhendée autrement par les personnages ou le lecteur, joue un rôle fondamental dans nombre de ces textes, de *Moll Flanders* à *Gulliver's Travels* en passant par *Les Lettres persanes* ou *Clarissa*, sans que le mystère soit nécessairement pour autant mobilisé comme tel. En

²⁷³ Le texte retenu pour le repérage correspond à l'édition de 1721, non à celle de 1715. Si le nombre de lettres augmente significativement entre les deux éditions, on ne compte aucune nouvelle apparition du mot « mystère ».

témoigne *Le Diable boiteux* de Lesage. Pour mémoire, dans ce texte, le démon Asmodée-Cupidon découvre au jeune Cléofas les toits des maisons, et lui donne accès aux réalités cachées de la ville de Madrid : « Je vais par mon pouvoir diabolique enlever les toits des maisons, et, malgré les ténèbres de la nuit, le dedans va se découvrir à vos yeux »²⁷⁴. L'ensemble du récit tourne autour de la question de la curiosité, et des ridicules ou des turpitudes qu'il s'agit de dévoiler dans une perspective à la fois moraliste et joyeuse. Or, le texte use très peu du mot « mystère » (4 occurrences dans l'édition originale de 1707²⁷⁵). Les récits du début du dix-huitième siècle semblent d'ailleurs de manière générale, même quand il s'agit de susciter la curiosité du lecteur et de lui proposer une lecture palpitante ouvrant à des connaissances nouvelles sur le monde, faire plutôt appel à d'autres termes qu'à celui de « mystère ». Si le mot apparaît une seule fois dans *Robinson Crusoe*, le roman n'en entend pas moins promettre au lecteur une aventure fascinante ; mais ce sont alors d'autres lexies qui sont mobilisées de manière surabondante dès le titre, où est promise au lecteur l'évocation de *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*²⁷⁶. L'appel à l'étrange et au surprenant vise à renforcer le caractère spectaculaire de l'aventure proposée au lecteur, sans que le mystère trouve à y occuper sa place.

Qu'en est-il alors des acceptions du terme dans les occurrences présentes ? Tout d'abord, les mentions du mystère directement liées au christianisme sont peu nombreuses ; on trouve des allusions ponctuelles au « mystère de l'iniquité » (*Pamela*, occurrence 2) ou au « mystère de la Providence » (*Roderick Random*, occurrence 18 ou *Ferdinand Count Fathom*, occurrence 17), mais au sens strict, guère plus ; le terme peut le cas échéant être ponctuellement utilisé pour dénoncer un rapport à la superstition, comme dans *Robinson Crusoe* (unique occurrence) ou *Les Lettres persanes* (occurrence 9), ou pour construire un jeu autour de la rhétorique du sermon comme chez Sterne (occurrences 3, 4, 10). Les

²⁷⁴ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, dans Étienne (éd.), *Romanciers du dix-huitième siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, vol. I, p. 249-490.

²⁷⁵ Une nouvelle occurrence du terme sera ajoutée dans l'édition de 1726. Voir annexe II.

²⁷⁶ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2^e édition, 1994, p. 2.

occurrences renvoyant aux cultes à mystères de l'Antiquité, ou du moins à une logique d'initiation par l'appel à la forme nominale au pluriel, sont également présentes, quoiqu'en proportion réduite. On peut trouver ponctuellement un renvoi à une pratique religieuse donnée (*Les Lettres persanes* évoquent les mystères de la cabale juive, occurrence 10), mais le plus souvent, l'expression est utilisée de manière figurative, dans des comparaisons à visée parodique (Éleusis dans *Ferdinand Count Fathom*, occurrence 9, Samos dans *Tom Jones*, occurrence 1), dans des expressions figées (les mystères du mariage chez Smollett, occurrence 19 de *Roderick Random*, occurrence 24 de *Ferdinand Count Fathom*), ou pour désigner plus largement sur un mode volontiers ironique la dimension artificielle de secret entourant certaines pratiques sociales (le secret des affaires dans *Joseph Andrews*, occurrence 1 et *Tom Jones*, occurrence 2, l'Académie française dans *Les Lettres persanes*, occurrence 1, et dans *La Nouvelle Héloïse* les mystères de la mondanité, occurrence 21, ou le fonctionnement général de la société, occurrence 24).

De fait, et sans surprise, le sens de « secret » prédomine dans la plupart des occurrences. Il s'agit d'une information cachée, volontairement occultée, dans l'immense majorité des cas. Cette information secrète peut concerner la naissance et l'origine d'un personnage (*Roderick Random*, occurrence 14 ; *La Nouvelle Héloïse*, occurrence 33) ; elle renvoie surtout au domaine sentimental (la grande majorité des occurrences chez Rousseau) et sexuel (en particulier chez les écrivains français, et notamment les auteurs de romans libertins tels que Duclos ou Crébillon). Le mystère permet d'évoquer plus particulièrement les amours clandestines et l'infidélité, féminine en particulier, comme chez Prévost ou dans *Les Illustres Françaises*, où il s'agit d'un des enjeux de fond du récit. La notion touche alors à la séparation de la sphère publique et de la sphère privée, aux jeux de l'intimité aussi bien qu'aux questions susceptibles de concerner la communauté. L'information inconnue peut témoigner d'une stratégie d'occultation délibérée, dont la portée concerne la société en son entier. La logique de la manipulation du sens (telle qu'on la voit à l'œuvre dans *Clarissa*) ouvre par là à des enjeux politiques. Dans *Gulliver's Travels*, le mystère permet de dire le caractère vicié du politique (occurrences 1 et 2) ; il désigne le secret d'État, qui renvoie à la question du despotisme, mais aussi la paranoïa de puissances publiques dont les agents croient découvrir partout des conspirations secrètes (occurrence 3). Ouvrant sur des jeux artificiels

d'obscurcissement du sens, le mystère permet également, chez Montesquieu, de dénoncer le culte de l'irrationnel dans le domaine religieux (occurrence 3) ou le langage incompréhensible de l'administration (occurrence 7).

Le mystère se charge alors volontiers de connotations péjoratives. Le phénomène est net en contexte anglo-saxon, où le terme garde la trace des anciennes condamnations protestantes et anglicanes, mais concerne plus largement des acceptions héritant de la condamnation des excès du christianisme au nom de la raison, et se repère bien évidemment aussi chez les romanciers français des Lumières. Parce qu'il permet de désigner des manipulations destinées à empêcher l'accès à une vérité donnée, le mystère tend, dans l'économie narrative, à se trouver du côté des obstacles disposés par l'opposant de manière à fourvoyer le héros. Les personnages, pour témoigner de leurs bonnes intentions, en appellent volontiers à une logique de la transparence en rappelant qu'ils ne font pas mystère de leurs actes (ainsi, en France, chez Rousseau ou Marivaux, qui affectionne l'expression, occurrences 1, 2 ou 4 de *La Vie de Marianne* par exemple). Dans *Clarissa* ou *Ferdinand Count Fathom*, le mystère est du côté de la malignité du cœur et des pratiques frauduleuses ; il désigne la logique de l'hypocrisie sociale dans *La Nouvelle Héloïse*. De manière plus générale, il relève d'une logique de la suspicion : dans *Moll Flanders*, le mystère concerne des situations éveillant la méfiance des personnages.

Mais parce qu'il se situe à la frontière du caché et du révélé, de l'intime et du social, le mystère peut se voir au contraire valorisé quand il touche à ce qui relève essentiellement et de droit de la sphère privée, à ce qui doit échapper au regard extérieur pour se voir préservé – et cette fois, c'est plutôt dans les romans français que domine cette approche du terme. Déjà, dans *Les Illustres Françaises*, la morale de l'honnêteté, au sens classique du mot, dont le livre se fait porteur, invite certes à se méfier de l'infidélité, mais aussi à respecter la sphère de l'intimité et à s'incliner devant la pudeur du cœur. Le mystère peut alors faire écho à la morale du sentiment. *La Nouvelle Héloïse*, comme souvent chez Rousseau, se voit prise entre deux approches du mystère, l'une renvoyant certes au mensonge et à l'hypocrisie sociale, mais l'autre permettant de dire l'émotion intime et les secrets des cœurs (ouvrant déjà à cette équivalence entre mystère et intériorité qui justifie à elle seule le projet autobiographique, et que l'on pourra retrouver dans le fameux « Je m'étais un mystère » à la tonalité

romantique des *Mémoires d'outre-tombe*²⁷⁷). La question du mystère permet alors de thématiser divers rapports du sujet au social, de la jeune fille ne comprenant pas les mécanismes de la société (les avertissements donnés à Clarissa sont un mystère pour elle, puisqu'elle ne peut en saisir le sens profond qui touche à la sexualité), à l'idéal de transparence d'un sujet se livrant sans mensonges sur le théâtre du monde (comme le disent volontiers les personnages de Marivaux).

Le mystère, dans nombre de ces textes, se joue au carrefour du caché et du visible, de l'essence et de l'apparence. Il permet de désigner la manière dont le sujet apparaît aux yeux des autres quand ils ne comprennent pas son comportement, ou quand celui-ci relève d'une démarche affectée. Il concerne les artifices séducteurs de Fathom ; il peut aussi qualifier le comportement de personnages secondaires, et en particulier de messagers porteurs d'informations sur les amours clandestines (cocher dans *Manon Lescaut*, domestique dans *La Vie de Marianne*), qui entraînent les héros vers des chemins narratifs imprévus. Il relève de la voie détournée et peut au passage engager des questions de style, comme chez Montesquieu (occurrence 4).

On voit que le mystère, dans ces textes, donne lieu à des usages ambivalents ; qu'il participe d'une logique du caché que le récit se donne pour objet de donner à voir et à lire ; qu'il concerne tout autant des enjeux herméneutiques (il y a quelque chose à savoir) que proaïrétiques (dans un certain nombre de ces textes, chez Challe comme chez Richardson, l'obstacle est d'ordre herméneutique, et la compréhension ouvre au dénouement). Mais ce qui est notable, c'est que ces notations restent éparses dans la quasi-totalité des textes ; c'est aussi qu'elles ne convoquent jamais le surnaturel ou l'idée de quelque transcendance, autrement que sur le mode joueur du *Diable boiteux* ; c'est enfin que dans la plupart de ces textes, le mystère n'est pas considéré comme un moyen susceptible d'impliquer le lecteur dans la quête herméneutique en le confrontant à une circonstance étrange. Le mystère concerne les personnages, mais le lecteur, lui, sait généralement à quoi s'en tenir sur la situation. Les textes ne mobilisent guère de jeux de focalisation et de point de vue destinés à susciter l'identification du lecteur avec un personnage en proie à l'incertitude comme ce sera le cas dans le gothique.

²⁷⁷ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1947, vol. I, p. 92.

Il faudrait cependant nuancer cette assertion. Tout d'abord, dans le corpus considéré, il est au moins un texte qui s'organise en fonction d'une information dérobée jusqu'à la fin au lecteur, tout en étant évoquée dès le début du récit par le biais de l'appel au mystère pour attirer son attention. Il s'agit curieusement d'un des textes les plus anciens de ceux considérés ici, à savoir *Les Illustres Françaises*. Le texte commence par les retrouvailles d'amis qui évoquent différents mystères, lesquels ne seront levés que progressivement au fil de la lecture. Par la nécessité de construire un cadre solide pour donner sens et cohérence aux différents récits qui irriguent le texte, la narration fait ainsi clairement appel au mystère dans une logique d'éveil de la curiosité du lecteur, qui se trouve dans une situation analogue à celle des personnages écoutant les histoires de leurs camarades et en découvrant progressivement la logique secrète. Aucun des autres textes considérés ne fait preuve de semblable utilisation du récit, si ce n'est, ponctuellement, *Le Diable boiteux* dont le personnage éponyme, dans l'édition de 1726, promet au héros – et par là au lecteur –, dans une occurrence absente de l'édition précédente, de lui donner la clé d'un mystère ; néanmoins, des indices montrent que, dans un certain nombre de cas, le mystère est en tout état de cause déjà envisagé comme apte à susciter et à entretenir la dynamique de lecture. En témoigne le fait qu'il tend, dans certains textes, à se déplacer de l'espace textuel vers le péritextuel, comme pour mieux inviter le lecteur à plonger dans le récit. Ainsi, le mystère figure dans des titres de chapitres chez Smollett (chapitres 13 et 15 de *Roderick Random*, chapitre 64 de *Ferdinand Count Fathom*), pour promettre au lecteur une révélation (ayant valeur de dénouement dans le dernier cas).

On voit donc que le terme est présent, mais peu fréquent dans la majorité des textes ; qu'il ouvre à des acceptions communes aux sphères britannique et française, avec de légères différences d'inflexion ; qu'il permet de thématiser une série de questions en rapport avec le secret ; qu'il exprime de manière privilégiée les relations de l'individu et du social, et touche en particulier aux logiques de manipulation, aussi bien qu'aux problématiques affectives et sexuelles ; qu'il est plutôt pris dans une visée critique, mais peut aussi être valorisé, en lien avec l'évocation de la sphère de l'intime ; qu'il permet d'évoquer les relations entre les acteurs du drame, mais est peu utilisé pour entretenir la curiosité du lecteur et produire des effets d'identification avec le personnage, même si cette dimension n'est pas absolument absente des textes. Par ailleurs, le mystère, dans

ces textes, n'est pas associé au surnaturel et au religieux, si ce n'est sur le mode de l'ironie, et dans un petit nombre de cas. Tout se passe comme si les acceptions religieuses du terme ne passaient pas dans la sphère du roman, sinon par le biais de formulations figées ou par l'intermédiaire de critiques portant sur l'irrationalité et la superstition. Le mystère occupe alors une place finalement marginale dans la majorité des textes en question, tout en s'articulant à la question du secret et en donnant lieu à des acceptions variées dont certaines plongent dans les résonances de sens du terme élaborées dans le cadre des polémiques théoriques et religieuses abordées plus haut. S'il renvoie à l'autre de la littérature, c'est précisément alors en ce qu'il n'est guère fait pour y trouver place, sinon à la marge et de manière latérale.

1.2. Le mystère et le récit gothique

1.2.1. Vers une narration sous le signe de l'effroi

Avec le récit gothique, le mystère fait une entrée que l'on peut rapidement dire massive et triomphale dans le cadre du roman. Il va occuper une place centrale dans des récits jouant résolument, *a contrario* des textes précédents, de son aura religieuse pour évoquer aux yeux du lecteur un blocage du sens que ne saurait apparemment expliquer une simple intervention humaine. Cette irruption du mystère en contexte narratif, rendue possible par le mouvement général de laïcisation²⁷⁸ et l'évolution du statut du roman, se voit facilitée dans un contexte anglo-saxon où le mot « mystery » est traditionnellement envisagé avec une certaine suspicion. Elle tient aussi sans doute au fait que le gothique représente un univers diégétique assumant son

²⁷⁸ Pour la France, la première occurrence d'un ouvrage relevant du régime fictionnel et usant du mot « mystère » dans son titre sans référer à une approche religieuse que l'on ait pu trouver sur *Gallica* est une pièce de théâtre publiée à titre anonyme en 1789. Il s'agit d'une comédie satirique du monde de la justice, *La Désolation des procureurs et autres personnes du palais, ou le Petit Mystère*, Paris, Impr. de Demonville, 1789. Recherche effectuée en novembre 2019.

irréalité, et se représentant sur une scène à part, radicalement séparée de celle du monde. Là peut se déployer une narration terrifiante, faisant écho aux vertiges du *mysterium tremendum*. Le mystère dit alors la puissance de fascination d'un récit ouvrant au vertige d'une présence incompréhensible et en apparence absolument autre, mais aussi potentiellement menaçante, diabolique peut-être, ou fondée sur un rapport au mensonge et à l'artifice ; il est ainsi en phase avec l'évolution d'une société qui se défie de plus en plus de la superstition, mais où persistent aussi d'obscures croyances dont atteste la résurgence de la figure du diable dans l'imaginaire populaire²⁷⁹. Maurice Lévy propose trois critères discriminants pour établir le caractère gothique d'un récit, tenant à l'usage d'une architecture médiévale, à la « présence – réelle à des degrés divers – de l'Autre »²⁸⁰ et à l'installation d'une « atmosphère particulière, faite d'angoisse et de mystère »²⁸¹ ; ce cadre, volontairement large et souple, convoque des traits sémantiques du mystère directement dérivés de ses origines religieuses. Le mystère, dans le gothique, est alors lié à une idée d'inquiétude ; il renvoie au secret, mais à un secret qui s'étoile, s'empile, fait signe dans bien des directions pour éveiller la curiosité du lecteur à l'égard d'un univers diégétique traversé d'ombres démoniaques sur fond de providence insondable, et s'incarne dans le récit par le biais de stratégies narratives invitant le lecteur à s'identifier à une victime troublée par d'obscures manifestations d'allure surnaturelle. L'inquiétude est à même de se muer en terreur, voire en horreur, pour peu que l'impossible prenne forme concrète²⁸². Mais elle se noue aussi à l'idée de

²⁷⁹ Voir notamment, pour le cas de l'Angleterre, Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth century England*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1971, par exemple p. 469-477 sur la question de la puissance conférée au diable aux seizième et dix-septième siècles alors même que s'affirme une posture rationaliste. L'ouvrage s'arrête en 1700, avec l'avènement d'une nouvelle époque néanmoins conçue comme héritant de ces problématiques.

²⁸⁰ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais. 1764-1824* (1968), Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1995, p. 388.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 388.

²⁸² Les rapports de l'horreur et de la terreur dans le récit gothique ont donné lieu à différents types de formalisations ; voir par exemple le texte d'Ann Radcliffe « On the Supernatural in Poetry », initialement prévu pour servir de prologue à *Gaston de Blondville* et publié à titre posthume en 1826, que l'on trouvera dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, 1700-1820*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000, p. 163-172. Pour Ann Radcliffe, dans une perspective burkienne, le récit doit préférer la terreur, liée aux sensations obscures devant un phénomène inquiétant, à l'horreur qui résulte d'un affrontement direct à la réalité traumatisante. Mais l'histoire du genre gothique a aussi pu mettre en avant l'existence de stratégies textuelles jouant de manière complémentaire d'effets se déployant sur des plans multiples. G. R. Thompson décrit ainsi le mécanisme de la fiction gothique : « The Gothic romance seeks to create an atmosphere of dread by combining terror with horror and mystery. Terror suggests the frenzy of physical and mental fear of pain, dismemberment, and death. Horror suggests the perception of something incredibly evil or morally repellent. Mystery suggests something beyond this,

manipulations machiavéliques, dans le sillage des critiques protestantes à l'égard de l'approche catholique du « mystère ». Le mystère peut dès lors rien moins qu'envahir le territoire du roman, par le jeu de cette mise en scène de l'effroi chez un personnage impuissant, censée susciter à son tour chez le lecteur un vertigineux sentiment de dépaysement sous le signe du terrifiant. En 1819, alors que s'approche la fin du roman gothique entendu au sens strict²⁸³, le *Dictionnaire des romans anciens et modernes*, qui, dans l'optique d'orienter les choix des clients des cabinets de lecture, se donne pour mission de classer en grandes catégories les publications à la mode (qu'il s'agisse de textes français ou de traductions de l'anglais), met à part les « romans mystérieux, secrets impénétrables, mystères sur Mystères et secrets dévoilés, etc., etc. »²⁸⁴. La quête herméneutique à l'œuvre dans ces récits est mise en avant pour elle-même et de manière tautologique, comme en témoigne cette étrange formule, « mystères sur Mystères », où la volonté de renforcement de l'effet sur le lecteur se traduit par un pur travail de redondance à vide, passant par la répétition du signifiant doté de la majuscule et la mise au pluriel de la forme nominale... Pour autant, dans l'inventaire en question, cette classe de textes suit celle des romans de fantômes (« Romans de fantômes, revenants, ombres, apparitions, spectres et visions, etc., etc. », p. 160), et précède celle des romans noirs (« Romans noirs, sinistres, assassinats, empoisonnements, souterrains, prisons, cavernes, vieux châteaux, enlèvements, vengeance et crimes affreux, etc., etc. », p. 164) ; les mêmes ouvrages peuvent d'ailleurs se retrouver dans ces diverses catégories, à commencer par le roman précisément intitulé *Mystère sur mystère* (cité p. 160 et p. 163). Dans la lignée directe du gothique anglo-saxon, le roman relevant du mystère se voit lié à une

the perception of a world that stretches away beyond the range of human intelligence—often morally incomprehensible—and thereby productive of a nameless apprehension that may be called religious dread in the face of the wholly *other* » ; G. R. Thompson (sld.), *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Pullman, Washington State University Press, 1974, p. 3. Terreur, horreur et mystère sont renvoyées ici à des dispositions mentales complémentaires les unes des autres, jouant sur les plans physique, moral et métaphysique, dont le nouage dynamique serait au cœur de la stratégie d'écriture des textes gothiques.

²⁸³ Les chercheurs ont proposé différentes périodisations, qui dépendent largement des critères définitionnels retenus pour cette notion. L'âge d'or du gothique correspond en tout état de cause à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle ; à la suite de Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, Elizabeth Durot-Boucé propose de retenir 1764 et 1824 comme dates de début et de fin du genre entendu au sens strict ; Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris, op. cit.* Rappelons que si le mot est utilisé par Walpole en sous-titre du *Château d'Otrante*, ce n'est pas lui qui est utilisé à l'époque pour caractériser ces textes.

²⁸⁴ *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières, dédié aux abonnés de tous les cabinets de lecture*, Paris, Marc et Pigoreau, 1819, p. 161.

litanie de motifs ouvrant sur le crime et le surnaturel, dans un nouage de la portée herméneutique à des contenus thématiques évoquant une insaisissable menace et propres à effrayer le lecteur. Le vide du sens fonctionne comme un appel d'air permettant de convoquer fantômes et démons pour jouer sur l'imagination du lecteur. Cette fois, l'acception religieuse du terme en nourrit clairement le profil sémantique en contexte narratif, mais sur un mode décalé travaillant les effets de crainte surnaturelle dans une perspective inquiétante.

À vrai dire, l'idée que le gothique a seul créé l'utilisation narrative du mystère à des fins d'angoisse peut être nuancée. Le récit gothique de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, est publié en 1764, mais la mode gothique ne prend véritablement toute son ampleur qu'à partir de 1797 environ, pour ouvrir, notamment en France, à un raz-de-marée de vraies et fausses traductions, en même temps que le gothique anglo-saxon en vient à se nourrir pour partie d'influences allemandes²⁸⁵ ; c'est à la suite du succès de *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe (1794) que le mot « mystery » se trouve indissolublement lié au genre gothique. Mais au cours de cette période, le mystère est déjà présent dans divers récits jouant d'effets destinés à exciter l'inquiétude aussi bien que la peur chez le lecteur. Le roman noir français, proche il est vrai du genre gothique par ses thèmes et par les sensations qu'il s'efforce de véhiculer²⁸⁶, fait usage du terme. *Les Chevaliers du cygne*, histoire de Madame de Genlis publiée en 1795 où apparaît un fantôme²⁸⁷, présente un peu moins de quarante occurrences des mots « mystère » et « mystérieux », termes que l'on retrouve jusque dans les épigraphes²⁸⁸ et les titres de chapitres²⁸⁹.

Il ne s'agit pas moins là d'une vogue tardive et contemporaine de l'émergence gothique. Le contraste est patent avec les textes de la première moitié du dix-huitième siècle traditionnellement considérés comme anticipant

²⁸⁵ Terry Hale, « French and German Gothic: The Beginnings », dans Jerrold E. Hogle (sld.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, p. 63-84.

²⁸⁶ Maurice Bardèche, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot*, Genève, Slatkine, 1967, p. 16-25.

²⁸⁷ Madame de Genlis, *Les Chevaliers du cygne ou la Cour de Charlemagne*, Paris, Maradan, 1805, 3 volumes. Il s'agit là d'une édition révisée, où l'apparition spectrale de l'édition de 1795 n'est plus qu'une hallucination, effet des remords de conscience du personnage ; Madame de Genlis s'explique sur cette modification, dictée par la volonté de s'adapter au goût français, p. xii-xxiii de l'édition de 1805.

²⁸⁸ « Un noir dessein se forme à l'ombre du mystère », citation de Pradon en ouverture du chapitre 20, p. 369 du deuxième volume.

²⁸⁹ « Le mystère impénétrable », titre du chapitre 8, p. 60 du premier volume ; « L'habitation mystérieuse », titre du chapitre 20, p. 369 du deuxième volume.

le gothique ou le roman noir français : *The Apparition of Mrs. Veal*²⁹⁰, court récit de Daniel Defoe publié en 1706 et fréquemment considéré comme un ancêtre du roman gothique, est centré sur une histoire de fantôme que le texte présente comme aussi étrange qu'avérée, sans jamais faire appel au mot « mystery ». En France, l'un des textes jouant un rôle important dans l'émergence de la sensibilité propre au genre noir est sans doute *Les Mémoires de comte de Comminge*²⁹¹, de Madame de Tencin ; ce texte de 1735 connaît un succès immédiat, et fait aussitôt l'objet de diverses reprises et transpositions ; Baculard d'Arnaud en tirera en 1764 un drame noir, *Les Amants malheureux*. Le récit de Madame de Tencin narre l'histoire de deux amants dont la relation est empêchée du fait de haines familiales. Le roman sentimental prend au fil du récit une tonalité de plus en plus sombre : Adélaïde épouse un homme cruel qui l'emprisonne et la fait passer pour morte. Son amant, Comminge, s'isole alors du monde, devient moine et tombe dans des rêveries macabres. En se rendant auprès d'un autre moine à l'agonie, il découvre que celui-ci n'est autre qu'Adélaïde, restée auprès de lui sans se faire connaître. Avec la prison, l'abbaye, l'ambiance macabre, le mari tyrannique s'acharnant sur une jeune femme, on reconnaît des décors et des motifs proches de ceux dont s'emparera le gothique, mais sans que le surnaturel y soit présent. Le mot « mystère » apparaît une seule fois dans le récit, pour souligner un moment d'intensité pathétique²⁹². Le retournement final ne surgit d'ailleurs pas à la manière d'une révélation faisant suite à la mise en scène d'un blocage préalable du sens, comme dans les textes gothiques mobilisant le mystère pour égarer le lecteur face à un univers fictionnel déstabilisé. La confession d'Adélaïde sert la seule visée pathétique, ouvrant au désespoir de la note finale, lorsque Comminge se retire dans un ermitage après avoir abandonné tout espoir : « J'y suis depuis plusieurs années, n'ayant d'autre occupation que celle de pleurer ce que j'ai perdu » (p. 184). Avec une écriture plus tournée vers la déploration d'un passé perdu que vers l'angoisse éprouvée face à un avenir chargé de menaces, on est loin du type d'effets que les textes noirs et gothiques de la fin du siècle mettront en œuvre pour plonger le lecteur dans le vertige du sens. Le roman gothique peut dès lors malgré tout être

²⁹⁰ Daniel Defoe, *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1706), dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, 1700-1820, op. cit.*, p. 5-13.

²⁹¹ Madame de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge, Le Siège de Calais*, Paris, A. Quantin, 1885.

²⁹² « Pourquoi ce mystère ? Vous me faites trembler ? », *ibid.*, p. 122-123. Ce passage introduit le moment où Comminge apprend la fausse nouvelle de la mort d'Adélaïde.

considéré comme le genre où le mystère prend toute sa place, en résonance avec l'idée d'un surgissement surnaturel troublant les repères du personnage et du lecteur.

On se concentrera sur les récits gothiques anglo-saxons les plus connus de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle : avec *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis et *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin, on a affaire à quatre romans emblématiques du genre, dont la date de publication va de 1764 à 1820, et qui illustrent des approches du gothique susceptibles de nourrir notre réflexion sur le mystère dans son lien au surnaturel ; les répercussions de cette manière d'appréhender le mystère seront essentielles pour la fortune du terme, y compris hors du cadre du Royaume-Uni. À cet égard, on se penchera sur deux textes qui témoignent, chacun à sa manière, d'appropriations spécifiques de la tradition gothique en Amérique et en France : d'une part, *Wieland or the Transformation* (1799) de Charles Brockden Brown, où l'on peut lire une transposition américaine du mystère gothique ; d'autre part, *L'Ermite de la tombe mystérieuse* (1815), d'Étienne de Lamoignon-Langon, texte bien moins connu mais qui, à un moment où le gothique est perçu comme figé au point de faire l'objet de nombreux jeux parodiques²⁹³, permet d'envisager comment un roman français contemporain de l'effondrement de l'ère napoléonienne peut faire fonds sur des effets éprouvés et les adapter pour le lectorat français.

Avec le gothique, la première question qui se pose dans l'optique d'une réflexion sur le mystère touche au statut de la terreur, et à ce qui pourrait expliquer son irruption massive dans le cadre du roman à la fin du dix-huitième siècle. Les études consacrées au gothique sont inévitablement confrontées au problème de savoir ce qui explique le surgissement en plein siècle des Lumières d'une littérature du nocturne, de l'inquiétant et de l'effroyable²⁹⁴. Une première explication a consisté à y voir une conséquence directe des troubles de l'époque ; c'est la thèse célèbre du texte de Sade publié en 1799, l'« Idée sur les romans »,

²⁹³ Le texte date de 1815 ; Jane Austen publie deux ans plus tard, avec *Northanger Abbey*, l'une des parodies les plus fameuses du genre. Sur les parodies du genre gothique, voir en particulier Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au dix-neuvième siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Champion, 1997, p. 97-102.

²⁹⁴ « Le lecteur le moins averti ne peut manquer de s'interroger sur les raisons d'une si brusque et si totale déviation du goût littéraire », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 441.

qui ouvre les *Crimes de l'amour*, lorsqu'il avance que le genre illustré par les œuvres de Radcliffe et de Lewis « devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait »²⁹⁵. Idée qui a pu paraître simplificatrice, d'autant que l'émergence du roman noir et gothique précède la Révolution française²⁹⁶ ; mais que nombre de textes thématisent à partir des années 1790²⁹⁷. L'idée est alors que l'intensité des événements vécus dans la réalité ne peut qu'avoir des conséquences dans le domaine du goût. Un nouveau rapport à l'histoire engagerait, du même mouvement, un nouveau rapport au récit. Cette conception peut croiser une grille de lecture tenant plus spécifiquement compte d'évolutions littéraires de fond, en lien avec les effets de circulation se jouant d'un texte à l'autre et témoignant d'une progressive prise de distance à l'égard des normes esthétiques héritées du classicisme²⁹⁸. En tout état de cause, le constat est celui d'une mise en crise des conceptions du roman traditionnellement en vigueur, parallèlement à une évolution des modalités d'inscription du sujet dans l'histoire²⁹⁹. Dans cette nouvelle économie du récit, le mystère peut être amené à jouer un rôle original dans la mesure où il permet de traduire textuellement le caractère intense, complexe et mouvant de la réalité telle qu'elle apparaît désormais. En ouverture de *La Cabane mystérieuse*, texte jouant de ce qui se présente déjà en 1798 comme une tradition littéraire, Victor-Donatien de Musset-Pathay, père d'Alfred de Musset, écrit ainsi :

Tout est mystérieux à la fin du dix-huitième siècle, et cela n'est pas étonnant, quand on a été accoutumé, pour ainsi dire, à une succession rapide d'événements aussi extraordinaires. Le roman qui n'offrirait que des actions simples, serait presque sans

²⁹⁵ Donatien Alphonse François de Sade, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, précédées d'une idée sur les romans, et ornées de gravures*, Paris, Massé, an VIII, vol. I, p. xxix.

²⁹⁶ Voir par exemple Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*

²⁹⁷ Voir à ce sujet les textes présentés dans la section « Gothic and revolution », dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, op. cit.*, p. 99-172.

²⁹⁸ Paola Irene Galli Mastrodonato, *La Révolution française, 1789-1800, et ses effets sur la production et migration des récits à travers les littératures française, anglaise, américaine et italienne*, thèse de littérature du dix-huitième siècle sous la direction de Marc Angenot, Montréal, université McGill, 1983, p. 181-187.

En ligne : <URL : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1555755573228~976>.

Consulté le 20/4/2019.

²⁹⁹ Pour une mise au point sur la double entrée, littéraire et politique, permettant d'envisager l'émergence du genre noir, Béatrice Didier, *Écrire la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, « Noirs récits », p. 217-227.

intérêt. – De là sont nés les mystères. – Il y a des châteaux mystérieux, des tours mystérieuses, pourquoi ne trouverait-on pas une cabane qui le fût aussi ?³⁰⁰

Sur un mode quelque peu sarcastique, Musset-Pathay perçoit le mot « mystère » comme engageant un projet esthétique à part, qui concerne le tissage même du texte : désormais, dans le roman, ce n'est plus la portée morale, mais la logique de l'action qui compte, ainsi que le décor de fond sur lequel elle se déploie. Contre l'unité d'action ou l'appel au vraisemblable, une triade d'aspects propres à ce nouveau type de récits est alors mise en avant par Musset-Pathay : avec la rapidité de la narration, la multiplicité des centres d'intérêt, le caractère extraordinaire des événements représentés, il s'agit de dégager les spécificités d'un modèle fictionnel irréductible aux grilles de valeur mettant au premier plan le souci de la vérité romanesque. Cette approche ouvre à un climat littéraire original ; en témoigne le passage du nom à l'adjectif « mystérieux », qui permet de transmuier n'importe quel décor pour l'accorder au goût du jour. Ce qui est souligné, c'est le fait que ce type de romans, qui vise à créer des effets nouveaux, engage simultanément une conduite narrative inédite ; que ce changement tient directement à des raisons d'ordre historique ; et que le mot « mystère » résume cette écriture nouvelle parce qu'il incarne une esthétique de la discontinuité et participe d'une atmosphère romanesque spécifique. Le décor peut se faire mystérieux dans la mesure où il se transforme en scène de déploiement de l'effet saisissant, dans un développement narratif se donnant sous le signe de l'intensité. Chez Musset-Pathay, si la terreur désigne l'effet visé par le texte, le mystère en dit la portée et le fonctionnement d'ensemble. Quelle que soit la validité d'un tel modèle explicatif, il permet de thématiser une évolution de la manière dont est perçu le genre romanesque par le prisme d'un mot à valeur programmatique.

Ce changement plonge dans une évolution de la sensibilité liée à la revalorisation de l'imagination au cours du dix-huitième siècle, ainsi qu'à l'attention portée à des états du sujet irréductibles à l'approche rationaliste du réel. La promotion du sentiment, la mise en place d'une nouvelle approche de l'individu, le goût pour une « communication individuelle dans un élan du cœur

³⁰⁰ Préface de *La Cabane mystérieuse* ; cité dans Catriona Seth (sld.), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2010, p. 141.

et de la sensibilité »³⁰¹, constituent des traits saillants d'une époque tout autant préoccupée de la raison que de son envers³⁰² et de ce qui constitue la part intime et insondable des êtres. Dans cette économie, le sublime joue comme on le sait un rôle essentiel au dix-huitième siècle, et constitue un lieu obligé pour penser le genre gothique. Sans revenir en détail sur une question largement traitée par les spécialistes du genre, rappelons l'existence d'une relation avérée mais complexe entre le sublime et le gothique³⁰³. Avant sa réappropriation burkienne, le terme est pris dans des enjeux esthétiques qui s'articulent pour partie à la pensée religieuse. Sous l'Ancien Régime, le sublime est notamment lié à des interrogations portant sur ce qui fait la supériorité du texte biblique, que celle-ci relève de son seul contenu ou qu'elle participe d'un « je ne sais quoi » renvoyant à l'énonciation divine et conférant au texte une puissance propre impossible à réduire en termes rhétoriques³⁰⁴. Mais l'évolution de la sensibilité au dix-huitième siècle se traduit par une autonomisation croissante des enjeux proprement esthétiques liés à l'idée de sublime, comme en témoigne le conseil aux artistes, dans le *Salon de 1767*, d'un Diderot sous influence de la pensée burkienne : « Soyez ténébreux »³⁰⁵.

Car dans sa version burkienne³⁰⁶ marquée par la tradition empiriste, le sublime est prioritairement pensé en termes d'effets produits sur le récepteur par le biais de mécanismes de causalité sensorielle. Il est à la source d'un plaisir paradoxal, procuré par des sensations terrifiantes éprouvées hors de tout danger effectif. Le genre gothique s'approprie cette conception du sublime, mais la réarticule pour ouvrir à des enjeux qui n'étaient pas ceux visés par Edmund

³⁰¹ Béatrice Didier, *Le Siècle des Lumières*, Paris, MA éditions, 1987, p. 337.

³⁰² On ne reviendra pas ici sur cette ambivalence bien connue du siècle des Lumières, ainsi résumée par Pierre Morère dans sa préface à l'ouvrage d'Élizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson*, op. cit. : « Il n'y a pas de lumière sans ombre, et le dix-huitième siècle n'échappe pas à la règle. Ce siècle, dit des Lumières et de la *raison*, fut aussi celui de l'emprise de plus en plus prégnante du sensible, du subjectif et du rêve », p. 13. Sur cette question, voir aussi dans Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, op. cit., l'ensemble du premier chapitre, « De la croyance au Prince des Ténèbres dans le siècle des Lumières », p. 19-57.

³⁰³ Voir par exemple Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris*, op. cit., p. 111-126.

³⁰⁴ Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Armand Colin, janvier/février 1986, 86^e année, n°1, « Le sublime », p. 62-70. Dans l'opposition entre Huet et Boileau, le « je ne sais quoi » renvoie en particulier, chez ce dernier, au refus de réduire la portée du texte biblique à la seule question du contenu (*ibid.*, p. 63).

³⁰⁵ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1990, vol. XVI, p. 235.

³⁰⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1990. Édition française : Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du beau et du sublime* (trad. Baldine Saint-Girons), Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007.

Burke. Du côté du difforme, du discontinu, de l'illimité, le sublime burkien ouvre au vertige de l'infini ; cette esthétique du terrible se voit reconfigurée dans le gothique au service d'un programme spécifiquement narratif fondé sur la recherche de l'effet terrifiant en et pour lui-même³⁰⁷. Dès lors, on peut se demander si l'apparition du mystère dans la littérature gothique ne relèverait pas d'un jeu analogue de déplacement et de mutation d'une notion transitant par le biais d'une théorisation esthétique vers le champ narratif ; la question peut paraître d'autant plus légitime que le mystère, dans son lien historique au sacré, est précisément en prise avec la question de la terreur du sujet face à une réalité inassimilable telle que la conceptualise Burke. On pourrait, à cet égard, s'attendre à ce que Burke s'empare lui-même du terme « mystère » dans son essai esthétique : le sublime et le mystère, faisant tous deux écho à la question de l'effroi sacré, sont à même de fonctionner à l'intérieur d'un jeu de langage envisageant les enjeux esthétiques en relation avec le religieux. Et pourtant, le texte de Burke consacré à la question du sublime n'accorde aucune place au mystère : le terme n'apparaît pas une seule fois dans son essai, même lorsqu'il évoque le saisissement du sujet devant une réalité inassimilable³⁰⁸.

On se propose d'avancer l'hypothèse qu'un certain nombre de faits permettent néanmoins de considérer comme signifiante l'absence du terme « mystère » dans le texte de Burke ; et que le mot nourrit en sous-main cette théorisation en produisant ses effets propres. Ce n'est pas seulement que le mot serait attendu ici ; mais qu'il nourrit par ailleurs la pensée de Burke en écho direct avec des questions qui concernent aussi cet essai. Pour rendre compte de cet apparent paradoxe, il faut avoir en tête les préoccupations théoriques de Burke au moment où il écrit ce texte, dont témoigne *A Vindication of Natural Society* (1756)³⁰⁹, publié un an avant mais rédigé en parallèle de l'essai sur le sublime, et qui concerne cette fois non l'esthétique mais la religion. Il s'agit d'un texte écrit contre Rousseau et Bolingbroke, et qui prend pour cible la religion

³⁰⁷ « La littérature moderne de la peur surgit d'une déviation gothique : une poétique romanesque qui naît de la subversion partielle d'une philosophie esthétique, un faux sublime où l'excès de la forme l'emporte sur la suspension du sens, où le frisson des noires apparitions est préféré à la sublime terreur née de l'obscurité poétique célébrée par Burke », Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 21.

³⁰⁸ Voir par exemple le nouage du secret, de l'effroi et de l'horreur dans l'expression : « Secret dread and horror » à propos de Lucrèce, dans Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, op. cit., p. 63.

³⁰⁹ Edmund Burke, *Pre-Revolutionary Writings*, Ian Harris (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 4-57. Édition française : *Apologie de la société naturelle ou Lettre du comte de *** au jeune lord ****, Paris, s.n., 1776.

naturelle. L'enjeu est d'interroger la validité d'une religion se revendiquant d'un rapport à la seule raison³¹⁰. Dans ce questionnement, le mystère tient une place privilégiée, et c'est même sur lui que se concentre la dimension polémique de l'essai. Burke reprend à des fins d'ironie la formule de James Foster, « Where mystery begins, religion ends »³¹¹, pour suggérer la sottise d'une telle position à ses yeux. Pour Burke, la quête d'une religion naturelle est vaine, et dans sa visée à détruire le mystère, mène à l'irreligion et au désordre social³¹². Le mystère revêt une portée anthropologique et politique, il dit le caractère inaccessible du divin pour une humanité condamnée à la finitude, qu'il s'agit d'avouer sauf à verser dans l'erreur et dans le chaos politique. Il existe un territoire que la raison humaine ne saurait assimiler, touchant à l'impossible et ouvrant à l'effroi, et c'est précisément de là qu'émerge le sentiment religieux. Du mystère, Burke garde le rapport à la transcendance et au sacré, et le valorise par ce biais.

Pour peu qu'on lise en vis-à-vis ce texte et celui que Burke consacre au même moment au sublime, ce qui saute aux yeux, c'est la complémentarité de travaux qui développent des questionnements différents à partir de prémisses théoriques communes. L'essai sur le sublime porte sur des enjeux strictement esthétiques. Mais lorsqu'il croise la question de l'effroi, il le fait dans un jeu d'écho très clair avec le texte sur la société naturelle, en récusant la possibilité d'une religiosité apaisée se donnant sous le signe de la raison³¹³. S'il met de côté le lexique religieux, c'est bien le socle de l'émotion sacrée hors de tout lien à la rationalité qui permet de constituer l'esthétique du sublime, si bien qu'on peut considérer les deux textes comme se soutenant l'un l'autre : un même point de départ, celui de l'expérience empirique de la finitude, conduit à la récusation de la religion naturelle et à la théorisation de l'esthétique du sublime. Dans les deux cas, c'est la question des pouvoirs de la raison qu'il s'agit de problématiser. La préface à la deuxième édition de l'essai sur le sublime le confirme, en faisant d'une déclaration de modestie obligée le moyen de mettre en abîme la question

³¹⁰ Richard Bourke, *Empire and Revolution: The Political Life of Edmund Burke*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 91-99.

³¹¹ Edmund Burke, *Pre-Revolutionary Writings*, op. cit., p. 50.

³¹² « It was driven by a determination to annihilate mystery, and in the process it threatened to dissolve all confidence in society, and everything that supported benign credulity and civilisation [...] Burke was as sceptical about the assumption that Christianity could survive a full-blown assault on mystery as he was about the notion that social and political obligations could be comprehensively rationalised », Richard Bourke, *Empire and Revolution*, op. cit., p. 92.

³¹³ « True religion has, and must have, so large a mixture of salutary fear », Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, op. cit., p. 64.

du sujet confronté à l'incertitude, qui fait le cœur de l'enquête :

If an inquiry thus carefully conducted should fail at last of discovering the truth, it may answer an end perhaps as useful, in discovering to us the weakness of our own understanding. If it does not make us knowing, it may make us modest. If it does not preserve us from error, it may at least from the spirit of error; and may make us cautious of pronouncing with positiveness or with haste, when so much labor may end in so much uncertainty (p. 4).

L'esprit rigoureux éprouve les limites de la raison, et se retrouve alors dans une situation analogue à celle du sujet confronté au vertige de l'inaccessible : la thèse du texte sur la société naturelle oriente la lecture de l'essai sur le sublime, qui théorise en retour les conséquences esthétiques de l'impuissance du sujet. L'absence du mot « mystery » dans un tel contexte, alors qu'il occupait une place stratégique dans le dispositif de la *Vindication*, peut dès lors être considérée comme doublement signifiante. Elle dit le dessein de Burke de concevoir de manière autonome l'essai sur le sublime, en le déconnectant en apparence de questions spécifiquement religieuses et en adoptant une approche théorique se revendiquant de l'empirisme de Hume ; mais elle renvoie aussi à une tactique permettant de réintroduire par la bande la position religieuse de Burke, en visant à en spécifier l'ancrage émotionnel et à en tirer les conséquences esthétiques. Le mystère, très clairement et directement porteur d'enjeux liés au religieux, est évacué d'un texte dont son profil sémantique informe pourtant le propos. Dans une stratégie dont la portée religieuse est présente tout en se dissimulant sous le masque de l'esthétique, on comprend que le terme fasse défaut jusque dans les moments où la logique du texte l'appellerait quasi-irrésistiblement, par exemple lorsque Burke évoque l'obscurité des temples païens³¹⁴. Intimement lié au sublime conçu comme mélange de jouissance et d'effroi devant un irréprésentable³¹⁵, le mystère paraît dès lors hanter un texte que l'on pourrait envisager en ce sens sous l'angle du palimpseste³¹⁶, en y voyant

³¹⁴ Et ce y compris lorsqu'il cite les cultes antiques dans leur rapport à l'obscurité et au secret : « Almost all the heathen temples were dark », *ibid.*, p. 54.

³¹⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime, philosophie », *Encyclopædia Universalis*, s.d. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encycopedie/sublime-philosophie/>>. Consulté le 03/07/2017.

³¹⁶ Lorsqu'il paraphrase la phrase de Burke dans son essai sur le sublime : « All edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy » (p. 74), Maurice Lévy réintroduit spontanément le mystère dans sa restitution, en écrivant : « Tout culte religieux s'accommode mal de la

la trace de positions religieuses évacuées par le dispositif scientifique de l'essai esthétique. Si l'on accepte une telle hypothèse, la vogue du mystère dans le genre gothique n'a rien d'étonnant : il s'agit là de la reprise d'un terme, raturé par Burke mais irrésistiblement appelé par sa pensée, que la tradition narrative gothique mobilise pour dire le noyau d'obscurité religieuse, et autour duquel peuvent s'ordonner les motifs nocturnes que Burke avait précisément associés à l'idée du sublime. On peut alors considérer que la tradition gothique a mobilisé de diverses manières la pensée burkienne du sublime : elle l'a certes réarticulée à des fins spécifiquement narratives ; mais pour ce faire, elle en a aussi au passage explicité le contenu latent en lien avec des harmoniques clairement religieuses. Le mystère paraît alors participer de ce double travail, en irriguant les textes d'une imagerie renvoyant à l'effroi sacré tout en se voyant enrôlé au service de l'efficacité fictionnelle.

Si le genre gothique exploite le potentiel romanesque du mystère, et le réintroduit dans des traitements littéraires visant à produire des effets de terreur, ce n'est cependant pas seulement en lien avec la question du sublime. Le gothique – et avec lui le mystère – fait certes écho à une évolution du goût liée à un contexte de fragilisation des prestiges de la raison. Mais certains critiques ont signalé l'insuffisance de ce rapprochement pour rendre compte de la nouveauté radicale du gothique et de la manière dont il a bouleversé les lois du roman³¹⁷. Si le gothique n'est pas sans prédécesseurs, il semble surgir sur la scène romanesque à la fin du dix-huitième siècle en imposant sa propre logique. Celle-ci peut alors aussi être mise en relation avec le lien qu'entretient l'époque avec le spectacle et le spectaculaire. Le goût pour le gothique et pour le fantastique a pu être rapproché de nouvelles connaissances scientifiques, notamment dans le domaine de l'optique³¹⁸, qui ont amené à la multiplication de jeux sur les anamorphoses et aux « spectacles de miroirs » où des spectateurs, plongés dans l'obscurité, voient soudain surgir des spectres sortis de nulle part³¹⁹. L'appétence pour le surnaturel³²⁰, en lien avec les rêveries occultes et l'appétence pour

pleine lumière, le mystère requiert la pénombre », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 1.

³¹⁷ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, 1982, Paris, Gallimard, « Tel », 2010, p. 11-13 notamment.

³¹⁸ Élisabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson*, op. cit., p. 43-72 sur la question de l'anamorphose et ses conséquences pour le genre.

³¹⁹ Élisabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson*, op. cit., p. 28-30.

³²⁰ Goût pour le surnaturel qui ne relève pas nécessairement de la croyance, tant l'époque des Lumières fait preuve d'ambivalence à l'égard de la question ; si E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, op. cit.,

l'ésotérisme³²¹, s'ancre aussi dans un rapport inédit à la théâtralité, dans le fantasme de donner corps à ce qui échappe aux sens. Le théâtre aime à mettre en scène l'effroi devant l'incompréhensible, et à Londres, Garrick incarne des personnages en proie à la panique de manière à créer par procuration l'effet de terreur chez le spectateur³²². Goût du surnaturel et goût du spectacle vont alors de pair, en lien avec un travail de l'immersion du récepteur témoignant d'un nouveau rapport à la consommation, comme le rappelle E. J. Clery : « The rise of supernatural fiction must be understood in relation to the contemporary rise of consumerism »³²³.

C'est que la mode du gothique, à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, correspond aussi à un moment d'affirmation du marché du livre, à la mise en place de nouveaux modes de consommation et de techniques destinées à susciter la curiosité du lecteur que l'on peut bien qualifier de publicitaires³²⁴. En 1762, deux ans avant la publication de *The Castle of Otranto*, lorsque le fantôme de Cock Lane se manifeste en plein Londres, Samuel Johnson enquête sur le cas tandis qu'Horace Walpole, incrédule, se rend sur les lieux pour assister à ce qui relève pour lui du spectacle mondain ; mais c'est aussi la foule qui se masse aux abords de la maison hantée pour guetter le moindre signe du fantôme. Les publications exploitent le phénomène, que ce soit pour en attester la véracité ou en dénoncer l'inanité, par exemple avec l'ouvrage *The Mystery Revealed*³²⁵. Conformément à la tradition protestante, le mystère renvoie encore et toujours, autant qu'à l'effroi sacré, à la mise en scène artificielle du sens, dont la raison doit se défier. Il permet alors de cerner la spécificité de fonctionnement de purs produits de consommation à visée spectaculaire. Dans ce contexte, des maisons d'édition se spécialisent pour toucher un public friand de récits terrifiants, comme ce sera en particulier le cas, en Angleterre, avec la

p. 13-32, souligne l'importance médiatique du fantôme de Cock Lane, Maurice Lévy rappelle aussi que cette affaire « avait suscité l'hilarité de tout Londres », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 125.

³²¹ Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson*, op. cit., p. 21 et p. 24-28 en particulier.

³²² E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, op. cit., p. 33-49 : « What has gripped the spectators with terror is the vision of terror itself », p. 40.

³²³ *Ibid.*, p. 5.

³²⁴ Maurice Lévy parle de « marché de l'horreur », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 441-478.

³²⁵ E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, op. cit., p. 14.

*Minerva Press*³²⁶, dont un titre tel que *Horrid Mysteries* illustre bien la politique éditoriale³²⁷.

À suivre ce paradigme, on peut alors considérer, comme E. J. Clery, que l'exploitation commerciale du surnaturel tient à ce qu'il se voit constitué en spectacle. Ce spectacle tire sa puissance du paradoxe où il s'origine. C'est de se voir confrontée à l'invisible que la curiosité se voit passionnément mise en branle. Dès lors, comme la littérature que Sainte-Beuve qualifiera plus tard d'industrielle, le genre gothique est d'emblée méprisé, en dépit ou du fait de son succès censément fondé sur une pure stratégie sensationnaliste : faux, pourvoyeurs d'émotions artificielles, les romans gothiques seraient de ceux qui ne se relisent pas, précisément parce que, construits sur du vide, ils relèveraient d'une logique de la consommation sans renvoyer à un sens profond³²⁸. C'est dans une telle économie que l'on peut expliquer le succès du terme « mystère », à un moment où il devient loisible de jouer avec la référence surnaturelle. Articulant inconnaissable et transcendance, effroi sacré et fabrication artificieuse, nourrissant un fantasme de confrontation à la présence simultanément inquiétante et suspecte, il est au cœur des enjeux qui concernent la mise en spectacle paradoxale du surnaturel. Il fait de la croyance à la fois le levier et l'objet du spectacle. En tant que tel, il est bien fait pour résumer un programme consistant à éveiller la curiosité du lecteur en lui promettant une mise en récit touchant à l'extraordinaire et à l'effrayant pour peu qu'il accepte de donner un temps libre cours à sa crédulité. Aussi le mystère va-t-il envahir comme on l'a dit les titres de romans gothiques, et acquérir une dimension paratextuelle forte, le mot permettant de résumer à lui seul le jeu de mise en scène romanesque de l'inconnaissable terrifiant. Dans le nouveau modèle de production et de consommation romanesque, les titres occupent une place à part puisque s'y concentre la promesse de jouissance narrative, et Balzac dénoncera les termes ronflants qui tendent à envahir ces « fieffés imposteurs » que sont les fictions³²⁹. On peut alors parler, au fur et à mesure que s'affirme le genre gothique, d'une véritable « titrologie romanesque »³³⁰, tant une rhétorique à part se met en place,

³²⁶ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 468-475.

³²⁷ E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, op. cit., p. 136-137.

³²⁸ Catriona Seth, *Imaginaires gothiques*, op. cit., p. 22.

³²⁹ Joëlle Prungnaud, *Gothique et décadence*, op. cit., p. 106.

³³⁰ *Ibid.*, p. 105-119. Pour le domaine français, une simple recherche sur *Gallica* en témoigne. On compte 68 ouvrages, tous en lien avec la religion et se situant à une exception hors du domaine littéraire, pour la période 1700-1750 ; 61 ouvrages dont quelques-uns seulement concernent le roman, et à partir des

fondée sur une recherche d'expressivité³³¹ et la mobilisation de réseaux sémantiques spécifiques. Parmi ceux-ci, Joëlle Prunghaud note l'importance du vocabulaire de l'énigmatique et des références à l'au-delà ; la place du mystère se fait envahissante, et passera de là directement dans le roman populaire³³². Le phénomène tend encore à se renforcer dans les traductions françaises, puisque « le traducteur cherche souvent à accentuer encore l'opacité et le caractère énigmatique du récit annoncé : *Dusseldorf ; or, The Fratricide* (1798) s'enrichit de deux mots-clés, "mystère" et "château", ce qui aboutit à la formule prometteuse : *Le Fratricide, ou les Mystères du château de Düsseldorf* »³³³. Joëlle Prunghaud prend encore l'exemple de Melmoth, qui devient « l'homme mystérieux » dans l'édition française³³⁴, de la même manière que l'on pourrait aussi citer *Wieland or the Transformation*, que l'édition française de 1841 transposera sous le titre : *Wieland ou la Voix mystérieuse*³³⁵. Inconnu, menaçant et surnaturel se lie en un tout destiné à faire frémir le lecteur ; et cette apparence surnaturelle est d'autant plus diabolique et inquiétante qu'elle pourrait tout aussi bien relever d'une pure machination humaine, du « mystère de l'iniquité ». Le mystère, comme mot, se fait porteur d'un programme narratif essentiellement intrigant.

Tel est le cadre général qui permet d'expliquer que le mystère prenne ici une place prépondérante. Le genre condamné du fait qu'il serait sans signification profonde met en scène le drame fascinant de la perte du sens, l'irruption de l'effet de terreur sacrée³³⁶ et l'appel à son dépassement. Dans cette perspective, il paraît artificiel d'opposer les auteurs en fonction du statut qu'ils accordent à la question du surnaturel. On sait que la tradition critique tend à distinguer les auteurs faisant appel au « surnaturel expliqué », telle Ann Radcliffe, de ceux qui, comme Matthew Gregory Lewis, vont au bout d'une

années 1790 seulement, pour la période 1750-1800 ; 176 ouvrages de différentes natures, mais qui pour l'essentiel relèvent du domaine romanesque pour la période 1800-1850. Recherche effectuée le 12/3/2020.

³³¹ *Ibid.*, p. 108.

³³² « La récurrence du mot "mystère", si évidente à la lecture d'une bibliographie du roman gothique, n'est plus à démontrer en ce qui concerne la titrologie du roman populaire », *ibid.*, p. 118 ; Joëlle Prunghaud note, parmi les auteurs de romanciers populaires tendant à systématiser l'appel au mystère, la figure de Ponson du Terrail, *ibid.*, p. 118.

³³³ *Ibid.*, p. 107.

³³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³³⁵ Charles Brockden Brown, *Wieland ou la Voix mystérieuse* (trad. Auguste Callet, Javelin Pagnon), Paris, W. Coquebert éditeur, 1841, 2 volumes.

³³⁶ Joel Porte, « In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction », dans G. R. Thompson, *The Gothic Imagination*, *op. cit.*, p. 42-64.

figuration romanesque de l'entité surnaturelle et usent du « surnaturel accepté »³³⁷. On peut expliquer cette diversité de tendances en fonction d'une multitude de critères, tenant par exemple à l'appartenance religieuse ou sociologique des auteurs³³⁸. Néanmoins, cette distinction peut sembler quelque peu artificielle. La stratégie des textes n'est pas toujours aussi affirmée qu'il y paraît, et tire sa dynamique d'une menace extérieure renvoyant d'un seul et même mouvement à un trouble intérieur³³⁹. Ann Radcliffe a pu faire appel à des figures surnaturelles sans les expliquer ; et Madame de Genlis, après une première édition faisant la part belle au surnaturel, modifie *Les Chevaliers du cygne* de manière à en rationaliser le dénouement conformément au goût du moment. En réalité, on peut considérer que cette distinction entre des textes validant ou congédiant la présence surnaturelle a surtout joué un rôle dans le cadre de stratégies critiques prescriptives à visée normative. Au nom d'une grille esthétique fondée sur le primat du vrai, la critique de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle tendait, en particulier en France, à valoriser l'explication rationnelle des phénomènes surnaturels³⁴⁰ ; la valorisation de l'imagination par l'esthétique romantique et postromantique a condamné au contraire le surnaturel expliqué de Radcliffe au profit de Maturin ou Lewis³⁴¹.

Dans la mesure où le rôle du mystère est prioritairement d'ordre narratif, on tentera de reformuler les termes de la question. Sans doute les œuvres peuvent-elles construire de manière plus ou moins articulée un discours sur le religieux, et dans cette logique, tendre à prendre position par rapport à ce qu'il

³³⁷ On reconnaît là la terminologie classique issue de l'approche de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 47 ; elle est fréquemment reprise pour son caractère opératoire, par exemple par Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris*, *op. cit.*, p. 144.

³³⁸ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *op. cit.*, consacre par exemple un chapitre à la relation entre le gothique et ce qui relèverait d'une sensibilité féminine et d'un rapport bourgeois au monde à la fin du dix-huitième siècle (p. 143-211), et envisage notamment le rapport d'Ann Radcliffe au catholicisme romain (p. 280). Victor Sage creuse la piste d'une relation profonde du gothique à la sensibilité protestante sous le signe du témoignage de l'expérience intime du divin ; il faudrait alors distinguer l'horreur sacrée produite par les artifices catholiques d'une horreur plus intérieure et authentique renvoyant aux tourments de la conscience coupable. Victor Sage, *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Basingstoke/Londres, Macmillan, 1988.

³³⁹ « Religious symbols and images as a vehicle for presenting a picture of man as eternal victim—victim of both himself and of something outside himself », G. R. Thompson, *The Gothic Imagination*, *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁰ Katherine Astbury, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », dans Catriona Seth (sld.), *Imaginaires gothiques*, *op. cit.*, p. 131-145, et notamment p. 137.

³⁴¹ Voir par exemple le jugement de Walter Scott, pour qui l'œuvre de Maturin dépasse la mise en œuvre de recettes éprouvées au profit d'un déploiement sans fin de l'imagination ; Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *op. cit.*, p. 517-519. Walter Scott ne manque d'ailleurs pas de reprendre fermement Maturin pour peu que celui-ci se laisse aller au surnaturel expliqué, *ibid.*, p. 540-541.

en est du surnaturel ; mais à un autre niveau, c'est bien sans doute d'abord dans une perspective narrative et pragmatique que prend sens la question du mystère et de la figuration de l'apparence surnaturelle, en lien avec le travail des émotions du lecteur.

1.2.2. Walpole : théâtre de l'imaginaire et scène des signes

L'analyse du mystère dans *The Castle of Otranto*³⁴² (1764) revêt un caractère problématique. Il s'agit d'un passage obligé pour envisager le genre gothique, qui s'inaugure avec le récit de Horace Walpole (1717-1797). Mais le mot, ici, n'occupe pas la place qui sera la sienne dans les romans plus tardifs. Il n'est cependant pas absurde d'effectuer une telle enquête. Le terme est présent dans le texte au moins de manière ponctuelle, et les acceptions qu'il y revêt prennent sens dans le projet d'écriture de Walpole. Si le mystère ne recouvre pas ici les enjeux pragmatiques auxquels il pourra renvoyer par la suite, si le mot n'a pas en soi valeur de programme pour dire une manière spécifique d'impliquer le lecteur dans le déroulement de la narration, il participe tout de même à sa mesure d'un projet littéraire plus général destiné à affirmer le potentiel de jouissance et la portée esthétique d'une écriture se donnant sous le signe de la fantaisie.

Walpole a prétendu avoir écrit ce récit en deux mois, au fil de la plume, à la suite d'un rêve³⁴³. Quoiqu'il en soit, le texte est publié une première fois à titre anonyme en décembre 1764, avec une préface qui relève de la supercherie littéraire et fait passer le roman pour un texte publié à Naples au seizième siècle ; devant le succès rencontré par l'œuvre, une deuxième édition est proposée dans la foulée, en avril 1765. Elle présente cette fois les initiales de l'auteur, porte la mention « A Gothic Story », et se voit assortie d'une nouvelle préface spécifiant la portée d'un projet d'écriture fondé sur la mise en valeur de la « romance »³⁴⁴

³⁴² Édition de référence : Horace Walpole, *The Castle of Otranto : A Gothic Story*, Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998. Pour l'édition française : *Le Château d'Otrante* (trad. Dominique Corticchiato), dans Francis Lacassin (éd.), *Romans terrifiants*, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. 1-81.

³⁴³ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, introduction de E. J. Clery, p. vii.

³⁴⁴ Dans le débat qui oppose « romance » et « novel », Walpole opte pour une combinaison des deux, ou selon sa propre terminologie : « An attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the

et le mélange des genres, dans un geste se revendiquant de Shakespeare contre Voltaire. Les réserves critiques qui surgissent alors témoignent de l'ambivalence de l'époque à l'égard d'une écriture ouvrant les portes aux songeries de l'imaginaire : le récit, d'abord jugé diversement quand les critiques y voient une œuvre du passé, est clairement condamné, au nom de la conception richardsonienne de la vérité romanesque, lorsqu'il apparaît qu'il s'agit d'une production contemporaine³⁴⁵.

On se rappelle que dans ce récit d'une usurpation dynastique et d'un mariage manqué, Manfred, seigneur disposé à tous les abus pour conserver son pouvoir, est confronté à des apparitions surnaturelles et des personnages à l'identité problématique. Le roman, nimbé d'une atmosphère étrange et sinistre, ancré dans un lointain Moyen Âge de croisades, est structuré autour d'un enjeu narratif simple sur lequel viennent se greffer une multitude de personnages secondaires et d'épisodes annexes faisant la part aux intrigues sentimentales. Relevant d'une logique de conte³⁴⁶, le texte, qui s'ouvre sur une prophétie improbable³⁴⁷, trouve son terme avec l'accomplissement de cette dernière et l'introduction d'un nouveau mariage. Le château d'Otrante représente à la manière d'une métaphore spatialisée le « joug tyrannique »³⁴⁸ de Manfred, et occupe une place essentielle dans l'économie d'un récit qui se déploie en ménageant des effets de suspense mais surtout de terreur³⁴⁹.

Les termes « mystery » et « mysterious » apparaissent à six reprises dans le texte³⁵⁰. Le mot est donc peu présent. La question du savoir nourrit cependant largement *The Castle of Otranto*. La prophétie autour de laquelle se déploie le récit est un énoncé incompréhensible que la narration va progressivement doter

modern », Horace Walpole, *ibid.*, p. 9. La première préface mettait déjà en avant le caractère hybride du récit par le biais d'un jeu d'opposition entre matière et style : « The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism. The style is the purest Italian » (p. 5).

³⁴⁵ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. 131-133 ; E. J. Clery, *op. cit.*, p. 53 sur le revirement critique du *Monthly Review* entre la première et la deuxième édition.

³⁴⁶ Le récit mobilise également l'imaginaire textuel des romans de chevalerie, Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. 105-6.

³⁴⁷ « The castle and lordship of Otranto "should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it" », Horace Walpole, *The Castle of Otranto, op. cit.*, p. 17.

³⁴⁸ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. 101.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 102-103 sur cette double dimension du texte. Mais comme le note E. J. Clery dans sa préface, c'est surtout la dimension de terreur qui domine dans le texte : « The effect of the story as a whole depends on vivid, static images, rather than a gradual build-up of suspense », dans Horace Walpole, *The Castle of Otranto, op. cit.*, p. xv.

³⁵⁰ Annexe III.1.A.

de signification. La dimension herméneutique occupe une place essentielle dans le récit, par le biais de péripéties amenant des révélations sur l'histoire et l'identité des différents personnages. Dans un tel contexte, le mystère est mobilisé, comme on peut s'y attendre, pour évoquer l'existence de secrets³⁵¹, de comportements dont le sens échappe³⁵², d'informations incomplètes³⁵³. Le mystère tend aussi à se charger d'un sémantisme négatif. Au début du récit, le mot fait écho aux traditionnelles critiques protestantes à l'égard de superstitions populaires relevant d'une religiosité irrationnelle³⁵⁴. Il peut aussi faire irruption dans une situation de quiproquo. Lorsque Matilda croit Théodore amoureux d'Isabella, le jeune homme témoigne de son incompréhension : « Thy looks, thy actions, all thy beauteous self seem an emanation of divinity, said Theodore; but thy words are dark and mysterious. Speak, Lady; speak to thy servant's comprehension » (p. 73). Ici, le terme va à l'encontre de la stratégie de parole dans laquelle il s'insère et qui relève de la rhétorique galante. Il ne renvoie pas à l'absence de discours, mais à l'énoncé au sens incertain et inquiétant. Dans ce contexte, l'adjectif « mysterious », combiné à « dark » se fait porteur d'une double dimension : la confusion du sens se double d'un caractère potentiellement néfaste, qui entre dans un jeu d'opposition avec la beauté divine de la jeune femme. Fût-ce à l'état de trace, le mystère se constitue ici dans un jeu antithétique avec l'idée de Dieu. On peut ainsi pister l'existence de jeux sémantiques tendant à conférer des harmoniques inquiétantes au mystère ; mais ils restent peu marqués à considérer ces quelques occurrences. Il existe cependant une mention du terme dont les enjeux s'avèrent plus significatifs. Il s'agit d'une confidence de la jeune Matilda à sa suivante, Bianca, à propos de sa mère, qui lui demande d'effectuer des actes de dévotion auprès d'un défunt, Alfonso, sans lui dire pourquoi :

³⁵¹ « "The mystery she has made to me of her flight confounds me" », Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p. 47.

³⁵² « While this mute scene passed, Hippolita demanded of Frederic the cause of his having taken that mysterious course for reclaiming his daughter; and threw in various apologies to excuse her Lord for the match contracted between their children », *ibid.*, p. 80.

³⁵³ « "What is there in these lines", said Theodore impatiently, "that affects these Princesses? Why were they to be shocked by a mysterious delicacy, that has so little foundation?" », *ibid.*, p. 82.

³⁵⁴ « It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question. Yet these mysteries, or contradictions, did not make the populace adhere the less to their opinion », *ibid.*, p. 17-18.

Perhaps my mind would be less affected, said Matilda, if my mother would explain her reasons to me: but it is the mystery she observes, that inspires me with this—I know not what to call it. As she never acts from caprice, I am sure there is some fatal secret at bottom—nay, I know there is: in her agony of grief for my brother's death she dropped some words that intimated as much (p. 41).

Le mystère concerne à nouveau une information incomplète, et qui se voit en l'occurrence dramatisée. Elle touche une action imposée au personnage ; surtout, elle renvoie à un savoir interdit ouvrant sur un imaginaire funeste incarné par la formule « some fatal secret ». Le mystère tient à ce que Matilda a accédé à un savoir sous la forme de bribes (« some words ») lui permettant d'en pressentir le caractère dramatique, mais sans qu'elle soit en mesure d'en saisir la portée véritable. On assiste ici à un nouage spécifique du savoir et de l'action. Le caractère problématique de la connaissance signale un enjeu narratif essentiel – qui touche à la question centrale du roman puisqu'il s'agit du problème de l'usurpation dynastique. Ce qui est thématiqué dans cet extrait, c'est le fait qu'une telle tension, où l'incapacité à comprendre équivaut à une inaptitude à agir, est productrice d'effets : Matilda insiste sur le fait que ce qui l'affecte, c'est précisément ce mystère tenant à un entre-deux du sens. L'extrait dit alors le fonctionnement narratif du récit, qui se donne lui-même de part en part sous le signe de l'information incomplète, partielle, en même temps qu'adviennent des événements porteurs d'une dimension horrifique. Car ce sont les signes, dans *The Castle of Otranto*, qui prennent la forme de manifestations paradoxales et comme telles effrayantes, ouvrant sur un impossible qui est aussi celui du savoir. Le texte commence avec la mort de Conrad, fils de Manfred, écrasé par un casque géant tombé de nulle part. Le casque concentre une dimension contradictoire qui régira l'ensemble des apparitions surnaturelles dans le récit. Il excède ce qu'on attendrait, puisqu'il est géant, ouvrant à une rhétorique de l'hyperbole ; mais il est aussi en-deçà de ce qu'on attendrait, puisqu'il renvoie à une entité dont il n'est qu'une partie, fonctionnant en cela à la manière d'une synecdoque. Participant d'un jeu rhétorique instable, le signe est terrifiant en ce qu'il relève simultanément du plus et du moins, d'une réalité à la fois supranaturelle et saisie de manière incomplète – et il s'avère comme tel radicalement inassimilable. Il est pareil en cela au message reçu par Matilda dans l'extrait considéré : relevant à la fois du trop et du trop peu, les paroles de sa mère, dont elle ne peut que tenter de deviner la portée, paralysent son action et font d'elle une pure surface d'affects – renvoyant ainsi au projet d'écriture du

texte gothique considéré comme appareil à produire des sensations.

L'idée de mystère résonne avec cette logique paradoxale des signes pris entre l'au-delà et l'en-deçà. Les acceptions du mot se déploient entre sens religieux et sens profane pour dire une réalité dont la portée supranaturelle recouvre progressivement le récit. Le terme est peu présent mais, quand il surgit, c'est pour thématiser un rapport au savoir incertain en prise avec le cœur du projet d'écriture. Le mystère, dans sa relation à une connaissance déstabilisée, est implicitement lié à la question de la croyance, qui concerne le religieux mais aussi la puissance narrative. Le mystère résonne à cet égard avec la question de la superstition, qui occupe une place particulière dans le texte. L'atmosphère de religiosité qui nimbe le roman, comme pour y autoriser le déploiement de la logique de l'imaginaire, peut être présentée comme aussi intrigante que suspecte. C'est du moins le propos que développe l'éditeur putatif de la première préface, qui croit pouvoir attribuer la paternité du texte à un prêtre soucieux de lutter contre la Réforme protestante en jouant des croyances naïves des fidèles :

Letters were then in their most flourishing state in Italy, and contributed to dispel the empire of superstition, at that time so forcibly attacked by the reformers. It is not unlikely that an artful priest might endeavour to turn their own arms on the innovators; and might avail himself of his abilities as an author to confirm the populace in their ancient errors and superstitions (p. 5).

Les délires d'imagination du récit relèveraient, ainsi, d'un dispositif rhétorique visant à manipuler le peuple à des fins de propagande religieuse – et le mystère apparaît dès lors dans le texte en lien avec l'idée d'une malveillante ruse catholique jouant de la terreur sacrée à des fins suspectes, selon une approche aisément reconnaissable pour un lectorat anglican. On peut noter d'ailleurs que ce discours émis par un éditeur imaginaire et censé expliciter (bien loin de ses enjeux réels) le sens du dispositif narratif, fait paradoxalement écho à sa manière aux postures doctrinales de Walpole, « sceptique achevé qui, lors de la célèbre affaire du fantôme de Cock Lane, s'était rangé sans équivoque du côté des rieurs »³⁵⁵. Non qu'il s'agisse évidemment de postuler ici une coïncidence de la voix énonciative et de la figure de l'auteur. L'important

³⁵⁵ Maurice Lévy, « Lecture plurielle du *Château d'Otrante* », dans Michèle Plaisant (sld.), *La Mort, le fantastique, le surnaturel du seizième siècle à l'époque romantique. Actes du colloque des 9-10 mars 1979*, Lille, Centre de recherches sur l'Angleterre des Tudor à la Régence, 1980, p. 149-150.

consiste plutôt à voir que le texte met en place un dispositif détourné, destiné à assurer le triomphe de la fameuse suspension volontaire de l'incrédulité chère à Coleridge. Pour ce faire, la première préface tend un piège rhétorique, en mobilisant le dogme du vrai de manière inattendue afin de le mettre au service du texte d'imagination. L'argument consiste, au nom de la conscience historique, à faire droit à une approche du monde présentée certes archaïsante, mais qui a bel et bien existé dans le passé et doit donc, au nom de la rigueur et de l'honnêteté intellectuelle, être fidèlement restituée :

Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times, who should omit all mention of them. He is not bound to believe them himself, but he must represent his actors as believing them (p. 6).

Le respect de la vérité historique exige que les croyances d'époques barbares soient représentées pour ce qu'elles ont été : le souci du vrai nécessite de faire place au faux. Le lecteur peut et doit alors, au nom de la raison, accepter de prendre part à un récit faisant la part à l'incroyable. Par un tel stratagème jouant des deux sens de la croyance, en son acception religieuse et en sa dimension narrative, le récit peut alors déployer sa puissance hors de tout cadre à visée réaliste. Si le mystère renvoie aux à la manipulation des croyances naïves du peuple en ouverture du récit, on peut lire dans ce passage, en continuité avec la première préface qui relève elle-même de l'artifice et de la ruse, un jeu de complicité théorique avec le lecteur aussi bien qu'une métaphore du type de plaisir qui lui est promis.

Avec la deuxième édition, c'est l'ensemble de la stratégie textuelle qui se voit modifiée quand le roman dénonce son propre jeu et avoue son caractère contemporain. Le rejet critique qui s'ensuit n'en montre pas moins la pertinence de la stratégie énonciative que Walpole avait d'abord mise en place dans son souci d'ouvrir la scène de l'imaginaire. Car l'originalité du projet tient sans doute aussi, en libérant l'espace de la croyance narrative, à ce qu'il s'agit de déployer une jouissance d'ordre spécifiquement spectaculaire comme le note E. J. Clery³⁵⁶.

³⁵⁶ E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, op. cit., p. 24-32 en particulier sur le « supernaturel spectaculaire » (« "spectacular" supernatural »).

La référence shakespearienne qui irrigue le texte³⁵⁷, et à laquelle la deuxième préface donne toute sa portée, renvoie à une esthétique de l'excès et au goût du mélange des genres. Le roman assume clairement sa dimension théâtrale, dont témoigne le découpage en cinq chapitres conçus comme autant d'actes. Le récit se déroule pour l'essentiel selon deux lignes narratives principales, si l'on met de côté l'intrigue sentimentale destinée à conférer une dimension pathétique au récit. On assiste d'abord aux manœuvres machiavéliques de Manfred pour asseoir son pouvoir envers et contre tout. Parallèlement, les divers retournements du récit fonctionnent comme une obstination du sens enfoui à faire retour malgré la volonté de Manfred. Cette résurgence se donne sous la forme de signes apparaissant sur la scène plurielle du château et constituant autant de péripéties. Ces signes, dont on a noté le caractère paradoxal, relèvent moins d'un régime de signification que d'un régime de manifestation : leur sens, délibérément obscur, est articulé à l'idée de la providence divine ne cessant de réaffirmer ses droits face à une transgression présentée dès le premier chapitre comme démoniaque³⁵⁸. Il s'agit bien d'abord de faire du lecteur un spectateur confronté à un surgissement terrifiant, tel celui du spectre caché sous le costume de l'ermite (p. 106). Croyance et spectaculaire vont de pair pour renforcer l'effet de signes qui est en réalité celui du texte. Le récit s'ouvre ainsi sur la mort de Conrad, et sur le saisissement qui s'empare de Manfred devant l'image insupportable à laquelle il est confronté : « The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech » (p. 19). La fin du texte, symétriquement, donne lieu à une assomption du sens incarnée par Alphonse apparaissant enfin en son entier (« The form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins », p. 112) avant de s'élever vers les cieux : l'apparition complète équivaut à la délivrance de la signification et à la résolution de l'intrigue, emblématisée par le mariage qui peut enfin avoir lieu. Le récit renvoie à la logique de l'épiphanie aussi bien qu'à celle de l'assomption pour dire le triomphe ultime du sens.

Mise en jeu d'une signification insaisissable par le biais de signes destinés

³⁵⁷ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, introduction, p. xiv-xv.

³⁵⁸ « "Look, my Lord! see, Heaven itself declares against your impious intentions!" "Heaven nor Hell shall impede my designs", said Manfred, advancing again to seize the Princess. At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh, and heaved its breast », *ibid.*, p. 25-26.

à produire un effet sur le lecteur aussi bien que sur les personnages ; problématisation de la question de la croyance à des fins de jouissance narrative ; théâtralisation d'un récit porteur d'une dimension spectaculaire : ces divers aspects du récit se recourent et s'entrecroisent. Il s'agit d'ouvrir l'espace imaginaire du récit et de déployer sa puissance pragmatique par l'irruption inexplicable de présences imprévues. Dans cette économie, le mystère au sens strict joue un rôle marginal, d'autant que le texte épouse en grande partie une logique de surplomb de l'action. Il n'en est pas moins déjà associé en germe à la puissance du récit et à la jouissance de la croyance. Le blocage du sens, la mise en scène de manifestations inattendues, la thématique religieuse, le rapport trouble à une vérité à la fois désirée et redoutée constituent autant de traits que le genre gothique va articuler au mot « mystère ». Mais ils ne suffisent pas ici à conférer à ce terme un rôle central, quand bien même il participe à sa manière à l'économie romanesque d'ensemble en thématisant à la marge l'idée d'un savoir autre, menaçant et pourvoyeur d'effets dans son suspens même.

1.2.3. Radcliffe, une narration dynamique sous le signe de la fascination inquiète

La vogue gothique est largement liée à *The Mysteries of Udolpho*³⁵⁹, le quatrième roman d'Ann Radcliffe (1764-1823) publié en 1794 et traduit en 1797 en français. Les mésaventures de la pauvre Émilie de Saint-Aubert après la mort de son père, son enfermement dans le château d'Udolpho, ses errances et ses craintes à l'égard du menaçant Montoni, ont connu un succès immédiat et massif. Maurice Lévy parle à propos de ce roman de « poétique du caché »³⁶⁰, en rappelant combien Radcliffe s'inspire étroitement de la conception burkienne du sublime, comme en témoigne son texte ultérieur « On the Supernatural in

³⁵⁹ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho. A Romance* (éd. Bonamy Dobrée), New York, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1980. Édition française : *Les Mystères d'Udolpho* (trad. Victorine de Chastenay, rév. Maurice Lévy), Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

³⁶⁰ Maurice Lévy, « À propos des *Mystères d'Udolpho* : Ann Radcliffe et la poétique du caché », dans Max Duperray (sld.), *Les Mystères de Mrs. Radcliffe. The Mysteries of Udolpho revisited*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 19-33.

Poetry »³⁶¹. On tentera à sa suite de récapituler les grands traits de ce qui paraît relever d'une poétique du mystère, déjà notée par Coleridge à la sortie du livre lorsqu'il loue la sophistication formelle d'un dispositif déjouant les spéculations du lecteur (« the art of escaping the guesses of the reader ») face à des phénomènes d'allure surnaturelle, et suscitant par là des sensations de terreur fondées sur le mystère (« mysterious terrors »)³⁶².

On peut bien, ici, parler de question du mystère, voire de stratégie textuelle du mystère. Le mot apparaît au pluriel dans le titre de l'ouvrage, ce qui lui donne une portée particulière. Le texte thématise ainsi une dissémination et un émiettement du sens ; si le mystère dit un secret, ou une signification difficilement accessible, le pluriel renvoie à une logique de la prolifération et du vertige. Son association au château d'Udolphe crée un effet de tension entre une dynamique centrifuge du sens d'une part, et un lieu précis concentrant la menace d'autre part, comme si, avec Udolphe, la quête herméneutique se retournait en errance désespérée visant vainement à atteindre le cœur du labyrinthe. Cet effet de tension est d'autant plus significatif qu'Udolphe n'occupe en réalité qu'une partie de l'ouvrage. On retrouve alors ici la référence à un signe ayant valeur de synecdoque : Udolphe exprime de manière latérale la place irréductible du mystère dans le récit, en l'incarnant dans un lieu particulièrement sinistre et associé à une logique de l'enfermement. Par ailleurs, ce pluriel réactive la référence aux cultes à mystères de l'Antiquité, et donc à une pensée de l'initiation. Parler des mystères d'Udolpho, c'est déjà dire que le personnage principal, Émilie, va être confrontée à des épreuves à l'issue desquelles elle deviendra autre. C'est alors reprendre la conception d'un récit envisagé comme producteur d'effets tout en réorientant le sens : implicitement, le lecteur est appelé à son tour à une lecture potentiellement porteuse d'une dimension initiatique.

Le mystère, ici, irrigue le texte bien au-delà du seul titre. Il ne saurait s'agir de proposer une analyse exhaustive des apparitions du mot dans le récit : on compte, en incluant le titre, cinquante occurrences du terme³⁶³. Une étude de l'utilisation du mot dans le roman permet de mettre en évidence la reprise

³⁶¹ E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents*, op. cit., p. 163-172.

³⁶² Cité dans Robert Miles, *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, p. 132-134.

³⁶³ Annexe III.1.B.

de nuances sémantiques employées par des auteurs tels que Walpole, mais qui prennent ici un tour ferme et systématique. On peut notamment distinguer les acceptions suivantes : est mystérieux, dans ce texte, a) ce qu'on perçoit indistinctement, b) ce qu'on ne comprend pas, et en particulier ce dont on n'identifie pas la cause, c) ce qui se rattache à un secret gardé par un personnage, d) ce qui renvoie à une menace, e) ce qui est étrange, d'apparence surnaturelle, ou relève de la providence, f) ce qui produit l'effet terrifiant. Ce découpage ne préjuge pas de logiques d'ambiguïté et de recouvrements sémantiques, qui font du mystère une notion glissante susceptible de circuler indifféremment entre diverses acceptions pensées comme complémentaires. On peut revenir rapidement sur ces différents aspects pour en rappeler la logique. Tout d'abord, dans le texte, le mystère renvoie à l'objet appréhendé par les sens de manière indistincte ou obscure. Ce qui est mystérieux, c'est ce qui n'apparaît pas pleinement. La conception walpoléenne du signe entendu comme manifestation partielle est reprise ici en se voyant réarticulée à un pur problème de perception :

There was now a moon; and, as it rose over the tufted woods, its yellow light served to shew the lonely terrace and the surrounding objects, more distinctly, than the twilight of the stars had done, and promised Emily to assist her observations, should the mysterious form return (p. 359).

La forme mystérieuse, c'est celle qui a été appréhendée dans des conditions inadéquates et qu'il faut saisir à nouveau pour en obtenir une nouvelle version enfin stabilisée. La perception incertaine entraîne un problème d'identification de la nature de l'objet, faisant clairement écho à la conception burkéenne du vague et de l'obscur. Cette acception se lie aisément au second sens, selon lequel le mystère permet de qualifier ce qui est clairement appréhendé par les sens mais pose un problème de compréhension, faute d'un contexte permettant de lui conférer une lisibilité suffisante. Tel est le rôle du motif récurrent, dans le livre, de la musique mystérieuse, qui surgit sans qu'on puisse identifier d'où elle vient, qui en est l'auteur ni si celui-ci est un agent bienveillant ou non³⁶⁴. Plus généralement, sont mystérieux les comportements, les faits ou les paroles qui jaillissent de manière inopinée et sans qu'Émilie soit

³⁶⁴ Par exemple p. 72 alors qu'elle espère le retour de la mystérieuse musique (« The mysterious music »).

en position de saisir ce qui les motive ; ainsi du silence de sa tante³⁶⁵, ou des visites impromptues d'Orsino³⁶⁶, avant même qu'elle ne pénètre dans le château d'Udolphe où le problème prendra un caractère systématique³⁶⁷. Plus qu'à la perception incertaine, le mystère correspond alors de manière plus générale à un défaut d'information qui empêche Émilie de donner sens aux événements auxquels elle est confrontée. Dès lors, le mystère renvoie plus globalement à une coupure radicale entre ce qui relève de la sphère du personnage central et un entourage en position d'exercer une rétention de l'information ; parce que le défaut d'information est susceptible de s'expliquer par une confiscation du sens, aux raisons par définition troubles, le mystère dit un monde opaque, participant d'une logique du secret, ouvrant à une appréhension paranoïaque du réel envisagé sous l'angle du crime. L'association classique en contexte anglo-saxon du mystère et de l'idée de manipulation trompeuse prend ici tout son sens, dans le cadre d'une narration centrée sur le point de vue de la victime inapte à appréhender la nature réelle des forces à l'œuvre. Par le mystère, le sujet se voit ainsi engagé dans une dynamique de suspicion généralisée à l'égard de vérités cachées et, comme telles, renvoyant potentiellement aux pires transgressions³⁶⁸. Le mystère se lie alors à la menace pour dire l'impuissance d'un sujet en situation de danger et qui, justement parce qu'il ne dispose pas des informations nécessaires, est inapte à entrer dans une logique de l'action. Cette dimension s'affirme au fil du texte, tandis que se conforte l'emprise de Montoni et qu'Émilie en est réduite aux spéculations inquiètes, sans pouvoir même s'assurer que son trouble soit véritablement fondé : « The Signor's reserve to his wife, on this subject, was probably nothing more than usual; yet, to Emily, it gave an air of mystery to the whole affair, that seemed to hint, there was danger, if not villany, in his schemes » (p. 303).

³⁶⁵ Par exemple p. 121, « Her aunt's moderation and mysterious silence ».

³⁶⁶ « The mysterious visits of Orsino were renewed with more frequency since the return of the former to Venice », *ibid.*, p. 217. Le mystère tient ici à la fréquence des visites et à leur coïncidence avec la présence de Montoni. Ces traits prennent la valeur d'indices, notés comme tels sans donner lieu à des tentatives d'élucidation : le personnage ne peut pas surmonter le mystère en faisant émerger sa logique sous-jacente.

³⁶⁷ Dans Udolpho, c'est le moindre recoin qui se donne sous le signe du mystère : « Emily, from her late experience, had lost all wish to explore the gloomy and mysterious recesses of the castle », *ibid.*, p. 252-253.

³⁶⁸ La question porte alors bien sûr de manière privilégiée sur le meurtre : « This was near the period, when Signora Laurentini had been said to disappear, and it occurred to Emily, that Marco had assisted in that mysterious affair, and, perhaps, had been employed in a murder! », *ibid.*, p. 416. L'expression « mysterious affair » apparaît plusieurs fois dans le texte, et permet d'exprimer la pensée du complot coupable.

C'est ce danger insaisissable pour un sujet en état d'impuissance qui inaugure un rapport étrange au monde, envisagé comme le lieu de manifestation de forces inassimilables et revêtant dès lors une apparence supranaturelle. L'héroïne, confrontée à une réalité désordonnée, tend à l'appréhender depuis une logique relevant d'un ordre autre, seule susceptible de recomposer un plan de signification cohérent – au risque du délire, par exemple lorsque la notation de détails perceptifs étonnants conduit à l'hypothèse, irrésistiblement appelée sans s'avouer tout à fait, de la survenue d'un fantôme évoquée sur le mode de la litote :

The silence of its steps, if steps it had, the moaning sounds, too, which it had uttered, and its strange disappearance, were circumstances of mysterious import, that did not apply, with probability, to a soldier engaged in the duty of his guard (p. 374).

La réalité prosaïque s'efface derrière une autre version possible de l'être, le rapport mystérieux à l'univers en transforme le sens, et engage le sujet vers une appréhension idiosyncratique d'un monde envisagé à la manière d'un champ de forces suprahumaines. On ne peut guère s'étonner qu'aux yeux de Jane Austen, dans son souci de congédier toute perspective surréelle, Catherine Morland, l'héroïne de *Northanger Abbey*, ne soit à la suite d'Émilie qu'une jeune fille ayant perdu tout sens des réalités au risque du ridicule. De fait, l'ensemble de ces traits permet de faire du mystère le lieu de déploiement de l'effet de saisissement numineux³⁶⁹ : face à une réalité incompréhensible, d'allure supranaturelle, et devant laquelle elle se trouve en situation d'impuissance, l'héroïne est susceptible d'éprouver une stupeur analogue à l'éblouissement devant l'irruption du sacré. C'est bien le mystère qui impressionne les personnages, et les engage dans le vertige de la stupéfaction et d'une crainte sans fond volontiers rendue, tout autant que par « terror », par le terme « awe » chez Radcliffe³⁷⁰. À la limite, le mot « mystery » permet au roman de donner lieu à des scènes mimant au plus près l'irruption de l'effroi sacré, par exemple lorsqu'Émilie lève un rideau ou un voile pour se retrouver vis-à-vis d'un spectacle à la fois insoutenable et fascinant :

³⁶⁹ Sur le rapport du gothique au numineux, S. L. Varnado, « The Idea of the Numinous in Gothic Literature », dans G. R. Thompson, *The Gothic Imagination*, op. cit., p. 11-21.

³⁷⁰ « When she considered the mysterious manner, in which its late possessor had disappeared, and that she had never since been heard of, her mind was impressed with a high degree of solemn awe », Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., p. 331.

Almost fainting with terror, she had yet sufficient command over herself, to check the shriek, that was escaping from her lips, and, letting the curtain drop from her hand, continued to observe in silence the motions of the mysterious form she saw (p. 261).

La seule marge de manœuvre consiste ici pour le personnage à prolonger la durée de son regard sur le mystère terrifiant duquel il ne peut rien faire. C'est aussi en ce sens que la terreur, pour Radcliffe, concerne une logique d'expansion, à l'inverse de l'horreur³⁷¹ : le personnage, pétrifié, paraît sortir du temps dans la confrontation à un spectacle qu'il ne parvient pas encore à appréhender pleinement.

Ces rapides notations témoignent de l'étroite imbrication du mystère et de la logique gothique dans le texte d'Ann Radcliffe. Ce qui était ponctuellement thématique comme un possible du texte chez Walpole recouvre ici un ensemble cohérent d'acceptions, qui s'organisent en un continuum de sens. Le mystère renvoie alors à l'ensemble des conditions vouées à produire l'effet de terreur et d'angoisse, et à susciter le vertige d'une confrontation fantasmatique à l'ordre du surnaturel, et touche dès lors à l'atmosphère d'ensemble du récit en imprégnant les motifs³⁷².

L'essentiel tient donc ici à la mise en avant de la terreur, conçue en lien avec la pensée de Burke. Là où l'objectif premier de Walpole était de réhabiliter les jouissances de l'imaginaire, contre une conception du récit censément tenu de refléter le réel et d'en livrer une approche morale, le texte de Radcliffe approfondit plus spécifiquement la question de ce que pourrait être une transposition narrative de la question du sublime. Ce déplacement entraîne plusieurs conséquences. Il s'agit de creuser les mécanismes causant la sensation sublime, mais aussi d'envisager leurs effets sur le sujet. Aussi le récit épouse-t-il ici pour l'essentiel le point de vue d'Émilie, et met-il en valeur les conditions suscitant le mécanisme de la terreur, le déclenchement de celle-ci, et la manière

³⁷¹ Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents*, op. cit., p. 163-172 ; si la question porte sur ce qui élargit ou contracte l'âme, elle concerne aussi cet effet de dilatation temporelle concernant un personnage en situation d'observateur fasciné par l'incompréhensible.

³⁷² Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 281 sur le « climat d'angoissant mystère » de l'ouvrage.

dont elle s'empare d'Émilie. Il s'agit là d'un traitement narratif qui, faisant de la figure d'Émilie, par le jeu d'une focalisation interne quasi-généralisée³⁷³, le relais du lecteur, permet de contaminer ce dernier en créant à son tour l'inquiétude chez lui. Telle est sans doute la clé essentielle permettant d'expliquer la place du mystère dans le gothique à partir de Radcliffe : il engage désormais la question du point de vue d'un personnage, et avec lui du lecteur, en situation de perte de savoir et de maîtrise de l'action dans un univers diégétique placé sous le signe d'un danger radical. Cette perspective confère une portée nouvelle aux enjeux herméneutiques : l'ébranlement du sens conduit à une déstabilisation des repères du lecteur qui, avec l'idée d'une menace potentiellement surnaturelle, permet de produire l'effet visé. C'est en ce sens que l'on peut bien parler d'une poétique du mystère, puisque le mot concentre les diverses facettes d'un mécanisme narratif visant à faire vivre au lecteur les émotions du personnage.

Encore cette poétique revêt-elle un caractère problématique : comme on l'a vu, la réarticulation narrative de la question du sublime sur la scène gothique transforme les enjeux de l'analyse de Burke, qui l'associait bien plutôt à la poésie. Ce caractère problématique se reflète ici dans l'approche du récit. On sait que *The Mysteries of Udolpho* est loin de se réduire aux scènes de terreur gothique ; le roman, long et fait d'une multitude d'épisodes, donne une place importante à des scènes contemplatives et des descriptions de paysages. Il est ponctué de passages poétiques qui ont pu paraître en déséquilibrer l'économie aux yeux des critiques³⁷⁴. Tout se passe alors comme si le texte dissociait deux aspects du sublime : d'une part, son lien à la contemplation et à la méditation spirituelle, pensé ici sans rupture avec le pittoresque et dont témoignent l'écriture poétique et les scènes de fascination rêveuse devant un paysage accidenté et vertigineux, qui est par excellence celui des montagnes dès l'ouverture du roman ; d'autre

³⁷³ Une étude précise amènerait à nuancer cette proposition dans le détail. Le début du texte ne relève pas de ce dispositif, ne serait-ce que par la mise au premier plan de Saint-Aubert. Il s'affirme cependant au cours du texte, et prend une place stratégique dans l'ensemble des passages consacrés à l'excitation de la sensation de terreur, à une notable exception, qui concerne le moment où Émilie contemple le portrait délivrant la clé du mystère : le savoir du personnage est alors dérobé au lecteur dans un souci de maintenir la tension narrative. Le jeu sur la paralipse (au sens genettien du terme dans une perspective narratologique) est alors révélateur du souci de reconduire le mystère en sa dimension herméneutique.

³⁷⁴ Il est intéressant de constater que les rares éditions françaises du texte tendent presque systématiquement à sacrifier les épigraphes et les passages poétiques, malgré – ou peut-être à cause – de leur fréquence dans le texte. Sur cette question, Élisabeth Durot-Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », *Palimpsestes*, 2006, n°18. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/592>>. Consulté le 12/03/2019.

part, l'aspect fonctionnel du mécanisme de la terreur permettant d'impliquer le lecteur dans un rapport mystérieux au récit sous le signe de l'effroi. Avec la figure d'Émilie, et par la mise au premier plan des enjeux de perception et du paradigme visuel en particulier, le texte écartelé entre description contemplative et narration heurtée tente de s'unifier en un tout. Ce qui caractérise alors *The Mysteries of Udolpho*, c'est une position relevant de l'entre-deux, et dont le récit fait explicitement l'un de ses enjeux. La mise en abîme de la question de la croyance participe de ce fonctionnement, et fait d'Émilie une figure divisée, à la fois impressionnable et en quête d'un rapport authentique au monde. On sait que si Émilie est en proie à la terreur, c'est qu'elle est éminemment sensible, et tend comme telle à subir le vertige de la superstition. Mais en même temps, Émilie se défie de cette tendance qui est la sienne, et s'en amuse quand elle en rencontre une version encore accentuée chez sa suivante Annette. La question de la terreur relève donc du mystère parce qu'ici encore, il s'agit du statut de la croyance, au carrefour d'enjeux religieux et de questions narratives, et par ce biais de la division du sujet confronté à un monde dont il ne parvient pas à effectuer une saisie cohérente et globale. Héroïne du regard, Émilie doit apprendre à concilier le goût pour les sensations qu'il offre et les dangers des interprétations qu'il suscite, pour peut-être parvenir enfin à les articuler en un tout.

Le problème porte dès lors sur le statut d'un roman qui repose lui-même sur des mécanismes pulsionnels touchant potentiellement à l'obscurantisme bien plus qu'à un rapport au sublime de type burkéen. Avec la figure de la signora Laurentini, le texte thématise une critique des passions héritière des dénonciations traditionnelles du roman vu comme immoral et dangereux (« Their force is uncontrollable—they lead us we know not whither—they lead us perhaps to the commission of crimes », p. 646) : tout se passe comme si le texte adhère ici pleinement aux critiques du modèle romanesque qui est pourtant le sien. L'entre-deux est aussi celui d'un texte qui mobilise des mécanismes liés à la passion et à la croyance superstitieuse tout en tentant de trouver une juste distance à l'égard de leur manière d'opérer. C'est ainsi que, pris entre la contemplation et la terreur, le texte l'est aussi entre le passé et le présent ; l'action se déroule à la Renaissance, ce qui permet au récit de plonger aisément dans des rêveries médiévales débridées, mais aussi de déployer des scènes

bucoliques aux résonances pré-rousseauistes³⁷⁵.

Le récit exploite ainsi romanesquement un rapport à la croyance dont il dénonce par ailleurs les conséquences théoriques. On reconnaît là un écho de Madame du Deffand et de sa fameuse phrase sur les fantômes dont elle disait avoir peur tout en n'y croyant pas, aussi bien que le fondement du mécanisme du surnaturel expliqué. La question est moins dans cette perspective celle des conceptions religieuses véhiculées par le texte³⁷⁶ que d'une réflexion sur le fonctionnement propre du texte narratif et les modalités permettant d'en exploiter les pouvoirs tout en en conjurant les effets. Si le mystère joue un rôle fondamental dans une telle économie, c'est sans doute, outre son rapport à l'inconnaissable et au surnaturel, du fait qu'il est lui-même traversé par cette dualité et ce rapport ambivalent à la croyance dont le texte fait son objet. On l'a dit, par son histoire, le mystère peut aussi bien exprimer l'authentique et terrifiant rapport au sacré qu'une stratégie de manipulation des superstitions destinée à asseoir une position de domination. L'entre-deux du texte est de la sorte directement lié à l'exploitation de la double dimension du mystère : jouant de l'effet de fascination qu'il produit, il mobilise aussi les critiques dont le terme s'est chargé au fil du temps. Ainsi le récit peut-il problématiser la question de la croyance, et se frayer un chemin parmi les critiques exercées à l'égard du roman tout en continuant à exercer son pouvoir. Ce qui se dessine ici, c'est en définitive la recherche d'une autonomisation de la sphère du récit, par une conduite narrative visant à produire un effet de tension chez le lecteur sans pour autant encourir ses foudres critiques. Et c'est la mobilisation des effets de sens divers et contradictoires du mystère qui permet d'orchestrer ce jeu. Le mystère est alors à même de thématiser un mécanisme susceptible, dans le cadre de la fiction, de se faire source de jouissance littéraire, tout autant qu'il renvoie hors de la sphère du roman à une logique condamnable. Avec Radcliffe, le roman tire sa dynamique de ce dont il produit simultanément la critique. Par ce biais, il déstabilise le jeu narratif, confronte le lecteur au risque de l'incohérence, et crée un récit simultanément clos et labyrinthique à la manière du château d'Udolphé.

³⁷⁵ Voir la figure de Saint-Aubert, homme ennemi de la société et des mondanités, cherchant la nature et valorisant une sensibilité éclairée par la raison.

³⁷⁶ On peut noter néanmoins une ambivalence d'Ann Radcliffe aussi sur cette question : le regard protestant se revendiquant d'une approche rationnelle se couple à des traces de fantasmagorie catholique si l'on suit par exemple l'analyse de Nadia Forté dans sa thèse sur *L'Indicible dans les romans gothiques d'Ann Radcliffe (1789-1826)*, thèse de littérature anglaise effectuée à l'université Paris Diderot sous la direction de Frédéric Ogée, 2007.

La mise au premier plan de la question du point de vue en lien avec la menace de l'effritement du sens et de la perte de maîtrise de l'action ouvre à un récit placé sous le signe de la quête permanente de son point d'équilibre. Avec le mystère, le lecteur est invité à vivre un type de jouissance littéraire reposant sur l'expérience de la perte de contrôle.

1.2.4. Lewis, Maturin : perte et quête infinies du sens

Les poétiques de Walpole et de Radcliffe sont bien différentes, mais tournent autour d'un même problème central, qui touche à la spécification des enjeux d'un récit envisagé comme producteur d'effets. Qu'il s'agisse de susciter la terreur ou l'horreur, l'idée est bien de jouer sur les sensations du lecteur par le biais de modalités travaillant les pouvoirs propres du roman. Une telle approche du récit appelle des stratégies de justification. Pour Walpole, la tactique se déroule en deux temps, avec une première édition relevant de la supercherie littéraire permettant de décaler les modalités de réception du texte, puis avec une préface à la deuxième édition s'autorisant de Shakespeare pour revendiquer une écriture fondée sur le mélange des genres. Si la référence shakespearienne est également omniprésente chez Radcliffe, cette dernière mobilise plus précisément la question du trouble herméneutique et de ses conséquences pour le récit, tout en convoquant une poétique plus large du sublime et en problématisant le statut de la fiction narrative.

Des œuvres telles que *The Monk*³⁷⁷ de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), publié en 1796 sous l'influence conjuguée de Radcliffe et de Schiller³⁷⁸ au moment où le gothique entre dans sa phase triomphante, ou *Melmoth the*

³⁷⁷ Matthew Lewis, *The Monk*, Oxford, New York, Oxford University Press, « The World's Classics », 1980. Édition française : Matthew Lewis, *Le Moine* (trad. Léon de Wailly, rév. Maurice Lévy), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.

³⁷⁸ Sur l'importance et les limites de l'influence allemande (notamment du *Geisterseher* de Schiller) sur le gothique anglais, et spécialement sur Lewis, David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions, from 1765 to the present day*, Londres/New York, Longman, 1996, vol. I, *The Gothic Tradition*, p. 57-58 ; Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction*, Bloomsbury Academic, London, 2013, p. 63.

*Wanderer*³⁷⁹ de Charles Robert Maturin (1780-1824), publié en 1820 alors que le genre s'approche de sa fin, ont exploité à leur tour, chacune à sa manière, les potentialités narratives d'un imaginaire vertigineux du récit sous le signe d'une terreur débridée en usant plus avant du surnaturel et de jeux de points de vue destinés à égarer le lecteur. Le gothique irlandais, illustré notamment par Maturin, est fréquemment envisagé en lien avec un rapport privilégié au surnaturel accepté³⁸⁰. Mais comme on l'a vu, cette mise en avant de l'imaginaire tient plus largement à une évolution progressive du goût³⁸¹ – même si les récits peuvent parallèlement encourir le scandale. En ce sens, on peut voir une cohérence d'ensemble entre des approches du texte qui, en dépit de leurs différences, ont en commun d'explorer l'imaginaire du récit dans une quête d'affirmation des pouvoirs de la narration. Radcliffe jouait du mystère en dépliant différentes acceptions du mot pour mettre en place sa conception propre du récit : la réalité incompréhensible (mystère au sens courant) y semblait relever d'une présence surnaturelle (mystère au sens religieux) alors qu'elle était en réalité le produit d'une illusion liée notamment à l'existence de techniques de ruse et de manipulation jouant de la crédulité du récepteur (mystère comme pur artifice et travail de la superstition), le sens littéraire du mystère se fondant alors sur la dynamique narrative permise par le jeu entre ces différentes approches du mot. Des auteurs tels que Lewis ou Maturin vont radicaliser l'effet en n'opposant pas ces deux dernières acceptions, mais en les superposant l'une à l'autre. La perversion du sens, ici, est bien liée à une présence supranaturelle ; et celle-ci est en même temps du côté de la ruse et de la manipulation. Le jeu d'opposition devient un jeu de recouvrement entre ces deux manières d'envisager le mystère. Ou, pour le dire autrement : là où le monde de Radcliffe était celui des apparences de fantômes, le monde de Lewis et de Maturin est celui de la réalité du diable. De telles conceptions du récit, qui

³⁷⁹ Éditions de référence : Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2008 ; Ch. R. Maturin, *Melmoth ou l'Homme errant* (trad. Jacqueline Marc-Chadourne), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1988.

³⁸⁰ Sur la question du gothique irlandais, Marie-Noëlle Zeender, « Aspects du roman gothique irlandais avant et après l'Acte d'Union », dans *Études irlandaises*, 2000, n°25-2, p. 83-94. En ligne : <www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2000_num_25_2_2950>. Consulté le 12/12/2018. Voir aussi, notamment sur la conception du temps historique chez Maturin en lien avec la situation de l'Irlande au début du dix-neuvième siècle, David Punter, « Scottish and Irish Gothic », dans Jerrold E. Hogle (sld.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, op. cit., p. 105-123.

³⁸¹ À vrai dire, on assiste bien dès le milieu des années 1790 à une évolution de la perception critique des textes gothiques, avec la valorisation de la puissance narrative de ces textes en dépit de leur manque de réalisme. Voir à ce sujet David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions*, op. cit., p. 54.

radicalisent en la complexifiant la question du mystère, permettent alors d'approfondir encore l'effet de déstabilisation du lecteur en lui déroband le socle du sens – ce dont témoigne l'absence de Dieu dans des fictions pourtant empreintes de thèmes religieux. Le drame du sens devient alors la question centrale pour des récits évacuant ouvertement la question du réel et de sa représentation.

Au cœur de ces deux œuvres, on trouve le motif du pacte avec le diable, motif paradoxal et qui permet d'emblématiser la question de la rupture dans le sens puisqu'il s'agit là d'une figure quasi-oxymorique, la figure de division et de tromperie qu'est le diable signifiant précisément l'impossibilité d'une logique du contrat, de l'accord et du lien³⁸². Dans la mesure où tout texte peut être vu à son tour à la manière d'un pacte entre l'auteur et le lecteur, c'est alors aussi le livre qui se nimbe d'un caractère inquiétant. L'exploration du caractère paradoxal du pacte diabolique permet ainsi d'approfondir le vertige terrifiant de la perte du sens au cœur de ces récits. Mais elle se fait de deux manières différentes dans des œuvres qui engagent de manière contrastée la question du mystère. Entre dramatisation de la chute chez Lewis et mise en place d'une poétique de l'errance chez Maturin, ces deux romans engagent des approches spécifiques du récit tout autant que de la place à accorder au mystère au sein du dispositif narratif.

The Monk de Lewis conte la chute progressive du moine Ambrosio dans le péché. Poussé par la passion, il en vient à tuer, enlève et viole la jeune Antonia et, finalement arrêté, se donne au Diable qui le tue après s'être joué de lui. Le récit suit parallèlement l'histoire de Raymond, d'Agnès, sa maîtresse qui a été enfermée en cachette dans le sous-sol d'un couvent, et de Lorenzo, le frère de cette dernière, qui s'efforce de la libérer et de retrouver parallèlement Antonia, la femme qu'il aime.

Les termes appartenant à la famille de « mystery » figurent 31 fois dans l'œuvre de Lewis³⁸³. Le mot, d'abord peu présent, affirme progressivement sa place au fur et à mesure que se précisent les enjeux du texte et que s'y impose la place du surnaturel (on compte 6 occurrences pour le premier volume, 9 pour le second volume, et enfin 16 pour le troisième et dernier volume du roman).

³⁸² Au moment de tuer Ambrosio, le diable de *The Monk* rappelle l'absurdité d'un tel pacte : « "Fool that you were to confide yourself to a Devil!" », Matthew Lewis, *The Monk*, *op. cit.*, p. 441.

³⁸³ Annexe III.1.C.

Le terme renvoie de manière quasi-systématique au blocage du sens au début du récit ; il est associé à ce qui est caché, ce qu'il faut découvrir, expliquer ou élucider, ce qui relève de la curiosité et de l'impénétrable, ce qui doit trouver sa solution³⁸⁴. Cette dimension passe progressivement au second plan mais continue à faire retour à l'occasion jusqu'à la fin du texte. Lorsque Lorenzo cherche à retrouver sa sœur, il engage à sa manière une enquête, et le mystère est pour lui ce dont il faut trouver la solution en faisant fond sur des indices³⁸⁵. Le récit suit de la sorte différents personnages, tout en tendant à épouser leur point de vue en lien avec cette dimension.

Mais bien sûr, ici, le mystère n'est pas un objet de connaissance comme les autres. Il confère un climat particulier aux situations dans lesquelles il apparaît en induisant un effet de déréalisation. Il modifie le rapport à l'espace, en l'ouvrant à la logique du désir³⁸⁶, et en s'associant aux lieux nocturnes qui, à l'image de la caverne (« The mysterious Cavern », p. 279), cachent les secrets coupables et terribles. En dépit des références catholiques, du sermon sur lequel commence le texte jusqu'au procès de l'Inquisition dans ses dernières pages, le mystère ne désigne jamais le culte divin. Si des religieuses sont admises au mystère, cela ne veut pas dire qu'elles assistent à la messe mais qu'elles ont connaissance d'une violation de la morale et de la loi³⁸⁷. Le détournement de la rhétorique catholique renforce le caractère inquiétant du mot, en lien avec l'idée de réalités horribles ou terrifiantes³⁸⁸.

Au fur et à mesure du récit, on assiste ainsi à une montée quantitative et à une évolution qualitative de l'emploi du mot « mystery ». Le terme n'est pas

³⁸⁴ On trouve par exemple, en voisinage immédiat avec le terme, toute une série de termes relevant clairement de la quête herméneutique : « to conceal » (p. 17), « to discover » (p. 31), « to clear up » (p. 31, p. 164), « to envelop » (p. 41), « curiosity » (p. 42), « to explain » (p. 58), « to enquire » (p. 177), « impenetrable » (p. 179), « to penetrate » (p. 232),...

³⁸⁵ « He concluded that some mystery was concealed in the Basket » (*ibid.*, p. 293) ; « He waited with inexpressible impatience for the solution of this mystery » (*ibid.*, p. 293) ; « Lorenzo's curiosity which was ever awake, made him anxious to solve this mystery » (*ibid.*, p. 363) ; « Still no clue guided him to the solution of this mystery » (*ibid.*, p. 366).

³⁸⁶ « The faint beams of a solitary Lamp darted upon Matilda's figure, and shed through the chamber a dim mysterious light » (*ibid.*, p. 90).

³⁸⁷ « The Domina and the Nuns admitted to the mystery, had latterly given me over entirely to Camilla's care », *ibid.*, p. 415. Le jeu de mots avec la formule consacrant la mise en contact avec le divin produit en contexte un effet de parodie à tonalité sinistre.

³⁸⁸ « "A mysterious dread overcame my courage" » (*ibid.*, p. 172) ; « In spite of Matilda's assurances that the Spectre was a mere creation of fancy, his mind was impressed with a certain mysterious horror » (*ibid.*, p. 335-336) ; « The cry which He had heard, seemed uttered in a voice of terror, and He was convinced that some mystery was attached to this event » (*ibid.*, p. 359-360).

ici un pur effet de point de vue, de perception, même s'il est d'abord envisagé par ce biais. Il désigne les menées véritablement machiavéliques de personnages usant du secret³⁸⁹, et qui sont généralement des religieux. Rabattu du côté de la dissimulation et de la dégradation des rapports humains³⁹⁰, il exprime l'imposture catholique. Le mystère n'est pas vidé de sa dimension religieuse, il relève du rite et du rapport à la transcendance. Mais celle-ci ne renvoie pas à Dieu mais au Diable. Ce sont ses rituels³⁹¹, sa personnalité³⁹², ses pouvoirs et ceux de ses serviteurs qui méritent d'être qualifiés de mystérieux³⁹³. La critique du catholicisme ne se fait pas ici par le biais de la dénonciation de l'artifice de sa puissance, mais par l'inversion de la valeur de cette puissance.

De la sorte, le récit use du motif de la chute pour en faire son principe dynamique. C'est le texte lui-même qui se constitue en descente, en chute dans le sens, en déstabilisation progressive d'un monde hanté par la référence démoniaque. Il s'agit d'interroger une conception religieuse dont apparaissent peu à peu les fondements terrifiants.

Le motif religieux est présent dès l'ouverture de *The Monk*, où la foule accourt à l'église pour assister au sermon d'Ambrosio, prêtre d'une grande éloquence considéré comme un saint ; mais c'est pour se montrer d'emblée sous le signe de la vacuité³⁹⁴. Le public assiste au sermon comme à un spectacle mondain ; quant au prêtre, on comprend bien vite que sa rigueur frise le fanatisme³⁹⁵ et procède de l'orgueil autant que de l'ignorance de la vie³⁹⁶. Le rituel religieux relève de la représentation mensongère, là où le véritable enjeu du récit

³⁸⁹ Appréhender le mystère, c'est d'abord comprendre qu'une machination est à l'œuvre. « "This slumber cannot be natural!" cried the amazed Elvira, whose indignation increased with every moment. "Some mystery is concealed in it" », *ibid.*, p. 302.

³⁹⁰ Le mystère participe des jeux de détournement de sens, par exemple lorsque la rhétorique amoureuse se trouve tordue pour dire le viol perpétré dans l'ombre et le secret. « "This Sepulchre seems to me Love's bower; This gloom is the friendly night of mystery which He spreads over our delights!" », *ibid.*, p. 381.

³⁹¹ « She motioned that Ambrosio should be silent, and began the mysterious rites », *ibid.*, p. 275.

³⁹² « He could not but remark a wildness in the Daemon's eyes, and a mysterious melancholy impressed upon his features, betraying the Fallen Angel, and inspiring the Spectators with secret awe », *ibid.*, p. 277.

³⁹³ « In one of these moments his eye rested upon Matilda's mysterious gift », *ibid.*, p. 432.

³⁹⁴ Voir le retournement qui s'orchestre, dès l'ouverture, de la première à la deuxième phrase du récit : « Scarcely had the Abbey-Bell tolled for five minutes, and already was the Church of the Capuchins thronged with Auditors. Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either for motives of piety or thirst of information. But very few were influenced by those reasons; and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt », *ibid.*, p. 7.

³⁹⁵ « "Too great severity is said to be Ambrosio's only fault" », *ibid.*, p. 22.

³⁹⁶ « "A Man who has passed the whole of his life into a Convent, cannot have found the opportunity to be guilty, even were He possessed of the inclination" », *ibid.*, p. 21.

porte sur la puissance du désir. C'est celle-ci qu'il faut dévoiler en retournant les apparences, dans une narration où le divin ne participe plus que d'une logique du décor³⁹⁷. Ce mouvement de retournement est anticipé par le voile d'Antonia, que soulève Lorenzo en dépit de ses objections (p. 11), dans un geste préfigurant le viol de la jeune femme par Ambrosio. Il se décèle aussi dans l'ambiguïté du prêche d'Ambrosio, dont la puissance pose question par son excès même³⁹⁸ : d'où vient cette puissance ? qu'est-ce qui confère sa force à une voix « chargée de toutes les menaces de la tempête » (p. 55 de l'édition française)³⁹⁹ lorsque ce capucin orphelin, dont l'origine est inconnue (p. 16), évoque la colère divine ? quel autre nom faut-il chercher derrière celui de saint, qui ne dit pas la réalité de ce qui est à l'œuvre ? Telle est la question qui se pose tout au long du texte, et qui fait de la narration un processus herméneutique de dévoilement, où l'on passe des apparences mondaines de l'Église aux réalités enfouies dans les souterrains des couvents et les prisons de l'Inquisition.

Cette révélation porte sur le fonctionnement du désir et sur l'emprise des corps pensée à la manière d'un mauvais infini. La chute d'Ambrosio est celle d'un homme qui passe du mensonge à la vérité, c'est-à-dire de valeurs portées par des instances religieuses et par définition fondées sur une logique du bornage et du contrôle, à la soumission à la puissance de l'illimité, cet illimité touchant essentiellement à la pulsion physique. Le mystère concerne donc le rapport aux corps, à la fois au plus près du sujet dans leur dimension de concrétude, et au plus loin⁴⁰⁰ dans la mesure où ils renvoient à un principe d'altérité nécessitant de pousser toujours plus avant la conquête de ce qui échappe, avec le mensonge, la ruse, le viol, l'inceste, l'infanticide ou le matricide.

³⁹⁷ « Ce qui demeure après la désacralisation du monde n'est pas sa rationalisation – la capacité de l'homme à le comprendre et à s'y conduire selon une épistémologie rationnelle et une éthique humaniste –, mais plutôt un réseau terrifiant et essentiellement incontrôlable de forces primitives et violentes et de tabous mis en jeu par la dialectique du désir humain », Peter Brooks, « La vertu et la terreur : Le Moine », *Romantisme*, 2013/4, n°162, p. 85-97. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-4-page-85.htm>>. Consulté le 08/04/2019.

³⁹⁸ « "He seems to have fascinated the Inhabitants; and not having attended his Sermons myself, I am astonished at the Enthusiasm which He has excited. The adoration paid him both by Young and Old, Man and Woman is unexampled" », Matthew Lewis, *The Monk, op. cit.*, p. 16.

³⁹⁹ « His voice at once distinct and deep was fraught with all the terrors of the Tempest, while He inveighed against the vices of humanity, and described the punishments reserved for them in a future state », *ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁰ Ainsi de Rosario, qui apparaît d'entrée de jeu sous le signe du mystère (« A sort of mystery enveloped this Youth », *ibid.*, p. 41) ; la révélation du mystère (« "Now then explain this mystery" », *ibid.*, p. 58) est alors celle de la confrontation à la féminité cachée du personnage, qui ouvre à la question du désir et signe le début de la chute d'Ambrosio.

L'ambiguïté porte alors sur la posture discursive d'un texte qui, tout en s'articulant nettement à une critique de la religion ou au moins à une posture anticléricale, illustre les topoi chrétiens les plus classiques, ceux-là mêmes qui faisaient la matière du sermon d'Ambrosio : la trajectoire d'Ambrosio illustre la thèse chrétienne, usuelle depuis Paul et Augustin, de la dévaluation de la logique du corps et du désir. Mais le propos du texte reste ambigu, d'autant que l'histoire d'Agnès et de Raymond y fait office de contrepoint en en déplaçant les enjeux : ici, ce sont les obstacles de la société au désir et à la relation amoureuse qui sont l'occasion du drame. Deux lignes narratives antithétiques trouvent un point commun dans la dénonciation du secret, de l'anticléricalisme, d'une religiosité dangereuse ; mais elles divergent simultanément sur la signification profonde de ce qu'est le désir humain, et donc la condition humaine comme telle. Ne serait-ce que par ses fils narratifs, le livre, sur la question de la religion comme sur celle du sens, est donc à la fois lisible – il use de clichés littéraires tels que celui des amants en butte à une société oppressive et étroite d'esprit – et ambigu, par une représentation du désir tiraillée entre la valorisation et la dévalorisation.

Cette instabilité dans le sens peut sembler susceptible d'être réduite dans la mesure où la figure d'Ambrosio relève de la dérogation à la norme ; il est loisible de le considérer comme le produit d'un rapport déréglé au religieux qui n'en dirait pas la vérité dernière. Mais parce qu'il se trouve au cœur du récit, le personnage pose la question du centre et de la marge, de ce que signifie une narration qui non seulement prend la monstruosité pour objet, mais qui, surtout, en épouse le point de vue au risque de dérouter le lecteur. L'instabilité du sens est donc bien en lien avec le projet romanesque d'ensemble, ce dont témoigne la place du surnaturel dans le texte. La chute d'Ambrosio répond à l'entrée progressive du motif surnaturel dans le récit, l'irruption finale du diable consacrant la maximalisation ultime et simultanée de ces deux dimensions. Le surnaturel est d'abord absent du récit ; seuls apparaissent au départ des signes d'une logique possible de l'autre monde, avec par exemple le rêve inquiétant de Lorenzo à l'église au début du texte (p. 26-29), mais sans qu'ils prennent véritablement consistance. La transformation se fait progressivement, comme en témoigne l'évolution du personnage de Rosario : on comprend tour à tour que ce personnage est en réalité une femme, Matilde, puis que celle-ci est prête à servir Ambrosio en adoptant des tours de sorcière, avant qu'elle n'apparaisse comme un démon. Mais c'est dans l'autre ligne narrative du récit, celle qui

concerne les personnages d'Agnès et de Raymond, que se situe le véritable tournant du texte concernant la question du surnaturel. Invité au château de Lindenberg, Raymond tombe amoureux d'Agnès ; mais la tante de cette dernière, doña Rodolpha, elle-même amoureuse de Raymond, est décidée à lui nuire dans ses projets. C'est à ce moment qu'apparaît l'épisode de la nonne sanglante. Agnès parle à Raymond d'un fantôme qui hanterait le château, en se moquant de cette superstition. Dans cet épisode, tout est fait pour que le lecteur entre en complicité avec la critique d'Agnès. Son discours à la tonalité burlesque fait écho au ridicule des spectacles de spectres tels que celui de Cock Lane lorsqu'elle témoigne du caractère excessif et erratique de l'apparition⁴⁰¹, et de la crédulité naïve de ceux qui adhèrent à de telles superstitions à l'image de doña Rodolpha. La mention de cette dernière, dont le lecteur a pu apprécier le comportement emporté et caricatural dans la scène précédente, dit bien que le texte a choisi son camp : il s'agit de dénoncer le surnaturel par la sûreté d'un discours ironique au ton éminemment voltairien. Or, c'est là qu'intervient le tournant du récit : décidée à jouer de cette superstition, Agnès entend se faire passer pour la nonne sanglante afin que Raymond puisse l'enlever sans encombre ; mais la véritable nonne sanglante surgit et part avec Raymond, ce dernier ne trouvant une issue à ce déplaisant compagnonnage que grâce à l'intervention du Juif errant... Le retournement est d'autant plus étonnant qu'il n'a pas été préparé, bien au contraire, par le discours d'Agnès. La question devient donc : qu'est-ce qui a produit la rupture ? comment comprendre la torsion narrative qui a soudain lieu, avec cet épisode, dans la logique du sens et du discours porté par le récit ? La réponse, dans un texte qui concerne la question des corps, et de leur retour sur une scène dont ils sont exclus, se trouve sans doute dans le fait qu'Agnès soit passée d'une posture de discours à une logique d'action, et que cette dernière touche précisément à des enjeux d'incarnation et de substitution des corps. Agnès, en décidant de se faire passer pour un spectre, a permis au spectre de venir occuper sa place, de se faire corps à son tour : s'ouvrant à l'autre, elle lui a permis de se substituer à elle. L'acte de transgression se traduit par une irruption du surnaturel se manifestant de manière physique, et causant par là l'effet de terreur. Raymond, confronté à la

⁴⁰¹ « "According to the tradition, this entertainment commenced about a Century ago. It was accompanied with shrieking, howling, groaning, swearing, and many other agreeable noises of the same kind" », *ibid.*, p. 139.

nonne sanglante, n'est pas devant un fantôme insaisissable, mais face à un visage voilé derrière lequel se cache la réalité paradoxale mais aussi concrète du corps du spectre où le vide de la mort vient à s'incarner :

She lifted up her veil slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated corpse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; the paleness of death was spread over her features, and her eyeballs fixed steadfastly upon me were lustreless and hollow (p. 160).

Le trouble dans le sens se mue en apparition paradoxale. Cette description oxymorique, où le plein est fait de vide et où l'absence devient présence, le dit bien : c'est à une prise de corps horrifique que l'on assiste ici, avec ce spectre qui prend la place du corps d'Agnès, se fait à son tour corps de l'impossible, et se déclare au passage propriétaire du corps de Raymond tout autant que de son âme (« Mine thy body! Mine thy soul! », p. 160). À sa manière, Ambrosio incarne également cette équivalence de l'ordre du surnaturel et de l'accent mis sur les corps, puisque c'est le besoin d'accéder au contrôle des corps⁴⁰² qui l'amène à se soumettre à la logique démoniaque et donc à la reconnaître comme telle. L'instabilité de sens du récit tient à cette équation étrange, et pourtant fondée en droit selon l'acception chrétienne du mystère entendu comme surgissement paradoxal du divin sous la forme de l'Incarnation, qui met sur le même plan, dans *The Monk*, l'irruption surnaturelle et la question du corps. Avec les corps, leur avènement et leur emprise, s'affirme le scandale d'un monde traversé par la dynamique du désir, transcendant par sa vérité les discours moraux essentiellement vides et vains. Le surnaturel ne renvoie pas à un inaccessible et à un insaisissable, mais à ce qui, contre le rapport ordinaire et artificiel à la signification, touche à la relation dynamique aux êtres dans leur concrétude, que ce soit sous la forme du désir ou de la saisie effective.

C'est ainsi que le récit se déploie en prenant corps à son tour, contre le langage tout fait de la religion, et en donnant droit à un autre discours, en prise avec l'expression de la pulsion immédiate. Mais un tel rapport au monde, qui ne laisse plus aucune place au principe d'altérité, est condamné à la contradiction.

⁴⁰² Sur la question des corps dans le livre, voir notamment Claude Fierobe, *Ordre et chaos dans The Monk de M. G. Lewis*, dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, n°21, p. 163-177. En ligne : <www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1985_num_21_1_1080>. Consulté le 04/04/2019.

Comme le diable le rappelle à Ambrosio, faire un pacte avec le démon, c'est sortir de la sphère du sens et de la stabilité, et devenir dupe à son tour, en accédant à un univers dépourvu de socle. C'est en jouant sur les mots que le diable a trompé le moine qui espérait encore être sauvé (« I saw your artifice, knew its falsity, and rejoiced in deceiving the deceiver! », p. 441). Sous l'artifice des valeurs professées, le surgissement de la vérité du monde des corps et du diabolique, relevant d'une Incarnation inversée, n'ouvre plus qu'à de nouveaux mensonges. Le sujet du roman, c'est peut-être alors bien l'érosion du sens qui fait l'occasion du texte gothique dans la mesure où elle permet de concevoir la narration comme chemin d'une destruction terrifiante du corps lui-même. Si le récit raconte une chute et prend la forme d'une chute, c'est qu'il passe d'une logique de la quête du sens (premières occurrences du mystère) à une véritable déliaison du sens, où la seule vérité est celle du choc des corps qui conduit au néant. La mise au premier plan des corps a ainsi une fonction double : elle sert à la mise en scène de l'autre du sens, de l'esprit, des valeurs apparentes, vus dans leur inanité ; et elle se fait le lieu privilégié de la scénarisation d'une destruction envisagée de manière aussi concrète que radicale, et ouvrant ainsi à la terreur et à l'horreur du lecteur. Elle inverse à la lettre le sens du mystère chrétien où l'incarnation divine et la mort du Christ signifiaient que les hommes étaient sauvés.

Dès lors, le récit est susceptible d'envisager l'horreur non plus comme un effet subjectif et illusoire, mais comme la conséquence d'une logique de manifestation radicale de l'ordre du désir sur la scène du monde. L'épisode final du livre, qui conte la destruction du corps d'Ambrosio, progressivement réduit à néant par les éléments, peut dès lors se donner sur le mode de la focalisation zéro pour dire la vérité du texte. Il se fait métaphore du récit en son entier. Il présente une destruction du corps, progressivement ramené à un reste sur lequel les éléments s'acharnent obstinément, jusqu'à ce que ce dernier finisse par disparaître à son tour. Cette logique du reste, et de la disparition du reste, est au cœur d'une stratégie textuelle qui fait de la lutte entre la construction du sens et le désir des corps l'un de ses enjeux profonds. Le surnaturel n'est peut-être ici que le nom de cette lutte de ce qui prend corps pour détruire le sens, d'une incarnation tournant à la destruction. Face au délitement du rêve de signification et d'assomption que porte encore l'idée de mystère au début du texte, ne reste plus au terme du parcours qu'un effroi refusant toute issue au

sens. Le scandale paradoxal de l'œuvre de Lewis ne tient pas à ce qu'il fait le récit d'une destruction (topos classique de bien des œuvres à dimension moralisante), mais à ce qu'il fait porter au récit les conséquences de cette destruction. La chute est ainsi à prendre à la lettre : c'est la chute du sens, confronté aux spectres prenant corps et montrant l'inanité terrifiante des choses, et qui se traduit par l'absence, au terme du récit, de la moralité attendue. Le mystère paraissait ouvrir sur une logique herméneutique, mais convoque finalement la surnature à seule fin de faire du texte le lieu d'un délire des formes sous le signe du démon. Le texte a fait de l'incarnation son sujet, mais pour dire le jeu des pulsions et l'inéluctabilité d'une destruction généralisée pour peu que manque le principe régulateur du sens – le diable étant le nom de ce manque.

La question de la crise du sens est fondamentale chez Maturin aussi bien que chez Lewis et, dans un cas comme dans l'autre, est pensée en relation directe avec le motif du pacte avec le diable. Mais elle ne prend pas la même forme. Il n'y va pas, dans *Melmoth the Wanderer*, d'un processus de chute, mais plutôt de l'encerclement progressif d'une question échappant obstinément, le manque dans le sens désignant, précisément, le lieu où se donne indirectement à lire l'action diabolique. *Melmoth the Wanderer* fait de l'errance, au-delà d'un simple motif diégétique, un véritable principe narratif concernant au passage le statut profond de la quête herméneutique face à une vérité se dérobant. Il n'y a pas ici destruction, mais résistance d'un sens qui oblige la narration à entrer dans une interminable logique de la relance, du détour et de la division. Dès lors, le texte privilégie à nouveau le point de vue du sujet, ou plutôt d'une multiplicité de sujets peinant à reconstruire une vision stabilisée du monde. On sait que le texte de Maturin a été critiqué au nom de son absence d'unité⁴⁰³ ; mais le discours idéologique faisant de l'unité du récit un critère évaluatif est peut-être au cœur du dispositif que *Melmoth the Wanderer* met en crise, en faisant pour cela appel au gothique au grand regret de ses admirateurs mêmes⁴⁰⁴.

La portée métatextuelle du récit de Maturin est patente, et largement mise en avant dans le texte. Elle s'inaugure avec la lecture du manuscrit par le

⁴⁰³ G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer*, dans *Études irlandaises* », 1987, n°12-1, p. 41-52. En ligne : <www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1987_num_12_1_2420>. Consulté le 03/03/2019. Voir p. 41 sur les critiques portant sur la structure du récit.

⁴⁰⁴ Voir par exemple l'ambivalence de Walter Scott, qui estime l'écriture de Maturin en regrettant qu'il écrive des textes relevant de l'école de la terreur. Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery, op. cit.*, p. 132.

jeune John Melmoth, qui l'amène à découvrir la première histoire de l'autre Melmoth, l'homme errant, avant que celui-ci ne lui apparaisse en rêve, puis que Monçada ne lui raconte d'autres récits mettant en scène le personnage, y compris par le biais de mises en abîme passant à nouveau par le truchement de manuscrits ; les histoires se suivent, s'imbriquent et s'enchaînent alors en tournant autour de leur objet. Si Melmoth l'homme errant, hors de fugaces apparitions, ne prend réellement corps que dans les dernières pages du livre, le texte n'a cessé de raconter son histoire de manière indirecte et fragmentée, par éclats et en mobilisant différents plans narratifs engageant le rapport à l'histoire et à la découverte de l'histoire. On ne reviendra pas ici plus sur une structure narrative qui a été largement et précisément décrite⁴⁰⁵, sinon pour rappeler qu'elle fait déjà en soi de Melmoth une figure de la transgression, en l'occurrence du franchissement entre des niveaux diégétiques différents, selon la figure traditionnellement appelée depuis Genette métalepse narrative. L'homme errant est celui qui hante le récit et en rend les limites éminemment poreuses : celui qui sort de son portrait, qui passe du rêve à la réalité, figure d'allure imaginaire dont on lisait d'abord l'histoire et qui finit par apparaître en personne au terme de la diégèse.

C'est par ce jeu narratif éclaté que sont présentés au lecteur une succession d'épisodes se déroulant sur une durée de cent cinquante ans, et évoquant tantôt un univers mythique (« Histoire des Indiens »), tantôt des réalités historiques précisément contextualisées (« Histoire des Guzman »), qui font signe diversement vers des enjeux religieux, que ce soit par l'évocation de paysages et d'ambiances d'allure édénique invitant à la lecture allégorique⁴⁰⁶ ou par la mise en place d'un discours ouvertement anticatholique⁴⁰⁷ ; ils mettent systématiquement en scène l'homme errant, dans des histoires où le déchaînement de la violence fait pendant au désordre du sens⁴⁰⁸. Le mystère est, on l'a dit, largement mobilisé tout au long de l'œuvre, et noue constamment l'interrogation sur le sens et l'inquiétude face à une réalité terrifiante, ces deux

⁴⁰⁵ G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », *op. cit.*, p. 41-52. G. St John Stott propose une analyse détaillée de la structure et des emboîtements narratifs du texte.

⁴⁰⁶ André Breton évoque l'amour de Melmoth et d'Immalee pouvant évoquer l'union de l'enfer et du ciel dans sa préface au texte reproduite dans l'édition Pauvert, p. xx.

⁴⁰⁷ Dermot A. Ryan, « "This Vast Machine": Catholicism as System in Charles Maturin's *Melmoth the Wanderer* », dans *Gothic Studies*, 2014, vol. XVI, n°2, p. 20-32.

⁴⁰⁸ Voir Catherine Lanone, « "Terror has no diary" : *Melmoth* ou le récit éviscéré », dans *Polysèmes*, 7/2005. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1647>>. Consulté le 15/02/2019.

aspects étant imbriqués et emblématisés par la figure de Melmoth.

On compte pas moins de 65 occurrences des mots de la famille de « mystery » dans ce récit⁴⁰⁹. Au contraire de ce qui se jouait chez Lewis, où le terme gagnait progressivement en puissance et voyait son sens se modifier, le mot « mystery » voit ses usages relativement stabilisés tout au long du texte ; s'il nourrit plus particulièrement certains épisodes, il n'est pas l'objet d'une véritable progression thématique entre le début et la fin du roman ; il se suffit bien plutôt à lui-même pour convoquer dès l'ouverture du récit l'idée, en même temps que d'un tremblement dans le sens, d'une inquiétude pouvant ouvrir sur un effet de terreur devant le surnaturel⁴¹⁰. En témoigne l'envahissement de la forme adjectivale du terme (avec 46 occurrences), qui fait entrer le mot auquel elle s'accole dans le rapport à l'inconnu menaçant. Celui qui est mystérieux, ici, c'est d'abord Melmoth tel qu'il apparaît aux yeux des différents protagonistes amenés à le côtoyer : il est l'étranger mystérieux, « mysterious being » (p. 66, p. 237, p. 438, p. 513), « mysterious visitor » (p. 356, p. 441, p. 535), parfois même « mysterious lover » (p. 361, p. 367, p. 372). Sa conduite et ses attitudes sont elles aussi métonymiquement présentées sous le signe du mystère⁴¹¹, son secret infusant la manière dont il est perçu par les autres personnages. On peut voir dès lors dans Melmoth une incarnation du mystère – et par là du récit lui-même.

Le mystère, au-delà de Melmoth, renvoie à des manières d'agir et de parler suggérant un savoir interdit : sont ainsi mystérieux les murmures de personnages ouvrant comme malgré eux l'espace de la parole (« mysterious whisper », p. 337, p. 438, mais l'idée apparaît dès le premier chapitre avec le verbe « to mutter » complété par l'adverbe « mysteriously », p. 10). Avec le mystère se disent à la fois le rapport craintif ou horrifié au monde et la parole de menace ou d'avertissement qui lui donne forme (« warnings », p. 135, « threatenings », p. 135, « to dread », p. 137, « suspicion », chapitre II, « terror », p. 321, p. 361, « fears », p. 392, « warning », p. 504, « horror », p. 526). À ce lexique se joint aussi à l'occasion celui de la tristesse et de la douleur (« distress »,

⁴⁰⁹ Annexe III.1.D.

⁴¹⁰ « She nodded and muttered so mysteriously, as to convey to the bystanders, that she had had difficulties to contend with which were invincible by human power », *Melmoth the Wanderer, op. cit.*, p. 10.

⁴¹¹ « Mysterious haughtiness », *ibid.*, p. 69 ; « mysterious threatenings », *ibid.*, p. 135 ; « He smiled with an expression of mysterious and supernatural confidence », *ibid.*, p. 425 ; « With a mysterious sigh », *ibid.*, p. 455 ;...

p. 337, « sorrow », p. 367, « grief », p. 366) pour donner une coloration désespérée au regard porté sur le monde. Dans la sombre vision qui se dégage du texte, les harmoniques positives du mystère peuvent être présentes, mais sur le mode de l'exclusion. Elles désignent une félicité inaccessible pour le sujet⁴¹². Seuls les païens, les juifs notamment, peuvent croire au mystère en sa version initiatique⁴¹³. Quant aux catholiques, l'absurde culte marial, que récuse le silence obstiné de la statue qui fait l'objet de leur vénération, suffit à témoigner de leur rapport naïf et profane à la foi :

From the tranquil and hopeless aspect of the divinity, smiling on the misery it neither consoles or relieves, and intimating in that smile the profound and pulseless apathy of inaccessible elevation, coldly hinting that humanity must cease to be, before it can cease to suffer—from this the sufferer rushed for consolation to nature, whose ceaseless agitation seems to correspond with the vicissitudes of human destiny and the emotions of the human heart—whose alternation of storms and calms,—of clouds and sun-light,—of terrors and delights—seems to keep a kind of mysterious measure of ineffable harmony with that instrument whose chords are doomed alternately to the thrill of agony and rapture, till the hand of death sweeps over all the strings, and silences them for ever (p. 341).

Le mystère est notamment associé à la métaphore de l'ombre (« shadow », p. 73, p. 392), et désigne, au-delà de l'occultation du sens ou de l'inquiétude devant la menace, un pessimisme métaphysique de fond. S'il y a rapport au sacré, c'est sous le signe d'une séparation radicale ou, quand il y a mise en contact, du *mysterium tremendum*, pour une humanité essentiellement marquée par la faute. La pure Immalee, d'abord miraculeusement préservée du monde de la chute, en fait l'expérience lorsqu'elle a le malheur de tomber amoureuse de Melmoth : « She learned to weep and to fear; and perhaps she saw, in the fearful aspect of the heavens, the developement of that mysterious terror, which always trembles at the bottom of the hearts of those who dare to love » (p. 321).

Le mystère, chez Maturin, concerne une condition humaine pensée sous le signe de l'exil du divin. Melmoth, qui est partout et nulle part, omniprésent mais inaccessible, exprime l'impossibilité pour l'humanité d'habiter pleinement

⁴¹² « I saw that secret of mysterious happiness, which is the greatest misery to those who never can share it. My vigilance was redoubled, and it was rewarded by the discovery of a secret—a secret that I had to communicate and raise my consequence by », *ibid.*, p. 205.

⁴¹³ « Behold, the mysterious instruments of your initiation are ready. There is the uncorrupted book of Moses, the prophet of God, as these idolaters themselves confess », *ibid.*, p. 248.

le monde, d'y occuper une place stabilisée. Dès lors, l'impuissance à accéder à une quelconque signification pleine autrement qu'à la manière d'une malédiction, qui donne sa forme au roman, signe le rapport impossible de l'homme au monde et à Dieu.

Le trouble, ici, tient donc moins à la destruction qu'à la dissémination du sens. On assiste dans ce texte à une logique de la division, associée au diable, qui se repère de bien des manières dans l'œuvre : dans sa structure bien sûr, faite d'épisodes séparés et enchâssés, avec des ruptures narratives importantes ; dans une dynamique narrative qui, relevant de la variation, est écartelée entre le même et l'autre, puisque les différents récits en reviennent toujours à la même question mais l'envisagent au moyen d'approches narratives et de registres hétérogènes ; dans la caractérisation paradoxale de l'homme errant, humain et démoniaque⁴¹⁴, et dont le rire se lie au désespoir ; dans les effets de balbutiement du texte, avec par exemple ce nom de John Melmoth désignant deux figures symétriques, le personnage qui prend connaissance de l'histoire mais aussi celui qui en est l'objet ; et surtout dans les ellipses autour desquelles se construit le texte et qu'il met en avant dans une véritable dramaturgie textuelle du vide. Outre les décrochages narratifs, ce sont bien sûr en particulier les lignes de pointillés dont il s'agit, à commencer par celles du manuscrit de Stanton, correspondant aux passages manquants ou illisibles du texte, avec notamment l'effacement du moment le plus dramatique, celui où l'homme errant formule sa proposition diabolique (p. 59). C'est alors que le texte se dérobe au lecteur. Cette mise en scène, régulièrement reconduite dans le récit par divers effets d'ellipse, ouvre en réalité sur un faux suspense, tant le lecteur est rapidement amené, au vu du caractère inquiétant de Melmoth⁴¹⁵, à suspecter l'existence d'un pacte démoniaque, déjà indirectement évoqué dans la préface (p. 5). Les différentes stations du récit ne font alors qu'ajuster progressivement la focale pour que le lecteur soit de plus en plus précisément en mesure de deviner ce dont il s'agit. L'effet de division et d'oscillation dans le sens n'en est pas moins présent jusque sur ce point : Melmoth, dans l'épisode final du texte, livre sa vérité et avoue son

⁴¹⁴ « Melmoth himself is a creature of paradox; in him the dual nature of personality is exaggerated into mythic dimensions of emotional and moral conflicts », Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery*, op. cit., p. 140. La psyché divisée du personnage renvoie pour l'auteur à la condition humaine, p. 158.

⁴¹⁵ Voir par exemple au début du texte la confrontation du jeune Melmoth au portrait, où les yeux créent d'entrée de jeu l'effet terrifiant. « John's eyes were in a moment, and as if by magic, rivetted on a portrait that hung on the wall [...] *The eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget », Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*, op. cit., p. 17-18.

échec, puisqu'aucun homme n'a accepté de céder à la la tentation de la damnation. Mais la leçon censément optimiste du texte est démentie par la personne du héros. Le texte, qui pour témoigner de l'absurdité théologique du pacte avec le diable use d'une figure de damné volontaire, se fonde sur une radicale absurdité logique⁴¹⁶.

Cette ambiguïté paraît concerner à son tour la stratégie du texte. Maturin, à la fin de sa préface, affecte de regretter de devoir produire des écrits se donnant sous le signe de l'imaginaire (« I cannot again appear before the public in so unseemly a character as that of a writer of romances, without regretting the necessity that compels me to it », p. 6⁴¹⁷), expliquant y être contraint pour des raisons pécuniaires. On peut s'étonner de cette condamnation implicite non seulement de l'appel au romanesque, mais plus précisément du goût de l'imaginaire propre à la « romance » dont *Melmoth the Wanderer* explore les effets. Dans le texte, ce rapport ambivalent à l'attraction pour le romanesque est thématiquement par la question de la curiosité. Chez le jeune Melmoth, elle se lie à l'effroi, dans un mélange paradoxal d'attraction et de répulsion pour l'inconnu (et ce dès le premier chapitre : « He held up the dim light, and looked around him with a mixture of terror and curiosity », p. 17) qui amène à lire le manuscrit. De manière générale, curiosité et terreur fonctionnent ensemble dans un texte qui ne cesse de pousser le lecteur à désirer prendre connaissance du pacte maudit, tout en lui présentant au passage une galerie de personnages machiavéliques et repoussants. L'ensemble du récit se donne sous le signe d'une curiosité suspecte et ambiguë, que la fin du texte est seule en mesure de combler (« That destiny is accomplished, I believe, and with it terminate those events that have stimulated your wild and wretched curiosity », p. 536). Cette curiosité, cette attraction pour l'interdit renvoyant à l'ordre du péché, fait de l'ensemble du récit le lieu de la faute ; porteuse d'une puissance propre, elle est dangereuse⁴¹⁸, et cause la damnation de l'homme

⁴¹⁶ « *Melmoth* serait ainsi l'illustration d'une position théologique, du reste malaisément défendable au strict plan de l'orthodoxie et curieusement contradictoire avec les options mêmes du héros », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. 577.

⁴¹⁷ Ce regret se retrouve dans les lettres de Maturin à Walter Scott, voir Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. 531 ; il ne se lie pas moins à un goût profond de Maturin pour les romances et le genre gothique, et dont témoignent son œuvre aussi bien que ses appréciations littéraires, *ibid.*, p. 532-533.

⁴¹⁸ « "You, Melmoth, are fortified by that vain and desperate inquisitiveness, which might, at a former period, have made you my victim [...] but now makes you only my mockery" », Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer, op. cit.*, p. 536.

errant (« Remember your lives will be the forfeit of your desperate curiosity. For the same stake I risked more than life—and lost it!—Be warned—retire! », p. 540-541) ; l'homme curieux, ici, est présenté comme celui qui se détourne de Dieu pour aller à la rencontre du diable. La condamnation du mécanisme au cœur du roman, et particulièrement du genre gothique, est sans appel. En désapprouvant la curiosité sans réserve et de manière réitérée, c'est la dynamique sur laquelle il repose et à laquelle il n'a cessé de faire appel que le texte prend directement pour cible de manière cette fois absolue. Le texte terrifiant serait-il d'essence diabolique ?

Le récit de Maturin est alors éminemment paradoxal : il joue de la fascination pour le spectacle gothique tout en ne cessant de se dérober, par le biais de narrations indirectes, croisées et elliptiques ; il fait de la curiosité son moteur mais en dresse une condamnation radicale⁴¹⁹. À l'image de la proposition de Melmoth à ses victimes, quelque chose ne cesse d'échapper du point de vue de la construction du sens. La frustration et l'insatisfaction hantent un texte mettant en scène les ambivalences du désir. Melmoth propose une version dégradée du verbe christique quand il demande à boire alors qu'il pressent sa mort : « Have you aught to quench my thirst ? » (p. 536) ; la soif, nouvelle métaphore de la curiosité, se fait porteuse d'une dimension métaphysique et signe la damnation du sujet en quête d'absolu.

Tout se passe comme si le texte cherchait sa portée morale, voire théologique, par le biais d'une écriture du détour. Maturin, en ouverture de sa préface, donnait l'un de ses sermons comme point de départ de la narration. Cette notation isolée a pu être lue comme une pure ruse d'auteur⁴²⁰. On peut néanmoins considérer que cette posture de discours, par laquelle Maturin se désigne comme pasteur⁴²¹ aux yeux du lecteur, n'est pas anodine, et oriente à tout le moins le processus de lecture. Si la narration échevelée rend bien difficile la mise en place de la leçon, celle-ci n'en est pas moins effectivement délivrée dans les dernières pages, Melmoth confirmant comme on l'a dit qu'aucun homme ne peut accepter de renoncer au salut : la parole énoncée en amont du

⁴¹⁹ « Curiosity, or something that perhaps deserves a better name, the wild and awful pursuit of an indefinite object », *ibid.*, p. 21-22.

⁴²⁰ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais*, *op. cit.*, p. 577.

⁴²¹ On sait que Maturin, pasteur anglican, avait en réalité une sensibilité calviniste. *Ibid.*, p. 526. Voir Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery*, *op. cit.*, p. 136-138 sur la dimension religieuse du texte, et l'importance de la question de la souffrance pour Maturin.

roman, puis occultée par la figure de Melmoth, réapparaît et se pose comme l'horizon de discours du récit. Tout se passe alors comme si le texte dédoublait la question du dire. Pendant le roman, la curiosité du lecteur n'a cessé d'être excitée : celui-ci, mû par la narration gothique, cherchait obstinément la parole manquante de Melmoth, qui était celle du diable. Mais à la fin, c'est une autre parole qui lui est donnée, et qui rappelle la leçon morale et spirituelle du récit en guise de péroraison. On peut certes voir une dimension artificielle dans ce jeu final du texte ; il n'en est pas moins explicitement thématiquement dans le récit. La division, figure centrale dans *Melmoth the Wanderer*, pourrait alors concerner un récit dont la spécificité tiendrait aux enjeux du genre gothique, tiraillé entre deux manières d'aborder la question du dire. Le texte gothique renvoie à la parole cherchant à se faire monstration ; visant l'effet spectaculaire et terrifiant, il mobilise en cela la curiosité du lecteur, ouvre au désir fasciné de se confronter à la présence autre, au risque de rencontrer le diable ; et le récit, ici, ne cesse effectivement de chercher à donner à voir, de relancer, de nourrir cette curiosité. Mais en même temps, justement parce qu'il s'agit d'un écrit, et d'un écrit portant sur un interdit, le texte met aussi constamment à distance cette curiosité qu'il convoque en un jeu pervers et déceptif. Melmoth est entrevu au début du roman, mais disparaît aussitôt ; il n'est plus évoqué ensuite que par le filtre de narrations autres, superposées les unes aux autres. Les jeux de mise à distance, la multiplicité d'intrigues concurrentes les unes des autres, ou qui s'interrompent pour reprendre plus loin, sont autant de manières d'approcher de Melmoth tout en signifiant le maintien d'une distance qui n'est jamais que ponctuellement abolie, et qui ouvre à la question du sens. Sans doute, ce jeu sert encore la dynamique de la curiosité ; mais les ellipses à répétition du texte n'en compliquent pas moins l'effet en troublant la cohérence narrative⁴²².

La fin du texte confirme le fonctionnement de cette logique double du dire, écartelé entre l'ordre du spectaculaire et celui de la signification. Melmoth apparaît soudain, et l'effet horrifique se produit aussitôt⁴²³. Mais le personnage dénonce sur-le-champ ce rapport spectaculaire au monde qui occulte la dimension profonde du drame humain, en prenant l'exemple de don Juan, dont

⁴²² Victor Sage parle d'une narration en forme de miroir brisé (« broken mirror ») chez Maturin. Victor Sage, « Irish Gothic: C.R. Maturin and J.S. Le Fanu », dans David Punter (sld.), *A Companion to the Gothic*, Oxford/Malden, Blackwell Publishers, 2000, p. 81-93, citation extraite de la p. 85.

⁴²³ « The senses of Monçada and his companion reeled in delirious terror », Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*, *op. cit.*, p. 536.

la figure fait évidemment écho à la sienne : « Have you seen the fate of Don Juan, not as he is pantomimed on your paltry stage, but as he is represented in the real horrors of his destiny by the Spanish writer ? » (p. 537). À la mise en scène caricaturale dictée par l'impératif spectaculaire, Melmoth oppose la forme écrite et son rapport propre à l'ordre de la signification. Il rappelle certes au passage en termes visuels la scène du banquet de don Juan ; mais cette évocation est explicitement rabattue sur un pur enjeu de sens. Le spectaculaire n'aboutit d'ailleurs ici qu'à la vision du gouffre et du vide. L'ordre spectaculaire se retourne en manque à voir, le dire spectaculaire se fait questionnement du sens à reconquérir. À l'horreur mensongère et spectaculaire se substituent alors ces horreurs réelles (« real horrors ») dont la teneur reste à préciser.

La scène finale du récit donne toute sa consistance à ce retournement. Cette réécriture de la mort d'Ambrosio en inverse les enjeux. Dans *The Monk*, le processus de destruction était montré au lecteur jusqu'à épuisement, le corps se trouvant progressivement réduit à un reste par le déferlement des éléments, avant que ce reste ne disparaisse à son tour. Chez Maturin, le spectacle de la mort de Melmoth est au contraire dérobé au lecteur. L'interdiction du voir implique que la fin du héros reste secrète. Lorsque le jeune Melmoth et Monçada se rendent sur les lieux, ils ne font que suivre les traces d'une tragédie à laquelle ils n'ont pu assister. Ils trouvent à la fin une cravate, qui n'est elle-même que la dernière trace de Melmoth. Survient alors l'ultime phrase du texte : « Melmoth and Monçada exchanged looks of silent and unutterable horror, and returned slowly home » (p. 542). Ici, la logique de curiosité ouvre à une horreur subjective paradoxalement causée par l'absence de possibilité du spectacle ; le dire s'inverse en silence ; à l'errance se substitue le mouvement du retour. Le point culminant de l'horreur est donc aussi un point d'inversion des valeurs qui ont jusque-là guidé le fonctionnement du texte. Encore le récit suggère-t-il que l'horreur même, désormais indicible (« unutterable »), est d'une autre nature que ce à quoi nous avons assisté jusque-là. Par sa force propre, elle réduit à néant les discours ordinaires fondés sur le rapport spectaculaire à l'exagération et à l'artifice, comme en témoignent les réactions des pêcheurs croisés par Melmoth et Monçada : « It was singular that these men, accustomed by nature and habit alike to exaggeration and superstition, used not the language of either on this occasion » (p. 542). La curiosité coupable a fait l'occasion d'un récit effrayant mais est réduite à néant par l'irruption du *mysterium tremendum*, qui amène à

une appréhension authentique de la finitude humaine confrontée à l'incompréhensible. Le récit trouverait alors son fonctionnement dynamique de passer d'un genre d'horreur à un autre, de quitter progressivement l'errance narrative à visée spectaculaire pour toucher à l'appréhension saisissante de l'inaccessible.

Ici, le drame gothique est aussi invitation à entrer dans la reconquête de la signification perdue. Sans doute, ce mouvement de retour est à peine esquissé dans le texte : l'absence de Dieu, la brutalité de la clôture du récit, laissent au contraire l'interprétation ouverte, concluant sur l'effet terrifiant comme pour intensifier le pur saisissement du lecteur en écho à ce que faisait déjà Lewis à la fin de *The Monk*. L'évocation finale de l'effroi sacré peut dès lors sembler relever de l'artifice, tant elle apparaît tardivement, et pour boucler un récit qui n'a cessé de déployer les vertiges de l'imaginaire. Elle n'en témoigne pas moins d'une dialectisation de la question du sens dans un texte où la logique de la monstration ouvre à une esthétique inquiète du détour et de la trace.

Ces deux textes relèvent de stratégies bien différentes. Tous deux mobilisent une logique du mystère, qui concerne ici la mise en crise du sens. Ils font appel à des stratégies narratives permettant de nourrir un puissant imaginaire textuel et de construire au passage un discours notablement anticlérical et anticatholique. Les motifs religieux sont l'occasion d'une écriture ébranlant la certitude du dogme pour construire une narration tirant sa dynamique du caractère polymorphe des incarnations du mal. Le mystère initie un rapport déstabilisé à un univers spectaculaire et terrifiant placé sous le signe du diable. Mais là où Lewis fait de la destruction du sens le point d'arrivée d'une narration placée sous le signe de la frénésie charnelle, Maturin opère un renversement pour dire l'échec d'une pulsion narrative d'essence scopique et démoniaque et réaffirmer la nécessité d'une autre errance relevant de la quête du sens perdu. C'est dans cette optique qu'il privilégie un récit éclaté, mettant en scène ses propres espaces d'incertitude et interrogeant implicitement la position du lecteur, comme pour l'inviter à rétablir la logique de signification que la narration a mise en danger. Avec ces auteurs, le récit interroge son propre fonctionnement. Lewis déploie une narration mettant en scène le caractère illusoire de postures morales inaptes à saisir le jeu effectif des passions, et justifie par là une conception romanesque décidée à explorer tous les possibles de la fiction. Maturin intègre au fil de son récit des critiques traditionnelles du jeu

fictionnel, tout en créant des effets d'instabilité narrative permettant au lecteur de jouir d'un déferlement de figures fantasmagoriques éventuellement susceptible d'ouvrir à une récupération du discours moral. Dans les deux cas, le mystère est central. Il se déploie sur un mode finalement objectif et infernal chez Lewis, et selon une perspective essentiellement subjective destinée à exprimer l'impuissance humaine chez Maturin. Il concerne de la sorte le déploiement diabolique chez Lewis, la logique de l'exclusion du divin chez Maturin. Fondées sur la destruction ou le manque, sur une pensée fictionnelle du reste ou de la trace, ces approches littéraires n'entendent pas se revendiquer d'une pensée romanesque de l'unité, du rapport au réel, ou de la réconciliation avec le lecteur sous le signe de l'affirmation dogmatique de valeurs exemplifiées par les personnages. Usant du nouage de l'incertitude et de l'effet de terreur, le roman, avec le mystère, orchestre le surgissement d'une réalité alternative qui est celle de son territoire propre, et affirme l'étendue de ses pouvoirs – y compris lorsqu'il fait mine de s'en offusquer.

1.2.5. Brockden Brown, Lamothe-Langon : entre méfiance et jouissance de la fiction

Le gothique, centré sur la production d'effets de terreur et d'horreur, peut prendre pour objet sa puissance propre. La narration est alors à même de revêtir un caractère de commentaire métatextuel, où le mystère joue sa part puisque ce mot concerne l'immersion du lecteur par le travail de la curiosité. Il permet d'orchestrer le jeu du caché et du révélé, et s'associe à des effets de focalisation susceptibles de faire vivre au lecteur l'angoisse d'une imminente révélation infernale, de quelque épiphanie inversée porteuse de destruction. Le texte peut de la sorte proposer une pensée critique du genre mais aussi jouer d'effets de complicité avec le lecteur en convoquant le souvenir d'autres romans. C'est ce qu'on se propose d'envisager par le biais de deux textes écrits hors du Royaume Uni. Charles Brockden Brown (1771-1810) avec *Wieland* (1798), dans l'Amérique de la fin du dix-huitième siècle, ou Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864) avec *L'Ermite de la tombe mystérieuse* (1816), œuvre française datant du début de la Restauration, convoquent la tradition gothique pour en

exhiber le fonctionnement, et mettre en place des stratégies fictionnelles destinées à interroger le statut de la littérature dans le contexte historique où ils se trouvent. Ces œuvres placent le mystère au cœur de leur dispositif, à des fins différentes, sinon opposées, entre réflexion critique visant à rendre compte d'un fonctionnement ambivalent du récit et exhibition de ses ressorts dans le cadre d'un pur jeu métalittéraire.

Charles Brockden Brown, traditionnellement considéré comme un pionnier, voire comme le père fondateur de la fiction narrative américaine⁴²⁴, publie *Wieland or the Transformation* en 1798⁴²⁵. La transformation que le livre met en exergue fait écho aux enjeux d'une période où se pose le problème du statut de la littérature en contexte américain, voire du statut de la nation américaine elle-même, dans un moment d'émancipation et de fondation ouvrant à tous les possibles, et donc aussi à toutes les angoisses⁴²⁶. La matrice gothique permet alors de réfléchir à l'état d'une société en prise avec la question d'une fondation impossible. *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon, est publié en 1816, dans un contexte littéraire, historique et politique foncièrement différent, mais qui concerne aussi un moment de transition historique radicale. Pour ce haut fonctionnaire napoléonien, il s'agit d'abord, au moment de la Restauration, de s'engager plus avant dans une carrière littéraire tout en faisant allégeance au nouveau pouvoir. Il s'agit, dans les deux cas, de légitimer une posture d'écriture en creusant la puissance du littéraire ; et de s'interroger au passage sur la possibilité d'une naturalisation du gothique dans des contextes culturels ouvrant à d'autres questions.

Charles Brockden Brown se défie du gothique, qu'il envisage avec dédain, et des critiques tels que Maurice Lévy refusent d'ailleurs de voir en lui un écrivain gothique, du fait que ses récits se situent dans un décor plus proche de la *wilderness* américaine que d'un vieux monde peuplé d'architectures

⁴²⁴ Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown*, Paris, Belin, 2000, p. 7.

⁴²⁵ Édition de référence : Charles Brockden Brown, *Wieland or the Transformation; Memoirs of Calwin the Biloquist*, Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998. Pour l'édition française : *Wieland ou la Voix mystérieuse*, *op. cit.*

⁴²⁶ Christopher Looby, *Voicing America. Language, Literary Form, and the Origins of the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1996 ; voir en particulier « "The Very Act of Utterance": Law, Language, and Legitimation in Brockden Brown's *Wieland* », p. 145-202. *Wieland* y est considéré comme traitant indirectement du problème d'une nation dépourvue de socle (« A nation deprived of traditional sources of political legitimacy », *ibid.*, p. 146).

médiévales⁴²⁷. Et pourtant, du gothique, Brockden Brown retient les traits les plus fondamentaux en construisant un récit sous le signe de l'inquiétude et de la terreur, dans un monde nocturne et incertain peuplé de forces apparemment supranaturelles. Dans *Wieland*, histoire d'un personnage conduit à tuer sa famille sous l'influence d'une voix qu'il croit émaner de Dieu, les principaux héros, Clara et son frère Théodore, sont les descendants d'un colon austère, d'une sensibilité proche du puritanisme et mort de combustion spontanée. Le nom de famille mis en avant par le titre prend l'allure d'une malédiction frappant ceux qui le portent. La voix mystérieuse qui se manifeste tout au long du livre ne fait ainsi que reconduire l'idée d'une menace omniprésente et insaisissable, apte à détruire les personnages. Le surnaturel expliqué, auquel le livre recourt dans une large mesure, ne permet d'ailleurs pas de rendre compte de l'ensemble des phénomènes étranges surgissant au cours du récit, si bien qu'une incertitude fondamentale l'emporte, en dépit des efforts de la narratrice, Clara, pour donner sens à l'histoire tragique qu'elle entend retranscrire.

On peut donc parler de récit gothique avec Brockden Brown⁴²⁸, mais d'un gothique pensé en lien avec la volonté d'instaurer une littérature américaine, comme le suggère le sous-titre de son roman, *Wieland or the Transformation. An American Tale*. C'est cette tension qu'il s'agit d'éclairer, et qui explique que Brown use d'un genre qui lui déplaît pour lui donner une nouvelle direction. L'action se situe aux États-Unis, dans un passé récent mais relevant d'une situation radicalement autre que celle du contexte d'écriture, puisqu'elle renvoie aux années qui précèdent la guerre d'indépendance. Il s'agit donc là d'un monde en devenir, situé dans un entre-deux, aussi bien d'un point de vue historique que géographique (la relation à l'Europe joue un rôle important dans le texte). Dans ce contexte, l'ambivalence du dix-huitième siècle, entre Lumières et religiosité, prend tout son sens⁴²⁹, puisque le regard porté par les colons sur l'Amérique est essentiellement religieux. Le choix de Brockden Brown d'user du genre gothique s'intègre dans ce cadre. L'Amérique puritaine de la fin du dix-huitième siècle éprouve une méfiance profonde pour la littérature, considérée comme immorale

⁴²⁷ « On ne retrouve rien, ni dans *Wieland* ni dans *Ormond*, de l'appareil gothique, que l'auteur lui-même semble, dans la préface d'*Edgar Huntley*, récuser », Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, op. cit.*, p. ix.

⁴²⁸ Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown, op. cit.*, p. 37-60.

⁴²⁹ Voir dans Emily Miller Budick, *Fiction and Historical Consciousness. The American Romance Tradition*, Londres/New Haven (Conn.), Yale University Press, 1989, le chapitre « Literalism and the New England Mind: Charles Brockden Brown's *Wieland* as American History », p. 18-35.

et inutile. En convoquant un genre qu'il méprise, mais qui repose sur la manifestation d'événements inquiétants d'essence potentiellement supranaturelle, Brockden Brown adopte un geste littéraire relevant d'une stratégie précise : il se porte au plus près d'une vision du monde sous le signe du surnaturel qui est celle des puritains. Il est ainsi en mesure de montrer que cette conception religieuse repose sur les mécanismes mêmes de la fiction, et que le littéralisme puritain peut être rabattu sur une adhésion inconsciente et naïve aux pouvoirs de ce qui n'est jamais qu'une forme de littérature : perversité d'un texte suggérant que les contraires se rejoignent... Le sacrifice d'Abraham est ainsi au cœur de *Wieland* : le personnage de Théodore, prenant à la lettre le texte biblique, confondant le récit avec le monde, se transforme en meurtrier. Le gothique permet à Brown de produire une critique du religieux.

Gothique, le texte l'est aussi et d'abord par son vocabulaire. Le récit de Brockden Brown emploie un lexique traditionnellement associé au gothique, en ne cessant d'invoquer l'inconnaissable et l'inquiétant ; le mystère s'intègre de manière attendue au « choix d'un vocabulaire typiquement "gothique" »⁴³⁰, et comme le note encore Marc Amfreville à propos de ce lexique prévisible dans l'ensemble des quatre œuvres gothiques de Brockden Brown, « le relevé exhaustif en serait fastidieux tant sont innombrables [...] les occurrences de substantifs tels que "trepidation, alarm, disaster, anxiety, mystery, terror, suddenness, evil, gloom, horror, panic, tremor, anguish, grief..." », sans compter les « adjectifs fétiches de Brown : intricate, obscure, dark, dismal, melancholy, mysterious, tremulous, bewildered... »⁴³¹. C'est bien, une fois de plus, en lien avec la question du point de vue du personnage en perte de maîtrise que l'effet gothique se déploie en lien avec le mystère.

Comme toujours dans la perspective gothique, le mot « mystère » s'insère dans un ensemble de termes au carrefour de l'incertain et de l'inquiétant. On compte 46 occurrences du lexique du mystère⁴³², parmi lesquelles l'adjectif domine largement (33 occurrences) pour apporter une coloration gothique au terme considéré. Sans surprise, le mystère renvoie à ce qui s'oppose à la

⁴³⁰ Marc Amfreville, « L'écriture de la subjectivité », dans *Profilis américains*, Centre d'Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines, Montpellier, 1999, n°11, « Charles Brockden Brown », p. 56.

⁴³¹ *Ibid*, p. 56. Marc Amfreville aborde également cette question dans son ouvrage, *Charles Brockden Brown, op. cit.*, p. 103.

⁴³² Annexe III.1.E.

compréhension, à ce qui relève d'un blocage du sens qu'il faudrait lever (« To fathom this mystery », p. 38) ; il désigne surtout la réalité d'apparence surnaturelle. La première occurrence du terme dans le récit porte sur les circonstances étranges de la mort du père (« Such was the end of my father. None surely was ever more mysterious », p. 17), et le caractère incertain d'une réalité au statut potentiellement transcendant est clairement placé de manière répétée sous le signe du mystère⁴³³.

L'originalité du traitement du mystère tient à ce qu'il porte sur le fonctionnement textuel à proprement parler. On ne s'étonnera pas que la question du dire soit étroitement imbriquée à celle du mystère dans un texte consacré à des voix étranges et menaçantes. L'adjectif « mysterious » porte de manière fréquente sur des enjeux de langage porteurs d'incertitude (« warning », p. 31, p. 70, « call », p. 36, « silence », p. 159, « voice », p. 41, p. 164, « voices », p. 68, « dialogue », p. 77,...) Le dire ouvre plus largement sur les mécanismes guidant la conduite du récit. Est mystérieux l'effet de terreur (« dread », p. 192,...) porté par le texte ; sont désignés comme mystérieux, surtout, l'élément déstabilisateur ou l'événement inattendu. Ainsi des actants intervenant de manière inopinée dans l'histoire pour en dévier le cours (« personnage », p. 45, « character », p. 116, « visitant », p. 119, « agent », p. 197), des étapes du récit correspondant aux fonctions narratives de la menace et de l'interdiction (« admonition », p. 191, « warning », p. 31, p. 70, « interdiction », p. 196), et de manière générale de tout ce qui renvoie à la dynamique narrative d'ensemble (« events », p. 121, « interposition », p. 135, « end » p. 77, « agent », p. 197,...). Le mystère, produisant l'action, s'associe à l'idée de puissance et d'énergie, et c'est bien de l'énergie du récit dont il est prioritairement question par ce biais. Il s'agit alors des forces dangereuses s'opposant aux personnages et les plongeant irrésistiblement dans une logique de destruction, et dont il faut comprendre d'où elles tiennent leur emprise.

Car c'est bien la nature de ce qui prend le pouvoir sur les personnages au risque de la destruction qui est interrogée par le récit. Si *Wieland* donne lieu à quelques scènes gothiques, il est pour l'essentiel consacré à des questionnements sur ce qui plonge les personnages dans l'effroi jusqu'à leur faire perdre le sens de

⁴³³ Ce sont notamment les avertissements mystérieux car paraissant émaner de cette voix surgie de nulle part ; ex. Charles Brockden Brown, *Wieland*, *op. cit.*, p. 31.

la réalité, et sur les conséquences de cette logique de déstabilisation. On l'a dit, *Wieland* traite d'une malédiction familiale. Le récit s'ouvre sur la vie et la mort inquiétante du père de Théodore, et on apprendra au cours du récit comment le grand-père est décédé lui aussi dans des circonstances suspectes. Tout porte à croire que l'ensemble de la lignée est aux prises avec les forces sinistres qui viennent aussi visiter Clara dans ses rêves. Mais cette explication entre en concurrence avec une autre analyse, qui voit tout simplement dans *Wieland* une figure de fou. L'ensemble du récit est porté par la voix narrative de Clara, qui rend compte après coup à un destinataire non spécifié des événements auxquels elle a été mêlée, en tentant d'y mettre de l'ordre. Contrairement à son frère, Clara s'efforce de conserver un recul sur les choses, de s'en tenir à une grille d'analyse rationnelle. Par elle, avec elle, le lecteur est amené à privilégier la piste de la démence, même si Clara n'est pas en mesure d'éclairer l'ensemble des faits ayant conduit au sacrifice de la famille de *Wieland*.

Pour le lecteur, la question se déplace et porte alors sur ce qui aurait pu causer cette démence, produire chez Théodore la transformation mentionnée dans le titre de l'œuvre. Le problème concerne sa religiosité : imbibé de puritanisme, Théodore est un fou de Dieu, persuadé de mettre en œuvre les desseins de la divinité par le biais du sacrifice. Du côté du Dieu de colère de l'Ancien Testament, il tue en croyant faire œuvre sainte. C'est ce fanatisme dont il faut rendre compte. Le texte suggère un type d'explication renvoyant en dernière analyse à des causes sociales. Théodore aurait hérité sa folie de son père. Or, celui-ci a connu une enfance malheureuse et contrainte, dans des conditions débilitantes⁴³⁴. Adolescent contraint à l'isolement et au travail forcené, il est tombé par hasard sur un texte consacré aux camisards (« In this state of mind he chanced to light upon a book written by one of the teachers of the Albigenses, or French Protestants », p. 7). Chez cet homme privé de toute nourriture intellectuelle, un tel livre a permis de combler un manque, de répondre à un désir (« The craving which had haunted him was now supplied with an object », p. 8), et le récit détaille l'emprise progressive de l'ouvrage sur un personnage coupé du monde :

⁴³⁴ Comme apprenti, le père *Wieland* est plongé dans une sorte de caverne spirituelle. Il connaît une enfance sinistre consacrée à un labeur répétitif, qui fait de lui un être profondément malheureux : « His duties were laborious and mechanicals [...] His heart gradually contracted a habit of morose and gloomy reflection [...] He could not accurately define what was wanting to his happiness », *ibid.*, p. 7.

The words "Seek and ye shall find," were those that first offered themselves to his notice. His curiosity was roused by these so far as to prompt him to proceed. As soon as he finished his work, he took up the book and turned to the first page. The further he read, the more inducement he found to continue, and he regretted the decline of the light which obliged him for the present to close it (p. 8).

L'emprise est d'ordre littéraire. Le texte suggère que le personnage est progressivement saisi par un livre qui, suscitant sa curiosité, prend le pouvoir sur lui jusqu'à orienter son existence entière. Il n'est pas étonnant, à cet égard, que les personnages se préoccupent au moins autant de littérature que de religion, et de figures illustrant en particulier la puissance de la parole. Théodore Wieland s'intéresse à la figure de Socrate, et plus spécifiquement encore au démon de Socrate, justement présenté comme mystérieux⁴³⁵. Il apprécie également Cicéron, au point de se procurer un buste de l'illustre rhéteur (p. 22). Musique et poésie sont au cœur des discussions et des préoccupations des personnages (p. 22-24). Avec Socrate, mais aussi avec la rhétorique, la poésie et la musique, le récit met en avant la puissance de fascination du verbe et du son. Les personnages, même les plus rationnels, sont la proie des mots, tel Pleyel se méprenant sur le sens de termes lus au hasard dans le journal de Clara⁴³⁶. La littérature agit comme une force de disjonction, amenant les personnages à ne considérer le réel que dans la mesure où il revêt une forme fictionnalisée : Pleyel aime Clara parce qu'il voit en elle une figure de roman apte à se voir transposée littérairement⁴³⁷. La littérature est dangereuse dans la mesure où elle entre en concurrence avec le réel.

La voix qui surgit dans le texte et mène le récit à la catastrophe est en prise directe avec la littérature d'une part, avec la religion d'autre part : elle semble émaner de l'au-delà tout en relevant d'une logique fictionnelle, et concentre cette puissance qui s'empare des personnages en dépit d'eux-mêmes, et les pousse vers le drame. Autant qu'aux sources de ce pouvoir, qui renvoie à l'être de la langue dans sa dimension d'artifice, c'est à ses conséquences que se

⁴³⁵ « To this was to be ascribed a design in which his pen was, at this period, engaged, of collecting and investigating the facts which relate to that mysterious personage, the Daemon of Socrates », *ibid.*, p. 45.

⁴³⁶ *ibid.*, p. 115-116.

⁴³⁷ « "I found no end and no bounds to my task. No display of a scene like this could be chargeable with redundancy or superfluity. Even the colour of a shoe, the knot of a ribband, or your attitude in plucking a rose, were of moment to be recorded" », *ibid.*, p. 113.

consacre alors le récit. *Wieland* ne cesse de montrer l'effet désastreux des voix et des discours sur des personnages cédant tour à tour au jeu de l'illusion. C'est le grand-père Wieland, se jetant dans le vide pour rejoindre son frère mort qui l'appelle à lui ; c'est le père, mélancolique et persuadé d'avoir désobéi à la parole de son Dieu jusqu'à une mort qu'il pressent inéluctable ; c'est enfin Théodore, qui mène la logique de destruction à son terme en tuant les siens pour obéir à l'ordre qu'il a entendu. Dans les trois cas, l'écoute de la parole surnaturelle relève d'une logique de soumission à une puissance bien plutôt que d'une dynamique de l'échange verbal, quand elle ne se fait pas contre elle. La langue, ici, est danger et non communication ; Pleyel, l'homme rationnel, se laisse prendre à des mots mal lus et à une ruse verbale, et se montre inapte à écouter Clara quand elle tente de se justifier alors qu'il la croit déshonorée. Avec l'histoire de Louise Conway, le texte propose une mise en abîme des dangers du langage séducteur menant au trouble dans le sens. Au tout début du récit est présentée l'histoire étrange de sa mère, qui a quitté son foyer sans qu'on sache pourquoi. La véritable raison n'est donnée qu'à la fin du livre ; cette femme avait tout simplement été victime des mensonges d'un don Juan. La tromperie langagière a produit la tragédie personnelle, et avec elle le trou dans le texte face à une vérité impossible à énoncer. Le récit gothique du délire mystique de Wieland et le drame sentimental d'allure richardsonienne ne disent qu'une seule et même chose : il faut se méfier de la littérature, de toutes les sortes de littérature et de discours mensongers – à commencer par ceux qui s'avancent masqués sur la scène du monde. Ici, la menace ne touche pas à une dimension spéculaire ou au spectacle terrifiant ; dans un texte mettant en scène les dérives du puritanisme, ce sont le verbe, la voix et l'inspiration qui sont les premières cibles de la critique et touchent à une mystique délirante. Le littéraire et le religieux sont les deux faces d'un même rapport à la croyance.

Carwin, le personnage de « villain » du roman, le ventriloque usant de diverses voix pour manipuler les autres actants à leurs risques et périls⁴³⁸, incarne cette puissance de la littérature. La voix de Carwin ouvre les possibles narratifs : en multipliant les incarnations, réelles ou de pure invention, il

⁴³⁸ La définition d'Arnaud Huftier, qui voit dans le « villain » « une métonymie et une parole performative » s'applique ici on ne peut plus littéralement. Carwin n'a pas pour finir la dimension hyperbolique normalement associée à ce type de personnages, mais le jeu narratif aura permis d'y croire un temps. Arnaud Huftier, « Le non de Dieu et le nom de la baleine... Portrait sous cape du "villain" », *Le Rocambole*, été/automne 2012, n°59/60 (p. 191-210), p. 201.

introduit les personnages aux mondes alternatifs de la fiction. C'est en écoutant sa parole d'allure oraculaire que Pleyel croit morte la femme qu'il pensait épouser et renonce à son voyage en Europe, et c'est encore en entendant son imitation de Clara qu'il croit au déshonneur de cette dernière. L'épisode où Clara pense entendre des brigands se préparant à la tuer relève à son tour du pur jeu fictionnel (pour ne pas dire du cliché littéraire), dont Carwin est le premier étonné de constater les conséquences effectives. Il s'agit dans ce contexte de la manière dont peut s'orchestrer l'effet gothique, dans une situation dénuée *a priori* de tout enjeu, et d'où surgit soudain le drame. Ici, le danger est créé de toutes pièces, et comme malgré eux, par des personnages plongés dans le vertige d'une *mimesis* dont il serait urgent de saisir le mécanisme⁴³⁹ : Carwin même ne correspond pas à la réputation terrible qui est la sienne, et sa noirceur est largement teintée de maladresse et d'imprévoyance⁴⁴⁰.

Le mal vient alors d'une propension à la fiction, illustrée par la référence gothique, et qui innerve le discours religieux tout autant que les discours rationalistes : elle agit sur le mode de la contamination et se traduit par la corruption du sens. Cette propension à la fiction est exemplairement incarnée par Carwin, qui avoue explicitement avoir induit le drame par goût du mystère et sans en saisir les conséquences (« My passion for mystery, and a species of imposture, which I deemed harmless, was thus awakened afresh », p. 184). Le récit est d'abord, ici, une mise en abîme du genre gothique et de ses conséquences néfastes, qui dépasse le questionnement littéraire pour porter plus largement sur la mécanique de destruction de sujets en proie à l'illusion. D'où l'ambivalence du récit, qui n'épouse la forme fictionnelle que pour s'en défier. Le texte revendique une dimension morale et un ancrage dans la réalité ; surtout, la quête herméneutique⁴⁴¹ se mue ici en enquête aussi nécessaire qu'impossible pour reconquérir le sens perdu. La vérité est inaccessible, le propos ne peut être

⁴³⁹ Ce que pressent Clara face aux accusations de Pleyel : « Mimicry might still more plausibly have been employed to explain the scene », *ibid.*, p. 105.

⁴⁴⁰ « "I am not this villain; I have slain no one; I have prompted none to slay; I have handled a tool of wonderful efficacy without malignant intentions, but without caution; ample will be the punishment of my temerity, if my conduct has contributed to this evil" », *ibid.*, p. 181.

⁴⁴¹ Paradoxalement, cette quête herméneutique dérive précisément de pratiques religieuses liées à la sensibilité puritaine : « Les sermons en particulier, et la littérature puritaine en général, avaient aussi légué à la jeune République un goût de la rhétorique et une tradition herméneutique que des auteurs comme Brown, et plus tard Hawthorne, allaient savoir mettre à profit », Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown, op. cit.*, p. 26.

que porté par un sujet – Clara en l'occurrence – avec ses forces et ses faiblesses⁴⁴², et l'accès aux choses ne se fait que de manière indirecte. *Wieland* présente en effet une esthétique de l'oblique, où les personnages sont rarement directement confrontés au phénomène redouté et accèdent au réel par des rumeurs, des témoignages indirects, c'est-à-dire précisément des voix toujours susceptibles de plonger le sujet dans la perplexité⁴⁴³. La focalisation interne, plus que jamais, rend possible l'effet gothique, et manifeste l'erreur où se trouve plongé le sujet.

On comprend que le mystère soit étroitement imbriqué dans le texte à la question de la fiction et du récit. Brockden Brown s'approprie les critiques religieuses à l'égard de la littérature, les prend à son compte, et les adresse en retour à ces mêmes instances religieuses en y dénonçant l'existence de logiques de parole⁴⁴⁴ tendant à obscurcir la réalité. Le fait littéraire est ainsi paradoxalement légitimé d'entrer dans une voie réflexive qui l'amène à produire un questionnement inquiet sur un monde instable. Dans cette économie, le mystère occupe une place ambivalente : il dit le rapport gothique au monde, les ruses et les tromperies humaines jouant du surnaturel ; il renvoie aussi à une opacité foncière du réel. Il fait écho au statut paradoxal d'un art romanesque aussi néfaste qu'utile, et présente ce paradoxe au lecteur sans perspective de résolution⁴⁴⁵. La langue du texte, dont la simplicité et le refus des effets de style ont souvent été notés⁴⁴⁶, relève d'une approche originale du fait littéraire qui joue du mystère pour en conjurer les effets. La littérature constitue alors un biais pour penser de manière plus générale le moment historique incertain où est plongée la jeune Amérique de la fin du dix-huitième siècle.

Un tel contexte est sans grand rapport avec la manière dont la France du début de la Restauration considère les questions de religion aussi bien que de

⁴⁴² Cynthia S. Jordan, « "The Folly of Precipitate Conclusions": Brockden Brown's *Wieland* », dans *Second Stories. The Politics of Language, Form and Gender in Early American Fictions*, Londres/Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1989, p. 78-97.

⁴⁴³ « My opinions were the sport of eternal change. Sometimes I conceived the apparition to be more than human. I had no grounds on which to build a disbelief. I could not deny faith to the evidence of my religion; the testimony of men was loud and unanimous: both these concurred to persuade me that evil spirits existed, and that their energy was frequently exerted in the system of the world », Charles Brockden Brown, *Wieland*, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴⁴ Le texte a pu être vu comme visant à dénoncer les excès d'un climat politique empreint de démagogie et mettant au premier plan l'éloquence rhétorique. Christopher Looby, *Voicing America*, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Voir notamment le commentaire de Clara, après qu'elle a lu les aveux écrits de Théodore : « Will you wonder that I read no farther? Will you not rather be astonished that I read thus far? What power supported me through such a task I know not », Charles Brockden Brown, *Wieland*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁴⁶ Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown*, *op. cit.*, p. 99-116.

littérature. Si Lamothe-Langon propose lui aussi en 1816 avec *L'Ermite de la tombe mystérieuse*⁴⁴⁷ une mise en abîme de la puissance gothique, c'est bien moins dans une visée critique que pour le pur plaisir du déploiement d'un jeu romanesque pensé sous le signe de l'autoréférentialité. Ce qui était danger chez Brockden Brown n'est plus guère ici qu'occasion de jouissance et de jeu.

Lamothe-Langon, ancien haut fonctionnaire qui n'avait guère écrit jusque-là que des odes et des épîtres dédiées au pouvoir napoléonien et à des figures de l'Empire telles que David, propose avec *L'Ermite de la tombe mystérieuse* un texte qui semble entretenir peu de rapports avec la réalité du moment : le roman traite d'une usurpation dynastique et de secrets de famille au temps de la croisade des Albigeois ; avec le récit des aventures du jeune Adémar qui, guidé par un mystérieux ermite, se met au service du comte de Toulouse, et découvre peu à peu les trahisons du seigneur Arembert qui l'a élevé, le texte s'ancre dans un imaginaire lointain, au gré d'une narration où se greffent romances de troubadours et combats évoquant les chansons de gestes. On peut certes trouver dans le texte un certain nombre d'allusions renvoyant au contexte d'écriture ; ainsi de la nostalgie sur laquelle s'ouvre le roman, ou encore des transparentes déclarations d'allégeance au pouvoir en place portées par les personnages⁴⁴⁸. La préface, en évoquant le siège de Toulouse de 1814, apporte une mention plus directement ancrée dans l'actualité récente ; mais, traitant d'une défaite napoléonienne dans des circonstances lui donnant l'allure d'une victoire (le texte parle de « retraite victorieuse », vol. I, p. xii), elle n'est pas dépourvue d'ambiguïtés, et elle sert surtout prioritairement de lieu de passage vers la fiction en amenant le topos obligé de la découverte du manuscrit du texte. On peut voir dans ce texte d'un haut fonctionnaire napoléonien en quête de perspectives de carrière à l'aube de la Restauration une tentative pour s'engager en littérature en faisant fond sur les modes du moment.

Le caractère gothique du texte est résolument affiché. Dès le titre se met en place une isotopie renvoyant à l'idée d'une altérité radicale : avec l'ermite (celui qui est séparé du monde), la mort (l'envers de la vie), et le mystère (ce qui

⁴⁴⁷ Édition de référence : Anne Radcliffe (sic), *L'Ermite de la tombe mystérieuse ou le Fantôme du vieux château*, Paris, Lecointe et Durey, 1822, 3 volumes ; l'édition présente Lamothe-Langon comme le traducteur du texte.

⁴⁴⁸ « "Nulle puissance n'a le droit de prêcher la révolte ; et ceux que Dieu a établis pour nous réconcilier avec lui, ne peuvent pas nous ordonner de nous armer contre ceux qu'il institua pour le représenter sur la terre" », *ibid.*, vol. II, p. 74-75.

échappe à l'emprise du sens), le récit est placé d'emblée sous le signe d'une coupure qui est aussi celle d'un jeu littéraire sans prise sur le réel. Le premier chapitre répond aux promesses du titre, en présentant un chevalier inquiet, Arembert, père d'Adémar, dans un château médiéval en pleine nuit d'orage, que trouble l'irruption d'une voix vengeresse sortie de nulle part. Cette voix est sans rapport avec celles de *Wieland* : d'un ton de solennité prophétique, elle dit la vérité de la culpabilité du personnage qu'elle plonge dans les affres de la tourmente. Elle signale d'emblée au lecteur un lieu d'omniscience et d'omnipotence tout en convoquant la tradition shakespearienne. Le texte joue aussi des apparitions de spectres ou de chevaliers mystérieux. La dimension gothique du texte est affichée, voire surlignée, ce qu'indique au premier chef son attribution à Ann Radcliffe.

Pourtant, le lexique du mystère en atteste⁴⁴⁹, si les motifs et le vocabulaire du gothique sont largement mobilisés, leur utilisation témoigne d'effets de déplacement, loin de toute visée horrifique. En incluant le titre, on compte 32 occurrences du terme, dont la moitié sous forme adjectivale. Le mystère est lié prioritairement à l'événement ou à l'agent survenant de manière inopinée et provoquant un retournement imprévu. La référence surnaturelle est omniprésente. Mais deux faits surtout sont saillants dans l'utilisation que le récit fait du mystère. Tout d'abord, ici, le mystère est presque systématiquement lié à la personne de l'ermite. Le plus souvent, l'association se fait par l'appel à l'adjectif permettant d'envisager l'ermite par le biais de ce terme, qui semble le résumer et épuiser sa spécificité (« mystérieux personnage », « homme mystérieux », « mystérieux protecteur ») ; la forme nominalisée permet d'insister plus encore sur son caractère extraordinaire au sein du personnel diégétique (« Ce bizarre personnage, environné du mystère », vol. II, p. 82) et d'en faire à tout moment le détenteur du savoir dérobé aux autres personnages (« Lorsque le mystère pourra avoir son terme, le comte de Toulouse ne désavouera pas Adémar », vol. I, p. 86). Le mystère est ici étroitement associé à une figure certes détentrice de secrets, mais précisément située et identifiée par le récit. En outre, cette figure est d'emblée valorisée par le texte. Dès lors, dans ce roman, et à l'encontre de ce qu'on trouve dans *Wieland* et dans la plupart des textes gothiques, le mystère ne renvoie pas, du point de vue narratologique, au pôle des opposants mais à celui

⁴⁴⁹ Annexe III.1.F.

des adjuvants, il ne désigne pas le lieu du trouble et de la menace, mais au contraire ce qui sera à même de les contrer selon la logique du conte. Plus qu'à un danger diffus, le mystère est lié à un principe de résolution heureuse clairement thématiqué et circonscrit par le récit. Le mystère, dans *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, n'a donc pas grand-chose à voir avec le traitement que tend à en proposer la tradition gothique, pour peu qu'on mette de côté certains motifs et scènes topiques qui n'entrent de toute façon pas vraiment ici dans une logique de l'effroi. Il n'y figure que pour garantir au lecteur la promesse d'une fin providentielle, dans une narration omnisciente où les effets de terreur ne visent que les méchants, et où les aventures guerrières et sentimentales priment sur les troubles inquiétudes et les menaces diffuses. La présence du mystère n'implique pas non plus, ici, une attention particulière aux enjeux herméneutiques : conformément à l'héritage picaresque, si l'existence d'un secret est posée en tête du récit, celui-ci ne donne lieu à aucune recherche particulière de la part des personnages, et ne fait que préparer la logique de dévoilement spectaculaire attendue au terme de la narration⁴⁵⁰. Ce secret touchant à l'identité familiale est d'ailleurs aisément suspecté par le lecteur : l'ermite ne cesse de souligner qu'il n'est pas ce que l'on croit, et qu'Arembert devrait se méfier d'un frère qu'il croit mort. Si le mystère, et avec lui le gothique, est présent dans le texte, ce n'est pas à la manière d'un secret ouvrant à la manipulation diabolique, mais pour dire les ruses du récit destinées à relancer la dynamique narrative tout en menant à une fin heureuse. Comme chez Brockden Brown, le mystère vaut pour les pouvoirs du roman. Mais cette équivalence se fait sans trouble, et relève moins d'une crainte à l'égard de la fiction que du goût pour son jeu.

C'est que le texte se donne pour littéraire de part en part, assume et revendique une écriture hypertextuelle fondée sur l'amalgame et la multiplicité des sources. On l'a dit, le récit se donne comme émanant d'Ann Radcliffe ; mais la fin de la préface suggère de manière joueuse qu'il s'agit là d'un artifice sous lequel se cache le nom de Lamothe-Langon. Si le texte se donne comme inachevé, il reprend néanmoins pour finir la fiction de l'attribution radcliffienne et propose alors au lecteur de lui trouver un terme en mobilisant ses propres connaissances de la littérature gothique (« Le lecteur intelligent qui a lu *Les Mystères d'Udolphe*, *L'Italien*, *Les Souterrains de Mazini*, *Le Tombeau*, etc., suppléera

⁴⁵⁰ « "Je vais vous lever le voile qui couvre le secret de votre naissance. Adémair ! Vous êtes mon fils" », Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, *op. cit.*, vol. III, p. 22.

au texte », vol. III, p. 261). Est alors mis en avant le caractère formulaire d'une écriture ouvrant surtout au plaisir de la reconnaissance complice. Le texte joue d'ailleurs à l'évidence de la multiplicité des sources. Plus que celle de Radcliffe, c'est en réalité l'ombre de Walpole qui plane sur le récit de Lamothe-Langon, ne serait-ce que par son sujet : cette histoire d'usurpation au temps des croisades, avec apparitions providentielles et intrigues sentimentales, fait clairement écho à *The Castle of Otranto*. La référence shakespearienne est à son tour largement présente, au-delà même du modèle walpoléen : le texte renvoie de manière appuyée à *Hamlet*, par exemple avec le meurtre du seigneur, suivi de l'apparition de son fantôme demandant vengeance (vol. III, p. 237), ou à *Macbeth*, notamment avec la sorcière Naurouse suscitant l'ambition d'Arembert à l'aide de phrases à double entente (vol. III, p. 231-232), ou l'errance du meurtrier en proie aux remords et terrifié par les apparitions de fantômes dans les couloirs du château (vol. I, p. 103). Mais c'est aussi le Prospero de *The Tempest* qui se voit évoqué lorsque l'ermite parle de son rapport ambigu à la magie et à ses tours artificieux⁴⁵¹. Ici, contrairement à l'approche d'un Brockden Brown ou plus largement du gothique, il existe un régime vertueux de la ruse : l'histoire, confrontant l'usurpateur et l'homme de l'art, pourrait dès lors se résumer au déploiement dramaturgique d'un combat entre un Prospero et un Macbeth. Le récit mime d'ailleurs une logique purement dramatique, en juxtaposant des scènes faites d'entrées et de sorties de personnages, et en présentant systématiquement les échanges entre les actants selon les normes conventionnelles de présentation des dialogues de théâtre, didascalies incluses.

Mais le jeu de l'intertextualité est loin de convoquer uniquement des sources anglaises. Les personnages stéréotypés et manichéens, la narration placée sous le signe d'un secret originel, la dramatisation et la portée morale du récit font aussi écho aux récits de Ducray-Duminil⁴⁵², et le personnage d'ermite, qui a précédemment été moine, réveille parmi d'autres jeux d'intertextualité le souvenir du comte de Comminge. L'ancrage médiéval du texte est surtout l'occasion de pastiches répétés, renvoyant de manière appuyée aux romances courtoises aussi bien qu'aux chansons de geste. Parallèlement aux références anglaises, et comme en compétition avec elles, les marqueurs littéraires français

⁴⁵¹ « "On est forcé de convenir que je puis à mon gré faire des prodiges, lorsque je ne sais que tirer quelque parti des ressources que la nature nous offre" », *ibid.*, vol. III, p. 227-228.

⁴⁵² *Infra*, point 1.3.1.

nourrissent ainsi le roman de Lamothe-Langon, et l'on trouve, à côté de Shakespeare, des réminiscences manifestes de Molière, avec par exemple ce personnage, nommé don Juan, qui s'empare des femmes avec violence et se trouve confronté à une apparition surnaturelle s'opposant à ses projets (vol. II, p. 39-40). L'ouverture du récit en forme d'invocation aux muses d'Occitanie, la présence parmi les personnages de figures de troubadours ayant réellement existé, tels Pierre Vidal ou Savary de Mauléon, confirment la volonté de mettre en place un propos se revendiquant d'une littérature proprement française, et la fierté nationale est largement thématisée tout au long de l'œuvre⁴⁵³.

Le texte semble alors tiraillé entre la référence gothique britannique et la volonté de produire un discours littéraire national. La préface, qui met en scène les discussions entre le narrateur et un officier écossais, fait de cette question un enjeu explicite, en mettant en scène des différends politiques, mais aussi littéraires entre les deux hommes (vol. I, p. xvii-xix). Est alors notamment évoquée la préférence accordée tantôt à Corneille, tantôt à Shakespeare ; on se souvient que ce lieu de discorde, cristallisant de manière traditionnelle depuis Voltaire l'opposition entre les littératures des deux nations, était précisément évoqué par Walpole dans le cadre de la seconde préface à *The Castle of Otranto*. Lamothe-Langon reprend curieusement ce différend, indiquant sa préférence pour Corneille, avant d'introduire la fiction du manuscrit d'Ann Radcliffe que l'Écossais lui aurait ensuite confié en guise de remerciement (vol. I, p. xx), et qu'il aurait retouché pour en faciliter la lecture (vol. I, p. xxi). Tout se passe alors comme si le récit proposé au lecteur relevait ouvertement d'une logique hybride, entre gothique anglais et appropriation française. L'épigraphe du roman n'est-elle pas de Voltaire, le contempteur de Shakespeare que Walpole avait nommément pris pour cible au moment de promouvoir la forme littéraire qu'il proposait au lecteur ? Le roman de Lamothe-Langon paraît alors reprendre des motifs gothiques, mais pour en proposer une version transposée et naturalisée. La place de la religion et de la superstition illustre cet effet de déplacement des enjeux du récit. Lamothe-Langon reprend le motif gothique de la dénonciation de la superstition et de l'abus de pouvoir des instances ecclésiastiques, avec les figures de Foulques et du légat du pape. Mais c'est pour réaffirmer un discours catholique opposant la religion véritable, car modérée, aux excès causés par la

⁴⁵³ Par exemple, « Vous êtes Français, chevalier ? - J'en tire gloire, noble damoiselle », Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, op. cit., vol. I, p. 70.

cupidité et le fanatisme, et n'ayant rien à voir avec la forme même du culte (« La religion voit en moi l'un des plus soumis de ses enfants ; mais je sais séparer la cause de ses ministres de la sienne », vol. II, p. 38-39). L'ermite, homme du mystère, réaffirme la véritable religion contre ses dévoiements (« Seul il a préservé mes vassaux du poison de l'hérésie », vol. I, p. 23). Le texte se présente comme un roman d'aventures se revendiquant d'une tradition catholique et française et se voulant en prise avec l'idéologie du moment.

Cet effet de déplacement affecte directement l'usage et le statut du mot « mystère », qui se trouve largement valorisé dans le texte en même temps que s'y réaffirme une posture d'obédience catholique. Il y a en effet inversion et mise en abîme de l'effet gothique, qui n'exerce pas ici sa puissance sur le héros et à travers lui sur le lecteur, mais s'adresse au contraire aux personnages maléfiques. Le lecteur assiste en spectateur extérieur à des mises en scène providentielles d'allure gothique, mais destinées aux seuls méchants, qui n'ont d'autre choix que de rendre les armes face aux apparitions incompréhensibles⁴⁵⁴. La logique du mystère se désigne alors depuis l'intérieur du texte comme relevant d'un fonctionnement de théâtre à machines. La fin du récit détaille abondamment les ruses et les artifices de l'ermite, fort satisfait de son pouvoir : « Je parvins à un point de connaissance dont j'ose croire que jusqu'à moi l'on n'avait pas eu l'idée ; si bien que je me mis en état de produire de si étonnants prestiges, qu'il est impossible qu'à moins d'être moi-même, on puisse les attribuer à l'illusion » (vol. III, p. 227-228). Le mystère, relevant de l'artifice, trouve au passage sa légitimité à s'appuyer sur le pluriel du mot, et de relever malgré tout par là d'antiques savoirs auxquels le héros a pu accéder par le biais de l'initiation⁴⁵⁵. De surcroît, l'art étant au service de Dieu, le mystère, tout en relevant de la manipulation, se voit largement investi de manière positive.

Le texte se fait de la sorte éloge de l'art, de l'illusion, comme force propre ouvrant à tous les possibles. Et de fait, le texte semble pris dans une tentation de l'exploration des formes littéraires. Sur une ligne narrative simple, le récit multiplie les épisodes annexes, les retournements et péripéties, selon une

⁴⁵⁴ « "Être surnaturel et redoutable, je ne prétends plus te disputer l'empire de mon château. Cache-toi, que je ne t'aperçoive pas ; c'est tout ce que je te demande" », *ibid.*, vol. III, p. 37.

⁴⁵⁵ « "Je ne balancerai pas à vous initier dans nos mystères car, cher Bérenger, je suis en Espagne le principal chef d'une association secrète qui correspond avec celle qui cache ses travaux utiles dans le fond des pyramides égyptiennes ; c'est dans le silence et dans la nuit que nous étudions la nature. Heureux de la surprendre quelquefois, nous cherchons sans cesse à la deviner" », *ibid.*, vol. III, p. 157.

dynamique centrifuge sans cesse guettée par l'émiettement et l'incohérence (à titre d'exemple : le seigneur Amanieu meurt empoisonné et son fantôme apparaît à son fils pour demander vengeance ; mais on apprend ensuite qu'il était seulement tombé en léthargie...) Parallèlement, le récit ne cesse de tenter de conjurer ce déploiement qu'il a lui-même convoqué, en faisant appel à une multiplicité d'effets de bouclage : en particulier, l'analepse narrative joue ici un rôle important, dans un souci de rendre compte dans l'après-coup des péripéties qui ont donné son cours au jeu narratif. La fin même, suspendue, mais qui en appelle au savoir du lecteur, témoigne de cette oscillation, et de cette clôture de la logique littéraire sur elle-même, comme si tout, ici, n'était que déploiement de références et d'effets textuels destinés à se replier sur eux-mêmes. Dans un telle approche, le mystère se désigne comme un pur effet, un simple jeu, ayant pour fonction de manifester à la fois la tension narrative et la promesse providentielle. Vidé de tout contenu effectif, pure enveloppe suscitant la curiosité par le biais des sources sur lesquelles le texte fait fond, le mystère dit la littérature en tant qu'elle rêve de son propre pouvoir sur un mode heureux.

Là où *Wieland* produit une interrogation inquiète des vertiges du mystère, *L'Ermite de la tombe mystérieuse* affirme un pur plaisir romanesque fondé sur une logique de l'amalgame et de la surenchère, et tournant le dos au frisson du noir. Dans les deux cas, nous avons affaire à des œuvres qui ne se contentent pas de jouer de l'effet gothique, mais en proposent une mise en abîme et une généalogie. Chez Brockden Brown, l'enjeu est de comprendre à quoi tient cet effet de terreur, quelles en sont les conséquences, et d'interroger les interactions de la littérature et du monde ; la méfiance à l'égard du mystère est aussi manière de témoigner de sa puissance, et de réfléchir aux ressorts profonds de celle-ci, qui amènent à explorer le trouble des consciences. Mais pour Lamothe-Langon, cette puissance n'est qu'un pur effet littéraire sans lien aucun avec le monde, et a pour fonction d'attirer le lecteur vers l'espace du récit. Ce que disent ces deux œuvres, c'est bien qu'avec le gothique, le mot « mystère » est associé à la puissance narrative, en suscitant la curiosité du lecteur et en évoquant l'ombre de puissances surnaturelles. Mais c'est la nature et la portée de cette puissance qui posent question, selon que le mystère est envisagé comme recouvrant une inquiétude bien réelle, ou comme une pure ruse du récit.

Avec le récit gothique, le mystère entre véritablement dans le territoire

du roman pour y jouer un rôle déterminant. Associé à l'inconnu, à l'inquiétant, au surnaturel, il se fait aussi, dans nombre de récits gothiques, porteur de connotations négatives attachées à des discours anticléricaux et anticatholiques pour dire la part d'artifice et de machination d'instances se faisant artificiellement passer pour des entités supranaturelles de manière à asseoir leur pouvoir. Mais il peut simultanément réactiver ce qu'il semble dénoncer, au carrefour de différentes influences et approches textuelles, et déployer sous les yeux du lecteur la rêverie de mise en présence de l'autre radical. Le mystère renvoie en tout état de cause au problème de la croyance, et par là à des enjeux spécifiquement narratifs, puisque c'est aussi la croyance dans le récit lui-même qu'il permet implicitement de mobiliser. Insensiblement, le mystère en vient à exprimer le pouvoir du texte sur son récepteur. Associant l'idée de secret et l'idée de puissance, le mystère est en mesure d'impliquer le lecteur dans une narration fascinante et inquiétante, qui peut reposer sur la présence d'entités surnaturelles aussi bien que sur des ruses machiavéliques portées par des agents bien humains. Il permet de réfléchir au fonctionnement du texte romanesque et à ce qui lui confère sa force propre.

Avec Walpole, cet éventail de significations est déjà ébauché, mais reste peu thématique comme tel par le biais du terme de « mystère », contrairement à ce qui se joue dans l'œuvre d'Ann Radcliffe. En tout état de cause, pour ces deux auteurs, il s'agit bien d'asseoir une esthétique, et d'affirmer les droits d'une littérature d'imagination. Cette approche peut ouvrir à un jeu effréné sur les effets gothiques, ouvrant à des stratégies narratives visant à terrifier et à déstabiliser le lecteur, comme c'est le cas chez Lewis ou Maturin. Chez ces auteurs, le motif du pacte avec le diable permet de produire un discours anticléric et anticatholique, en même temps que d'inspirer une fascination devant un déferlement narratif d'allure impossible. Le mystère est en prise avec une stratégie de déstabilisation du lecteur confronté à un spectacle inassimilable, tout en pouvant se conjuguer à une réflexion sur le statut de la superstition, du fanatisme et de la curiosité. Le récit gothique, dans la mesure où il se définit comme lieu de production de l'effet littéraire, peut alors être envisagé en et pour lui-même, et faire l'objet de narrations en forme de mises en abîme ayant pour objectif d'en problématiser le sens ou d'en faire usage à d'autres fins. Avec le mystère, Brockden Brown interroge les mécanismes d'adhésion à la littérature pour produire une réflexion inquiète sur le mécanisme de la croyance ;

Lamothe-Langon, au contraire, en use dans une approche du texte se revendiquant de la fabrication et du divertissement.

Le mystère, dans le récit gothique, est donc étroitement lié à la question de la puissance du récit autant qu'à la question de l'inconnu. Ce pouvoir tient à des harmoniques de sens qui en font un terme-clé pour construire une pensée du potentiel de fascination de la forme romanesque. Le mystère permet de dynamiser le jeu fictionnel par le biais d'une stratégie de déstabilisation. Il fait du texte narratif le cadre de déploiement de lignes de force ambivalentes permettant de manipuler les attentes et les manipulations du lecteur. Dans cette économie, le mystère, quand il se veut terrifiant, renvoie éminemment à une logique du point de vue d'un personnage inapte à appréhender le sens des événements en jeu, et percevant une menace dont il ne saisit pas la nature. Il ouvre ainsi à la mise en crise du sens, au surgissement imprévisible du récit, à une logique d'envahissement qui est celle de la fiction même.

Les textes tendent de la sorte à parler de leur propre fonctionnement dans la mesure où, on l'a dit, ils mobilisent la question de la croyance, et de la manière dont le sujet accepte ou non de se laisser prendre dans le vertige du monde auquel elle est susceptible d'ouvrir. Aussi le terme « mystère » peut-il se faire porteur d'une dimension métafictionnelle. Il en vient au passage à faire signe vers l'horizon d'attente du lecteur d'un certain type de fiction, où l'herméneutique et le narratif se nouent pour des personnages incapables de comprendre, donc d'agir, face à des présences insondables. Le mystère, mention susceptible de dire à elle seule la logique gothique y compris dans les marges paratextuelles, paraît tendre à se replier sur l'évocation tautologique d'une puissance ne disant rien d'autre qu'elle-même, quand il ne voit pas ses prestiges dénoncés par la narration qui use de ses pouvoirs. Lié à l'idée de la perspective de surgissement d'un autre monde, le gothique, et le mystère avec lui, peuvent dès lors se voir convoqués par l'écriture fantastique lorsque celle-ci prend corps, selon la tradition critique française en particulier, sous l'influence de Hoffmann⁴⁵⁶ ; la question se pose d'autant plus, pour un mot

⁴⁵⁶ Il n'est pas possible d'intégrer dans ce travail le rapport à la littérature allemande, qui joue un rôle essentiel dans l'avènement du fantastique au dix-neuvième siècle, et se nourrit du rapport au mystère, pensé en relation avec le déchaînement de l'imaginaire et la référence surnaturelle. Rappelons à cet égard que Walter Scott, dans son article de 1827 « On the Supernatural in Fictitious Compositions, and Particularly on the Works of Hoffmann », en fait déjà le constat sur le mode critique : « The attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of compositions, which, perhaps, could

à même d'explorer le trouble herméneutique, de voir dans quelle mesure il peut aussi trouver à se nouer à des formes littéraires visant au contraire résolument à rendre compte du réel contemporain.

1.3. Le mystère dans le roman anglais et français hors du genre gothique (fin dix-huitième-début du dix-neuvième siècles) : vers une articulation du crime et de la quête herméneutique pour évoquer le contemporain

Dans le gothique, la menace tient à l'inaptitude des actants à affronter le spectacle terrifiant et à engager la lutte sur le terrain de la signification. À cet égard, le genre est fréquemment considéré comme ayant accouché du fantastique⁴⁵⁷, qui travaille lui aussi la question de l'invisible aussi bien que de l'indicible, de l'ambiguïté et de la monstration stupéfiante amenant le texte à se faire le lieu de déploiement de sa propre impossibilité⁴⁵⁸ ; avant même la formalisation todorovienne, des historiens du genre tels que Castex ont fait du mystère un terme-clé pour dire le fonctionnement du texte fantastique ouvrant sur l'idée d'ombres surnaturelles radicalement impossibles à saisir selon la loi de la raison⁴⁵⁹.

hardly have made its way in any other country or language. This may be called the fantastic mode of writing—in which the most wild and unbounded licence is given to an irregular fancy » ; *Foreign Quarterly Review*, juillet 1827, vol. I, n°1 (p. 60-98), p. 72. Pour une histoire de la littérature fantastique allemande, Winfried Freund, *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1999.

⁴⁵⁷ Voir par exemple Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008, p. 43-46 sur la réappropriation romantique du gothique donnant lieu à la mode fantastique du début du dix-neuvième siècle, ou encore le chapitre « Du gothique au fantastique : du Château d'Otrante aux ruines de la maison Usher » dans Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 19-31.

⁴⁵⁸ Nathalie Prince, Lauric Guillaud (sld.), *L'Indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2008. L'ouvrage explore la question de la monstration et de l'indicible, et d'un indicible qui n'existe paradoxalement qu'à se donner à lire dans le texte, selon un mode de fonctionnement où se trouve pris le mystère.

⁴⁵⁹ Le fantastique est déjà spécifiquement défini par Pierre-Georges Castex comme « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle », Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p. 8. Sur la place du surnaturel dans le fantastique, mais aussi un rapide bilan des impasses d'un discours critique se centrant sur cette seule question pour aborder les textes relevant du fantastique, voir par exemple Nathalie Prince, *Le Fantastique*, op. cit., p. 22-24.

Il paraît d'autant plus nécessaire de prêter attention aux textes qui usent du mystère dans une autre visée, à des fins d'élucidation d'un monde où la question du rapport à une altérité inassimilable prend la forme du scandale du crime comme tel. Sur la période considérée, nombre de récits mobilisent le mystère sans engager de déstabilisation des repères du sujet ni traiter de la question du surnaturel, ou seulement de manière latérale. Dans ces textes, l'analyse du contemporain peut passer au premier plan du récit et orienter la dynamique narrative, faisant passer au second plan la question de l'effet d'inquiétude ou de terreur. De telles fictions peuvent s'approprier le terme de mystère, y compris dans certaines de ses résonances gothiques, pour lui faire jouer un rôle dans le cadre d'univers romanesques n'ouvrant pas frontalement sur un univers diégétique placé sous le signe de l'autre et du lointain, mais en prise au contraire avec la représentation du réel, ou combinant ces logiques pour dire l'opacité fondamentale d'un monde censément connu.

Dans une telle économie, le crime occupe une place privilégiée, comme dans le gothique, mais prend une signification nouvelle. Perçu comme un enjeu de société d'une importance inédite à partir de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle, il participe de la défamiliarisation d'une réalité contemporaine dès lors susceptible d'être vue sous le signe de l'étrange et de la transgression. Le criminel peut alors constituer une figure fascinante et attirante dans la mesure où il constitue une figure de désordre. En atteste notamment, en France, la vogue des avatars de la *Bibliothèque bleue* ou, en Angleterre, des compilations de vies de criminels notamment publiées à partir du dix-huitième siècle sous l'intitulé *The Newgate Calendar* et connaissant un immense succès⁴⁶⁰. Mais il peut aussi être vu à la manière d'une force inquiétante, si ce n'est surhumaine, qui œuvre de manière larvée et incompréhensible et qu'il s'agirait – dans tous les sens du terme – d'appréhender. La quête herméneutique, la pensée du crime, la menace exercée par des forces obscures peuvent alors irriguer un roman se donnant sous le signe du contemporain, au carrefour de la tradition gothique, des enjeux du roman populaire naissant, et de la tradition visant à légitimer l'exercice romanesque en le fondant sur un lien à un supposé réel. Les fictions du crime voient ainsi leurs enjeux se déplacer progressivement à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, le récit en

⁴⁶⁰ Stephen Knight, *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity, op. cit.*, p. 3.

venant, comme dans le gothique, à épouser moins le point de vue du criminel que celui de la victime ou d'un personnage cherchant à donner sens à ce qui échappe, comme pour mieux dresser sous les yeux du lecteur l'image d'une réalité opaque. Ainsi se construit progressivement dans le contexte de la fiction – et quels que soient par ailleurs ses fondements dans l'ordre de la réalité⁴⁶¹ – l'idée d'un monde décidément obscur qu'il s'agirait de comprendre pour y déceler la logique du crime. C'est cette approche d'un univers diégétique en prise avec le monde du lecteur, envisagé sous l'angle de la quête herméneutique face à l'ombre du crime, qu'il s'agit d'analyser.

Avec *Le Crime* (1789) de Robert-Martin Lesuire et *Cælina ou l'Enfant du mystère* de François-Guillaume Ducray-Duminil (1798), on s'efforcera de voir comment des récits français participant de la naissance du roman populaire usent du mystère pour thématiser l'idée d'une logique criminelle omniprésente sur la scène du monde. Visant à produire l'effet de tension narrative, ces récits pourraient bien introduire aussi, au passage, un questionnement sur la nécessité qu'il y aurait à comprendre les mécanismes à l'œuvre sous la surface du social.

Une telle interrogation peut se faire politique, en investissant notamment à nouveaux frais la figure gothique de l'aristocrate machiavélique usant de ses pouvoirs dans l'ombre. On se centrera ici sur le cas de la Grande-Bretagne, avec deux textes permettant de mesurer comment s'articule la question en contexte narratif, d'une part alors que la Révolution fait encore figure de modèle possible au début des années 1790, et d'autre part quand il ne saurait plus en être question pour un discours réformiste tentant de se mettre en place dans les années 1820. Il s'agit ici de *Caleb Williams* de William Godwin (1794), et de *Pelham* d'Édouard Bulwer (1828). Ces deux récits, considérés comme proto-policiers, s'efforcent de mettre en place une narration palpitante tout en interrogeant la possibilité de construire une parole viable sur le fonctionnement du monde social et politique.

Le monde social peut aussi être vu plus globalement sous le signe du malaise et de l'inquiétude, et conçu comme essentiellement hanté par le crime.

⁴⁶¹ Voir par exemple Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2013 ; et Dominique Kalifa, *Crime et culture au dix-neuvième siècle, op. cit.*, sur l'ancrage imaginaire des représentations sociales et culturelles du crime au dix-neuvième siècle en France.

L'Espion de police de Lamothe-Langon (1826-1827) explore l'ensemble des couches sociales pour témoigner d'un monde émietté et fracturé, où la figure du policier incarne un rapport suspect à l'ordre et au vrai. Cette inquiétude sociale invite à interroger la figure du peuple, à la fois comme instance possible du crime, comme victime potentielle, ou encore comme destinataire fantasmé du récit criminel. Avec les mystères urbains, à commencer par *Les Mystères de Paris* de Sue (publiés à partir de 1842) ou *The Mysteries of London* de George W. M. Reynolds (1844-1846), le récit en vient à se centrer sur des enjeux de dévoilement narratif tout en problématisant cette question du statut à donner au peuple.

Dès lors, le motif du crime peut permettre au récit de problématiser l'opacité radicale du sens, une obscurité essentielle du monde qu'il s'agirait d'affronter. Aux alentours des années 1830, un certain nombre de fictions mettent au premier plan une mise en crise de l'accès au sens. Thomas de Quincey, avec *The Avenger* (1838), pose la question de la manière dont le récit se voit déstabilisé par le crime incompréhensible. En France, avec *Le Saule* de Cassagnaux (1833) ou surtout « L'Auberge rouge » (1831) et « La Grande Bretèche » (1832) de Balzac, la quête herméneutique passe au premier plan du récit et se voit désignée comme l'enjeu central du texte : elle lui donne sa dynamique, dans un monde où le crime bloque la possibilité d'accès à la vérité. Se pose alors la question de l'effet visé par des textes où se pose à nouveaux frais le problème de la place du lecteur confronté à un réel dépourvu de sens apparent. Alors que la question de la possibilité de connaître le monde envahit progressivement la fiction et se voit emblématisée par la question du crime, on peut se demander dans quelle mesure le mystère, avant même la naissance du roman policier, trouve à s'articuler à ce jeu.

1.3.1. Mystère criminel et roman populaire : Lesuire, Ducray-Duminil

Si le roman gothique anglais consacre l'envahissement de la narration par le mot « mystère », d'autres récits contemporains, sans appartenir au genre,

témoignent eux aussi d'une telle évolution⁴⁶². Ce phénomène s'insère dans le mouvement de fond noté par exemple par Daniel Compère, où se lisent les premiers signes de la littérature populaire moderne, fondée sur de nouvelles modalités de production et de diffusion d'écrits destinés à un public important⁴⁶³.

Dans ces récits qui visent à capter un lectorat élargi, la volonté de susciter l'intérêt du lecteur se manifeste par l'appel à des stratégies narratives fortement dramatisées, susceptibles d'user de ressorts apparentés à ceux du théâtre dans un souci d'efficacité pathétique⁴⁶⁴. Le mystère ne s'y associe pas nécessairement au surnaturel, et renvoie bien plutôt, notamment dans le roman noir, à des menées criminelles faisant fond sur des questions touchant à l'identité familiale et au secret des origines⁴⁶⁵, dans l'héritage du picaresque⁴⁶⁶. L'univers romanesque qui s'esquisse ici pour s'affirmer tout au long du dix-neuvième siècle trouverait ainsi son unité selon Yves Olivier-Martin du type de rapport au lecteur qui s'y met en place. Le récit à visée de divertissement volontiers tendu vers la résolution d'un mystère qui n'a rien de surnaturel, tout en s'insérant dans un contexte social identifiable, remplirait de la sorte une fonction quasi-anthropologique assimilable à celle du mythe :

Construit dans la perspective de l'inouï dépaysant, mais non irrationnel, car une explication résout toujours le mystère le plus épais, [le roman populaire] est un ensemble de mythes adressés aux membres des classes populaires mais aussi bourgeoises, à travers lesquels les lecteurs s'identifient aux types éternels de l'âme humaine, mais déformés, magnifiés, sous les différentes orientations de la mode, des impératifs commerciaux de l'édition⁴⁶⁷.

Pour envisager l'émergence de ce phénomène, on a choisi de retenir deux

⁴⁶² *Supra*, partie 1.2.1., notamment sur Madame de Genlis.

⁴⁶³ « Au lendemain de la révolution de 1789 apparaît le roman populaire, c'est-à-dire écrit et publié de manière à toucher un grand nombre de lecteurs », Daniel Compère, *Les Romans populaires, op. cit.*, p. 22 ; voir aussi Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques : le trompette de la Bérésina*, Montréal, Presses Universitaires de Limoges/Nuit Blanche Éditeur, 1994 ; Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Paris, Albin Michel, 1980.

⁴⁶⁴ Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard (sld.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2000.

⁴⁶⁵ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français, op. cit.*, p. 100 ; et Maurice Bardèche, *Balzac romancier, op. cit.*, p. 18-19 sur le crime originaire touchant une spoliation familiale et pesant sur le récit à la manière d'un secret à lever.

⁴⁶⁶ Chantal Massol, *Une Poétique de l'énigme, op. cit.*, p. 16-18.

⁴⁶⁷ Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France, op. cit.*, p. 13.

œuvres françaises datant de la toute fin du dix-huitième siècle. Il s'agit de deux romans d'auteurs considérés comme participant de la naissance de la littérature populaire moderne, et dont l'œuvre est considérée comme anticipant par ailleurs à certains égards la naissance du roman policier. Avec *Le Crime* de Lesuire, de 1789⁴⁶⁸, et *Coëlina ou l'Enfant du mystère* de Ducray-Duminil, publié en 1798⁴⁶⁹, on a affaire à deux textes qui se centrent sur des logiques criminelles se tissant dans l'ombre, et où se posent des problèmes d'élucidation pour des personnages risquant leur vie à force d'aveuglement. Si un tel thème s'ancre dans une longue tradition⁴⁷⁰, on tentera de voir comment ces œuvres l'articulent en lien avec le mystère.

Il s'agit, dans ces deux cas, d'écrivains soucieux de s'installer en littérature en touchant un large public. Robert-Martin Lesuire (1737-1815) dut ainsi se mettre « pour vivre, aux gages des libraires », nous dit le *Grand Dictionnaire* de Larousse en 1873⁴⁷¹, et produisit une œuvre abondante, qui aborde largement la question du crime⁴⁷², notamment dans *L'Aventurier français* ou *Le Crime*, ses deux œuvres les plus célèbres. Si François-Guillaume Ducray-Duminil (1761-1819) est également un « écrivain prolifique » qui a « pratiquement disparu des histoires de la littérature »⁴⁷³, il a joué de son côté un rôle important dans l'histoire du roman noir, avec des scénarios narratifs qui ont largement irrigué la littérature populaire du dix-neuvième siècle⁴⁷⁴, selon une formule dont le *Dictionnaire universel* de Larousse fait l'éloge : « Il se plaît à peindre la vertu aux prises avec la force, la ruse et le crime, mais de telle sorte que la vertu triomphe toujours et que le crime est confondu »⁴⁷⁵.

Ces deux romans proposent des narrations au long cours. *Le Crime*

⁴⁶⁸ Robert-Martin Lesuire, *Le Crime, ou Lettres originales, contenant les aventures de César de Perlenhour*, 4 volumes, Paris/Bruxelles, Dujardin/Defer de Maisonneuve, 1789.

⁴⁶⁹ François-Guillaume Ducray-Duminil, *Coëlina ou l'Enfant du mystère*, 6 volumes, Paris, Le Prieur, an VII.

⁴⁷⁰ Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Les Littéraires », 2009.

⁴⁷¹ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1873, vol. X, p. 414.

⁴⁷² Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières* (2003), Nantes, Joseph K., 2007, vol. II, p. 195.

⁴⁷³ Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 50 ; Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, *op. cit.*, p. 39-42, en particulier sur *Victor ou l'enfant de la forêt* ; et aussi Claire Gaspard, « Coëlina, de Ducray-Duminil à Pixérécourt : à l'aube de la "littérature industrielle" », dans Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard (sld.), *Mélodrames et romans noirs*, *op. cit.*, p. 125-144.

⁴⁷⁵ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1870, vol. VI, p. 1339.

occupe quatre volumes, avec une multitude de récits enchâssés ; le second volume est assorti de considérations publicitaires, avec un éloge des autres œuvres de l'auteur⁴⁷⁶, suivi de la présentation d'une étrange « société des heureux » à laquelle Lesuire propose à ses lecteurs de souscrire, de manière à lui donner les moyens financiers de délivrer aux hommes le secret du bonheur⁴⁷⁷. Si le quatrième volume se termine sur la mort du personnage principal, celle-ci est presque aussitôt démentie par un « récit de l'éditeur » (p. 228-229) qui en appelle au succès de l'œuvre pour publier la suite des aventures du héros⁴⁷⁸. Sans user comme Lesuire et son éditeur du jeu paratextuel, Ducray-Duminil vise lui aussi ouvertement à perpétuer le récit autant que possible. *Cœlina ou l'Enfant du mystère* se déroule sur pas moins de six volumes ; là encore, les récits enchâssés permettent de nourrir un récit « théoriquement interminable »⁴⁷⁹. Le texte mobilise des effets de suspens appuyés, destinés à relancer sans cesse le processus de lecture. Si, chez Lesuire, les différents volumes se terminent sur un véritable effet de clôture⁴⁸⁰, Ducray-Duminil use au contraire de techniques qui se retrouveront dans le roman-feuilleton ; chaque volume s'achève sur une péripétie dont la portée est révélée dans la partie suivante⁴⁸¹. Ces deux récits s'efforcent de jouer de traditions littéraires éprouvées et des modes du temps pour séduire le lecteur : le roman d'aventures hérité du picaresque chez Lesuire et le roman noir chez Ducray-Duminil participent de projets d'écriture tendant à créer des effets appuyés de tension narrative.

Les enjeux de quête herméneutique occupent une place importante dans ces textes qui usent du mystère dans le cadre de stratégies différenciées. Le mécanisme narratif du *Crime* repose très classiquement sur la différence de

⁴⁷⁶ Robert-Martin Lesuire, *Le Crime*, op. cit., vol. II, p. 227-233.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 234-239. Lesuire présentera effectivement un texte sur le secret pour être heureux quelques années plus tard, *Le Secret d'être heureux, ou Mémoires d'un philosophe qui cherche le bonheur*, Paris, Louis, 1796-1797, 2 volumes.

⁴⁷⁸ « Voyons paisiblement comment le public recevra nos premières lettres ; s'il est content du *Crime*, nous pourrons lui donner le *Repentir* », Robert-Martin Lesuire, *Le Crime*, op. cit., vol. IV, p. 229.

⁴⁷⁹ Ducray-Duminil « possède déjà le secret du récit théoriquement *interminable* », Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁰ Le premier volume se termine sur une « catastrophe » présentée comme la conséquence logique du récit, avec l'arrestation des différents personnages ; à la fin du second, un duel se solde par la victoire du héros ; le troisième se clôt sur la mort de sa mère, qui a empêché son père de se jeter sur lui. Pour finir, le héros est condamné et exécuté au terme du dernier volume.

⁴⁸¹ Ainsi, à la fin du premier volume (p. 239-240), des coups violents frappés à la porte qui plongent les personnages dans l'émoi, et de l'irruption d'un « homme pâle, échevelé » dont le texte se garde bien de livrer l'identité.

niveau entre le savoir du héros et celui du lecteur, auquel la narration épistolaire confère une position de surplomb. Dans l'une des premières lettres (vol. I, p. 46-51), le héros parle de sa rencontre avec un personnage que le lecteur est rapidement amené à trouver suspect ; la lettre suivante (p. 51-55) est justement adressée par ce personnage de méchant à l'une de ses complices, et donne sa version des faits ainsi que ses projets sur le jeune homme. Là où le héros reste aveugle sur le caractère machiavélique de ceux qui l'entourent et sur les moyens par lesquels ils opèrent pour le manipuler, le lecteur est averti comme en temps réel de l'un aussi bien que des autres : le mystère n'est pas pour lui. Le récit thématise la question des fausses apparences tout en livrant au lecteur l'ensemble des informations requises pour appréhender la dimension pathétique et morale du piège qui se referme sur le héros. La stratégie narrative est différente à cet égard dans *Cœlina ou l'Enfant du mystère*. Ici, en résonance avec le gothique, le savoir, ou plutôt le non-savoir de l'héroïne est aussi celui du lecteur. Ce non-savoir, s'il porte sur le nœud narratif qui confère sa tension au récit, n'engage pas le statut des actants. L'héroïne, et le lecteur avec elle, identifie d'emblée les personnages négatifs dont il s'agit de se méfier (vol. I, p. 25-26). C'est alors la manière dont se concrétisera la menace, articulée à un secret des origines qu'il s'agit de lever, qui constitue le lieu du trouble dans le sens. Avec ces deux textes, on assiste à des traitements narratifs différents de l'enjeu herméneutique porteur de la dimension menaçante : d'un côté, la position d'omniscience conférée au lecteur, au contraire du personnage guetté par des menaces dont il ne saisit pas la nature, comme ce sera encore souvent le cas dans le roman populaire du début du dix-neuvième siècle ; de l'autre, un jeu d'immersion différent amenant le lecteur, comme l'héroïne, à redouter une menace insaisissable portée par un actant machiavélique cependant bien identifié⁴⁸². Autour de cette différence de fond vont se déployer des appropriations spécifiques de l'idée de mystère, de ses résonances sémantiques et de la portée qui peut être la sienne pour dynamiser la conduite narrative.

Le Crime conte l'histoire de César de Perlencour, jeune lyonnais naïf et

⁴⁸² Voir Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 42-45 sur l'affirmation progressive d'une logique narrative fondée sur le secret dans des textes pouvant par ailleurs se présenter sous le signe de la transparence, selon « une optique réaliste qui nie quelque faille que ce soit entre l'être et le paraître », *ibid.*, p. 44. Jean-Claude Vareille voit dans ce double rapport la preuve d'une coexistence « entre deux épistémologies », *ibid.*, p. 43-44. Le roman fondé sur le secret et le roman reposant sur une explicitation obstinée de tous les signes en faisant appel à une logique essentiellement déterministe peuvent alors en venir à voir se croiser leurs logiques respectives.

orgueilleux qui arrive à Paris en 1777, tombe entre les mains d'aventuriers aristocrates décidés à le dépouiller, et adopte sous leur influence une conduite déshonorante et finalement criminelle. Au terme d'une multitude d'aventures, pris de remords, il se retrouve piégé alors qu'il s'efforce de lutter contre ses adversaires, et se voit finalement condamné à mort par la justice, les apparences laissant croire qu'il a tenté de dévaliser des voyageurs. Il s'agit d'un roman de la déchéance morale, dont l'avant-propos affirme conventionnellement l'ambition de faire œuvre utile (vol. I, p. iii), et qui se donne sous le signe de Richardson (vol. I, introduction, p. 1-10). Dans cette œuvre publiée alors qu'éclate la Révolution, la décadence morale est associée aux Lumières ; les « philosophes », et particulièrement Voltaire, sont visés par un récit où les jeunes gens et les jeunes filles sont punis d'avoir abandonné la religion⁴⁸³. Nombre d'écrivains des Lumières, de Diderot à d'Alembert, font d'ailleurs des apparitions dans le récit, comme autant de figures prétentieuses se regorgeant de la représentation de leurs œuvres ; la mondanité primant pour eux sur la pensée, Voltaire et Rousseau sont trop heureux, bien loin de leurs querelles officielles, de s'adonner à d'étonnantes embrassades⁴⁸⁴.

Le récit emprunte à différentes traditions littéraires, et sa tonalité évolue au fur et à mesure des volumes. Le texte constitue à l'évidence une variation sur *Les Liaisons dangereuses* : il s'agit d'un roman épistolaire, dans lequel le héros, César, est aux prises avec deux roués, libertins et complices, le chevalier Marqué et Frédégonde ; leur relation comme leurs ruses font directement écho à Valmont et Merteuil. Frédégonde moque l'infériorité de Marqué et ses pauvres succès (vol. I, p. 145-147) en adoptant un ton qui démarque clairement l'œuvre de Laclos et en particulier la fameuse lettre LXXXI. De même, sa volonté de faire séduire Laure (vol. I, p. 69-72) évoque les projets de Merteuil sur Cécile de Volanges. Sans entreprendre un inventaire des effets de reprise, on notera que l'expression « liaisons dangereuses » apparaît dès l'avant-propos (vol. I, p. iii).

⁴⁸³ Voir en particulier la jeune Laure, qui aime la philosophie et n'a guère envie de se marier (Robert-Martin Lesuire, *Le Crime, op. cit.*, vol. I, p. 71-72), mais après avoir été enlevée et délaissée par César, se repent finalement de son désir d'émancipation en usant de termes tranchés donnant à sa lettre des allures de sermon : « Ô Philosophie absurde, insuffisante, comme tu t'es jouée d'une femelle imbécile, qui voulait afficher ses superbes prétentions ! Ma bonne maman, priez Dieu pour moi ; il en faut toujours revenir là. Je voulais me fier sur ma prétendue force ; il m'a abandonnée à moi-même, et j'ai vu que ma force n'était que faiblesse » (*ibid.*, vol. III, p. 114-115). Lesuire saura ensuite s'adapter à son temps, en se faisant par exemple le défenseur du mariage des prêtres.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 157-170.

Mais ces liaisons dangereuses ne sont pas ici celles de libertins de la haute société uniquement préoccupés d'entreprises amoureuses : Marqué et Frédégonde sont d'abord des aristocrates déchus, désargentés, qui pratiquent le vol et l'escroquerie et ne font que caricaturer les attitudes de leurs modèles. Sur l'hypotexte de Laclos se greffe la tradition des récits picaresques faisant la part belle aux personnages d'intrigants et de criminels. La question de l'aventure joue d'ailleurs un rôle important dans le texte de Lesuire, et entraîne une évolution de la tonalité du texte. César, Marqué et Frédégonde sont arrêtés à la fin du premier volume, suite aux projets de séduction et d'enlèvement de Laure. La relance narrative passe au début du second volume par un enjeu d'évasion. Si le motif du travestissement apparaît alors dans le texte (vol. II, p. 13-29), il renvoie classiquement à une logique de l'aventure dégradée, voire burlesque (par exemple lorsque César, au couvent, se fait passer pour un cardinal et se trouve en difficulté à l'arrivée de l'évêque, vol. II, p. 47-58). Le picaresque sature progressivement un roman qui en vient à faire la part aux voyages, aux pirates et aux enlèvements (voir le vol. II, p. 125-155, où César est attaqué, vendu comme esclave et pris dans une série de tribulations en contexte oriental). Mais la tonalité et les thèmes du récit continuent à se modifier jusqu'à la fin du récit, avec un passage à Londres au contact d'une société criminelle au début du troisième volume (p. 1-81), des épisodes comiques où César est tourné en ridicule au cours de parodies de cérémonies initiatiques ouvrant à la satire de l'ésotérisme mondain (vol. III, p. 162-198), et une dimension pathétique et moralisante qui se réaffirme progressivement à la fin du récit, tout en restant entrecoupée d'aventures orientales.

Dans une logique de relance permanente, le récit tend ainsi à passer d'une approche narrative à une autre, et à user du roman épistolaire comme d'un cadre très lâche permettant de multiplier les épisodes et les contrastes de tonalité, certaines lettres jouant le rôle de nouvelles séparées insérées dans la logique d'ensemble (ainsi de l'histoire de Fatime, vol. IV, p. 73-88). Les multiples conquêtes de César, avec Levrette, Laure, Aurore ou Fatime, constituent autant de récits possibles et qui ne trouvent pas toujours leur terme. La manière dont le texte mobilise le terme « mystère » renvoie à cette diversité d'angles d'attaque⁴⁸⁵. Le mot est présent, mais sans nourrir en profondeur le tissu du

⁴⁸⁵ Annexe III.2.A.

texte : il apparaît une vingtaine de fois dans l'ensemble de ce long récit. On peut cependant observer une distribution inégale du mot dans le roman, où il s'affirme progressivement avant de refluer : peu présent dans les volumes I et IV (2 occurrences à chaque fois), il occupe une place un peu plus importante dans le second (6 occurrences) et surtout dans le troisième (10 occurrences), où il se lie au lexique de la mystification (5 occurrences).

Il s'agit moins là d'un approfondissement que d'une logique de variation autour de la question du secret. Les usages du mot sont assez stables tout au long du récit, et renvoient globalement au motif de la dissimulation coupable. Connoté péjorativement⁴⁸⁶, le mot tend à appeler l'idée de honte⁴⁸⁷. Lié au libertinage, et plus largement aux actions criminelles et secrètes, il appelle une lecture morale, voire religieuse, avec l'utilisation attendue de l'expression « mystère d'iniquité » dans une telle approche⁴⁸⁸. Envisagé sous l'angle de la critique du libertinage, le mystère concerne une opacification artificielle du sens relevant de la logique du crime. Aussi le récit présente-t-il moins une stratégie d'implication du lecteur dans la recherche du sens qu'il ne déploie explicitement sous ses yeux l'exercice d'une condamnable logique ouvrant à la peinture d'un monde interlope et suspect. Le secret, objet de la dénonciation, est thématiqué, présenté dans ses causes et ses effets, pour un lecteur assistant en spectateur extérieur à la destruction morale d'un personnage trop faible. Pourtant, des effets d'instabilité travaillent à l'occasion le texte de Lesuire ; le début du volume III paraît explorer de nouvelles pistes, et opposer au lecteur des réalités étranges dont il ne dispose cette fois plus de la clé. C'est significativement lorsque César se retrouve à Londres que se met en place cette logique de l'insolite et de l'étrange, comme si le changement de lieu, et l'entrée en terre gothique, appelait un nouveau traitement de la matière littéraire (même si la vogue gothique n'est pas encore à son apogée au moment de la publication du *Crime*). Non que le texte s'engage sur la voie du surnaturel, à laquelle il se refuse résolument. Mais par le biais d'un personnage insaisissable, Camargo, à l'identité sexuelle trouble, et qui passe sans heurts du costume de prostituée à celui de militaire (vol. III, p. 13-21), s'insinue une incertitude qui amène le récit

⁴⁸⁶ « Craignons de sonder ce désagréable mystère », *ibid.*, vol. I, p. 91.

⁴⁸⁷ « J'étais honteux de la profanation ; et je craignais fort d'être inquiet par la suite, quand le mystère serait découvert », *ibid.*, vol. II, p. 51.

⁴⁸⁸ « Elle ne va pas tarder à découvrir le mystère d'iniquité, et elle me méprisera toute sa vie », *ibid.*, vol. I, p. 174.

à utiliser le mot « mystère » tout en adoptant la modalité interrogative :

Qu'est-ce donc que cette fille, qui m'a paru d'abord une misérable raccrocheuse, et qui me paraît, à présent, chargée d'affaires de la plus grande importance, et qui est en liaison avec ce qu'il y a de plus grand dans l'État ? Que veulent dire ses déguisements continuels, et sa conduite mystérieuse ? Je lui demande souvent l'explication de toutes ces obscurités ; elle esquivé la difficulté et me donne des défaites (vol. III, p. 20).

Le jeu de questions porté par le personnage s'adresse simultanément à un lecteur en manque d'informations pour donner sens à la situation narrative. Tout se passe ici comme si le changement de regard sur Camargo entraînait une transformation générique du texte, si bien que le roman libertin semble faire place à un autre type de récit, plus sombre, où les dangers sont moins attendus, et où le corps est appréhendé en un sens non plus physique mais politique⁴⁸⁹. Le héros est alors confronté au personnage inquiétant et omniscient, qui le mène aux portes d'un monde nouveau, sur lequel le lecteur n'en sait pas plus que lui ; il s'agit ici du motif de l'initiation à une société secrète, présentée à César comme extrêmement puissante, et dont il entrevoit peu à peu la nature suspecte⁴⁹⁰. Cela dit, le texte dissipe rapidement la logique de suspension du sens mobilisée dans les premières pages de ce volume ; ce motif de la société secrète, d'abord présent de manière insinuante, est rapidement explicité sans ambiguïté (vol. III, p. 24-26), et sa nature criminelle est elle aussi clairement révélée au lecteur, sinon à César, quelques pages plus loin (vol. III, p. 67-70). On pourrait alors s'attendre à ce que le récit s'engage sur la voie de la terreur et de l'horreur devant la toute-puissance de la force de l'adversaire, et le héros, pris pour fou, est d'ailleurs bientôt enfermé à Bedlam (au nom aussi prometteur que celui de Newgate pour un lecteur avide de sensations narratives en contexte anglo-saxon) ; mais c'est pour se voir aussitôt rapatrié en France (vol. III, p. 82) et libéré sans ambages... si bien que le récit possible de la société secrète disparaît de manière très

⁴⁸⁹ Et ce toujours en lien avec le mystère : « Ces gens-là, sans doute, voulaient me recevoir dans leur corps, puisqu'ils me faisaient de pareilles avances ; mais qu'est-ce que c'était donc que ce corps mystérieux et généreux ? », *ibid.*, vol. III, p. 38.

⁴⁹⁰ « Je suis assurément disposé à être discret ; mais pourquoi ces gens-là ont-ils besoin d'un si grand secret ? Qu'ils gardent pour eux tous leurs mystères, s'ils doivent me compromettre avec la justice », *ibid.*, vol. III, p. 36.

abrupte, et à peu près complètement, de l'horizon du texte ⁴⁹¹. La fausse initiation sur le mode burlesque de la fin du volume III (p. 162-203), où César, présenté à Mesmer et Cagliostro, est l'objet de farces destinées à le ridiculiser, paraît alors inverser le sens du début du volume et récuser une approche du mystère ouvrant sur l'inquiétant irrationnel ou omniscient.

Dans son instabilité et son bégaiement (le texte répète obstinément le scénario de la duperie de César par le chevalier Marqué, suivi d'une prise de conscience, de remords, et d'une nouvelle duperie), le récit cherche à susciter la curiosité du lecteur, à mobiliser son attention, et à présenter un réel obscur et hanté par la question du crime, tout en récusant absolument la conception trouble de la narration portée par le récit gothique et l'idée de mystère, où le lecteur risquerait d'errer dans la quête du sens, et sur laquelle pourraient planer les ombres du surnaturel. Le récit se donne ainsi comme ennemi du surnaturel, et refuse de lui laisser la moindre place. En dépit de sa crédulité, le jeune César, pris dans une scène initiatique hallucinante mimant le passage mythique vers l'autre monde (cf. la société se donnant comme le « sombre empire de Pluton », vol. III, p. 54), ne croit pas une seconde au caractère surnaturel des tours de prestidigitation auxquels il est confronté (vol. III, p. 32 : « Je ne crois pas au merveilleux ; je pense que tout doit être naturel, et que ce qui paraît extraordinaire cesse de l'être, quand on sait l'expliquer »). Le texte ne met en place des forces menaçantes que pour les vider de leur consistance, et revenir encore et toujours au seul portrait de la faiblesse morale du personnage. Parfois, le récit paraît tout de même s'engager dans la voie du roman noir, comme lorsque Marqué s'empare du château familial et semble passer du côté de la toute-puissance tandis que César est enfermé dans la cave sans comprendre à qui il a affaire (vol. IV, p. 1-24) ; mais c'est pour dépouiller aussitôt le roué de ses pouvoirs et en faire à nouveau une figure ridicule, pour peu que César se reprenne (voir la scène de renversement à la Scapin qui suit immédiatement, et la plainte de Marqué à Frédégonde sur le « tigre déchaîné » qui l'« a roué de coups », vol. IV, p. 33).

Le texte, pris en étau entre la volonté de jouer des émotions du lecteur et des modes littéraires d'une part, et le souhait de mettre en avant une grille de

⁴⁹¹ Quelques rappels surgiront de temps en temps, comme pour réactiver cette piste narrative et assurer un effet de cohésion d'ensemble ; voir par exemple *ibid.*, vol. IV, p. 188, sur la rencontre d'anciens membres de la société secrète se présentant faussement comme repentis.

lecture morale d'autre part, mobilise donc des figures machiavéliques, mais en les privant de tout ce qui pourrait leur conférer une apparente supériorité de nature ; le monde du secret et du complot est déployé en toute transparence sous les yeux du lecteur, et sa nature ne cesse d'ailleurs d'être (vainement) explicitée à l'intention du héros par une multiplicité d'agents (Dumoulin, le destinataire privilégié des lettres de César et qui en est une figure inversée, lui soumet en permanence un décodage des données du récit et moque son aveuglement : « Tu es d'une crédulité, d'une bêtise... », vol. I, p. 65).

Il y va une fois encore, ici, d'un rapport ambigu aux pouvoirs de la fiction romanesque, comme en témoigne le modèle de la prestidigitation présent, de manière étonnante, dès l'introduction. Cette introduction, ouvrant à la fiction attendue quant à la manière dont l'auteur aurait reçu le contenu des correspondances données au public, se présente sous le signe de la copie et de l'artifice. Dans un premier temps, le narrateur extradiégétique dit avoir été fasciné autrefois, chez l'acteur Garrick, par un portrait de Richardson (« mon héros », vol. I, p. 1), mais aussi par les imitations qu'en faisait l'acteur, si bien qu'il en était venu à son tour à mimer Garrick dans son rôle de Richardson (vol. I, p. 2). L'auteur-narrateur se montre donc comme pris ici dans une logique de contamination du modèle par l'intermédiaire de l'acteur. Il dit ensuite avoir vu plus tard chez lui, après la mort de Garrick, une apparition du fantôme de Richardson, qui lui remet des lettres, et des portraits de personnages leur correspondant. Ne croyant pas aux revenants (vol. I, p. 4), le narrateur finit par comprendre que le spectre avait été incarné par le fils de Garrick, qui souhaitait lui voir écrire cette histoire. Tel est le scénario explicatif que l'introduction présente comme amenant à la retranscription d'un récit dont tous les acteurs seraient désormais morts selon le fils de Garrick, lui-même décédé depuis sa communication ; et le narrateur de clore son propos en précisant qu'il a des raisons malgré tout de croire ces personnages vivants, avec la perspective de recevoir d'autres lettres.

Le scénario traditionnel du manuscrit recueilli au hasard de circonstances étonnantes se voit ici singulièrement complexifié ; il s'agit d'une transmission d'ordre littéraire, puisque le narrateur-auteur reçoit symboliquement de Richardson la matière de son œuvre. Mais cette transmission se fait de manière indirecte et compliquée. Elle passe par des enjeux de représentation qui ont à voir avec la mystification, la remise des

lettres se faisant au cours d'une parodie de scène gothique ; elle articule la question de l'ancien et du nouveau (Garrick père et Garrick fils), du passé et du présent (les deux Garrick étant désormais décédés, et la question portant sur le fait de savoir si les auteurs des lettres existent encore), du vrai et du faux (l'artifice de Garrick fils vise à amener le narrateur à écrire l'histoire de personnages qu'il présente comme ayant réellement existé). On peut alors s'interroger sur le sens d'une introduction particulièrement contournée, où la référence anglaise, avec Richardson et contre le gothique, entend introduire une fiction se revendiquant de la vérité et de la morale en même temps que s'exhibe une approche narrative sous le signe de l'artifice et de la contamination fictionnelle. À l'image du reste du récit, cette introduction témoigne d'une logique double, où à une volonté de s'inscrire sur un horizon richardsonien se superpose le désir de jouer avec la fascination de l'étrange, et de représentations troubles et potentiellement déréalisantes de l'univers fictionnel.

On peut alors voir dans ce texte un récit protéen, qui s'efforce de conjurer les critiques traditionnelles à l'égard d'un roman jugé immoral, mais aussi de convoquer de nouveaux moyens narratifs destinés à susciter la curiosité et l'intérêt du lecteur. Mobilisant le mystère, mais sans lui donner une véritable consistance, ou le dépouillant aussitôt des prestiges qu'il a semblé lui conférer un instant en lien avec ses origines religieuses, le texte, pariant sur une intertextualité débridée pour intéresser le lecteur, passe sans cesse d'une logique narrative à une autre, dans la quête d'un scénario narratif inédit faisant fond sur des traditions littéraires bien rodées. Le roman joue alors avec l'idée d'un inconnu, mais en refusant l'idée d'en faire un horizon narratif, ou de lui conférer une quelconque dimension pragmatique. En ce sens, *Le Crime* témoigne sans doute d'un souci de faire le lien entre l'ancien et le nouveau, et d'introduire dans des formules narratives éprouvées (picaresque, roman libertin,...) la confrontation à une force insaisissable, en même temps que s'y pose la question du point d'articulation permettant de faire fonctionner une telle machinerie narrative. L'œuvre de Lesuire paraît témoigner du souci d'exploiter des approches diverses du romanesque tout en les pensant sous le signe de l'inconciliable et de la schize ; le mystère se situe au cœur de ce jeu de tension, entre une littérature à visée morale affirmant sa portée didactique et situant à tout instant clairement ses enjeux, et une littérature de l'immersion jouant des vertiges de l'inconnu, au risque d'une opacification du sens du récit.

On peut voir à cet égard, dans *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, une manière de réponse au problème narratif posé par le texte de Lesuire. Il s'agit d'un roman qui fait du mystère son centre et son point d'assise, destiné à conférer au texte sa dynamique narrative, et à impliquer le lecteur dans le récit par une stratégie pragmatique affirmée ; mais aussi d'un texte constituant son message et sa moralité⁴⁹² en lien direct avec cette question du mystère. L'expression même « enfant du mystère », dit bien à la fois l'importance, pour l'économie romanesque, d'un terme dont la dimension attractive en fait dès cette époque un élément privilégié pour l'appareil paratextuel, et la nature de ses enjeux propres dans la tradition française du roman noir. Avec cette formule, ce qui se dit, c'est une approche du récit conçu lui-même comme « enfant du mystère » déployant les conséquences narratives d'un secret inaccessible touchant au roman familial. Le récit conte l'histoire de Cœlina, jeune héritière amoureuse de son cousin pauvre, Stéphany, et convoitée par Marcan, fils du machiavélique Truguelin, alors qu'un vagabond muet est recueilli dans la maison par l'oncle et tuteur de Cœlina. Très vite, cet étranger lui fait comprendre qu'elle court de grands risques, dont il ne peut lui révéler la teneur exacte. Elle finit par découvrir qu'elle est l'enfant d'un adultère et que Truguelin cherche à s'emparer de son héritage ; elle s'enfuit alors, et connaît des mésaventures au terme desquelles, Truguelin mort, elle parvient à comprendre comment il avait piégé ses parents, et peut enfin épouser Stéphany.

Le récit dispose un schéma actantiel affirmé, avec des personnages très caractérisés, qu'une gestualité théâtrale rend sémiologiquement transparents : l'indigent muet, vecteur du pathétique du récit, ne cesse de soupirer (vol. I, p. 20), de se mettre la main sur le cœur (vol. I, p. 23), de pleurer (vol. I, p. 51), de s'évanouir (vol. I, p. 56), de témoigner son affection à Cœlina (vol. I, p. 54) et de contempler le portrait de sa mère (vol. I, p. 69). Tout est fait pour amener le lecteur à deviner en lui, dès les premières pages, le père de la jeune héroïne,

⁴⁹² Sur la dimension morale de l'écriture de Ducray-Duminil, Łukasz Szkopiński, *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2015 ; et Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, op. cit., p. 48-50 en particulier. Ce roman, écrit sous la Convention, se contente d'en appeler à une morale commune se revendiquant de l'honnêteté, du sentiment et des valeurs familiales. On ne compterait guère que deux notations un tant soit peu développées témoignant d'un positionnement religieux ou politique. Un passage argue de l'utilité de la religion, quand bien même Dieu n'existerait pas ; un autre suggère qu'un méchant tel que Truguelin n'est guère possible que lorsque le despotisme est au pouvoir. Ces deux notations témoignent de l'ancrage historique du texte, et relèvent d'un discours alors convenu en appelant à un héritage modéré des valeurs de la Révolution.

porteur d'un lourd passé, et revenu incognito pour la protéger face aux dangers qui la menacent ; à l'inverse, Truguelin, qui joue ici le rôle de l'anti-sujet et se voit dédoublé avec la figure de son fils Marcan, est d'emblée posé comme le personnage négatif, à la fois par le discours des personnages qui l'envisagent sous le signe du faux et du désagréable⁴⁹³, et par le biais de traits de comportements stéréotypés pointant de manière systématique vers la notion de fourberie⁴⁹⁴. Le roman se constitue dès les premières pages à la manière d'un théâtre manichéen, et pose comme horizon narratif la question du drame des origines qu'il s'agit de mettre au jour. L'ensemble des péripéties du texte ne feront que développer ces éléments, en multipliant les menées de Truguelin, tandis que s'éclaircira progressivement le passé des différents personnages. Si le récit prend des chemins de traverse et use de fictions enchâssées, le régime de fonctionnement de celles-ci est radicalement différent de ce qu'on pouvait observer chez Lesuire : toutes ont trait à l'histoire centrale, et finissent par converger vers la figure obscure de Truguelin, responsable d'une manière ou d'une autre du drame de l'ensemble des protagonistes. Le texte s'efforce donc, contre la tentation centrifuge de l'éparpillement narratif, de s'engager dans une logique de saturation du sens en multipliant les effets de cohérence d'ensemble autour d'un récit primitif que les personnages ont à charge de faire émerger, et qui constitue le lieu nodal du mystère échappant à la saisie du lecteur.

À lui seul, le mot « mystère » apparaît, avec ses dérivés, 83 fois dans l'ensemble du texte (en comptant le titre)⁴⁹⁵ ; très présent dans le premier volume avec 25 occurrences, il l'est de moins au moins au fil de ceux qui suivent (18 mentions dans le volume II, 12 dans le volume III, 8 dans le volume IV, 7 dans le volume V) avant de retrouver une relative importance dans le dernier

⁴⁹³ Et ce dès le début du récit, François-Guillaume Ducray-Duminil, *Coelina ou l'Enfant du mystère*, op. cit., vol. I, p. 25-26, lors de l'échange entre Coelina et Tiennette ; le jeu du texte avec les stéréotypes et l'intertextualité permet au lecteur de savoir d'emblée à quoi s'en tenir. Coelina figure la jeune fille sincère qui ne veut médire mais sent d'instinct de quel côté est le bien (« "Truguelin peut être un excellent homme ; mais je ne sais pourquoi je lui préfère, mais de beaucoup, M. Dufour" », *ibid.*, vol. I, p. 25), et Tiennette face à elle incarne le bon sens prosaïque d'une servante de comédie tout droit sortie du théâtre moliéresque (« "Pardi ! Vous avez bien raison ; il n'y a pas de comparaison à faire entre ces deux oncles-là" », *ibid.*, vol. I, p. 26) ; Dufour, maître de la maison et seul à être dupe des Truguelin, fait de son côté écho à l'Orgon du *Tartuffe* (*ibid.*, vol. I, p. 65-66), avant d'être décillé à son tour.

⁴⁹⁴ Ainsi des « caresses » et « compliments » de Marcan bien éloignés du « langage de la nature » qui est celui de Stéphany (*ibid.*, vol. I, p. 67-68). Truguelin, lui, affecte la bienfaisance (*ibid.*, vol. I, p. 80 ; vol. II, p. 171), cherche à fuir sans raison apparente (*ibid.*, vol. I, p. 83), parle en secret à son fils (*ibid.*, vol. I, p. 108), pratique la médisance (*ibid.*, vol. I, p. 81 et p. 113)...

⁴⁹⁵ Annexe III.2.B.

volume, avec 12 occurrences. Une telle répartition s'explique aisément, puisque le premier volume formalise de manière très forte la question du mystère en posant fermement la présence d'un enjeu de sens échappant aux personnages principaux comme au lecteur et revêtant un caractère de menace radicale. La suite du texte ne fait que reprendre et développer cette thématique en différentes directions, tout en s'engageant plus avant dans de multiples péripéties ; l'importante phase de dénouement amène un retour relatif de la question du mystère au moment où celui-ci se voit dévoilé.

La forme nominale au singulier domine très largement, avec 55 occurrences (contre 5 pour le pluriel, et 23 pour la forme adjectivale). Si le mystère est plus précisément associé à certains actants (l'indigent, la boîte qu'il remet à Coëlina, ou Truguelin), il tend à fonctionner de manière autonome pour rendre compte de l'obscurcissement radical du sens où sont plongés des personnages confrontés aux détenteurs du savoir : le mot dit le lieu même de la lutte et apparaît notamment dans les dialogues opposant, au détenteur du secret qui en manifeste l'existence sur un mode cryptique, celui qui s'efforce vainement d'en comprendre la teneur⁴⁹⁶. Le mystère ne concerne pas seulement l'existence d'un secret, mais la constitution de ce secret en enjeu narratif de fond entre des personnages qui tentent du même coup d'établir la nature de leurs relations⁴⁹⁷ : l'objectif est encore et toujours de lever ce mystère, d'accéder à l'enjeu de langage, matérialisé et mis en abîme dans le texte par les lettres et manuscrits où il se donne à lire, et de comprendre ainsi comment s'orienter par rapport aux autres actants. Aussi le texte est-il saturé par le réseau sémantique de l'éclaircissement : les personnages ne cessent de s'efforcer de « découvrir » (vol. I, p. 131), d'« apprendre » (vol. III, p. 182), de « pénétrer » (vol. II, p. 267), d'« éclairer » (vol. III, p. 52), d'« éclaircir » (vol. II, p. 176), d'« approfondir » (vol. IV, p. 185), de « percer » (vol. I, p. 110), de « connaître » (vol. VI, p. 15) le mystère, ou encore de tenter de le « dévoiler » (vol. III, p. 178), autrement dit d'en « soulever » (vol. II, p. 33), voire d'en « déchirer » (vol. I, p. 169) le voile.

Il y a ici un nouage étroit des dimensions proaïrétique et herméneutique du récit, à même d'être précisément thématisé par l'évocation du mystère.

⁴⁹⁶ Dès le vol. I, p. 21, Tiennette s'adressant à l'indigent : « Pourquoi donc ce mystère ? Qu'y a-t-il donc dans vos malheurs que vous ne puissiez révéler ? »

⁴⁹⁷ Dufour, qui ne comprend pas pourquoi l'indigent s'entoure de mystère, hésite à voir en lui une figure positive ou négative ; voir par exemple *ibid.*, vol. I, p. 167-171.

L'enjeu narratif est avant tout et essentiellement enjeu de savoir, puisque c'est autour de la question du secret que se concentre l'action du drame, et que le mystère concerne toujours en dernière analyse non seulement l'origine, mais aussi le devenir des actants⁴⁹⁸. La tension narrative repose sur la situation paradoxale où sont plongés les personnages-victimes, impliqués dans une action dont ils ne peuvent par définition saisir le sens, et qui ne sont donc aptes à se positionner que par le commentaire codé et ambigu d'autres personnages, dont les avertissements prennent l'allure d'un métadiscours narratif⁴⁹⁹. Ce nouage amène le mystère à occuper ici une place de premier plan, dans un récit écartelé entre l'avant et l'après, puisque l'action des personnages, tendue vers l'avenir, dépend en réalité d'un passé seul en mesure de lui conférer sa véritable orientation ; d'où l'importance et la multiplication des analepses, le récit ne cessant de courir à la recherche des éléments permettant de lui redonner sa cohérence et sa cohésion. D'où aussi la diffraction du mystère en une série de secrets seconds et d'informations manquantes, pourvoyeurs d'effets d'enchâssement. Les deux premiers volumes s'orchestrent autour de la naissance de Coelina, qui paraît constituer le mystère essentiel et donne son titre au roman ; mais au-delà de ce problème, le secret central du récit concerne surtout le paradoxe sur lequel fait fond cette naissance, à savoir la relation adultérine et néanmoins honorable qui a existé entre les parents de la jeune fille et qu'il s'agit d'expliquer. C'est alors l'origine des relations de l'horrible Truguelin et du bon Francisque qui constitue le véritable récit primitif, délivré à l'extrême fin du récit de manière à innocenter les parents de Coelina, Francisque et Isoline. Enfin, les divers méfaits et ruses de Truguelin constituent autant de mystères seconds, égrenés au fil du texte et engageant différents personnages dupés par ses mensonges. Autour d'un secret central, on peut parler de différentes lignes de mystère, qui se connectent et se recourent de manière à relancer indéfiniment le récit autour d'une interminable quête du sens, porteuse de la tension narrative aussi bien que de la tonalité pathétique du texte. La structure gothique

⁴⁹⁸ Le mystère engage alors la question de la culpabilité et du châtement, comme le pressent bien Coelina : « Comment donc puis-je être compromise dans un mystère terrible, et qui peut me plonger pour la vie dans une mer d'infortunes ? », *ibid.*, vol. II, p. 163.

⁴⁹⁹ L'indigent, aux questions de Coelina, répond en termes sibyllins et que l'on pourrait quasiment qualifier, tout anachronisme mis à part, de narratologiques, puisqu'il dégage en réalité les enjeux narratifs et le cadrage logico-sémantique de l'action, au désespoir de la jeune fille désireuse de données plus concrètes quant à son avenir : « "Et je suis mêlée dans vos débats ?" Il écrit : vous en êtes l'objet. "Comment ?" Il écrit : c'est un mystère. "Qui me le fera découvrir ?" Il écrit : le temps. "Que faut-il donc que j'espère ?" Il écrit : le bonheur », *ibid.*, vol. I, p. 131.

est ainsi réarticulée dans un univers fictionnel sans lien direct au surnaturel, et où la question porte sur la capacité des personnages à établir la nature de l'action maléfique.

Le récit dispose des indices destinés à aider le lecteur à comprendre les enjeux textuels. De multiples scènes de questionnement herméneutique sont orchestrées par le texte, sous la forme de monologues de personnages perplexes ou d'échanges ambigus entre les protagonistes, et permettent au lecteur d'appréhender la vérité que l'actant cherche vainement. Ainsi de Cœlina interrogeant l'indigent sur les relations qu'il a pu entretenir avec sa mère :

« Personne ne nous écoute. Dites-moi, lui étiez-vous parent ? »

Signe de tête qui signifie oui.

« Vous étiez parent de ma mère ? Vous me l'êtes donc aussi ? »

Même signe.

« Oncle, cousin, quoi ? »

Signe de tête qui veut dire non.

« Quelle ambiguïté !... Adieu ; tenez, j'aime mieux vous fuir que vous interroger sans cesse, pour voir accroître l'obscurité qui couvre votre destin » (vol. I, p. 203-304).

L'interrogatoire raté de Cœlina, opportunément interrompu au moment d'accéder à la vérité de ses origines, a ici à l'évidence pour fonction d'amener le lecteur, s'il en doutait encore, à identifier précisément la nature d'une relation filiale rendue inaccessible à la jeune fille alors même qu'elle a récusé tous les possibles relationnels hors le plus évident. On reconnaît là un fonctionnement conventionnel de textes mettant des éléments de savoir sous les yeux d'un personnage inapte à les appréhender, et signalant par là au lecteur les enjeux en présence. En ce sens, le texte paraît travailler, ici comme dans la manière de construire le comportement des personnages, un jeu sémiotique de la transparence. Même si la chose reste exceptionnelle, il arrive d'ailleurs que le narrateur s'adresse directement au lecteur, lui explique que le drame résulte des secrets artificiellement créés par les personnages, et lui délivre ainsi les enjeux du récit pour le cas où ceux-ci lui auraient échappé (vol. II, p. 35-36).

Pourtant, à côté de ces scènes à fort guidage herméneutique, le texte use le plus souvent du mystère pour brouiller les repères du lecteur aussi bien que des personnages, et pour indiquer un enjeu de sens échappant absolument. C'est alors l'orientation dans le récit qui devient problématique, par l'obscurcissement de marqueurs narratifs dont le sens se voit reconfiguré. Ainsi en particulier de

l'objet du savoir, présenté de manière ambivalente tantôt comme ce qui doit ou ne doit pas être révélé, et ce aussi bien par les adjuvants que par les opposants. Dans le premier volume, l'indigent est à la fois muet et disert ; il manifeste l'existence d'un secret dont il ne peut ni ne veut pourtant révéler la teneur, en même temps qu'il en promet le dévoilement ultime (vol. I, p. 165) ; Truguelin, de son côté, exige le silence et cache ses agissements, avant d'en venir à menacer de dévoiler le secret dont il est le dépositaire (vol. II, p. 174). Le texte présente alors l'objet de savoir comme à la fois requis et menaçant sans qu'on comprenne comment peut se jouer cette articulation paradoxale, si bien que son statut narratologique devient incertain. Là où le roman noir, au nom d'une morale de l'honnêteté, associe usuellement le mystère au personnage négatif et manipulateur, le fait que la figure protectrice de l'indigent relève aussi de la logique mystérieuse montre bien que la perturbation du sens en vient à contaminer le fonctionnement attendu du récit en son ensemble. Tout se passe comme si l'extrême lisibilité du texte se voyait troublée au moment de l'exhibition de ses signes, pour des personnages peinant dès lors à orienter leur action aussi bien que pour un lecteur confronté au scandale paradoxal d'un mystère présent là où le récit n'est normalement pas censé lui faire place⁵⁰⁰. Cette déstabilisation narrative, productrice de l'effet d'attente et de curiosité, ne s'arrête pas là. L'ordre événementiel attendu se voit menacé par la présence du mystère, puisque dans la bouche de l'indigent, la levée du secret n'a plus le statut d'un moyen narratif, participant du nouage fonctionnel du récit avant que n'intervienne la résolution finale emblématisée par la scène de mariage comme on s'y attendrait : ici, c'est au contraire le mariage qui est présenté comme un moment intermédiaire du récit permettant de mener à la levée du secret dès lors présentée comme décidément centrale⁵⁰¹. Le récit use alors du mystère pour produire un effet paradoxal : pris dans un texte très clairement organisé autour

⁵⁰⁰ Voir par exemple le trouble de Tiennette, dès le début du récit, face au scandale logique d'un homme à la fois honnête et mystérieux : « "Pourquoi donc ce mystère ? Qu'y a-t-il donc dans vos malheurs que vous ne puissiez révéler ? Vous êtes un honnête homme, n'est-ce pas ? Aurais-je eu tort de lui affirmer que vous êtes un honnête homme ?..." », *ibid.*, vol. I, p. 21. De la même manière, Dufour est partagé entre son affection pour l'indigent et sa défiance pour un homme qui, du côté du mystère, ne peut qu'avoir épousé la cause des opposants : « "Toi, qui peux m'éclairer sur le compte des méchants, toi qui, selon toute apparence, peux me sauver de leurs pièges, tu ne le fais pas, tu es plus coupable ; tu m'es plus odieux qu'eux" », *ibid.*, vol. I, p. 217.

⁵⁰¹ « "Coelina et Stéphany s'adorent : faites le bonheur de ces jeunes gens, et le voile du mystère se déchirera" », *ibid.*, vol. I, p. 169. Le retour à l'équilibre se manifeste d'ailleurs, au terme du récit, par le fait que le mystère central est finalement bel et bien levé avant le mariage : on revient alors à un schéma narratif dans lequel le mariage symbolise l'étape ultime de la consécration des héros.

d'enjeux clairement repérables, où les héros, leurs ennemis et l'objectif final sont clairement identifiés, le lecteur est progressivement confronté à des effets de brouillage narratif de plus en plus importants, qui peuvent aller jusqu'à créer une sensation de scandale du sens. Celui-ci concerne même les valeurs véhiculées par le texte : alors que *Coelina* revendique la morale attendue d'un roman bourgeois de la fin du dix-huitième siècle valorisant la religion et la famille, le mystère central concerne la figure de la mère de Coelina, adultère et pourtant honnête, selon une équation relevant de l'impossibilité pure dans un tel type de récit. Le dénouement aura à charge de rendre compte du paradoxe en mobilisant un scénario permettant de valider sa place de victime⁵⁰². Le mystère est un moyen narratif qui permet d'introduire du jeu dans la mécanique d'ensemble où il intervient, en compliquant la lecture d'un texte où tout semblait disposé d'avance.

Cette double dimension d'un texte lisible, où la structure actantielle et narrative d'ensemble et le système de valeurs sont aisément repérables, mais où l'obscurcissement du sens en vient à troubler le mécanisme attendu et à dynamiser de l'intérieur la narration, participe d'une double fonction. Il s'agit, comme dans le roman gothique, de créer une situation narrative où les personnages sont plongés dans l'impuissance, de manifester l'omnipotence du personnage négatif, et de produire ainsi la sensation de crainte chez le lecteur⁵⁰³ ; mais le récit vise de surcroît à susciter une dynamique de curiosité pour une narration dont les éléments disparates sont temporairement rendus inaccessibles. Aussi le récit incarne-t-il et met-il en abîme la quête du sens, en ne cessant de présenter des personnages en train d'écrire, et d'exhiber ou au contraire de cacher les documents donnant à lire leurs secrets ; la résolution narrative passera significativement par l'accès à un manuscrit⁵⁰⁴.

Le récit dispose cette logique de l'obscurcissement pour mieux mener le

⁵⁰² Cet aspect du roman, jugé problématique, disparaît du mélodrame qu'en tire Pixérécourt ; Claire Gaspard, « Coelina, de Ducray-Duminil à Pixérécourt : à l'aube de la "littérature industrielle" », *art. cit.*

⁵⁰³ Le texte joue avec le gothique, en particulier lorsque Coelina erre dans les souterrains et se retrouve face à un personnage aux allures de fantôme, qui est en réalité sa mère, François-Guillaume Ducray-Duminil, *Coelina, op. cit.*, vol. IV, p. 92-96.

⁵⁰⁴ Il s'agit du manuscrit de Francisque, dont la première moitié est cachée, et dont la deuxième partie n'est rédigée qu'à la fin du récit. Le mystère, ici, est donc à la fois ce qui est occulté et ce qui n'est pas écrit, et touche là encore à une approche complexe du trouble dans le sens, entre refoulement et manque de la logique de signification.

lecteur au seuil de la révélation finale⁵⁰⁵. Le texte, ici, s'affiche comme tel, allant jusqu'à mobiliser la logique du conte. L'indigent confie à Coëlina une boîte mystérieuse (vol. I, p. 226) qu'elle a interdiction d'ouvrir ; l'héroïne doit alors affronter une épreuve où sa curiosité est mise à rude épreuve (vol. II, p. 159). La fascination devant l'objet à l'allure de fétiche participe d'une dynamique narrative entièrement tendue vers la reconquête de la transparence du sens : à la motivation très claire du prénom Coëlina, où se lit explicitement la dimension céleste de l'héroïne, répond la structure de la providence, qui occupe une place importante⁵⁰⁶ dans un texte où les oiseaux viennent donner leurs œufs pour nourrir une victime enfermée (vol. IV, p. 103) et qui se clôt sur un sermon explicitant le sens du récit. La transformation ultime des souterrains en chapelle ardente (vol. VI, p. 252), et les scènes subséquentes de voyage sous le signe de la contemplation des vallées et des glaciers (vol. VI, p. 257-276), disent assez la reconquête finale d'un monde pensé sous le signe de la transparence retrouvée.

Si Lesuire use avec réticence de techniques liées à l'obscurcissement du sens pour exciter les passions du lecteur, Ducray-Duminil les mobilise de manière assumée, et les place au cœur d'un texte par ailleurs fortement structuré et dramatisé, où tout est affaire de discours : le mystère, obscurcissement de la parole et du sens, peut aisément se retourner et déboucher sur le sermon, autre figure discursive symétrique de la première. Le mystère obscurcit la morale romanesque pour mieux lui permettre de triompher au terme du parcours, dans un récit fortement dramatisé qui aura au passage travaillé la curiosité du lecteur confronté à une multitude de récits apparemment dépourvus d'unité et de sens. Avec le mystère, le roman a trouvé le moyen de faire de la conquête du sens le principe d'un itinéraire narratif et moral, selon une logique de dévoilement progressif destinée à soutenir l'intérêt du lecteur.

Le mystère n'est donc pas l'apanage du gothique, et se retrouve dans des romans français de la fin du dix-huitième siècle visant un large public et mettant en œuvre des techniques narratives destinées à susciter l'intérêt du lecteur. Ces romans se défient des motifs surnaturels, si ce n'est pour incarner dans le texte l'idée de providence. Ils mobilisent largement l'idée que le mystère est du côté du personnage machiavélique, mais peuvent aussi compliquer cette approche en

⁵⁰⁵ Sur la place de la révélation dans le roman noir, Maurice Bardèche, *Balzac romancier*, *op. cit.*, p. 37-39.

⁵⁰⁶ Voir le personnage de Michau et ses spéculations sur la question de la Providence, dont le sens est explicité dans la leçon morale finale, François-Guillaume Ducray-Duminil, *Coëlina*, *op. cit.*, vol. VI, p. 246.

diversifiant les angles d'attaque, et en appliquant l'idée de mystère à des éléments échappant radicalement au lecteur. En tout état de cause, la question qui se pose est celle de l'obscurcissement du sens d'un récit dont le mécanisme même est alors mis en question. Avec le mystère, ces deux textes paraissent interroger leur propre fonctionnement, et le droit qui serait ou non le leur de troubler une dynamique narrative attendue pour mieux jouer avec le récepteur. Conjuguer la jouissance de la lisibilité et de la reconnaissance et le plaisir de l'imprévu et de la surprise : tel paraît être l'intérêt du mystère pour des romans visant à travailler l'immersion du lecteur dans le jeu fictionnel.

1.3.2. Le mystère au service d'une narration à visée sérieuse ? Godwin, Bulwer

Le mystère, au tournant du dix-neuvième siècle, concerne l'obscurcissement dans le récit, se lie à l'existence de secrets originaires, et renvoie fréquemment à des personnages machiavéliques ayant intérêt à brouiller l'accès à la vérité. Ce type de personnages occupe de manière générale une place déjà importante dans le roman du dix-huitième siècle. De Lovelace au méchant de roman gothique, les ponts sont nombreux, à ceci près que le genre gothique tend à présenter au lecteur la manière dont se manifeste aux yeux de la victime la puissance du personnage machiavélique, sans lui laisser entrevoir le point de vue de ce dernier, du moins avant la fin du roman : quand un contre-champ narratif explicite les menées et l'objectif d'un tel personnage, l'effet d'instabilité du sens est détruit et ouvre à d'autres approches romanesques. L'approche épistolaire de *Clarissa*, comme du *Crime* de Lesuire, en conférant au lecteur une position de surplomb, est éloignée à cet égard de la dynamique du mystère telle que l'envisage le gothique.

On peut alors se demander comment les romans de l'époque qui interrogent le fonctionnement de la société contemporaine peuvent se réapproprier la figure de l'aristocrate machiavélique et mystérieux pour dynamiser la fiction tout en la dotant à l'occasion d'une leçon politique et critique. On se centrera pour l'analyse de cette question sur le domaine anglo-

saxon. Du côté français, il ne faudrait pas croire que le roman post-révolutionnaire fait nécessairement preuve d'un engagement politique important ; volontiers considéré comme futile, concurrencé par le journal qui paraît plus apte à rendre compte de la gravité du moment, hésitant face à une « interprétation à hauts risques »⁵⁰⁷ quand il s'agit d'analyser les crises du temps, il tend plutôt, selon un « spectaculaire paradoxe »⁵⁰⁸, à éviter d'aborder de tels enjeux. Le retour marqué de la censure, en particulier sous le Premier Empire et la Restauration, tendra à perpétuer une situation⁵⁰⁹ où les romans privilégient une représentation stéréotypée du criminel, coupée de véritables enjeux politiques et largement héritée du siècle précédent⁵¹⁰.

La situation est paradoxalement différente en contexte britannique. Alors que les discussions s'enflamment autour de la Révolution française dès le début des années 1790 (notamment avec les figures antagonistes de Burke et de Paine), et en dépit de politiques de censure également présentes⁵¹¹, on trouve à la toute fin du siècle des romans traitant de questions contemporaines et hantés par des figures négatives (ou apparemment telles) issues du monde de l'aristocratie, dont la puissance se déploie désormais de manière insaisissable pour le lecteur et hante jusqu'aux interstices de la fiction. Ici, la figure traditionnelle du « villain » peut se voir mobilisée à des fins de dénonciation. Tout se passe comme si l'importation du traitement gothique dans le cadre d'une narration touchant au contemporain permettait d'en renouveler la portée politique. Cette approche romanesque est surtout présente dans le roman « jacobin » anglais du début des années 1790 ; elle s'estompe au moment de la Terreur, et l'idée d'un roman à portée révolutionnaire devient ensuite rapidement impensable. Des traces en subsistent néanmoins dans le cadre de récits à visée réformiste, et le motif de l'aristocrate dépravé à la puissance insaisissable trouvera en tout état de cause sa place dans le « sensation novel » à venir, fût-ce à titre de simple emblème de la figure du méchant. Se pose alors

⁵⁰⁷ Stéphanie Genand, Florence Lotterie, « Le tournant du siècle ou la sidération », dans Aude Déruelle, Jean-Marie Roulin (sld.), *Les Romans de la Révolution, 1790-1912*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2014 (p. 19-48), p. 24.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰⁹ Katherine Astbury, *Narrative Responses to the Trauma of French Revolution*, Oxford, Legenda, 2012.

⁵¹⁰ Jean-Claude Rioux, « Crime, nature et société dans le roman de la Restauration », dans *Romantisme*, 1986, n°52, « Vertiges », p. 3-18. En ligne : <URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_52_4826>. Consulté le 13/10/2018.

⁵¹¹ Pamela Clemit (sld.), *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

la question de la place du mystère dans cette économie, de la mesure dans laquelle le mot est susceptible de se situer à l'interface des enjeux narratifs et de la dimension critique du récit.

On a retenu deux textes pour aborder cette question. *Caleb Williams* (1794) de William Godwin (1756-1836) s'impose pour l'analyse dans la mesure où il s'agit du plus célèbre des romans jacobins. On peut y voir une reprise de motifs et de stratégies d'écriture issus du gothique, mobilisés pour décrire une action située en contexte contemporain, de manière à servir précisément un discours à visée critique. À côté de ce texte, on a retenu un autre roman anglais plus tardif, écrit dans un contexte bien différent, *Pelham* (1828) d'Edward Bulwer (1803-1873), qui prendra plus tard le nom de Bulwer-Lytton. Bulwer peut être considéré dans une certaine mesure comme un disciple de Godwin, mais les enjeux de ce qui est considéré comme un prototype de « silver-fork novel », ou roman du beau monde, sont très éloignés de la contestation portée par *Caleb Williams*, tout en revêtant à leur manière une dimension politique. Ces deux récits homodiégétiques à la première personne usent du mystère en lien avec le mal tapi dans l'ombre ; les deux héros éponymes s'engagent dès lors, de manière plus ou moins soutenue, dans une démarche de questionnement des situations auxquelles ils sont confrontés. Dans les deux cas, le meurtre est au centre du récit, et confère à l'enjeu herméneutique sa portée dramatique dans la lignée du gothique⁵¹². La dynamique romanesque de l'initiation s'articule à une approche du réel contemporain envisagée sous l'angle de l'opposition entre valeurs d'apparence et fonctionnement profond, et le roman s'efforce de revendiquer son espace de légitimité⁵¹³ par des voies où le mystère pourrait avoir sa place.

William Godwin écrit *Things as They Are or the Adventures of Caleb*

⁵¹² Stephen Knight rappelle l'importance croissante à cette époque du traitement du motif criminel en contexte contemporain, dont témoignent les textes publiés dans le *Blackwood's Magazine* : « This was a common theme in a number of stories in *Blackwood's Edinburgh Magazine* in the early nineteenth century, which brought the Gothic interest in sensational feelings and insights into close contact with domestic crime », Stephen Knight, *Crime Fiction, op. cit.*, p. 17.

⁵¹³ Sur l'importance du roman jacobin anglais dans le processus de légitimation du roman en Grande-Bretagne, voir Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period. 1789-1830*, Londres/New York, Longman, 1989, « From Enlightenment to English Jacobin Fiction », p. 26-42 ; sur la portée sociale du « silver fork novel », on consultera également dans le même ouvrage « Later Romantic Novels of Self versus Society: "Silver-fork" and "Newgate Novels" », p. 220-227.

*Williams*⁵¹⁴ dans le souci d'illustrer les thèses anarchistes de l'essai *An Inquiry Concerning Political Justice*⁵¹⁵ publié l'année précédente, en 1793. Le roman, relais du texte théorique, a une visée explicitement illustrative, didactique autant que polémique. L'essai de Godwin, perçu comme très radical, a failli encourir la censure, et semble n'y avoir échappé que du fait de l'audience restreinte à laquelle il pouvait prétendre⁵¹⁶. On peut à cet égard rappeler que *An Inquiry Concerning Political Justice* articule enjeux politiques et éthiques, et dénonce diverses formes de contrôle de la population par les instances de pouvoir. L'idéal de vérité revêt dans un tel contexte un sens essentiellement politique, et relève de ce qu'il s'agit de conquérir pour anéantir les pouvoirs de la tyrannie⁵¹⁷. On ne s'étonnera donc pas que le mot « mystery » apparaisse dans cet essai théorique, du fait de la portée polémique que le terme est susceptible de véhiculer (on compte 14 occurrences du mot dans le texte) ; il y comporte un sens toujours négatif, et renvoie à des mécanismes sociaux et institutionnels producteurs d'injustice à proportion de leur illisibilité⁵¹⁸. Le mystère est l'expression de logiques de pouvoir tendant à mettre en place des stratégies d'occultation de leur fonctionnement profond. *Caleb Williams* constitue une version romancée de *l'Enquête politique*, et use des ressorts fictionnels du temps pour donner une audience accrue au message de l'essai où la critique de l'aristocratie occupe une place importante (en particulier dans le volume II, livre V, chapitres 10 à 13). Il serait erroné de voir dans le traitement de l'abus de pouvoir sous l'angle du secret dans *Caleb Williams* une simple ruse fictionnelle destinée à terrifier le lecteur : le roman reprend par ce biais la leçon de l'essai théorique qui confère un sens politique à la vérité, dans un monde où la logique institutionnalisée du secret dérive d'une doctrine inégalitaire et constitue la rupture par excellence du pacte

⁵¹⁴ Éditions de référence : William Godwin, *Things as They Are or the Adventures of Caleb Williams*, Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 2005 ; *Les Aventures de Caleb Williams* (sans nom de trad.), Paris, Phébus, 1997.

⁵¹⁵ William Godwin, *An Inquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, II volumes, Londres, G. G. J. and J. Robinson, 1793.

⁵¹⁶ « Lorsque le Cabinet discuta, en 1793, de l'opportunité de saisir la *Justice politique* et d'inculper son auteur, Pitt aurait déclaré qu'un livre vendu trois guinées n'avait que peu de chances de constituer une menace sérieuse contre l'ordre établi », Jean-Louis Boireau, *William Godwin et le roman jacobin anglais. Théorie politique et pratique romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 321.

⁵¹⁷ « A certain quantity of truth will be sufficient for the subversion of tyranny and usurpation; and this subversion, by a reflected force, will assist our understandings in the discovery of truth », William Godwin, *An Inquiry Concerning Political Justice, op. cit.*, vol. I, p. 23.

⁵¹⁸ « The true reason why the mass of mankind has so often been made the dupe of knaves, has been the mysterious and complicated nature of the social system », *ibid.*, vol. II, p. 575.

social. Les ruses et les manipulations du « villain » gothique visant à cacher un crime enfoui permettent de véhiculer le message de William Godwin.

Le roman conte les aventures du héros éponyme, secrétaire au service de Falkland, un aristocrate chez qui Caleb soupçonne rapidement l'existence d'un secret. Poussé par la curiosité, il découvre que son maître a tué un autre homme : pour se couvrir, Falkland l'accuse alors de l'avoir volé. Caleb s'enfuit, poursuivi par la vindicte de son maître, et est enfin miraculeusement innocenté lorsque Falkland, sous le coup de la culpabilité, tombe le masque avant de mourir. Falkland est essentiellement ambigu : avant de persécuter Caleb Williams, il est soucieux de justice, loin des méchants issus du gothique tels que le Montoni de *The Mysteries of Udolpho*. Il illustre en cela les théories de Godwin qui, dans *l'Enquête sur la justice politique*, défend contre la thèse religieuse du péché originel l'idée que l'homme tombe dans le mal du fait des caprices de l'existence⁵¹⁹. Le récit n'en présente pas moins une diégèse traversée de motifs religieux et mythiques⁵²⁰ où plane l'emprise de Falkland, sans que Caleb puisse jamais espérer échapper à son ancien maître.

L'enjeu herméneutique occupe une place importante dans *Caleb Williams*, et du point de vue de la structure narrative se déploie en plusieurs temps. Le récit rétrospectif se place sous le signe du paradoxe à éclaircir : la promotion sociale de Caleb, appelé au service de Falkland en tant que secrétaire, y est étrangement présentée une malédiction⁵²¹. Par la bouche de Collins, serviteur de Falkland, le reste du premier volume explique les causes de la mélancolie du maître, en rapportant l'histoire de ses relations houleuses avec son voisin, le tyrannique Tyrrell, homme jaloux ayant causé la ruine de ceux qui se heurtaient

⁵¹⁹ « There is no instance of an original propensity to evil. Our virtues and vices may be traced to the incidents which make the history of our lives, and if these incidents could be divested of every improper tendency, vice would be extirpated from the world », *ibid.*, vol. I, p. 18.

⁵²⁰ Voir A.D. Harvey, « The Nightmare of *Caleb Williams* », *Essays in Criticism*, 1976, n°26, p. 236-249, comme représentation mythique de l'homme social et de l'individu en lutte pour sa survie par le biais de la figure du damné. Sur l'imaginaire godwinien, voir l'ouvrage de Jean de Palacio, *William Godwin et son monde intérieur*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, notamment p. 32 sur la figure de Caïn anticipant ici le rôle qu'il aura chez Hugo.

⁵²¹ « Mr. Falkland visited his estate in our county after an absence of several months. This was a period of misfortune to me. I was then eighteen years of age. My father lay dead in our cottage. I had lost my mother some years before. In this forlorn situation I was surprised with a message from the squire, ordering me to repair to the mansion-house the morning after my father's funeral », William Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 6-7. Ce passage est essentiellement ambigu, amenant à se demander si le malheur lié à cette période concerne la seule mort des parents, ou s'il faut y lire un commentaire englobant la rencontre avec Falkland.

à lui et qui, après avoir battu Falkland en public, a été assassiné. Le récit s'émancipe progressivement du point de vue de Collins et en vient à présenter une approche en surplomb de cette histoire, où les motivations de Tyrrell sont précisément explicitées et où son meurtre constitue le seul point aveugle du récit. On a ici affaire à une logique narrative inverse de celle du roman gothique, puisque le texte ne laisse jamais dans l'ombre les menées de Tyrrell, le personnage maléfique. L'humiliation dont Falkland a été victime est alors présentée comme le principe explicatif de sa mélancolie présente.

Le reste du livre se recentre sur le point de vue de Caleb. Le deuxième volume expose la relation de proximité de Caleb et de Falkland, la curiosité qui s'empare du secrétaire, et qui l'amène à être convaincu de la culpabilité de son maître et à chercher les preuves du crime. Enfin, dans la troisième partie, Caleb, poursuivi par les foudres de Falkland, est contraint de fuir et d'errer sans cesse, avant de se résoudre à accuser son adversaire pour rétablir son innocence. Le texte ne cesse ainsi de modifier et de renouveler le statut de l'enjeu herméneutique : le récit tend d'abord à expliciter les causes de la mélancolie de Falkland ; le lecteur est ensuite invité à suivre la quête de Caleb concernant la culpabilité de son maître ; enfin, les aventures picaresques du héros l'amènent, en même temps qu'il découvre des réalités sociales insoupçonnées, à appréhender de manière indirecte la puissance supérieure de Falkland, dont il ne soupçonnait pas l'étendue⁵²². William Godwin est connu pour avoir précisément orchestré son roman, en l'écrivant à partir de la fin de manière à enchaîner le lecteur dans la conduite du récit⁵²³. On assiste de fait à une évolution des enjeux narratifs, avec une dégradation continue de la situation du héros, dont l'impuissance progressive⁵²⁴ tient paradoxalement au fait qu'il s'est rendu maître d'une connaissance interdite : d'abord auditeur de l'histoire, il est ensuite devenu enquêteur, avant de subir les conséquences de la vérité, et de

⁵²² « Escape from his pursuit, freedom from his tyranny, were objects upon which my whole soul was bent. Could no human ingenuity and exertion effect them? Did his power reach through all space, and his eye penetrate every concealment? Was he like that mysterious being, to protect us from whose fierce revenge mountains and hills, we are told, might fall on us in vain? », *ibid.*, p. 249.

⁵²³ Voir la préface de l'édition Fleetwood de 1832 des romans de Godwin, citée dans l'appendice II de l'édition Penguin Classics, p. 347-354 : « I formed a conception of a book of fictitious adventure, that should in some way be distinguished by a very powerful interest. Pursuing the idea, I invented first the third volume of my tale, then the second, and last of all the first », *ibid.*, p. 349.

⁵²⁴ Dans les derniers chapitres du second volume, si Caleb est emprisonné, il n'en fait pas moins preuve de grandes ressources en se libérant de manière répétée de ses chaînes (voir en particulier les chapitres 13 et 14).

perdre par contre-coup la maîtrise de la situation aussi bien que du sens⁵²⁵. Il devient ainsi un double inversé de Falkland, et tombe à son tour sous le coup de la mélancolie (« my melancholy story », p. 313). Signe de la malédiction pesant sur le personnage, la tonalité gothique s'affirme au fur et à mesure que Caleb est acculé à l'impuissance⁵²⁶. Le texte est écartelé entre la double dynamique de la quête et de la perte, selon une articulation conférant sa tension narrative au texte fictionnel⁵²⁷, et le savoir y relève de l'interdit.

Le mystère apparaît 28 fois dans le texte sous la forme nominale, adjectivale ou adverbiale⁵²⁸ ; on notera une occurrence du terme « mysteriousness » qui met en valeur la dimension subjective du rapport au mystère, chez un Caleb devinant et refusant simultanément la culpabilité de Falkland⁵²⁹. Pour le reste, la forme adjectivale domine (18 occurrences) et s'attache largement à Falkland, à sa puissance, à son regard ou au coffre qui désigne métonymiquement son secret ; on trouve dans le texte des formules invoquant directement le souvenir gothique de la menace insaisissable et despotique pour caractériser le personnage, avec notamment la dernière occurrence, au moment de l'ultime sursaut de révolte du héros : « What—dark, mysterious, unfeeling, unrelenting tyrant!—is it come to this? » (p. 324). Le qualificatif renvoie aussi de manière plus large à la fatalité et à ce qui pousse le personnage vers son destin⁵³⁰. Le terme surgit fréquemment à des points stratégiques du roman, pour en dire la portée dramatique : il apparaît à plusieurs reprises en fin de chapitre⁵³¹. La première occurrence, en clôture du chapitre 9 du premier volume, noue l'histoire rapportée de Tyrrell au drame en narration

⁵²⁵ Dans l'un des derniers épisodes du livre, le héros, réfugié dans un obscur village du pays de Galles, ne comprend pas pourquoi les habitants d'abord accueillants se détournent peu à peu de lui, et alors que tous refusent de lui parler, peine à obtenir « l'explication de ce fatal mystère », comme le dit la traduction française (« An explanation of this dreadful mystery », William Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 307).

⁵²⁶ Sur la manière dont le roman se transforme insensiblement en récit gothique, David Punter, *The Literature of Terror*, vol. I, *The Gothic Tradition*, *op. cit.*, p. 123.

⁵²⁷ Voir le jugement bien connu de Hazlitt, rappelé en ouverture de l'édition Penguin Classics, « Noone ever began *Caleb Williams* that did not read it through », William Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. ix.

⁵²⁸ Annexe III.2.C.

⁵²⁹ « With all my ungovernable suspicion arising from the mysteriousness of the circumstances, and all the delight which a young and unfledged mind receives from ideas that give scope to all that imagination can picture of terrible or sublime, I could not yet bring myself to consider Mr. Falkland's guilt as a supposition attended with the remotest probability », William Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 129.

⁵³⁰ « My steps, by some mysterious fatality, were directed to the private apartment at the end of the library », *ibid.*, p. 137.

⁵³¹ Le terme apparaît dans les dernières lignes de cinq chapitres où il souligne la portée dramatique du propos (vol. I, ch. 9 et 12 ; vol. II, ch. 7 et 11 ; vol. III, ch. 14).

homodiégétique de Caleb⁵³². Le mystère se situe dès lors au carrefour du devenir incertain, de la puissance absolue dont on ne peut se cacher⁵³³, et de l'obscurité du sens, pour prendre la forme de la menace incompréhensible⁵³⁴. Il se lie intimement aux valeurs mensongères de l'aristocratie : à l'image de Burke, qui insistait sur le caractère transcendant de l'ordre social en place dans son pamphlet *Reflections on the Revolution in France*⁵³⁵, Falkland argue, avec le mystère, d'une puissance supérieure censément rattachée à la noblesse⁵³⁶. Le terme relève de la ruse, et confère aux institutions oppressives une apparence artificielle de sacré. Il revêt dès lors un sens idéologique.

Sous cette diversité d'enjeux, le mystère touche à une question importante du texte qui concerne la politique de la parole. Par ce biais, le récit insiste sur la nécessité d'une langue de transparence, contre un obscurcissement du sens forcément suspect : « Where there is mystery, there is always something at bottom that will not bear the telling » (p. 155). Au désir de connaissance de Caleb répond d'ailleurs la demande de Falkland qu'il cesse ses allusions pour faire preuve d'un discours clair⁵³⁷. Le personnage de Forester incarne cette volonté d'accéder à une parole transparente et se défiant des préjugés. Mais il s'agit là d'une illusion, le langage étant en réalité traversé, de part en part, par la question du pouvoir. L'opposition des deux paroles de Falkland et de Caleb est prise dans une logique de dissymétrie radicale. Celle de Caleb est inaudible. Les autres ne l'écoutent pas, parce qu'en défiant son maître, il a fait un usage non

⁵³² « I go on with my tale. I go on to relate those incidents in which my own fate was so mysteriously involved. I lift the curtain, and bring forward the last act of the tragedy », *ibid.*, p. 82.

⁵³³ « Was he like that mysterious being, to protect us from whose fierce revenge mountains and hills, we are told, might fall on us in vain? », *ibid.*, p. 249.

⁵³⁴ « I reflected on her parting menace,—"I should not be my own man twenty-four hours longer." It was mysterious! », *ibid.*, p. 241.

⁵³⁵ « Our political system is placed in a just correspondence and symmetry with the order of the world, and with the mode of existence decreed to a permanent body composed of transitory parts, – wherein, by the disposition of a stupendous wisdom, moulding together the great mysterious incorporation of the human race, the whole, at one time, is never old or middle-aged or young, but, in a condition of unchangeable constancy, moves on through the varied tenor of perpetual decay, fall, renovation, and progression », Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 184.

⁵³⁶ « There is a mysterious sort of divinity annexed to the person of a true knight, that makes any species of brute violence committed upon it indelible and immortal », William Godwin, *Caleb Williams, op. cit.*, p. 101.

⁵³⁷ « "I expect you therefore to lay aside all mystery and equivocation, and inform me explicitly what it is upon which your allusions are built" », *ibid.*, p. 124.

autorisé du discours⁵³⁸. À l'encontre de la sienne, celle de Falkland est placée dans une sphère supérieure, inaccessible à l'échange ordinaire. Falkland ne la livre que lorsque lui seul le décide, une première fois en guise de malédiction (volume II, chapitre 6), une seconde lorsqu'il avoue de lui-même son crime, comme enfin contaminé par la sincérité de Caleb (post-scriptum). Jamais, même dans son enquête, Caleb n'aura pu y accéder autrement que par l'effet de la décision du maître : ouvrant le coffre où se trouve la confession du meurtrier, il est figé sur place sous le regard de Falkland, et incapable d'accéder au contenu interdit⁵³⁹. Politique, la question du langage se mue alors en enjeu littéraire : elle concerne le droit au dire et la manière dont il peut trahir, même sous la forme de la fiction, celui qui a osé y faire appel sans y être autorisé. Lorsque Caleb se fait passer pour juif et se met à écrire des vies romancées de brigands pour survivre, c'est en entendant parler de ses ouvrages que Gines, le sbire de Falkland, retrouve sa trace : « [The printer] began to retail some of my stories of Cartouche and Gusman d'Alfarache. The attention of Gines was excited. His first emotion was wonder; his second was envy and aversion. Where did the printer get these stories? » (p. 273). Si ces récits permettent de remonter la piste de Caleb, c'est qu'ils témoignent d'un savoir qui révèle l'histoire de son auteur, et qu'il aurait mieux valu laisser dans l'ombre. Pour avoir voulu se faire écrivain, Caleb se trouve pris au piège. À ses romans répond d'ailleurs la brochure diffamatoire, *The Wonderful and Surprising History of Caleb Williams*, que les ennemis de Caleb répandent de manière à s'assurer qu'il soit exclu de la société, et ce où qu'il se rende. Au mystérieux répond ici le stupéfiant : les ennemis de Caleb connaissent la puissance du récit destiné à stimuler les lecteurs, et sa capacité à substituer le mensonge à la vérité. Le récit homodiégétique porté par Caleb revêt alors une dimension importante : il incarne la volonté du héros de se réapproprier la puissance de la parole et de se réaffirmer par là comme sujet de droit dans un monde où la justice n'a plus cours. De fait, les tribunaux, par le biais de la délégitimation de la parole qu'ils orchestrent de manière systématique, incarnent par excellence l'impossibilité au sujet de droit d'advenir

⁵³⁸ Ce motif récurrent s'inaugure à la fin du chapitre 10 du volume II avec un fils de fermier qui ne veut plus écouter Caleb après que celui-ci a accusé Falkland d'avoir fabriqué des preuves contre lui (« Do not speak to me, Master Williams ! », *ibid.*, p. 183).

⁵³⁹ Dans le récit se pose la question de l'impossibilité de produire une preuve : Falkland use de fausses preuves pour accabler Caleb ; de son côté, Caleb accède à la certitude de la culpabilité de Falkland sans obtenir de véritable preuve, mais par le biais d'une scène de mise en abîme clairement hamlétienne, lorsque Falkland acquitte un paysan dans une situation analogue à la sienne (*ibid.*, vol. II, chapitre 5).

dans le cadre d'un fonctionnement institutionnel où seul compte le pouvoir⁵⁴⁰. C'est alors par une logique de renversement que peut se faire la reconquête de la parole : Caleb, lors de l'audience finale, n'obtient gain de cause qu'en plaidant coupable⁵⁴¹. Sa parole mensongère et autoaccusatrice renvoie le pouvoir abusif à sa propre vérité, celle d'un travestissement généralisé des valeurs qu'il prétend siennes. C'est cet aveu qui amène paradoxalement Falkland à innocenter son secrétaire, comme s'il fallait en passer par le scandale de l'inversion des signes pour ramener l'équilibre de la justice ; quant au texte livré au lecteur, il se présente précisément à la manière d'une plaidoirie, substitut de la justice impossible dans un texte jouant par son adresse la volonté de constitution d'une communauté sociale égalitaire⁵⁴². Déportant le fonctionnement de la parole, inversant son sens attendu, et passant du statut de secrétaire à celui d'écrivain, le sujet, est enfin en mesure de réaffirmer sa présence dans un espace symbolique tendu vers sa destruction. L'un des enjeux du mystère, dans le texte, concerne alors cette disjonction paradoxale du sens et de la parole. Si Caleb est lui aussi mystérieux aux yeux des autres, c'est parce qu'il ne lui est pas permis de dire ce qu'il sait ; c'est là que se joue la question de la puissance, si bien que le récit entier peut se lire comme une tentative de conjuration du mystère par le biais de la délivrance du sens interdit : celui du crime de Falkland et, au-delà, des mécanismes sociaux occultés sous la surface des apparences.

Faisant pendant au mystère, la curiosité, frappée d'ambivalence, joue un rôle central dans le texte (le terme y apparaît 40 fois sous la forme nominale ou adjectivale). Passion dominante de Caleb (« The spring of action which, perhaps more than any other, characterised the whole train of my life, was curiosity », p. 6), elle n'ouvre pas seulement au motif attendu de la condamnation morale (« My curiosity, however, was not entirely ignoble », p. 6⁵⁴³) mais se voit fondée parce qu'elle est au principe de la constitution du texte, et que les malheurs de Caleb permettent de dépasser les idées toutes faites sur l'Angleterre de

⁵⁴⁰ Il s'agit là encore d'un motif thématique de manière récurrente, par exemple avec le refus du juge de recevoir la plainte d'un valet tel que Caleb, *ibid.*, p. 286.

⁵⁴¹ « I have been a murderer—a cool, deliberate, unfeeling murderer [...] Do with me as you please! I ask no favour. Death would be a kindness, compared to what I feel! », *ibid.*, p. 334.

⁵⁴² L'ouverture du texte revêt ainsi un caractère d'exorde centré sur la question de l'impossible obtention de la vérité judiciaire qu'il s'agit de rétablir : « My own conscience witnesses in behalf on innocence, my pretensions to which are regarded in the world as incredible », *ibid.*, p. 5.

⁵⁴³ L'édition française propose la traduction suivante : « Ma curiosité cependant n'était pas tout à fait vulgaire » (p. 24) ; le jeu se fait autour des différentes acceptions de l'anglais « ignoble », entre caractérisation sociale et appréciation morale.

l'époque⁵⁴⁴. Le récit n'offre dès lors plus de solution de continuité entre la volonté de connaissance légitimée et le désir de savoir conférant sa dynamique au processus de lecture de la fiction : il s'agit dans les deux cas de s'adonner au vertige de la découverte et d'appréhender ce qui échappe.

Le texte, à cet égard, est loin d'être univoque, comme pour témoigner du caractère malgré tout contourné de la vérité et de la nécessité de se défier des vues simplificatrices. Falkland est une figure symétrique de Tyrrell⁵⁴⁵, et Caleb lui-même a quelque chose du double de Falkland⁵⁴⁶, qu'il admire autant qu'il le redoute ; cette logique d'incertitude, voire d'ambivalence, contamine jusqu'aux figures les plus caractérisées du récit, comme si le roman ne pouvait s'en tenir aux stéréotypes et refusait de s'en tenir à un manichéisme par trop dogmatique : l'infâme Gines, ennemi de Caleb, en est à sa manière le double le plus étroit. Ce sont les deux seules figures d'enquêteurs dans le texte, l'un et l'autre au service de Falkland, l'un comme l'autre tour à tour aux marges de la loi. Gines montre que la vérité peut servir le pouvoir, et Caleb témoigne de sa fragilité. À force de se croire transporté dans un roman gothique, il voit partout la preuve de la volonté maligne de Falkland, quand celui-ci a tenté à plus d'une occasion d'adoucir son sort (p. 291). L'enquêteur-victime peut donc être dupe du sens, et rester inapte à saisir la complexité de fonctionnement du pouvoir. Lorsque Caleb défie Falkland d'exercer sa mystérieuse vengeance contre lui (p. 294), ce dernier, en proie à la plus vive colère, se fait maître de son destin : « I know what I am, and what I can be. I know what you are, and what fate is reserved for you! » (p. 294). Mais c'est pour aussitôt disparaître : redoutant ses menaces mystérieuses (p. 295), Caleb est laissé seul face à la chaise vide de Falkland, et part sans comprendre de quoi il retourne, incapable de saisir quelle sera sa peine. Cette chaise vide de Falkland constitue la place du mystère, du vide du sens où vient se loger la menace de celui qui n'est jamais exactement là où on le croit, ce qui signe sa puissance ; et suggère que la question du pouvoir dépasse les individus⁵⁴⁷, et ne saurait être valablement exprimée par la figure de personnages

⁵⁴⁴ Ainsi de l'expérience de la prison : « "Thank God," exclaims the Englishman, "we have no Bastille! Thank God, with us no man can be punished without a crime!" Unthinking wretch! Is that a country of liberty, where thousands languish in dungeons and fetters? Go, go, ignorant fool! and visit the scenes of our prisons! », William Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁴⁵ Puisqu'il s'oppose à lui avant de s'engager dans un devenir tyrannique analogue à celui de son ennemi.

⁵⁴⁶ Se considérant pour finir son meurtrier par un transfert de culpabilité : « I have been his murderer », *ibid.*, p. 336.

⁵⁴⁷ Stephen Knight, *Crime Fiction*, *op. cit.*, p. 26-28.

uniment machiavéliques. On comprend dès lors combien la tension romanesque est étroitement liée à la portée théorique du récit. Celui-ci, en son ouverture, se présente d'ailleurs dans une situation de suspens relevant de l'entre-deux : Caleb commence l'écriture du texte alors que l'histoire n'est pas finie, et les derniers chapitres, ponctués d'ellipses, mènent l'écriture rétrospective vers la quête du dénouement suspendu, alors que paraît insensé tout espoir de faire pièce à l'injustice. Ce mécanisme incarne narrativement l'appel à l'avènement d'une autre logique sociale valant conjuration de la fatalité inégalitaire, et la volonté de conserver à l'avenir sa dimension d'ouverture. Si le récit emprunte plus à la tradition picaresque qu'à une véritable orchestration de la quête herméneutique, en particulier dans la dernière partie, il n'en fait pas moins de Caleb une figure de celui qui cherche à saisir enfin, comme le dit le titre, les choses telles qu'elles sont ; et il dote au passage la narration du mystère d'une portée politique.

Le mystère peut trouver sa place dans des récits prenant pour objet la description et l'analyse du monde social, qu'ils revêtent ou non un tel caractère de dénonciation politique. La réalité obscurcie invite à se méfier des apparences et des discours convenus. Sans prétendre au jeu de dénonciation de *Caleb Williams*, *Pelham* fournit un autre exemple de texte proposant un tableau des mœurs contemporaines sur le mode de la disjonction entre surface et profondeur.

Ce récit⁵⁴⁸ est écrit en 1828, dans des circonstances bien différentes de celles ayant présidé à la création du roman jacobin des années 1790. À la suite de l'avènement de l'impopulaire George IV, le début des années 1820 a été marqué par un certain nombre d'émeutes ; la fin de la décennie correspond au contraire à un moment de relatif apaisement, avec l'ébauche de mesures réformistes destinées à répondre aux préoccupations sociales du temps. Dans ce contexte, le roman de Bulwer est loin de témoigner d'un engagement affirmé et radical ; si le personnage éponyme se range clairement du côté des Whigs, l'essentiel des discussions politiques ponctuant le texte relève de jeux de stratégie touchant à ses seules ambitions. Il parle gastronomie pour gagner l'appui du puissant lord Guloseton, ou chasse lorsqu'il s'agit d'amadouer lord Chester de manière à ce qu'il soutienne une motion déposée par son parti. Bien

⁵⁴⁸ Edward Bulwer, *Pelham or Aventures of a Gentleman*, Philadelphie, J. B. Lippincott and Co., 1875, 2 volumes réunis en un seul ; *Pelham ou Aventures d'un gentleman* (trad. sous la direction de P. Lorain), Paris, Librairie Hachette et compagnie, 1874, 2 volumes.

loin du climat de *Caleb Williams*, ce roman adopte le point de vue d'un personnage de la haute société et se centre pour une large part sur des jeux mondains autant que politiques. Sous l'humour léger du texte se lit cependant une satire acérée des classes supérieures.

L'évolution du héros éponyme concerne ce nouage intime, et parfois indistinct, du frivole et du sérieux : elle fait de ce texte un roman de formation, dont la tonalité devient progressivement plus sombre ; au terme du récit, Pelham sort transformé par des aventures dont il n'avait pas d'abord pressenti le caractère de gravité. C'est dans ce jeu qu'intervient le mystère. Il va permettre de susciter une dynamique romanesque dans un texte d'abord menacé par l'absence d'enjeu narratif ; et du même coup va s'engager la dimension initiatique du récit, pour un personnage contraint d'affronter des réalités lui ayant échappé jusque-là. Le mystère, ce sera alors ici la part du roman mais aussi ce qui renvoie au fonctionnement profond du monde, et que le héros doit parvenir à appréhender pour prétendre jouer vraiment un rôle au sein de la société.

Le récit narre à la première personne l'histoire de Pelham, jeune homme brillant, paresseux et superficiel, poussé dans la société par sa mère, lady Frances, et peu à peu gagné par des ambitions mondaines et politiques. Le lecteur suit le personnage dans ses voyages, dans les salons mondains où il se rend, et assiste à des conversations brillantes concernant la politique, la philosophie ou la littérature. Pourtant, des épisodes d'abord isolés témoignent d'un autre fil narratif, qui prend de plus en plus d'importance au cours du texte : croisant d'étranges personnages de manière répétée, Pelham finit par soupçonner que l'un d'entre eux a été tué par son meilleur ami, sir Reginald Glanville. Comprenant finalement qu'il n'en est rien, et alors que Reginald se voit accusé par le véritable auteur du meurtre, Pelham va faire son possible pour innocenter son ami. Confronté au mystère et au crime, Pelham se mue en véritable personnage romanesque en entrant enfin dans une logique de l'action.

Le texte présente 34 occurrences du terme « mystère », équitablement réparties entre des formules nominales et adjectivales⁵⁴⁹. Le fait marquant concerne l'évolution de l'utilisation du mot au cours du roman. Le gothique au sens restreint est alors quelque peu passé de mode et vu comme relevant d'une écriture formulaire. Le mot « mystère » paraît se ressentir dans *Pelham* de ce

⁵⁴⁹ Annexe III.2.D.

climat ; le terme est ici susceptible d'être employé sans lien aux traitements romanesques attendus, et plutôt en référence à son sens religieux, mais de manière purement ludique et mondaine. Ainsi de la première occurrence du terme, dans une évocation joueuse de la Trinité : « "But pray, where, when, and how did you see him?" "Your question is religiously mysterious, *tria juncta in uno*," replied Vincent; "but I will answer it with the simplicity of a Quaker" » (vol. I, p. 47). Le mystère, au moment de répondre à des questions concernant un personnage inconnu porteur de l'enjeu narratif central, est déconnecté de toute portée inquiétante pour donner lieu à des saillies mondaines ; les souvenirs théologiques fournissent la matière de mots d'esprit. Dans nombre de ses emplois, le mystère est pris dans des tournures figées, à l'occasion de diverses conversations de salons⁵⁵⁰. Même lorsque le mot est utilisé pour dire l'opacité du sens, c'est d'abord de manière légère, dans des contextes témoignant d'un goût mondain pour le pittoresque ou l'étonnant, et sans que s'engage l'idée d'une menace ou d'un véritable souci de vérité : « "Truly," said I, "you have now excited my curiosity. Nothing, you know, is half so inviting as mystery" » (vol. I, p. 170). Le mystère concerne l'amusement, le jeu, la stimulation d'émotions artificielles ; il concerne un héros aimant les divertissements légers et aristocratiques. Tout se passe alors comme si ces personnages, par ailleurs régulièrement engagés dans des discussions autour de Goethe ou de Byron, ne pouvaient convoquer de manière sérieuse la question du mystère telle qu'a pu la thématiser une littérature gothique dont leurs échanges ne sauraient faire la moindre mention⁵⁵¹.

Pris entre des jeux d'usure et des appropriations rhétoriques et frivoles, le mystère n'en permet pas moins, ici, d'introduire et de réactiver régulièrement au cours du récit l'idée d'un enjeu narratif de fond venant s'insinuer dans la succession des épisodes mondains. Les mots « mystery » et « mysterious », dans la quasi-totalité de leurs emplois, qualifient les situations et les personnages engageant ce qui va progressivement constituer le nœud central du récit, et se

⁵⁵⁰ « How an innkeeper could live there is a mystery to me at this day—I should have imagined it a spot upon which anything but a sea-gull or a Scotchman would have starved », Edward Bulwer, *Pelham op. cit.*, vol. I, p. 55.

⁵⁵¹ Lorsque le mystère apparaît en lien avec la littérature, c'est alors, bien loin de son appropriation gothique, pour dire la force poétique du style byronien en tant qu'il se fait porteur d'une inspiration relevant de l'ineffable : « Like the oracle of Dodona, he makes the forest his tablets, and writes his inspirations upon the leaves of the trees: but the source of that inspiration you cannot tell; it is neither the truth nor the beauty of his sayings which you admire, though you fancy that it is: it is the mystery which accompanies them », *ibid.*, vol. I, p. 269.

chargent alors d'une dimension de menace dont ils semblaient d'abord dépourvus. Lorsque le terme est utilisé pour caractériser un personnage (« mysterious hero », « mysterious stranger », « mysterious acquaintance », « mysterious person »), il renvoie aux protagonistes du drame central, tels Reginald ou Tyrrell. Surtout, le mystère est progressivement associé à des situations dont Pelham ne saisit pas clairement le sens mais qui contrarient ses amours, ce qui entraîne sur-le-champ une évolution stylistique de la langue du héros (« While a fearful mystery might for ever forbid the union of our hands, there was an invisible, but electric chain, which connected the sympathies of our hearts », vol. II, p. 118). Ce drame étrange, auquel il n'accède d'abord que par intervalles sans être en mesure de saisir le tableau d'ensemble lui donnant sens, en vient enfin à engager Pelham dans un rapport au mystère hérité du gothique :

When I reached my chambers, I hastened immediately to bed, but not to sleep: the extraordinary scene I had witnessed; the dark and ferocious expression of Glanville's countenance, so strongly impressed with every withering and deadly passion ; the fearful and unaccountable remembrance that had seemed to gather over the livid and varying face of the gamester ; the mystery of Glanville's disguise ; the intensity of a revenge so terribly expressed, together with the restless and burning anxiety I felt—not from idle curiosity, but, from my early and intimate friendship for Glanville, to fathom its cause—all crowded upon my mind with a feverish confusion, that effectually banished repose (vol. I, p. 200).

Si Pelham perd le sommeil comme pourrait le faire un lecteur trop avide de récits gothiques, ce n'est plus à la manière d'un récepteur extérieur et désintéressé, mais comme un personnage directement concerné par la logique maléfique de la narration de mystère, où se rejoignent l'incompréhensible et le terrifiant face à un donné excédant l'expérience ordinaire. La démultiplication des éléments sur un mode paratactique exprime l'impuissance d'un héros dépassé par le déferlement d'informations inassimilables ; la crise endurée par Pelham découle d'une transformation de l'univers fictionnel valant comme retournement de ce qui avait d'abord été proposé au lecteur. Ce qui se donne à lire ici, c'est une transformation du roman premier, censément en prise avec la réalité sociale du temps, et relevant de la satire de mœurs si ce n'est du roman à clés (Russelton est un décalque de Brummell), en récit gothique, ou au moins en récit d'aventures hanté par la logique gothique. On assiste à une affirmation du potentiel dramatique du récit, dont témoigne jusqu'au nom de Tyrrell, qui désigne ici, comme dans *Caleb Williams*, le personnage jouant le rôle pivot ; dans

les deux romans, il s'agit d'un personnage dévoyé et maléfique, mais aussi de la victime du meurtre à élucider. Aux jeux sur les références théologiques succède alors la terreur sacrée du sujet éprouvant la puissance du Dieu de colère et de fatalité, comme en atteste Reginald, pris de remords au moment de la découverte du corps de Tyrrell :

I gazed upon the upward and distorted face, in a deep and sickening silence; an awe, dark and undefined, crept over my heart: I stood beneath the solemn and sacred heavens, and felt that the hand of God was upon me; that a mysterious and fearful edict had gone forth; that my headlong and unholy wrath had, in the very midst of its fury, been checked, as if but the idle anger of a child; that the plan I had laid in the foolish wisdom of my heart had been traced, step by step, by an all-seeing eye, and baffled in the moment of its fancied success by an inscrutable and awful doom (vol. II, p. 217).

La remotivation du mystère au fil du récit correspond, on le voit, à une requalification progressive d'un texte menacé dans son identité générique. Cette logique de transformation est rendue possible par un traitement narratif problématisant la question du rapport à l'altérité, comme ce qui ouvre à la menace, mais aussi à un rapport plus authentique au monde dans une société fondamentalement compartimentée : il faut, ici, en passer par l'autre, selon une leçon aussi bien politique que littéraire. L'autre géographique et l'autre social donnent ainsi occasion au texte d'initier sa nouvelle dynamique narrative sans détruire pour autant la dimension première du récit. Dans ce roman profondément urbain, c'est d'abord dans la campagne que se met en place le traitement narratif du mystère. Son apparition dans le récit correspond au chapitre 4, avec le personnage étrange surgissant aux abords de la propriété de lord Garrett, où le marais et le cimetière font office de marqueurs gothiques destinés à susciter la curiosité⁵⁵². C'est surtout au moment bien plus tardif du meurtre de Tyrrell que s'affirme ce changement de tonalité : le récit donne lieu à un véritable climat gothique, avec un arbre sinistre, devant lequel Pelham éprouve un sentiment de malaise, et aux pieds duquel aura précisément lieu le meurtre. La dessaisie herméneutique peut alors prendre toute son ampleur : dans ce lieu ouvert, Pelham, impuissant à saisir l'espace, ne parvient pas à

⁵⁵² De manière emblématique, une tombe du cimetière comporte des initiales, « G. D. », correspondant à un patronyme qui ne sera délivré que bien plus tard au personnage aussi bien qu'au lecteur.

maîtriser les signes qui se présentent à lui. Il voit passer des cavaliers, entend des cris, arrive trop tard sur la scène du crime. L'espace terrifiant est l'exact inverse de l'espace mondain, fermé et précisément codé : s'y déploient les signes inassimilables, désordonnés, imprévisibles.

L'espace de la ville peut aussi se dévoiler dans sa complexité et son hétérogénéité pour peu que le personnage sorte du milieu étroit où il évoluait initialement. Il donne accès à un monde interlope qui, bien loin de l'univers campagnard, est celui des codes inversés ou déplacés, mais relevant d'une logique précise. À Paris, Pelham fréquente les estaminets et les tripots. C'est là que se met en place l'interrogation herméneutique, lorsqu'il cherche à comprendre au chapitre 19 pour quelle raison l'étrange Warburton semble déterminé à causer la ruine de Tyrrell. Surtout, les derniers chapitres du roman plongent dans les bas-fonds de Londres, quand Pelham s'évertue à retrouver Dawson, l'homme qui a participé au meurtre, seul à même d'innocenter Reginald, et que son complice Thornton a fait enfermer dans le repaire d'une société secrète de criminels.

Ces deux espaces correspondent à deux formes de l'altérité, et à deux approches différentes de l'univers diégétique : l'espace campagnard, ouvert, dangereux et insaisissable, est celui de la contemplation gothique⁵⁵³, où aucun sens ne peut être donné au spectacle sinistre et menaçant ; l'espace des bas-fonds, au contraire, codé et réglé, donne lieu à une initiation aux codes du monde du crime, qui permet au personnage d'y pénétrer pour se muer en héros. Pelham, simple spectateur des malheurs de Tyrrell lors de ses aventures parisiennes, se fait le sauveur de son ami Reginald, allant jusqu'à se déguiser et à combattre les criminels pour faire évader Dawson au terme du récit. Au mystère incompréhensible se superpose le mystère entendu comme appel initiatique ouvrant à la saisie de réalités insoupçonnées.

Le récit se fait alors traversée des apparences, par la juxtaposition de la satire de la haute société et du roman criminel hanté par le mystère. Comme dans *Caleb Williams*, le récit est structuré autour de l'opposition de la surface et de la profondeur ; non au sens, cependant, où la surface des apparences sociales

⁵⁵³ Le gothique est traditionnellement associé au monde clos, non au monde ouvert. Il est le lieu de la menace dont on ne peut sortir. Ici, la clôture a au contraire valeur d'abord protectrice, c'est celle du milieu confortable et coupé du monde où évolue Pelham. La campagne permet alors l'irruption imprévue ; les bas-fonds, eux, désignent un monde clos où la menace peut à nouveau se faire enfermement.

serait le lieu du mensonge et de mécanismes d'oppression comme dans l'œuvre de William Godwin ; il s'agit plutôt ici d'une menace de superficialité qui guette des personnages pris dans la seule logique mondaine, et dont les ambitions se substituent à un véritable projet politique et à un regard authentique sur le monde. Pelham, d'abord éminemment futile, est engagé dans une dynamique de transformation dont témoigne sa déclaration d'amour auprès d'Helen (chapitre 76), précisément fondée sur l'explicitation de l'existence en lui d'une profondeur cachée⁵⁵⁴. Il constitue en ce sens l'antithèse de la duchesse de Perpignan, vieille femme s'obstinant à multiplier les ruses pour garder une apparence de beauté, qui cherche à tuer Pelham lorsque celui-ci découvre son secret, et finit par se suicider lorsque son masque s'effondre au propre comme au figuré.

La question du langage, comme dans *Caleb Williams*, revêt un caractère central, mais en voyant ses enjeux décentrés en rapport avec cette problématique. Elle ne concerne plus tant le pouvoir que la capacité à fonder un rapport probant aux choses, à dépasser les jeux frivoles et à envisager le monde avec sérieux. Le magistrat, ici, loin d'être une figure menaçante, s'efforce, en tant que gardien de l'ordre, d'assurer sa mission, et de faire le tri parmi les apparences et les beaux discours. Dans une haute société où il s'agit d'abord de faire preuve d'esprit, se pose la question d'un rapport viable à la parole, et le roman décline différentes manières de ne pas habiter sa parole, qu'elle concerne des politiques inaptes à tenir leurs promesses⁵⁵⁵, des partis mettant de côté la question de l'honneur dans leur volonté de pouvoir⁵⁵⁶, ou des êtres intelligents mais trop soucieux de témoigner de leur érudition⁵⁵⁷. Pelham est celui qui, sans cesser de faire preuve d'ambition, entend faire preuve d'intégrité morale en retrouvant une parole connectée au monde. Le roman témoigne de la sorte d'une ambivalence de la parole, qui renvoie à la dualité narrative affectant le récit. Le héros est d'ailleurs lui-même un orfèvre de la parole, apte à jouer de ses pouvoirs pour arriver à ses fins, et s'intègre dans un espace social traversé de bout en bout par cette question de la parole et de sa maîtrise ; pour libérer Dawson et innocenter Reginald, il va jusqu'à acquérir des rudiments d'argot, le personnage

⁵⁵⁴ « Do not imagine, that, because I have seemed an idler with the idle—selfish with the interested—and cold, and vain, and frivolous, with those to whom such qualities were both a passport and a virtue; do not imagine that I have concealed within me nothing more worthy of you and of myself; my very love for you shews, that I am wiser and better than I have seemed », *ibid.*, vol. II, p. 226.

⁵⁵⁵ Voir le personnage de lord Dawton.

⁵⁵⁶ Ainsi du parti de lord Vincent, auquel Pelham refuse d'adhérer.

⁵⁵⁷ Lord Vincent encore, dont le discours est truffé de citations.

de Job Jonson admirant ses talents en ce domaine.

La quête de vérité est prise dans cette question de la surface et de la profondeur. On l'a dit, quand il accède à des espaces inédits, Pelham entre en rapport avec le mystère, en se trouvant confronté à des états de fait dont le codage mondain n'est plus à même de restituer la logique. Il tend alors, comme Caleb Williams, à faire appel de manière excessive à la pensée gothique, qui fait retour dans le récit à la manière d'un hypotexte d'abord invisible. Confronté à un homme étrange (en qui il finit par identifier Reginald) qui paraît s'évertuer à obtenir la ruine de Tyrrell, il le considère comme un persécuteur, et se persuade qu'il est l'auteur du meurtre. Cette analyse est liée à un décodage erroné des signes : Pelham a été témoin de moments ponctuels d'un récit dont la figure d'ensemble lui échappe (il n'a assisté ni au nouage du drame, ni à la scène du meurtre). Les deux éléments menant à sa conclusion sont, d'une part, un indice trouvé sur le lieu du crime, et d'autre part une situation qu'il a comprise en mobilisant sa compétence de lecteur gothique, le regard terrible de Reginald sur sa victime renvoyant à la figure gothique du « villain ». Si le récit n'orchestre pas en détail une quête herméneutique, disposée par éclats dans un texte où elle ne prend corps que progressivement, elle n'y joue pas moins un rôle effectif. D'abord égaré par les apparences, Pelham, après le meurtre, entre dans des logiques de spéculation, il est vrai maladroites, puisqu'il ne prend pas la précaution de vérifier ses hypothèses. Il relève néanmoins des indices discordants (tels que l'absence d'argent sur le corps de la victime, qui devrait amener à envisager pour le meurtre un autre mobile que la vengeance) ; mais le doute est rapidement levé par l'intervention opportune d'une scène d'aveu. Engagé dans la quête herméneutique, Pelham n'en reste pas moins d'abord un dandy bien plus qu'un détective⁵⁵⁸, et ne mène pas à terme la dynamique d'élucidation. Son évolution l'amène plutôt à se faire héros agissant ; Reginald expliquant à Pelham ce qui s'est passé, ce dernier le croit sur-le-champ et, identifiant aussitôt le véritable coupable, entre dans la logique de l'action. On peut alors voir dans le trouble herméneutique une véritable plaque tournante : il a permis de muer la satire de mœurs en roman d'initiation ; et au sein de celui-ci, Pelham, d'abord spectateur d'un drame d'allure gothique, se fait enquêteur

⁵⁵⁸ Si l'on reprend l'idée que Pelham serait à la fois l'un et l'autre, selon l'appellation « dandy detective » adoptée par J. W. Oakley, *The Reform of Honor in Bulwer's Pelham, Nineteenth-Century Literature*, 1992, vol. 47, n°1, p. 50. En ligne : <URL : <https://www.jstor.org/stable/2933764>>. Consulté le 14/05/2019.

avant de se muer très rapidement en héros de roman d'aventures. Sans doute, *Pelham* est loin de constituer un roman politique au sens où *Caleb Williams* pouvait l'être. Il joue avec la figure de l'homme issu de la bonne société, libertin et machiavélique, qui correspond sinon à Reginald, au moins à Tyrrell ; mais il ne dote pas cette figure d'une signification politique, d'autant que le personnage issu de la haute société, ici, est aussi Pelham lui-même. Le texte n'en témoigne pas moins d'un souci de concilier l'exigence de vérité et le souci du romanesque en prenant pour objet la société et son fonctionnement. Il convoque des questions touchant au pouvoir, à la vérité et au langage de manière à proposer au lecteur une narration fascinante traitant du monde contemporain.

Dans ces deux textes, le mystère joue un rôle fonctionnel et permet, en opacifiant les enjeux de sens du roman, de lui conférer une portée intrigante. Il importe au passage des résonances de sens gothiques, de manière plus ou moins prégnante et dégradée, dans des récits qui renouvellent le traitement narratif de la figure de l'aristocrate machiavélique. Le mystère, en thématissant la question du trouble dans le sens, peut de la sorte revêtir un statut inédit. Il permet de présenter l'espace social comme traversé à son tour par la question de la surface et de la profondeur, des apparences et des réalités enfouies qu'il s'agit de mettre au jour. Le mystère, dans le roman prenant pour objet le contemporain, est en mesure de susciter la curiosité du lecteur et d'interroger la question de la vérité dans son rapport au fonctionnement de la société. Au carrefour de la dimension fonctionnelle et de la portée de sens, il joue un rôle dans des romans à prétention sérieuse, sans cesser pour autant d'entretenir un lien avec des acceptions relevant de l'usage populaire.

Un tel projet a des conséquences sur la mécanique narrative. La fiction engageant une analyse du social sous l'angle du mystère peut jouer de l'instabilité narrative et mobiliser des logiques génériques hybrides⁵⁵⁹. Tout se passe alors comme si le trouble herméneutique servait moins à établir un contrat de lecture figé qu'à contaminer un récit usant de l'intertextualité gothique pour inviter le

⁵⁵⁹ D'où son caractère déstabilisant, du fait qu'elle touche au pacte de lecture à l'égard d'un texte dont on ne saisit plus vraiment la nature. Voir par exemple, à propos de *Pelham*, la critique de la *Revue des romans* : « En lisant ce livre, on regrette qu'il ne se compose pas tout entier de satire et de comédie. Sans doute il eût été possible de jeter dans la fable, qui, à vrai dire, n'est pas très-solidement nouée, un intérêt dramatique ; mais alors cet intérêt aurait dû planer sur les principaux acteurs. Il eût dû, au lieu d'être épisodique, pénétrer dans les entrailles même du sujet » ; Eusèbe G***, *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers*, Paris, Firmin Didot, 1839, vol. I, p. 98.

lecteur à entrer à son tour dans le trouble du sens et à revisiter la frontière séparant le réel du romanesque. Le mystère peut alors participer du fonctionnement de récits visant à proposer une vision romanesque de la société contemporaine.

1.3.3. Mystère et ombres de la vie sociale : De *L'Espion de police* de Lamothe-Langon aux mystères urbains de Sue et Reynolds

De fait, on le sait, le monde occidental, à la suite de la Révolution française et au moment des premiers pas de la Révolution industrielle, porte un regard ambivalent sur l'univers social, désormais vu comme éclaté, opaque, traversé de lignes de fracture perçues comme inédites ; la ville concentre les questions liées à un tel traitement. Depuis au moins le dix-huitième siècle, Paris comme Londres sont devenus des objets littéraires à part entière, au carrefour du lisible et de l'illisible, objets de découverte et lieux de l'aventure⁵⁶⁰. Mais la ville en vient surtout, à compter du début du dix-neuvième siècle, à susciter des inquiétudes à l'égard de ces nouvelles classes sociales, « laborieuses » et plus encore « dangereuses », selon l'expression fameuse de Louis Chevalier, apparues dans le contexte de l'urbanisation massive et de l'industrialisation naissante⁵⁶¹. Le crime prend alors une signification nouvelle en lien avec la question de la vie dans la cité, et se fait omniprésent dans l'imaginaire collectif ; il « devient un des faits majeurs de l'existence quotidienne en ce début du dix-neuvième siècle,

⁵⁶⁰ Pour le cas de Paris, voir notamment l'ouvrage de Karlheinz Stierle consacré à la question de la lisibilité de l'espace urbain, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 (en particulier « La découverte de la ville. La littérature sur Paris de 1789 à 1830 », p. 105-117, sur la manière dont la ville, dès la fin du dix-huitième siècle, est perçue comme le lieu de l'éphémère et du mouvant, de l'insondable et de l'anonymat). Voir aussi, pour ce qui concerne Londres, Lawrence Manley (sld.), *The Cambridge Companion to the Literature of London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 : l'ouvrage montre notamment comment aux approches multiples du dix-huitième siècle (Cynthia Wall, « London in the Long Eighteenth Century », p. 102-118) succède progressivement une conception labyrinthique de la ville qui s'affirmera de manière écrasante chez Dickens (Rosemarie Bodenheimer, « London in the Victorian Novel », p. 142-159).

⁵⁶¹ Ce mouvement est particulièrement noté, pour l'Angleterre victorienne, par Max Duperray : Max Duperray, « Londres, la ville comme syndrome », dans Gilles et Hélène Menegaldo (sld.), *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. En ligne : <URL : <http://books.openedition.org/pur/30199>>. Consulté le 14/04/2018.

au moins dans les grandes villes : Londres, Paris. Au travers de cette angoisse collective se lisent en filigrane les réalités sociales qui vont servir de référent aux premiers balbutiements du roman policier »⁵⁶².

Le crime et la ville se nouent dans l'espace du roman, bien avant que le roman policier n'affirme son espace propre : dans *Caleb Williams*, c'est à Londres, cité labyrinthique et propice à toutes sortes de rencontres, que le fugitif, accusé de vol et évadé de prison, pouvait déjà espérer se cacher. Pour autant, cette articulation est loin d'impliquer une interrogation romanesque des causes sociales du crime en contexte urbain au début du dix-neuvième siècle. Dans le roman français de la Restauration, tout se passe au contraire comme si, à ce qui est perçu comme une nouvelle réalité inquiétante et menaçante, le roman répondait en faisant volontiers appel à des stéréotypes rassurants dans la mesure où ils participent d'une logique d'étiquetage : le criminel, doté d'un nom caractéristique, y participe fréquemment d'un « système de surdétermination du sens qui est caractéristique de ce type de roman et qui englobe toutes les composantes et tous les niveaux du récit »⁵⁶³. Il est la figure du lisible, comme pour conjurer les formes imprécises hantant l'ombre de la ville.

Dans les premières décennies du dix-neuvième siècle s'affirme pourtant aussi un nouveau type de discours sur le crime, bientôt porté par l'institution policière, et qui en vient à prendre place à son tour dans le roman. Les *Bow Street Runners* de Londres, créés en 1749 sous l'impulsion de Henry Fielding, entrent à partir des années 1820 dans le cadre de la littérature romanesque, avec *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner*, publié anonymement en 1827, puis dix ans plus tard avec *Oliver Twist*⁵⁶⁴. En France, à la fin des années 1820, Eugène-François Vidocq publie ses mémoires (point de départ d'un nouveau genre, celui des témoignages et biographies de policiers⁵⁶⁵), dont on sait le succès aussi bien en France qu'en Angleterre, et qui amèneront Balzac à le transfigurer en personnage de fiction⁵⁶⁶. Le discours romanesque se superpose à la pratique institutionnelle, la reconduit, la fantasmé et l'intègre à ses propres visées. Les

⁵⁶² Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 40.

⁵⁶³ Jean-Claude Rioux, « Crime, nature et société dans le roman de la Restauration », art. cit., p. 6.

⁵⁶⁴ Clive Emsley, Haia Shpaier-Makon (sld.), *Police Detectives in History, 1750-1950*, 2006, Londres/New York, Routledge, 2017, p. 108-109.

⁵⁶⁵ Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 41.

⁵⁶⁶ Voir par exemple Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France de 1814 à 1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (2 volumes), vol. II, p. 210.

méthodes policières commencent à intégrer le dispositif fictionnel, ce qui pose au passage la question de leur traitement en contexte narratif⁵⁶⁷. Car ces figures de policiers incarnent l'extrême contemporain tout en ouvrant à un enjeu proprement romanesque. Se pose alors la question de la figure du crime auquel ils font face, et notamment de l'image du peuple auquel ils sont susceptibles de se voir confrontés, ce peuple inquiétant et potentiellement criminel en raison de sa pauvreté même. Un exemple célèbre de pauvre inquiétant et ambigu se trouve ainsi dans *Eugene Aram* de Bulwer, publié en 1832 : le texte introduit un épisode de charité à l'égard d'une femme pauvre⁵⁶⁸, qui paraît fait pour ouvrir à une scène pathétique. Il se solde pourtant par une diatribe de la femme, qui se vante de consacrer l'argent qu'on lui donne à la boisson, et maudit ses bienfaiteurs, à l'exception d'Aram en qui elle voit un familier du malheur. Le passage oscille entre la logique attendue d'un roman édifiant et un traitement plutôt fait pour évoquer une figure de rebelle romantique, par ailleurs contredite par la vulgarité du personnage. Mais surtout, il permet de faire signe vers le caractère ambigu d'Aram, et de dire la vérité du criminel sous l'apparence de l'âme noble : rien de mieux qu'un pauvre pour signaler au lecteur où se cache le crime, tant l'équation va de soi et correspond au lieu du mystère coupable enfoui dans les plis du cœur⁵⁶⁹. Le pauvre, quand il ne se résigne pas à sa condition, est en prise avec la réalité du crime mystérieux se cachant sous la surface des apparences sociales.

Dans le roman populaire du début du dix-neuvième siècle, le crime paraît dès lors susceptible de faire l'objet d'un traitement narratif paradoxal. D'un côté, la fiction s'accapare progressivement le thème du policier confronté à une réalité opaque, dans un monde vu sous l'angle du complexe et de l'hétérogène ; de l'autre, l'approche romanesque de ces textes tend à privilégier une narration fondée sur une lisibilité maximale où tout fait signe⁵⁷⁰ : par le biais de caractérisations physiques et morales stéréotypées que l'on retrouve aussi sur la scène du

⁵⁶⁷ Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 39-55.

⁵⁶⁸ Voir Edward Bulwer, *Eugene Aram*, Londres, Richard Bentley, 1833, livre I, chapitre 7, p. 60-63.

⁵⁶⁹ « "That man I do not hate, somehow, for he has something dark at his heart like me!" », *ibid.*, p. 62.

⁵⁷⁰ Lise Queffelec-Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », dans Roger Bellet, Philippe Régner (sld.), *Problèmes de l'écriture populaire au dix-neuvième siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997, p. 229-266, et plus particulièrement p. 242-244 : « Le roman populaire est le lieu de l'universelle signification : tous les éléments y ont un sens, y font sens. C'est également le lieu de la cohérence des signes : tous les éléments pointent vers le même sens », p. 242.

mélodrame, le criminel est reconnu au premier coup d'œil par le lecteur sinon par les personnages, et sera inévitablement puni au terme du récit. Le crime insaisissable est aussi précisément cernable, le lieu de l'inquiétude se voit précisément circonscrit par des motifs littéraires et une dynamique narrative régulièrement analysés comme des marqueurs de conservatisme idéologique⁵⁷¹. Le personnage du policier est pris dans un tel jeu d'ambivalence : dans la littérature du début du dix-neuvième siècle, il n'est pas confronté au peuple comme à une réalité externe et coupée de son propre univers qu'il s'agirait de comprendre. Une dialectique du même et de l'autre traverse la figure du policier fréquemment issue de ce monde désormais constitué en ennemi. Cette réalité historique, incarnée par Vidocq aussi bien que par les *Bow Street Runners*, hommes considérés comme peu éduqués et issus de couches sociales inférieures⁵⁷², et parfois eux-mêmes passés par le crime avant de se voir enrôlés au service de l'ordre, fait de ce personnage romanesque une entité ambivalente, à la fois extérieure au peuple et susceptible de le connaître au plus près. Cette position n'a le plus souvent pas pour fonction d'apporter un éclairage particulier sur le statut du peuple ou du crime⁵⁷³, mais confère à la figure du policier une dimension transversale, et fait de lui celui qui est en contact avec les différentes couches de la société, par ailleurs hermétiquement séparées les unes des autres : le mystère n'est pas alors susceptible de jouer un rôle équivalent à celui qu'il occupait dans le récit gothique. Pas de terreur surnaturelle, pas d'inconnu radical ; mais plutôt des personnages circulant dans une réalité complexe pour en sonder les secrets et y intervenir. *Richmond* est un recueil d'histoires où se jouent toutes sortes de délits, des plus ordinaires aux plus farfelus, où se mêlent vie professionnelle et vie privée, et où le héros éponyme circule à travers différents milieux ; plus que la quête herméneutique, c'est l'aventure du monde moderne et des différents milieux sociaux que permet d'introduire le policier⁵⁷⁴.

Un bon exemple de cette situation, dans l'un des premiers textes à

⁵⁷¹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye/Paris, Mouton, 1973, 2 volumes.

⁵⁷² Clive Emsley, Haia Shpaier-Makon, *Police Detectives in History*, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁷³ « Les déterminismes sociaux du crime, un moment entrevus, quittent la scène et cèdent la place aux poncifs de la morale commune », Jean-Claude Rioux, « Crime, nature et société dans le roman de la Restauration », *art. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁴ *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner. Drawn Up from his Private Memoranda (1827)*, New York, Dover, 1976 (initialement publié sous le nom d'auteur « Richmond ») ; voir également Clive Emsley, Haia Shpaier-Makon, *Police Detectives in History*, *op. cit.*, p. 108.

introduire de manière importante un personnage de policier dans le récit, est *L'Espion de police*, d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon, publié en 1826 et 1827⁵⁷⁵. Au-delà de ses romans gothiques, l'auteur est connu pour ses autobiographies apocryphes de personnages célèbres, et considéré par Stendhal comme le prototype des auteurs de romans pour femmes de chambre⁵⁷⁶. Il est aussi de ceux qui participent à la création du roman de mœurs avec *Monsieur le préfet*, publié en 1824, et en tout état de cause le premier à introduire cette appellation générique en guise de sous-titre à *L'Espion de police*⁵⁷⁷. Il s'agit là d'une mention significative, tant le roman de mœurs, au carrefour du roman populaire et du roman à vocation réaliste, joue un rôle important dans la différenciation progressive entre littérature haute et littérature basse telle qu'elle se met en place selon les termes établis au cours du dix-neuvième siècle⁵⁷⁸. Le résumé que le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* propose de l'ouvrage de Lamothe-Langon à l'entrée thématique « police » rend bien compte d'un dispositif romanesque où la figure du policier sert de relais narratif pour permettre l'exploration de différents milieux sociaux :

Un policier nommé Teillon surveille les individus qui pourraient être dangereux pour l'ordre public. Ses missions le mènent dans les bouges, les tapis-francs et autres cabarets où les filles lui servent souvent d'indicatrices. Teillon est aussi amené à prendre en filature Henri Rémond, un sous-officier, qui conspire contre le pouvoir. Avec la complicité du domestique d'Henri, les comploteurs sont surveillés. Le domestique est tué par les conspirateurs qui sont finalement démasqués et arrêtés⁵⁷⁹.

Plus que l'élucidation, la surveillance et la filature sont au cœur d'un métier amenant les personnages à explorer l'univers urbain. Le roman entend peindre la société dans son ensemble (la préface insiste sur la nécessité de rendre compte des diverses couches de la population, sans se contenter de l'élite et en

⁵⁷⁵ Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Espion de police. Roman de mœurs*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1826-1827, 4 volumes.

⁵⁷⁶ Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, op. cit., p. 12.

⁵⁷⁷ Richard Switzer, « E. L. De Lamothe-Langon and the Development of the *Roman De Mœurs* », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 1956, 10/2, p. 316-321 ; Bernard Gendrel, « Le "roman de mœurs", roman populaire ou roman réaliste ? », dans Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran (sld.), *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.195-205, et plus particulièrement p. 198 sur l'apparition de l'expression « roman de mœurs » chez Lamothe-Langon.

⁵⁷⁸ Bernard Gendrel, « Le "roman de mœurs", roman populaire ou roman réaliste ? », dans Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran (sld.), *Fictions populaires*, op. cit.

⁵⁷⁹ Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France de 1814 à 1914*, op. cit., vol. II, p. 212.

abordant aussi les « classes moyennes » et « la dernière de l'ordre social », vol. I, p. xviii). Il s'aventure dans le monde des voleurs, des prostituées, des artisans ou encore de l'armée ou des hauts fonctionnaires, et restitue les discussions politiques et mondaines des salons aussi bien que l'argot des cabarets ; il relève bien à cet égard du roman de mœurs si l'on y voit en quelque mesure « une littérature à dominante réaliste attachée à évoquer tous les aspects de la vie en société »⁵⁸⁰ où « le milieu de l'intrigue est un milieu social contemporain de l'époque d'écriture »⁵⁸¹.

Pour autant, le roman relève à l'évidence de la littérature populaire. Le résumé ci-dessus vise à rendre compte de la place de la police dans l'économie d'un récit qui fait aussi une large place au drame sentimental et familial. Le policier joue ici le rôle de l'opposant en termes narratologiques : Teillon est un personnage négatif et fourbe, par opposition à Henri, jeune homme orphelin, généreux et courageux, amoureux de l'innocente et pure Geneviève, aux allures de Vénus de Milo. Le père de cette dernière, Framond, qui appartient aussi à la police, détenteur d'un secret remontant à un lointain passé, est résolu à perdre ce jeune homme aux origines obscures et dont il se défie. Parvenu à le faire condamner à mort, Framond découvre qu'il s'agit de son propre fils. Il se suicide, et Geneviève meurt aux pieds de Henri alors que celui-ci est mené à l'échafaud. La dimension mélodramatique d'un récit construit à la manière d'une suite de scènes spectaculaires est très présente ; les personnages sont fortement caractérisés⁵⁸² et portent leur âme sur leur visage⁵⁸³ ; le texte est fortement structuré, avec des titres de chapitres soulignant fréquemment l'ossature narrative (« Une autre tentation », « Les loups dans la bergerie », « La prudence réveillée », « La catastrophe ») aussi bien que la dimension pathétique et

⁵⁸⁰ Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France de 1814 à 1914*, op. cit., vol. I, p. 7.

⁵⁸¹ Bernard Gendrel, « Le "roman de mœurs", roman populaire ou roman réaliste ? », art. cit., p. 200.

⁵⁸² Ils incarnent la vertu, le vice, etc. Le récit mobilise des effets d'intertextualité pour accentuer le repérage des types en présence ; Madame de Sédenart est par exemple ici un nouvel avatar de Madame de Merteuil s'occupant cette fois de politique, dont le récit introduit en quelques pages les caractéristiques essentielles qui seront les siennes jusqu'à la fin du récit (coquetterie, égoïsme, cruauté, mondanité, sens politique et propension à la manipulation) ; voir par exemple, pour une description du personnage, Étienne-Léon de Lamoignon, *L'Espion de Police*, op. cit., vol. I, p. 35-51.

⁵⁸³ Ainsi de Teillon dont l'apparente beauté cache mal les marques physiques de dépravation, *ibid.*, vol. I, p. 6. Pour concilier l'idéal de la transparence des signes et le motif de la dissimulation du méchant, le texte fait déjà appel à l'idée de détails couramment non aperçus et fonctionnant pourtant comme révélateurs de vérité. Mais c'est dans le cadre du portrait physique et de ses relations aux secrets de l'âme qu'est appréhendé ce fonctionnement.

moralisante du récit (« Une consolatrice », « Le remords », « La perfidie »). Des scénarios narratifs, thèmes et motifs caractéristiques du roman populaire innervent le récit, avec en particulier l'importance d'un secret des origines fonctionnant à la manière d'une malédiction première⁵⁸⁴.

Cette question du secret joue un rôle important dans le fonctionnement du récit. Au secret de Framond se superposent les secrets politiques et les manipulations des différents personnages pour parvenir à leurs fins. Il est pourtant à noter qu'en comparaison avec des romans déjà envisagés, à commencer par *L'Ermite de la tombe mystérieuse* du même auteur, le terme « mystère » est ici relativement peu présent. Il apparaît onze fois sur l'ensemble des quatre volumes (trois à la forme nominale et huit à la forme adjectivale)⁵⁸⁵. Le terme paraîtrait pourtant adapté pour dire la dimension obscure des secrets en question. Il renvoie ponctuellement à d'intimes vérités cachées ouvrant sur une éventuelle culpabilité morale (« Elle était veuve ou séparée de son époux : c'était là le point mystérieux de sa vie, elle n'en parlait jamais », vol. I, p. 54 ; « Ce crêpe qui se rapportait sans doute à quelque mystère pénible », vol. I, p. 198), et s'inscrit dans la tradition des secrets de famille du roman noir ou populaire. Il manifeste, surtout, l'existence de logiques de pouvoir instituées en système : « Autour de lui cependant régnait une mystérieuse activité ; des hommes, quelques femmes parvenaient les uns après les autres jusqu'à son cabinet, par de sombres passages, où chacun craignait la rencontre d'un ami ou d'une connaissance » (vol. I, p. 71). Les traces de la tradition gothique (« de sombres passages ») servent ici à exprimer une menace qui relève désormais du fonctionnement des forces publiques ; ce qui se construit, c'est l'idée d'une machinerie administrative fonctionnant à la manière d'une puissance de transgression, relevant d'une logique du péché où se conjuguent le caché, l'immoral et le honteux. Le mystère se situe alors à la frontière du public et du privé, là où se manifeste aussi bien le secret des cœurs que le regard inquisiteur de l'administration : l'espionnage, au centre du récit, est envisagé comme un « pouvoir occulte » (préface, vol. I, p. xiii). Le mystère est dès lors lié au motif du complot ou de la conspiration (vol. III, p. 91 ; vol. IV, p. 171).

Le mystère concerne alors la logique de manipulation affectant les

⁵⁸⁴ Nous sommes ici en plein dans ce que Vareille nomme, à la manière de Lukács, Bakhtine et Kristeva, le « monologisme épique » ; Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁵ Annexe III.2.E.

relations d'un bourreau et d'une victime, en quoi il témoigne là encore de la polarisation sémantique du terme héritée du gothique. Celui qui est du côté du mystère, c'est ici Framond, qui en use pour asseoir son pouvoir. Il occupe une place sinon dominante, du moins importante dans la police⁵⁸⁶, et organise les actions de surveillance et de manipulation de ceux qu'il s'agit de piéger. Il est le personnage ambivalent du roman autour duquel se nouent l'ensemble des fils narratifs, et le texte précise sans ambages que « tout en lui était mystère » (vol. I, p. 124). Alors que le récit à la troisième personne adopte une vue surplombante et explicite sur la nature des menaces pesant sur les différents personnages, Framond échappe largement à cette logique pendant la plus grande partie du roman. Face à lui, Henri représente la victime, et il est de fait l'autre personnage concerné par le mystère parce qu'il le subit : il ne prend pas la mesure du piège où il se trouve progressivement enfermé (il est l'objet d'avertissements mystérieux, vol. II, p. 14 et 18, transmet une commission dont la portée lui échappe mais qu'il croit sans mystère, vol. II, p. 127, prête un serment mystérieux et participe à un rassemblement mystérieux parce que relevant d'un complot où il se trouve pris malgré lui, vol. III, p. 91 et vol. IV, p. 171). À cette ligne narrative politique s'en superpose une autre, qui concerne le roman familial des personnages et s'articule à son tour au mystère. Elle structure là encore la relation entre Framond et Henri, puisque le « mystère pénible » (vol. I, p. 198) de Framond est lié à son passé, et à la femme qui a donné naissance à son fils. C'est à l'interface de la machination politique et du roman familial que se joue le drame dont le récit fait son objet.

Le mystère occupe donc une place particulière dans *L'Espion de police* : il touche aux enjeux thématiques et narratifs du texte. Il a partie liée au thème central de l'espionnage et de la conspiration. Il confère au récit une tonalité sombre héritée du roman noir, en mobilisant des secrets coupables relevant de la sphère intime aussi bien que des manipulations touchant au politique et conduisant à l'écrasement des protagonistes. On pourrait alors s'attendre à lui voir jouer une place déterminante dans le texte. Mais le terme est au contraire peu présent, s'effaçant largement dans un récit qui consacre l'avènement narratif de la figure du policier. Si en Framond « tout était mystère », il ne s'agit là que

⁵⁸⁶ La position intermédiaire de Framond est une donnée essentielle pour l'intrigue ; il est à la fois celui qui piège ses ennemis, et qui est piégé par ceux qui se trouvent au-dessus de lui. Le texte présente ainsi une logique de contamination de la dynamique du secret, touchant l'ensemble des étages de la société.

d'une mention ponctuelle, qui ne se traduit pas par une affirmation du lexique du mystère, et moins encore par un jeu narratif confrontant le protagoniste à un monde opaque. Il est vrai qu'une information cruciale échappe à Framond, et que c'est par elle qu'un ennemi invisible va se venger de lui. Mais ce motif est thématiquement tardivement, et sert surtout à amener le motif attendu du châtiement du coupable. Le mystère est présent, mais de manière diluée, touchant aux enjeux généraux du texte sans apparaître de manière précisément accolée à des moments privilégiés où le suspens du sens se ferait porteur de tension narrative.

Il y a donc ici une ambivalence de la question du mystère, qui concerne en réalité le statut du texte. Il s'agit comme on l'a dit d'un roman de mœurs, dont certains motifs relèvent de la littérature populaire, mais qui se fait aussi porteur d'ambitions spécifiques. Or, le mystère, du côté de la menace latente et obscure, s'il concerne le thème central du livre, est un terme très marqué en 1826, et permet d'entretenir la tension narrative dans la mesure où il évoque des textes noirs et gothiques, dont *L'Espion de police* vise à se démarquer. La préface témoigne d'une ambition de sérieux. Entendant dénoncer la place des indicateurs de police dans la société, elle use au passage de références classiques et de tours rhétoriques affirmés :

Tandis qu'un prince sage nous gouvernait, ils avaient, eux, l'air de servir d'autres Tibères et d'autres Domitiens, outrageant ainsi le trône qui ne soupçonnait pas leur existence, et les dépositaires du pouvoir qui, en se servant d'eux, ne connaissaient pas sans doute toute leur turpitude (vol. I, p. x-xi).

L'ambivalence d'un texte pris entre volonté de faire roman et exigence de sérieux concerne aussi au passage sa stratégie profonde, le propos qu'il entend développer. Le discours, ici, a valeur politique. Il s'agit, pour Lamothe-Langon, de concilier son passé bonapartiste et sa volonté affirmée de faire allégeance au pouvoir en place. La réunion improbable du roman populaire et de l'ambition de sérieux correspond au défi impossible de proposer en 1826 une fiction rendant hommage au règne de Charles X, mais sans renier l'héritage de Napoléon. La figure de l'espion de police sert d'interface pour faire fonctionner le récit, le faire exister à l'intérieur de ce double lien. D'un point de vue narratif, l'espion de police est du côté du secret, de la manipulation, en même temps qu'il est la focale permettant de constituer le texte en roman de mœurs en justifiant l'exploration des différentes couches de la société. Il permet d'unifier les

stratégies narratives hétérogènes où s'est engagé le texte, tout en produisant la tension narrative parce qu'il incarne, dans la tradition du roman noir, l'idée d'une menace larvée. Il confère donc simultanément au roman sa dimension de sérieux et sa portée intrigante. Or, cette dualité de la figure du policier concerne aussi au passage les enjeux théoriques du récit. Car l'espion de police est moins l'enquêteur que celui qui fausse les discours et produit une version erronée de la réalité historique. Il est à la lettre un agent fictionnel, et donne forme au trouble historique. C'est la figure ultime de l'ordre, c'est-à-dire le pouvoir royal, qu'il dupe, en travestissant la vérité, et en trompant le régime sur ceux qui en sont les véritables adjuvants et opposants. Dans l'économie du récit, les anciens soldats napoléoniens sont du côté de l'ordre social. Fidèles à la nation, ils ne demandent qu'à servir le nouveau régime ; leurs véritables ennemis, ce sont les jésuites et les puissances étrangères, qui trompent le roi et cherchent à nuire à la France, comme le rappelle le général de Marville (vol. II, p. 97). Or, l'espion de police espionne et piège les hussards napoléoniens de manière à les faire passer de manière trompeuse pour les adversaires du régime ; symétriquement, il donne à croire que les jésuites sont le véritable soutien de la royauté. Il introduit la figure de l'autre (les forces étrangères) dans le même (l'idéal unitaire de la nation qui se voit troublé et subverti). Le mystère concerne une menace diffuse, et qui travaille de l'intérieur le corps social et politique à des fins de destruction. De la sorte, le soulèvement est provoqué artificiellement par ceux qui se prétendent les défenseurs de l'ordre, ces espions de police qui sont les véritables instigateurs du crime. Parce qu'il inverse le sens de tous les signes, le policier devient alors l'ennemi public par excellence, et plutôt qu'un enquêteur, celui sur qui il s'agit d'enquêter et dont il faut dévoiler les menées secrètes. Pour parachever sa stratégie, le texte situe l'action non sous le règne de Charles X, mais sous celui de Louis XVIII. Il peut ainsi dédoubler l'image royale, et présenter le nouveau pouvoir comme ayant conjuré l'ancienne menace : « Depuis surtout le nouveau règne, nous ne sommes plus affligés du détail odieux de ces conspirations menteuses où la direction d'un pouvoir occulte se faisait toujours remarquer » (préface, vol. I, p. viii). La conclusion tragique du roman se retourne ainsi comme par avance en hommage au nouveau pouvoir en ayant déjoué les ruses, manière de réinvestir, en droite ligne de la fin du *Tartuffe*, la figure du souverain sauveur et garant du retour à l'ordre – et de faire ainsi allégeance à un monarque pourtant réputé ami des jésuites jusqu'à la

caricature⁵⁸⁷.

Ainsi se déploie une stratégie narrative et théorique essentiellement instable, et touchant *in fine* au statut d'un récit hésitant quant à son propos, son fonctionnement, et sans doute aussi son public : s'adressant implicitement au roi, prétendant dépeindre les couches sociales moyenne et basse, il n'en mobilise pas moins les ressorts de la littérature populaire. Le texte inaugurant en France la figure du policier de roman, plus qu'il n'instaure un récit véritablement fondé sur la quête herméneutique portée par ce personnage, paraît plutôt thématiser la nécessité de peindre une société dont les ressorts échappent au regard, et qui est pourtant le véritable récepteur d'un récit impuissant à atteindre le lecteur modèle que serait le roi. Il interroge la figure de l'autre, comme celui qui est l'objet du roman, en même temps que celui auquel il s'adresse : avec *L'Espion de police*, ne se pose en effet pas seulement la question de la place de l'auteur, et de ce qui lui confère la légitimité à tenir le discours auquel il prétend, mais surtout celle du lecteur, de celui à qui est promise la connaissance d'un monde étrange qui pourrait bien être le sien. Le texte, présentant une société diffractée et disloquée par l'agent perturbateur, se désigne aussi comme en manque de destinataire, en quête du public par rapport auquel il pourrait prendre corps. Le roman de mœurs, parlant d'un monde émiétté, use du motif du crime pour exprimer une inquiétude quant à sa possibilité de se trouver un récepteur.

Cette impossibilité, voire cette impasse du projet d'écriture, concerne alors aussi la place du mystère dans le roman, comme objet cherchant sa place pour exprimer la manière dont s'exerce le crime dans l'ombre du monde social. Le mystère engage la quête de sens mais aussi la dimension intrigante d'un récit qui prétend faire œuvre de sérieux tout en s'inscrivant dans la littérature populaire pour susciter la curiosité du lecteur. Ce statut ambigu va permettre au mot de se faire l'étendard de récits entendant raconter l'être paradoxal du peuple à un lectorat simultanément présenté comme le constituant et lui étant étranger. Passant au pluriel, le terme va alors voir ses enjeux se renouveler pour faire du récit une surface d'initiation symbolique au monde social de l'autre. Il s'agit du phénomène des mystères urbains, que l'on a pris le parti d'aborder ici, bien qu'ils concernent la fin de la période considérée dans cette partie, dans la

⁵⁸⁷ Fabrice Erre, « Le "Roi-Jésuite" et le "Roi-Poire" : la prolifération d'"espiègleries" séditionnelles contre Charles X et Louis-Philippe (1826-1835) », *Romantisme*, 2010/4, n°150, p. 109-127. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-4-page-109.htm>>. Consulté le 09/07/2019.

mesure où ils consacrent l'émergence du social et de la vie urbaine comme enjeux herméneutiques. La monarchie de Juillet en France, les débuts de l'ère victorienne en Grande-Bretagne témoignent d'un changement d'époque et d'un contexte où la littérature populaire affirme largement ses pouvoirs par le biais du roman-feuilleton en particulier. Il est impossible d'aborder en détail la question des romans-feuilletons ou même des mystères urbains, récits relevant d'une véritable prolifération textuelle, par leur longueur comme par leur démultiplication ; ce qui importe ici, c'est la remotivation et le déplacement des enjeux du mot « mystère », qui permet d'inviter le lecteur à une démarche initiatique, et de l'introduire à un monde social se présentant sous le signe de la fracture et de la division⁵⁸⁸. Avec les bas-fonds, image fantasmée d'un monde caché et souterrain, peuvent se conjuguer l'inquiétude à l'égard de l'inconnu menaçant et la préoccupation à l'égard de la misère sociale. Dès lors, le mystère ne concerne plus prioritairement la menace surnaturelle, mais renvoie bel et bien aux formes de l'injustice et du crime hantant la ville, au mal social et à la signification qui peut être la sienne. Il relève à la fois de la crainte à l'égard du peuple criminel et du souci d'en éclairer la figure ; il fait du contemporain, travaillé par l'inconnu et le menaçant, le lieu même du romanesque. Le mot « mystère » en vient alors à évoquer le désir de fiction, ce qui explique sa mobilisation plus que jamais obsédante dans le paratexte des œuvres⁵⁸⁹. Les « mystères urbains », reprenant l'idée du crime issue du gothique⁵⁹⁰, concentrent sans doute l'essentiel d'un tel rapport à la narrativité de manière à augmenter l'intérêt du lecteur confronté à l'étrangeté de son propre monde rêvé⁵⁹¹.

On se contentera d'envisager ici le programme d'écriture et l'incipit de deux textes, *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue (1804-1857)⁵⁹², qui inaugure entre 1842 et 1843 cette nouvelle formule narrative appelée à un bel avenir, et *The*

⁵⁸⁸ « La formule des "mystères de Paris" évoque [...] une ville divisée en deux, où s'ouvre, derrière le monde des apparences et de la surface, ce qui est caché et effroyable », Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁹ Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », *art. cit.*, p. 23-34, et surtout p. 28-29 sur la mode attachée au mot dans le contexte littéraire de l'époque.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 23-34, en particulier p. 33 sur la manière dont Sue invente les mystères urbains en retravaillant spécifiquement des sources issues de la tradition gothique anglaise.

⁵⁹¹ Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (sld.), *Médias 19*, 2015, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : circulations, transferts, appropriations ». En ligne : <URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>>. Consulté le 15/03/2018.

⁵⁹² Édition de référence : Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009.

*Mysteries of London*⁵⁹³, l'avatar presque immédiat qu'en propose George W. M. Reynolds (1814-1879) entre 1844 et 1846. Ces deux textes sont à la fois liés et très différents l'un de l'autre⁵⁹⁴. Liés, puisque Reynolds s'approprie l'héritage de Sue, si bien qu'il est à l'époque largement considéré comme un plagiaire⁵⁹⁵, et que le récit de Sue est lu rétrospectivement et à tort comme relevant du même projet d'écriture que celui du texte de Reynolds dans le monde britannique ; et pourtant radicalement différents, tant l'histoire, le contenu et le projet des deux romans-feuilletons sont malgré tout distincts⁵⁹⁶.

Le texte de Sue provoqua un séisme éditorial : succès immense, scandale immédiat conférèrent à ce récit une portée exceptionnelle⁵⁹⁷ ; lu par toutes les couches de la société, admiré par des écrivains tels que George Sand, il relève à cet égard du populaire sans pour autant se réduire à cette étiquette⁵⁹⁸, dans un moment historique où les limites entre littérature haute et littérature basse restent encore poreuses en contexte français. Il y a loin, à cet égard, de la réception critique du récit de Sue en France à celle de *The Mysteries of London* en Grande-Bretagne⁵⁹⁹, tant ce dernier roman a été considéré dès sa parution avec autant d'inquiétude que de mépris.

Le texte de Sue correspond à un tournant dans l'histoire littéraire du mot « mystère » : il capte les résonances gothiques et religieuses du mot ; mais il le fait de manière ambiguë, en ouvrant sur l'imaginaire du complot jésuite aussi bien que sur la réhabilitation de la figure de la vierge incarnée par Fleur-de-Marie, comme le rappelle Corinne Saminadayar-Perrin⁶⁰⁰, qui note également

⁵⁹³ George W. M. Reynolds, *The Mysteries of London*, Londres, George Vickers, 1846, 4 volumes.

⁵⁹⁴ Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania. The Reception of Eugène Sue in Britain 1838-1860*, Bern/Oxford/Berlin, Peter Lang, « European connections », 2003, en particulier p. 126-137 sur les liens entre ces deux œuvres et les répercussions en Grande-Bretagne de la réception de Reynolds sur celle des *Mystères de Paris*.

⁵⁹⁵ Reynolds, journaliste et homme d'édition très engagé politiquement, a largement plagié Dickens dans ses premières œuvres, ce qui explique peut-être pour partie le mépris de ce dernier à son égard et de manière générale la mauvaise réputation littéraire de Reynolds ; sur la carrière, les ambiguïtés de Reynolds et la réception critique à son égard, voir en particulier Laurel Brake, Julie F. Codell, *Encounters in the Victorian Press. Editors, Authors, Readers*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 71-72.

⁵⁹⁶ Richard C. Maxwell, *The Mysteries of Paris and London*, Charlottesville/Londres, University Press of Virginia, 1992.

⁵⁹⁷ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 1219-1236 sur la réception de l'ouvrage.

⁵⁹⁸ Judith Lyon-Caen, préface des *Mystères de Paris*, op. cit., p. 19.

⁵⁹⁹ Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania*, op. cit., p. 136.

⁶⁰⁰ Corinne Saminadayar-Perrin, « L'effet-titre », dans Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (sld.), *Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : Circulations, transferts, appropriations*, op. cit. En ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=17970>.

combien se cristallise alors un effet de mode autour de ce mot qui ouvre à la « *mysterymania* »⁶⁰¹. La mode des mystères urbains est alors lancée pour des décennies. Chez Sue comme chez Reynolds, elle touche le plus proche : il s'agit de parler au lecteur de la capitale de son pays, de la ville incarnant l'identité nationale. Mais au fil du temps, les mystères urbains prendront bien des formes, ouvrant sur diverses problématiques locales et se chargeant le cas échéant d'une portée folklorique pour faire la promesse au lecteur de la découverte d'un monde inconnu⁶⁰². Le mystère conjugue alors cette double dimension : il dit ce qui est au plus près et relève simultanément de l'inconnu, ce qui concerne la fiction mais peut aussi correspondre au monde du lecteur, ce qui touche au réel tout en se chargeant de menaces gothiques.

Autour de la question du peuple se cristallisent les enjeux de ces deux textes, mais de manière différente. Dans les deux cas, l'incipit du récit a valeur de sas, fait figure de seuil vers la fiction mais plus encore vers le monde des bas-fonds. L'univers social est celui de la fracture, et l'ouverture des *Mystères de Paris* prend la forme d'une initiation symbolique à un monde inconnu :

Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne : forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent (p. 35).

Ces premières lignes procèdent d'un triple geste : elles introduisent les termes d'une langue, définissant des termes censément inconnus du lecteur ; elles présentent le monde social correspondant à cette langue, à la manière d'un univers exotique et codé ; elles posent les premiers linéaments du monde fictionnel inquiétant en mettant indirectement en place le décor et le personnel du récit. Ce qui est proposé, c'est ainsi un monde simultanément proche et inconnu du lecteur, et fascinant précisément du fait qu'il brouille la frontière du même et de l'autre :

⁶⁰¹ Voir aussi Marie-Ève Thérénty, « *Mysterymania*. Essor et limites de la globalisation culturelle au dix-neuvième siècle », dans *Romantisme*, 2013, vol. CLX, n°2, p. 53-64. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-53.htm#>>. Consulté le 18/02/2017.

⁶⁰² *Ibid.*

Les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes (*ibid.*)

Dès lors, le texte procède d'une logique double ; il présente ce monde au lecteur, et par cette présentation lui permet de pénétrer symboliquement dans l'espace interdit aux allures de conte infernal :

Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes ; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues ; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais (*ibid.*)

Il s'agit d'un passage de l'autre côté, avec une apostrophe au lecteur (« s'il y consent ») fonctionnant à la manière du message figurant au frontispice des Enfers de Dante. La logique de l'hyperbole, de l'accumulation, et la métaphore marécageuse pointent vers un imaginaire démoniaque ; mais on notera que celui-ci n'est dans l'immédiat pas véritablement thématisé comme tel (Sue préférant mobiliser d'abord comme références explicites Fenimore Cooper et les Indiens plutôt que les diables de Dante), et que le mot « types » fait signe au contraire vers l'enquête sociale. Le texte circule ainsi entre différents régimes de discours, opérant dans une même phrase le passage de l'analyse réaliste à une thématisation narrative hyperbolique héritée du genre noir, le mot mystère servant d'interface entre les deux logiques : « Ces hommes ont des mœurs à eux, des femmes à eux, un langage à eux ; langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégouttantes de sang » (p. 37).

Il s'agit véritablement d'une entrée dans le monde inconnu du secret et du crime, troublant la frontière entre le même et l'autre, invitant le lecteur à une conversion du regard sur la ville de Paris pour y découvrir les ombres gothiques ou noires qui hantent ses tréfonds. Le mal, ici, est à la fois incarné – il correspond explicitement à une classe sociale elle-même figurée allégoriquement à la manière d'un personnage – et informe, dans la mesure où il relève d'un collectif insaisissable. Le texte accentue la rhétorique du dégoût, en jouant d'une affectation de réticence destinée à intensifier la curiosité du lecteur. Il reprend alors de manière plus appuyée le modèle dantesque :

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre. Sans doute cette investigation sera nouvelle pour lui ; hâtons-nous de l'avertir que s'il pose d'abord le pied sur le dernier échelon de l'échelle sociale, à mesure que le récit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus (*ibid.*)

Tout se passe comme si l'initiation au monde souterrain ne pouvait être validée qu'à condition de mener au retour au jour, et la transgression que constitue la narration des bas-fonds légitimée que par la promesse de l'ultime triomphe de l'ordre, mimant le mouvement ascensionnel de l'hypotexte dantesque. La dimension initiatique portée par le terme « mystères » est motivée dès l'incipit, au carrefour de lexiques religieux (cette fois clairement explicité avec la « race infernale ») et hygiénistes (« l'atmosphère s'épurera »). Le lecteur peut alors entrer dans le monde de la narration démultipliée, centrée sur la figure omnisciente de Rodolphe, et où sont aussi présents les jeux de culpabilité et les secrets originaires caractéristiques du roman populaire⁶⁰³. On voit que la fracture thématique par le récit concerne son propre programme. En présentant la figure du criminel comme l'autre absolu tapi dans la plus grande proximité, le texte joue de l'angoisse à l'égard des classes dangereuses⁶⁰⁴ pour ménager l'entrée dans la fiction. Mobilisant le double discours de l'enquête sociale et de l'écriture propre au roman noir, il pointe une frontière symbolique à la fois dramatisée et poreuse, mais c'est bien la limite qui sépare le monde du lecteur et l'ordre de la fiction que le récit érode en réalité, en donnant au récepteur l'impression que le texte concerne son propre univers, et en réactivant par là l'imaginaire ancien du monde vu comme un livre à décoder.

Il est intéressant de comparer cet incipit avec celui du texte de Reynolds, qui présente lui aussi le récit sous l'angle de l'initiation et fait également de la question de la fracture et de la limite son point de départ, mais en l'orientant

⁶⁰³ Catherine Lenoir-Bellec, « Fautes et secrets de famille. Les tragédies de l'intime selon Eugène Sue et Émile Zola », dans Éliane Burnet, Pascal Bouvier, Catherine Lenoir-Bellec et coll., *Sémiologie du secret. Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Aleph, 2004, p. 59-82 ; Catherine Lenoir-Bellec rappelle dans son article que, dans ce « roman de la culpabilité par excellence » (p. 67), « un secret en cache toujours un autre » (p. 70).

⁶⁰⁴ Louis Chevalier consacre un chapitre de son ouvrage au livre de Sue ; Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du dix-neuvième siècle* (1958), Paris, Perrin, 2002, p. 510-517.

vers un propos différent. Au-dessus du texte, une gravure introductive confère une dimension allégorique à la fracture sociale séparant le pauvre du riche : un dandy se pavane sans prêter attention à la mère en haillons traînant des enfants aux traits creusés qui se trouve derrière lui et lance au lecteur un regard accusateur (p. 1). Le texte, lui, s'ouvre sur un prologue aux allures d'essai historique. Tout commence sur une histoire du processus de civilisation et de ses bienfaits. Le récit se focalise progressivement sur l'apparition du vice dans les villes occidentales (« For centuries has Civilisation established, and for centuries will it maintain, its headquarters in the great cities of Western Europe: and with Civilisation does Vice go hand-in-hand », *ibid*). Le propos peut alors se recentrer sur Londres, envisagée comme ville de contrastes par excellence (« Amongst these cities there is one in which contrasts of a strange nature exist », *ibid.*), et en venir à concerner la différence entre pauvres et riches :

The most unbounded wealth is the neighbour of the most hideous poverty; the most gorgeous pomp is placed in strong relief by the most deplorable squalor; the most seducing luxury is only separated by a narrow wall from the most appalling misery. The crumbs which fall from the tables of the rich would appear delicious viands to starving millions; and yet those millions obtain them not! (p. 1-2)

Le roman, empreint d'une forte charge rhétorique attestée par le jeu de l'antithèse généralisée assortie de métaphores, d'intensifs et d'amplifications prenant place dans des phrases aux allures de périodes, renvoie à la tonalité d'un sermon dédié à la dénonciation de l'injustice. La réalité qu'il s'agit de dénoncer prend alors forme linguistique :

There are but two words known in the moral alphabet of this great city; for all virtues are summed up in the one, and all vices in the other: and those words are
WEALTH. | POVERTY. (p. 2)

La ville se fait elle-même texte, de la même manière que le texte vise à rendre compte de la réalité obscure de la ville. Le scandale du sens ouvre un espace d'interrogation permettant d'introduire le récit, par une allusion aux deux héros incarnant allégoriquement l'enjeu moral du texte :

Where is that city of fearful contrasts?

Who are those youths that have thus entered upon paths so opposite the one to the other?
And to what destinies do those separate roads conduct them? (*ibid.*)

Le prologue de Reynolds reprend l'idée d'une coupure entre deux mondes à l'intérieur même de la ville ; mais là où cette approche permet de présenter chez Sue le récit à la manière d'une initiation au monde effrayant du crime, elle introduit chez Reynolds un message social et moral dont le reste du texte se veut l'illustration. Le lecteur n'est pas à la place du même cherchant à passer du côté de l'autre, il est celui qui constate l'existence d'une division du monde social, en quoi consiste désormais le lieu du drame, ce qui amène à problématiser le statut des relations complexes unissant des couches sociales opposées.

Pour autant, à la suite du prologue, la logique de l'initiation au monde des bas-fonds est réactivée. L'entrée dans le récit, chez Reynolds, reprend de fait l'idée du passage de la frontière : alors que la tempête fait rage, un jeune homme étrange et d'allure féminine se perd dans des mauvais quartiers aux détours labyrinthiques (« labyrinth of narrow and dirty streets », p. 3), et pénètre dans le monde de l'ombre (« utter darkness again surrounded him », p. 4). Il entre dans une vieille maison, désignant par synecdoque le monde des bas-fonds, et amenant d'ailleurs dès le titre du chapitre deux une mention du mystère (« The mysteries of the old house », *ibid.*) qui confirme ce statut spécifique du lieu ouvrant à l'aventure. Le texte reprend ainsi la dynamique narrative héritée de Sue ; pour autant, l'effet de brouillage et de problématisation des enjeux sociaux et sociétaux est rapidement réactivé par le texte, par la présence généralisée de la figure de la dualité. Le jeune homme en question est en réalité une jeune femme. Surtout, contrairement au texte de Sue centré sur la figure omnisciente de Rodolphe, celui de Reynolds envisage le destin de deux frères, et creuse par là allégoriquement la question de la division : les voies de la vertu et du vice, de la pauvreté et de la richesse, sont explorées par des personnages qui en viennent à découvrir les différents visages du crime. La dissémination des enjeux narratifs propre au roman-feuilleton et au genre des mystères urbains sert ici à approfondir la figure de la division emblématisée en tête du prologue, et revêt de la sorte un caractère idéologique.

Il s'agit bien dans les deux cas d'introduire le lecteur à un monde inconnu ; monde étrange correspondant à la découverte fébrile du danger chez Sue, comme c'est aussi le cas pour Reynolds, mais avec des inflexions nettement

différentes du propos, puisque le Sue qui commence à écrire les *Mystères de Paris* est loin d'envisager une portée sociale de son discours à la manière de Reynolds⁶⁰⁵ ; cette différence de tonalité concerne d'ailleurs aussi, une fois encore, le public visé. Si l'œuvre de Reynolds fut d'entrée de jeu raillée et dénoncée par la critique, c'est bien qu'elle s'adressait ouvertement à un public populaire⁶⁰⁶, là où le peuple renvoie dans l'incipit de Sue à la figure de l'autre⁶⁰⁷. On sait que l'approche de Sue évolua au fur et à mesure de l'écriture des *Mystères de Paris*. Découvrant l'injustice sociale, il devait progressivement utiliser les courriers de lecteurs pour nourrir le contenu thématique de son œuvre, et faire du peuple sa matière aussi bien que son public privilégié au point de se muer insensiblement en ennemi du régime, finalement condamné à l'exil⁶⁰⁸.

Que nous disent dès lors ces deux textes de la question du mystère, au moment où ils confèrent à ce dernier une portée générique ? Dans les deux cas, il s'agit assurément d'une reprise de l'héritage gothique et noir, celui-ci n'étant plus articulé au « villain » ou au spectre hantant le château, mais à la ville elle-même, vue comme labyrinthique, dangereuse et terrifiante⁶⁰⁹, et sans lien aucun avec une quelconque surnature⁶¹⁰. Elle se suffit à elle-même pour désigner une

⁶⁰⁵ Sur l'engagement politique de Reynolds, Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania*, *op. cit.*, p. 124-5, et sur les différences politiques entre Sue et Reynolds, *ibid.*, p. 128-132.

⁶⁰⁶ « Reynolds's *Mysteries of London*, as indicated by its penny price, was intended for the growing, lucrative mass market of newly literate poor and working classes, the "industrious classes" as Reynolds termed them both in the novel and in his publicity », Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania*, *op. cit.*, p. 119 ; voir aussi Richard C. Maxwell, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », dans *Nineteenth-Century Fiction*, Sep. 1977, vol. XXXII, n°2 (p. 188-213), p. 191. L'exécrable réputation du texte perdurera longtemps ; voir à ce sujet la critique dédaigneuse de James Greenwood au chapitre 8 de *The Seven Curses of London*, Londres, Stanley Rivers and Co., 1869, p. 124-143.

⁶⁰⁷ « Sue initially addresses the middle and upper classes who were the established readers of *Le Journal des Débats*. A popular readership only developed as the serialization progressed and the novel's fame spread », Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania*, *op. cit.*, p. 36. Les personnages de « villains » non rattachés à des figures du peuple peuvent en réalité cela dit continuer à irriguer les mystères urbains, en particulier en contexte anglo-saxon, comme en témoignent au premier chef *The Mysteries and Miseries of New York*. Arnaud Huftier, « Le non de Dieu et le nom de la baleine... Portrait sous cape du "villain" », *op. cit.*, p. 194-195.

⁶⁰⁸ Voir par exemple, sur cette évolution qui a mené à l'écriture des *Mystères du peuple*, Mathieu Letourneux, « L'histoire sociale phagocytée par le roman-feuilleton : *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, n°43, *op. cit.*, p. 157-171.

⁶⁰⁹ Richard C. Maxwell voit dans *Notre-Dame de Paris* une œuvre charnière pour rendre compte de la mise en place de cette nouvelle approche de la ville sous le signe du gothique, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », *op. cit.*, p. 189. Sur les relations du gothique et des mystères urbains, sous le signe d'une conception labyrinthique de la ville, Lise Dumasy, « Le mystère urbain, entre roman gothique et histoire sociale : le noir moderne », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, n°43, *op. cit.*, p. 173-198.

⁶¹⁰ « Le mystère pour Sue se conjugue au présent et ne fictionnalise ni une éventuelle nature diabolique du peuple ni des causes irrationnelles », Paul Bleton, « *Les Mystères de Paris*, échangeur générique », dans

réalité hantée par une logique du danger extrême et omniprésent. Le pluriel renvoie à cette dimension labyrinthique d'un univers relevant du divers et de l'hétérogène tout autant que de l'inquiétant, et exigeant de s'engager dans une dynamique initiatique. Cette dernière, particulièrement marquée chez Sue, concerne en outre la question du peuple, associé au crime et au vice, alors que Reynolds donne d'emblée à son texte une tonalité politique, en reconnaissant aussi ce lien mais en l'attribuant aux effets de la mécanique sociale propre à la vie moderne. Dans les deux cas, le lecteur est donc lui-même pris dans le jeu du même et de l'autre, sa place étant celle d'un témoin, mais qui en vient à prendre aussi l'allure d'un protagoniste de l'action représentée.

Le récit se présente alors sous le signe d'une herméneutique du social, qu'il remplisse effectivement un tel contrat ou non ; le rêve de décodage, chez Sue, se fait d'ailleurs progressivement prise de conscience d'une réalité à laquelle il faut remédier. L'évolution de l'auteur dont témoigne la célèbre formule qui lui est attribuée à la suite de sa rencontre avec le fouriériste Victor Considerant, « Je vois clair ! »⁶¹¹ donne un tour paradoxal à cette logique du mystère qui ouvre en réalité, dans *Les Mystères de Paris*, à l'idée que la ville est malgré tout lisible, et que le mal social peut être réparé pour peu que le riche en prenne conscience ; le crime est là, la ville est opaque, mais Rodolphe est aussi celui qui, mettant au jour les vices et les vertus, est en mesure de mettre en œuvre son souci de justice distributive. De son côté, Reynolds, dont le regard social est plus tranché, dit l'envahissement sans fin d'une logique du mystère ouvrant au secret infini dans la mesure où elle touche l'ensemble des classes sociales. Signe d'une injustice sociale omniprésente, mais se déployant aussi de manière larvée et polymorphe, le secret est partout⁶¹², parce que le crime est partout, et aussi chez les riches et les tenants du pouvoir⁶¹³. Ainsi le roman fait-il de la ville le lieu de l'opacité du sens. Par le biais du mystère, il ouvre à une narration porteuse d'enjeux herméneutiques concernant le statut de l'état social⁶¹⁴, tout en promettant au

Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (sld.), *Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : Circulations, transferts, appropriations*, op. cit., <URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17965>>. Consulté le 18/03/2018.

⁶¹¹ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, op. cit., préface de Judith Lyon-Caen, p. 15.

⁶¹² « London is inexhaustible [...] its mysteries can never be fully unveiled », Richard C. Maxwell, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », op. cit., p. 190.

⁶¹³ Richard C. Maxwell, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », op. cit., p. 192-193 sur l'universalité du crime.

⁶¹⁴ Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », art. cit., p. 31-33 en particulier sur Paris comme ville appelée à s'ouvrir à la logique du mystère au dix-neuvième

lecteur un texte se donnant sous le signe du divers, de la surprise et de la péripétie.

S'invente ainsi la mode des mystères urbains, textes « souvent fondés sur une intense tension entre réalité et fiction »⁶¹⁵ mais ouvrant aussi à une grande plasticité générique⁶¹⁶. Le mystère réinvestit des connotations inquiétantes liées à une réalité criminelle aussi cachée qu'omniprésente, tout en consacrant à l'occasion la surpuissance de héros tels que Rodolphe. Mais surtout, il met le lecteur face à un monde à la fois reconnaissable et transfiguré, traduction fictionnelle d'un réel contemporain envisagé à l'aune de l'aventure et de l'opacité. Ce que consacrent les mystères urbains, c'est alors un rapport au récit trouvant sa dynamique de son instabilité même : pris entre différents publics⁶¹⁷, interminables en droit, et traitant de la cité comme d'un labyrinthe diffus relevant simultanément du proche et du lointain, les mystères urbains se fondent sur une démultiplication des enjeux narratifs ouvrant à une quête de sens mobilisant la curiosité ou le goût du folklore, mais aussi à l'occasion le savoir et la compétence de récepteurs appelés à valider fantasmatiquement le propos du récit. En témoignent les lettres des lecteurs de Sue partageant expériences et préoccupations afin qu'il y réponde ou qu'il les intègre à son œuvre⁶¹⁸. Le récit, lieu de déploiement d'un univers diégétique présenté comme

siècle. Richard C. Maxwell montre de son côté comment le Londres de Reynolds se retrouve notamment dans l'œuvre de Dickens, et en particulier dans *Bleak House*, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », *op. cit.*, p. 197-213. Les critiques contemporains de la parution du roman de Reynolds ont pu dénigrer le mystère tel que l'orchestre le texte dans la mesure même où il ne serait en réalité pas à la mesure des véritables enjeux de sens posés par la société du temps : ainsi de l'article critique publié en 1845 dans *Bentley's Miscellany* et se demandant qui pourra lever le voile sur l'obscur et inquiétante réalité inaccessible au lecteur (« Who is really capable of lifting the veil and showing the dark reality ? »), cité dans Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania*, *op. cit.*, p. 120.

⁶¹⁵ Marie-Ève Thérenty use de cette expression pour caractériser les premiers mystères urbains ; Marie-Ève Thérenty, « Les mystères urbains historiques : *romance* versus *novel* », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », *op. cit.* (p. 125-138), p. 126.

⁶¹⁶ Paul Bleton, « *Les Mystères de Paris*, échangeur générique », *art. cit.*

⁶¹⁷ Question centrale pour le roman populaire, qui n'est pas nécessairement lu par le peuple ou seulement par le peuple, ce qui a amené, on le sait, nombre de critiques à se défier de cette étiquette. Jacques Dubois comme Pierre Bourdieu rappellent qu'à partir d'un jeu d'opposition, art bourgeois et art populaire tendent à se rejoindre en un art moyen au sein de la sphère de grande production, selon un jeu de transition que pourrait illustrer l'apparente oscillation du texte de Sue, comme déjà de Lamothe-Langon, à l'égard du public visé. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 66-70.

⁶¹⁸ Judith Lyon-Caen, préface des *Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 16-17 ; Eugène Sue, *Correspondance générale*, Paris, Honoré Champion, 2010. Et sur la manière dont le peuple se reconnaît et s'approprie le texte de Sue, voir surtout Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, *op. cit.*, p. 510-517 : « Livre du peuple, en effet, parce que, d'une certaine manière, écrit par le peuple, et, d'autre part, reconnu par lui comme étant son livre et imposé à nous comme tel par cet immense succès populaire », *ibid.*, p. 515,

fondé en vérité, permet alors la mise en œuvre de mécanismes inédits d'adhésion du lecteur. Dans un tel contexte, le mystère peut donner corps à la puissance de séduction du récit en tant qu'il conjure l'injustice et le crime hantant les rues de la ville, et que s'y joue envers et contre tout le sens à donner au monde incompréhensible. Il n'est plus là pour exprimer le caractère terrifiant d'une narration mettant en scène la confrontation à l'inconnu d'allure archaïque, mais fictionnalise bien plutôt le réel en lui donnant le caractère obscur et inquiétant d'un problème général. La dimension générique du mot touche alors à cette manière renouvelée de poser un regard sur le contemporain envisagé comme lieu du trouble herméneutique cachant des enjeux de lutte sociale invisibles au premier regard et ouvrant à la jouissance de l'aventure.

1.3.4. La fiction pour dire un monde incompréhensible : Quincey, Cassagnaux, Balzac

Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, le roman fait du questionnement herméneutique l'un de ses enjeux majeurs. Le mystère articule ce rapport à un inconnaisable et promet volontiers au lecteur une narration envisagée sous le signe du dévoilement. Il renvoie à un rapport essentiellement paradoxal que le roman serait à même d'entretenir avec la vérité : ce que dit le roman sous le signe du mystère, c'est qu'il va donner à connaître ce qui relève de l'interdit.

Au-delà des secrets des châteaux gothiques ou des crimes et de la misère des bas-fonds, ce problème peut s'autonomiser pour concerner la manière dont le roman est susceptible de se constituer en instance de connaissance. Les stratégies classiques de légitimation romanesque en lien avec le rapport au vrai sont alors à même de se voir réinvesties pour en creuser les lignes de fracture. La vérité qu'il s'agirait de dire sur le mode romanesque concerne un monde caché, mais aussi les difficultés à donner sens à ce qui échappe radicalement, se dérobe au sens et joue le rôle d'une menace portant sur la possibilité même de proposer

tel est aux yeux de Chevalier l'ouvrage de Sue. Voir aussi Jean-Pierre Galvan, *Les Mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris/Montréal, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, 2 volumes.

une formalisation effective de la réalité.

Le crime joue un rôle privilégié dans cette économie ; il est de l'ordre de la transgression, et concerne la subversion du sens et le jeu de l'exhibé et de l'enfoui. *Surveiller et punir* envisageait ce moment d'émergence d'une nouvelle épistémè comme celui de la naissance de l'idéologie disciplinaire, et d'une disparition progressive du spectacle du châtement du criminel⁶¹⁹ ; le roman peut alors être envisagé comme le lieu cherchant à donner à voir ce spectacle disparu et désormais impossible, mais aussi comme ce qui donne à penser le crime comme procédant à son tour d'une logique d'illisibilité et d'invisibilité. Par ce biais, le roman est en mesure de problématiser la relation du lecteur au monde envisagé comme ensemble de signes incohérents au sens fuyant. Pour étudier cette question, on envisagera *The Avenger* (1838) de Thomas de Quincey (1785-1859), en lien avec *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (dont la première conférence a été publiée en 1827), ainsi que *Le Saule* (1833) d'Édouard Cassagnaux (18.. – 18..) et « L'Auberge rouge » (1831) et « La Grande Bretèche » (1832) d'Honoré de Balzac (1799-1850).

Aux yeux de Michel Foucault, Thomas de Quincey incarne le passage de la littérature populaire du crime au roman policier moderne, associé à la conception esthétisante du dandy confronté au meurtre, où s'esquisse déjà le type romanesque dont dérivera Sherlock Holmes⁶²⁰. Le célèbre et sulfureux *On Murder Considered as One of the Fine Arts*⁶²¹ n'est ni un roman, ni un texte interrogeant le caractère énigmatique du monde. Pour autant, l'intérêt pour la dimension esthétisante du meurtre amène à l'envisager comme un objet à évaluer et dont il faut saisir la portée. La première des « conférences » qui constituent le texte de De Quincey a été publiée en 1827 dans le *Blackwood's Magazine* ; elle a été suivie d'une seconde conférence en 1839, avant que celles-ci ne soient assorties d'un post-scriptum et publiées en volume en 1854.

Le texte se présente donc comme une suite de conférences, énoncées par

⁶¹⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 82-83.

⁶²¹ Thomas de Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, dans *On Murder*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2006, p. 8-34 ; l'édition reprend la version originale des deux mémoires et du post-scriptum composant le texte, qui ont été respectivement publiés en 1827, 1839 et 1854. Pour la version révisée, publiée en 1854 à l'occasion de l'ajout du post-scriptum, voir *De Quincey's Works*, vol. IV, *The English-Mail Coach and Other Writings*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1863, p. 1-110. Pour la version française, on se reportera à *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* dans Thomas de Quincey, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2011, p. 1235-1335.

un narrateur-orateur au statut incertain, peut-être assassin lui-même, et membre en tout cas de la « Société des Connaisseurs en Meurtre »⁶²², à mi-chemin du club mondain et de la société secrète. Il assume une conception provocatrice du meurtre envisagé comme activité esthétique susceptible d'ouvrir à l'admiration désintéressée de l'amateur d'art, et se centre notamment sur la figure de l'assassin John Williams. Le mot « mystère » est absent des deux conférences, où le crime n'est pas constitué en enjeu herméneutique ; il apparaît en revanche dans le post-scriptum, qui réintroduit le narratif absent jusque-là du texte, de manière significative, avec 12 occurrences, et une présentation de Williams comme homme du mystère (« Man of mystery », p. 131). La première conférence avait promis de rendre compte du cas John Williams, et c'est en relatant les étapes du meurtre, enfin présenté dans ce post-scriptum, que le texte retrouve l'idée du mystère dans sa quête des « hiéroglyphes » de l'affaire et l'évocation de leur caractère fascinant :

It is really wonderful and most interesting to pursue the successive steps of this monster, and to notice the absolute certainty with which the silent hieroglyphics of the case betray to us the whole process and movements of the bloody drama, not less surely and fully than if we had been ourselves hidden in Marr's shop, or had looked down from the heavens of mercy upon this hell-kite, that knew not what mercy meant⁶²³.

La quête de la vérité du crime n'est pas essentielle à son évaluation esthétique. Mais elle ne lui est pas absolument étrangère dans la mesure où elle permet à l'admirateur, par la reconstruction mentale, d'accéder à un mode de contemplation quasi-divin du spectacle impossible : l'aperception du crime participe alors de l'esthétique sublime qui nourrit de fait la pensée de De Quincey⁶²⁴, en lien étroit avec une approche cathartique de l'œuvre⁶²⁵. Le mystère est envisagé à la manière d'un effet artistique rehaussant le meurtre dans la

⁶²² « The Society of Connoisseurs in Murder », dans Thomas de Quincey, *On Murder, op. cit.*, p. 8.

⁶²³ *Ibid.*, p. 107.

⁶²⁴ La question du rapport de De Quincey au sublime a été largement analysée ; voir par exemple Charles J. Repzka, *Sacramental commodities. Gift, Text, and the Sublime in De Quincey*, Amherst, University of Massachusetts press, 1995. Le texte développe l'idée que, dans une époque de marchandisation du livre, De Quincey reconfigure l'esthétique du sublime de manière à faire du livre un lieu de communion spirituelle, porteur de ce fait d'un effet spécifique sur le lecteur.

⁶²⁵ Le texte noue ainsi pensée du rapport de l'art à la violence, approche kantienne de la contemplation esthétique, théorie burkénne du sublime et pensée aristotélicienne de la « catharsis » ; voir la notice de l'édition « Pléiade », p. 1734.

mesure où il en augmente le potentiel de fascination⁶²⁶ et confère un aspect dynamique à cette recherche de la vérité du crime. On peut noter à cet égard que De Quincey réintroduit rétrospectivement, au moment de la publication en volume en 1854, la mention du mystère dans la première conférence de 1827, de manière aussi ponctuelle qu'appuyée :

The finest work of the seventeenth century is, unquestionably, the murder of Sir Edmondbury Godfrey, which has my entire approbation. In the grand feature of mystery, which in some shape or other ought to colour every judicious attempt at murder, it is excellent; for the mystery is not yet dispersed. The attempt to fasten the murder upon the Papists, which would injure it as much as some well-known Correggios have been injured by the professional picture-cleaners, or would even ruin it by translating it into the spurious class of mere political or partisan murders, thoroughly wanting in the murderous *animus*, I exhort the society to discountenance. In fact, this notion is altogether baseless, and arose in pure Protestant fanaticism⁶²⁷.

Le mystère dans sa dimension herméneutique est considéré en tant qu'effet ; il concerne la puissance d'évocation du meurtre parce qu'il est, en lui, ce qui résiste au sens et suscite l'intérêt, hors de toute référence à l'horreur ou à la terreur ; la mention des catholiques comme faux auteurs du mystère fait, au passage, assurément sens sur le mode ironique en convoquant le souvenir des controverses théologiques ayant entouré le terme pour dire le jeu de manipulations abusives. Mais ici, le mystère, dans sa dimension artificielle, n'est plus dévalorisé mais au contraire loué ; il est ainsi en mesure d'exercer une action sur le spectateur stupéfait devant ce surgissement de l'inattendu. Dans l'essai « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », De Quincey disait déjà la fascination pour l'effet produit par un signe imprévu entrant en résonance avec le meurtre et invitant le spectateur à reconsidérer ses conceptions initiales⁶²⁸.

Il se trouve que De Quincey a écrit un texte fictionnel préfigurant le genre policier. Il s'agit de *The Avenger*⁶²⁹, court récit publié en 1838 dans le

⁶²⁶ « One murder is compared with another; and the circumstances of superiority, as, for example, in the incidence and effects of surprise, of mystery, etc., are collated and appraised », Thomas de Quincey, *On Murder*, *op. cit.*, p. 97.

⁶²⁷ *De Quincey's Works*, vol. IV, *op. cit.*, p. 26-27.

⁶²⁸ « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », dans Thomas de Quincey, *On Murder*, *op. cit.*, p. 3-7 ; « Du heurt à la porte dans *Macbeth* », p. 1227-1234 de l'édition française.

⁶²⁹ *The Avenger*, dans Thomas de Quincey, *On Murder*, *op. cit.*, p. 35-80 ; *Le Bras de la vengeance*, p. 1537-1588 de l'édition française.

*Blackwood's Edinburgh Magazine*⁶³⁰, et qui traite d'une série de meurtres d'allure inexplicable. À vrai dire, le titre et plus encore l'épigraphe orientent la lecture vers le thème d'une vengeance revêtant un caractère quasiment métaphysique : « Why callest thou me murderer, and not rather the wrath of God burning after the steps of the oppressor, and cleansing the earth when it is wet with blood? » (p. 35)⁶³¹. Le personnage principal, Maximilien Wyndham, qui occupe une place privilégiée dans le récit et surgit au moment où commencent les meurtres, est implicitement présenté d'emblée comme le tueur potentiel ; mais jusqu'au dénouement, le texte n'apporte pas au lecteur la certitude de sa culpabilité. Rien ne permet d'ailleurs, avant la confession finale, de comprendre quel mobile pourrait pousser cet étranger au meurtre. Jouant du terrifiant et des secrets inquiétants, le récit fait appel au mot « mystery », qui apparaît 22 fois sous ses diverses formes dans cette nouvelle pour dire le caractère troublant d'une logique criminelle effrénée à laquelle on ne comprend rien⁶³².

Le texte se présente comme un récit rétrospectif dont le narrateur anonyme est l'un des habitants du village où s'est déroulé le drame. Il connaît l'ensemble des protagonistes et a logé Maximilien Wyndham, mais adopte un point de vue largement extérieur aux événements racontés. Il ne laisse deviner qu'à la fin du texte qu'il avait soupçonné Maximilien, comme le lecteur lui-même aux yeux duquel ce seul personnage a pris consistance au cours de la narration⁶³³ ; l'un des seuls moments où le narrateur joue un rôle effectif dans le récit correspond à un épisode où il se situe encore du côté du regard. Entrant dans la chambre de Maximilien, il contemple son visage qui lui rappelle quelqu'un, puis regarde le médaillon qu'il tient en main. Le narrateur cherche à décoder et saisir des signes de ce qui se présente, et met le lecteur en position d'observateur cherchant à ordonner une suite incompréhensible d'événements.

De la sorte, le récit présente de manière distanciée les événements passés entourant les meurtres. Ceux-ci, multipliés comme sans raison, touchant des personnages de tous âges et conditions, ont pourtant semblé aux villageois

⁶³⁰ Le texte initialement proposé à l'éditeur était nettement plus long mais fut largement amputé avant publication ; voir à ce propos la notice de l'édition française, p. 1783.

⁶³¹ Il s'agit là d'une citation fictive, le texte étant selon toute probabilité de De Quincey. Voir à ce sujet la note 1 de l'édition « Pléiade », p. 1786.

⁶³² Annexe III.2.F.

⁶³³ Thomas de Quincey, *The Avenger*, *op. cit.*, p. 68.

mystérieux et terrifiants :

I was present from first to last, and watched the whole course of the mysterious storm which fell upon our devoted city in a strength like that of a West Indian hurricane, and which did seriously threaten at one time to depopulate our university, through the dark suspicions which settled upon its members, and the natural reaction of generous indignation in repelling them (p. 35).

Le texte évoque une logique de la terreur face au meurtre incompréhensible ouvrant à une déstabilisation de la collectivité. Cette terreur dérive d'une incapacité à donner sens aux événements, qui équivaut à une perte de maîtrise dans le droit fil de la tradition gothique :

The more certain did these arrangements strike people as remedies for the evil, so much the more effectually did they aid the terror, but, above all, the awe, the sense of mystery, when ten cases of total extermination, applied to separate households, had occurred, in every one of which these precautionary aids had failed to yield the slightest assistance (p. 36).

Le texte évoque la puissance paradoxale du mystère, dont la force tient à ce qu'il s'agit d'une forme dynamique du manque :

The general feeling [...] was, even among the boldest, like that which sometimes takes possession of the mind in dreams—when one feels oneself sleeping alone, utterly divided from all call or hearing of friends, doors open that should be shut, or unlocked that should be triply secured, the very walls gone, barriers swallowed up by unknown abysses, nothing around one but frail curtains, and a world of illimitable night, whisperings at a distance, correspondence going on between darkness and darkness, like one deep calling to another, and the dreamer's own heart the center from which the whole network of this unimaginable chaos radiates, by means of which the blank *privations* of silence and darkness become powers the most *positive* and awful (p. 36-37)⁶³⁴.

Le manque à comprendre, lié à la dynamique du mystère, engage une conversion du regard sur le monde, désormais perçu comme hostile parce que l'absence qui le creuse ne peut qu'être interprétée à la manière d'une force. Le

⁶³⁴ Ce passage évoque de manière directe la puissance de la nuit en lien avec la conception burkénne du sublime : sur cette question, Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 152-156.

sublime burkéen, et le souvenir de la conception théologique du mystère sacré comme manifestation insaisissable de la transcendance, travaillent un blocage du sens qui se charge de tout le potentiel de menace dont le mot est porteur. Mais ce récit met précisément à distance l'effet de terreur qu'il présente au lecteur par le biais de son dispositif narratif fondé sur une position d'extériorité. Se faisant narration d'une terreur collective sans inviter le lecteur à y participer, le texte met plutôt au premier plan la stupéfaction devant l'étrangeté d'une situation invitant à connaître la suite de l'histoire. Aussi met-il en place, face aux événements terrifiants, un autre régime du mystère attaché à Maximilien, et qui relève de la logique de l'incompréhensible ; le texte propose une équation entre Maximilien et l'idée de mystère (« mysterious Maximilian », p. 41) dans la mesure où ce personnage concentre en lui les contrastes. Jeune homme doué au plus haut degré de toutes les qualités, mais lourd de mélancolie, Wyndham est rabattu du côté du sens incertain. Il éveille moins la terreur que la perplexité du fait qu'il sort à tous égards de la norme :

This result was not a pure effect of manly beauty, however heroic, and in whatever excess; it arose in part from the many and extraordinary endowments which had centered in his person, not less from fortune than from nature; in part also, as I have said, from the profound sadness and freezing gravity of Mr. Wyndham's manner; but still more from the perplexing mystery which surrounded that sadness (p. 41).

Homme du secret, concentrant en lui le blocage du sens, Maximilien renvoie à une version alternative du mystère, susceptible de supplanter l'approche gothique de ce dernier en ce qu'il ouvre à la stimulation de la quête du sens en et pour lui-même⁶³⁵. Il donne consistance à la figure du manque dans la mesure où il concentre le vertige herméneutique entrant en résonance avec le mystère des meurtres, mais sans que le récit permette à ces deux formes du mystère de se rejoindre avant l'aveu final du meurtrier. Par le biais de ses aveux écrits, Maximilien livre enfin l'histoire enfouie donnant sens à l'ensemble du récit ; mais il assortit son texte d'un testament hypothéquant simultanément la validité du sens délivré. Maximilien exige du narrateur qu'il garde le secret pendant trois ans sur la vérité des meurtres, le transformant *de facto* en complice ; et lui lègue sa fortune, posant dès lors la question de la crédibilité d'une voix

⁶³⁵ « A person so mysterious took precedence of other interests even at a time like this », Thomas de Quincey, *On Murder, op. cit.*, p. 50.

énonciative apparemment extérieure au récit mais appartenant en réalité au bénéficiaire indirect des meurtres. Le trouble herméneutique, au moment de se voir comblé, suscite une interrogation sur le statut du récit qui nous est rapporté, d'autant que si Maximilien est mystérieux, c'est aussi en tant qu'écrivain⁶³⁶, comme le dit le texte au moment d'introduire la phase de révélation : « Much of this WOULD be unveiled—all might be: and there and then, with the corpse lying beside me of the gifted and mysterious writer, I seated myself, and read the following statement:... » (p. 68)⁶³⁷. Doué et mystérieux, écrivain et cadavre, tel est Maximilien au terme du récit, alors qu'il y joue aussi fondamentalement le rôle de l'assassin. Il est à la fois le trou dans le récit et celui qui a orchestré le manque dans le sens. Ainsi se disent deux régimes du mystère, en relation l'un avec l'autre tout en relevant de modalités de fonctionnement différentes. D'un côté, on a le mystère auquel sont confrontés les villageois, et qui les plonge dans la terreur à la manière de victimes d'un récit gothique démunies face à une force hostile et insituable ; et de l'autre, il y a le mystère qui concerne la mise en place de ce mystère premier ; procédant du trouble herméneutique et de la quête de sens, il entoure la figure de Maximilien et renvoie à l'art qu'il a déployé pour arriver à ses fins, faisant de lui l'écrivain d'un texte qui est aussi celui proposé au lecteur engagé dans une logique de décodage.

Le meurtre se fait alors le moyen non plus de dire la seule terreur, mais la quête herméneutique comme telle dans son rapport au processus de lecture. Si le scandale moral est présent dans le texte, il concerne en réalité une forme de meurtre autre que celle qui a nourri le récit : la révélation finale est celle d'un péché originel, d'un crime profond et enfoui engageant la communauté villageoise à l'égard de la mère juive du héros. Cette dernière est d'ailleurs présentée dans le récit comme une descendante des Maccabées⁶³⁸, que la tradition chrétienne considérait selon la lecture typologique comme préfigurant les martyrs chrétiens⁶³⁹. Les assassinats perpétrés par Maximilien ont valeur de

⁶³⁶ Proposition qui découle de l'équivalence entre artiste et meurtrier construite dans l'œuvre de De Quincey. A. S. Plumtree, « The Artist as Murderer: De Quincey's *Essay on Murder Considered as One of the Fine Arts*, dans Robert Lance Snyder (sld.), *Thomas de Quincey. Bicentenary Studies*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985, p. 140-163.

⁶³⁷ La formule « mysterious writer » permet d'associer la figure de l'assassin à celle de l'écrivain, l'un valant pour l'autre dans la mesure où ils sont tous deux les orchestrateurs du mystère.

⁶³⁸ Thomas de Quincey, *The Avenger*, *op. cit.*, p. 70.

⁶³⁹ Voir par exemple, dans Marie-Françoise Baslez, Olivier Munnich (sld.), *La Mémoire des persécutions. Autour des livres des Maccabées*, Paris/Louvain, Peeters, 2014, les articles de Gérard Nauroy, « Du héros juif au saint chrétien : l'appropriation du martyr des frères Maccabées par Ambroise de Milan », p. 347-

châtiment et témoignent d'une culpabilité première de la collectivité. Ils revêtent dès lors un statut moral essentiellement ambigu. La tradition théologique du mystère, qui engageait un rapport à l'herméneutique textuelle, permet de mettre en relation le motif du meurtre et une approche du récit envisagé comme espace de questionnement. Ce que dispose le texte de De Quincey par le biais du meurtre insituable et ambigu, c'est une mise en scène du mystère terrifiant, mais aussi sa dévaluation au profit d'un autre régime du mystère qui concerne le sens incertain de l'histoire présentée au lecteur.

Le meurtre peut alors constituer le véhicule privilégié du questionnement herméneutique. Dans les années 1830, un certain nombre de fictions usent du thème criminel pour problématiser la mise en crise du sens ; un texte tel que *Le Saule* d'Édouard Cassagnaux⁶⁴⁰, publié en 1833, témoigne à sa manière de cette mise en scène de l'oscillation du sens. Le récit se situe au carrefour de plusieurs traditions littéraires. Le recueil intitulé *Le Pénitent*, où figure cette longue nouvelle, illustre le motif de la justice divine⁶⁴¹ et délivre une critique de la philosophie des Lumières⁶⁴², dans une perspective relevant en profondeur d'une sensibilité romantique plutôt que d'une démarche édifiante⁶⁴³. Il mobilise l'imaginaire gothique et frénétique, avec l'évocation de spectres, de châteaux en ruines⁶⁴⁴ et d'obscur malédiction, et invoque le souvenir du *Melmoth* de Maturin (on y trouve un jeune homme fasciné par le portrait de son oncle et cherchant à retrouver sa trace), tout en plongeant dans une religiosité populaire : le texte commence sur une conversation de paysannes évoquant des signes porteurs de mauvais présages tels que des chouettes et des corneilles (p. 268-269), et se voit ponctué de fêtes ou d'exécutions populaires qui apportent

370, et de Régis Courtray, « Les Maccabées dans l'œuvre de Jérôme : de la libération juive à la victoire dans le Christ », p. 385-398 ; et Raphaëlle Zadé, *Les martyrs Maccabée : de l'histoire juive au culte chrétien. Les homélies de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome*, Leiden/Boston, Brill, 2007.

⁶⁴⁰ *Le Saule*, dans Édouard Cassagnaux, *Le Pénitent*, vol. II, Amiens/Paris, Boudon-Caron/Audin, 1833, p. 265-395.

⁶⁴¹ L'ouvrage a « pour but de nous faire entendre les leçons terribles d'un Dieu punisseur » selon le *Bulletin bibliographique et littéraire, publié par la librairie d'AB. Cherbuliez*, 1833, Paris, n°1, p. 9.

⁶⁴² Dans *Le Saule*, cette critique se cristallise autour de la figure du valet Le Basque, athée corrompu par ses lectures jusqu'à se faire meurtrier.

⁶⁴³ Voir le compte-rendu scandalisé de l'ouvrage dans la revue *Le Semeur, journal religieux, politique, philosophique et littéraire*, vol. II, 1833, p. 218-219, où le critique stigmatise un recueil centré sur la représentation de la fatalité et des passions criminelles sans faire part au remords ou à la repentance.

⁶⁴⁴ Le château est paré d'« aiguilles gothiques » et, « délaissé depuis longtemps par ses maîtres, il était empreint de ce sauvage, de cet abandon, sombre et religieux, qui inspirent tant de sentiments », Édouard Cassagnaux, *Le Saule, op. cit.*, p. 290.

une coloration carnavalesque au récit⁶⁴⁵.

Le mot « mystère » en tant que tel est assez peu présent (7 occurrences) et renvoie au caractère ambigu et inquiétant du crime, en lien avec la tonalité gothique et parfois fantastique du texte⁶⁴⁶. Indépendamment de ce terme, le récit joue avec le lecteur en suscitant des effets d'instabilité narrative. Sans doute, l'organisation générale du récit est très claire, et mène du crime à la punition. Les références à la providence divine, répétées dès l'épigraphie, ne laissent aucun doute sur l'issue des événements : la malédiction initiale du mendiant (p. 297) est validée au terme du récit (p. 394-395). Le saule ou l'anneau incarnent dans le texte la plénitude du sens. Signes fonctionnant comme des témoins prophétiques, ils attestent du crime et de l'inéluctabilité de la vengeance. Le récit prend alors l'allure d'un conte fantastique à portée allégorique et relève d'une extrême lisibilité.

La conduite narrative est pourtant plus trouble qu'il y paraît. Le récit se déploie en plusieurs temps. On assiste d'abord au mariage malheureux d'une jeune fille et du comte de ***, puis à la séduction de l'épouse par le libertin Sainte-Maure qui invite le couple dans son vieux château (chapitres I-V). L'action se déplace ensuite vingt ans plus tard, lorsqu'un chevalier, neveu du comte qui a disparu sans laisser de traces, est conduit par des signes étranges à un passage secret, et rencontre près d'un saule un curieux mendiant d'allure prophétique semblant détenir les clés de ce qui est désormais présenté comme un meurtre (chapitres VI-VIII). Le récit revient ensuite sur Sainte-Maure, désormais riche, et sur son machiavélique serviteur Le Bras, et rend compte du chantage qu'ils exercent auprès de la comtesse (chapitres IX-XI). Il se déporte à nouveau sur le personnage du chevalier, qui comprend, à l'aide d'une lettre de la comtesse et du témoignage du mendiant, comment le meurtre a eu lieu (chapitre XII). Enfin ont lieu la fuite et la mort des coupables, Sainte-Maure et Le Bras, sous les rires du mendiant (chapitres XIII-XV). Le récit d'apparence linéaire est pris en réalité entre plusieurs temps et plusieurs espaces, et envisagé selon les points de vue de divers personnages. Les ellipses y occupent une place marquée, avec des sauts logiques entre les chapitres, parfois signalés par des lignes de

⁶⁴⁵ On se rappelle que le carnavalesque est intimement lié au roman populaire selon Jean-Claude Vareille ; voir *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 19-26.

⁶⁴⁶ Annexe III.2.G.

points (par exemple p. 286).

Le meurtre correspond à ce trou dans le texte. Procédant d'une disparition « vraiment surnaturelle » (p. 296), il relève de l'insituable. On ne sait où, quand, ni même s'il a vraiment eu lieu au début du chapitre V ; trouver le coupable, c'est d'abord trouver le corps caché dans le saule. L'arbre d'allure symbolique renferme aussi très concrètement le cadavre, selon une dualité omniprésente dans ce texte où voisinent la raison et le surnaturel, le quotidien et l'extraordinaire. Les échanges prosaïques ou mondainement cyniques de Le Bras avec la comtesse ou Sainte-Maure sortent par exemple du climat fantastique ou noir pour épouser la tonalité du roman de mœurs ou de la satire sociale. Ce jeu d'ambivalence ponctue le texte. Le chevalier, dans le château, pris d'une rêverie bachelardienne devant un feu ⁶⁴⁷, se fait récepteur d'une communication d'allure surnaturelle :

Le jeune homme pensif frappait machinalement les tisons, et il lui semblait dans le bruissement de la flamme entendre comme une voix lugubre qui murmurait : il y a... vingt ans... oui, oui, oui, vingt ans... vingt ans ! oui, oui... le saule, saule... saule... le saule, oui !... Vingt ans !... vingt ans (p. 297).

Mais sortant de sa rêverie, il se met aussitôt en devoir d'interroger le serviteur sur les circonstances précises de la disparition de son oncle (p. 298-302). Le texte maintient ensuite cette oscillation entre le jeu avec les signes surnaturels et la dynamique de l'enquête rationnelle : une citation prophétique d'*Othello*, ou une bague sortant du feu, fonctionnent comme des stimulants venus de l'autre monde, mais amènent aussitôt la formulation de questions précises sur la suite logique des événements. Il faudrait dès lors moins parler d'oscillation que de superposition de logiques : il ne s'agit pas tant d'orchestrer une logique d'incertitude que de cumuler des approches complémentaires visant sans solution de continuité la conquête du sens. Le chevalier, guidé par son rêve, découvre un passage secret (p. 318) qui le mène dans un paysage onirique figurant l'autre monde, où le mendiant lui délivre des messages allusifs sur le meurtre (p. 323-324). Mais cette apparente ambiguïté se voit ensuite dissipée. Le mendiant reste sans doute une figure quasi-surnaturelle, porteur d'une

⁶⁴⁷ Voir en particulier le chapitre sur « Le complexe d'Empédocle » dans Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 33-44.

malédiction à même de se vérifier ; mais il est aussi poussé par des motifs prosaïques et clairement assignables, comme en témoigne le marché qu'il propose au chevalier (p. 371). Au terme du récit, ses exclamations gouailleuses devant le pendu : « Suis-je pas prophète ? » (p. 394), ou : « Vous auriez dû l'accrocher à un saule » (p. 395), confirment ce caractère double. Le familier et l'étrange se fondent sans rupture dans le texte. La quête herméneutique fait feu de tout bois, dans un récit qui se joue des catégories génériques pour introduire le lecteur à la quête du sens suspendu.

Si le récit promet d'avance une résolution narrative, il multiplie les entrées littéraires et génériques, et emprunte des voies de traverse pour mener vers l'avènement du sens d'abord occulté. L'enjeu consiste à présenter au lecteur un rapport trouble au savoir. En témoigne la figure de l'ellipse déjà notée ; de manière générale, le récit place le lecteur dans une position de témoin confronté à un spectacle au sens peu clair, de manière à susciter le désir d'un changement de place porteur de l'accès à la connaissance. Cette situation de manque ouvrant à la spéculation est figurée dans le texte par le biais de dialogues entre des personnages du peuple placés dans cette même position, et qui spéculent sur ce qui se passe derrière les murailles du château où ils ne peuvent entrer. Des paysannes s'inquiètent et guettent les signes qu'elles perçoivent, signes surnaturels mais relevant aussi de la sagesse populaire (par exemple lorsqu'elles s'étonnent de la tristesse d'un vieillard épousant une jeune beauté, p. 267-270), sans pouvoir accéder au sens de la situation narrative ; plus tard, des hommes du peuple s'étonnent de l'arrivée d'inconnus au château (p. 291-292). Le récit présente de manière répétée des personnages impuissants à pénétrer le lieu symbolique de la connaissance, ou placés en position paradoxale de spectateurs confrontés à la forme de l'invisible. Les meurtriers, devant un étrange et inquiétant personnage masqué au cours d'un bal, sont en proie à toutes les spéculations (p. 355-360). Lorsque Saint-Maure identifie enfin l'étranger, c'est de manière caractéristique le lecteur qui se voit sur-le-champ mis en position d'extériorité, le texte thématissant les questions auxquelles il refuse temporairement de répondre pour entretenir le désir du destinataire : « Quel était cet homme ? pourquoi cet étrange costume ? le marquis avait pâli ?... il avait pâli ! et d'ailleurs comment connaissait-il cet homme, cet impudent ? d'où cet homme, cet être là, le connaissait-il ? et puis, encore une fois, pourquoi ce costume ?... » (p. 360). On reconnaît dans cette stratégie un effet de métalepse

narrative caractéristique du roman populaire et visant à stimuler le désir de connaissance du lecteur. Le jeu herméneutique confère de la sorte sa densité au récit en usant de stratégies de détour. Il est pris de surcroît dans un dispositif narratif déstabilisant, où l'évidence du sens découle *in fine* de la contamination de registres littéraires censément inconciliables sinon dans le cadre de l'esthétique romantique : le haut rejoint le bas, la logique du conte et la thématique réaliste se conjuguent pour donner sens au message qui échappait d'abord, et c'est par leur réunion que le lecteur, de la position d'extériorité qui était la sienne, est en mesure d'atteindre le cœur herméneutique du récit. La jouissance de la lecture de la fable s'allie sans rupture au plaisir de la quête de construction du sens. Ici, atteindre le crime, c'est atteindre la signification, l'enjeu consistant à donner corps à l'un comme à l'autre. Le récit présente une quête herméneutique portant sur une transgression se déroulant dans l'univers du contemporain, mais par le biais de stratégies de déréalisation narrative engageant des effets de fantastique. Il faut à la fois entrer dans l'enquête rationnelle et suivre la fable irréaliste pour donner sens à l'histoire.

De tels textes font du crime l'enjeu du sens. Ils proposent par ce biais une représentation faisant écho, mais de manière déréalisée, au monde du lecteur. Mais le crime insoluble peut aussi constituer une entrée pour interroger plus frontalement l'aptitude du récit à se faire outil de compréhension du monde. Des textes engagés dans un processus de légitimation fondé sur le rapport du romanesque à la vérité sont à même d'explorer, de cette façon, le statut de leurs propres ambitions, comme en témoignent un certain nombre de fictions balzaciennes.

Écrivain d'un monde se percevant en pleine phase de transition historique, Balzac met en œuvre un rapport à l'écriture largement fondé sur la question de l'énigme, qui irrigue le récit dans la mesure où elle concerne la nature profonde de la réalité sociale, et engage la possibilité même de conférer un sens aux choses⁶⁴⁸. Ses textes mobilisent le crime pour penser la question du

⁶⁴⁸ Voir notamment sur ces questions, au sein de la foisonnante bibliographie balzacienne, Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme, op. cit.* ; Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006. Et aussi l'essai d'Uri Eisenzweig qui analyse, en parallèle avec Poe, la nouvelle « Maître Cornélius » pour rendre compte de la place de l'enquête dans la littérature du dix-neuvième siècle, et de la mise en concurrence d'une conception indicielle avec une approche psychologisante en contexte romanesque. Uri Eisenzweig, « L'instance du policier dans le romanesque. Balzac, Poe et le mystère de la chambre close », *Poétique*, 1982, n°51, p. 279-302.

sens obscur, voire inaccessible, qu'il s'agit pourtant obstinément de mettre au jour. « L'Auberge rouge » (1831)⁶⁴⁹ et « La Grande Bretèche » (1832)⁶⁵⁰, font la part belle à ces questions⁶⁵¹. Dans les deux cas, le texte part de conversations lors d'un dîner mondain, où s'insinue un récit enchâssé permettant de plonger peu à peu vers une réalité cachée correspondant au temps du crime. Balzac peut ainsi scénariser l'irruption, dans un quotidien apparemment banal, d'une autre version du monde susceptible d'en pointer les obscurités secrètes.

« L'Auberge rouge », nouvelle publiée dans *La Revue de Paris*, connut un succès important et marqua une étape significative dans la carrière de Balzac. Dans ce texte à la première personne, le narrateur rend compte d'un dîner mondain au cours duquel un Allemand dénommé Hermann raconte une ancienne histoire de meurtre ayant mené à la mise à mort d'un innocent. Le narrateur découvre que le coupable est l'un des convives, Frédéric Taillefer, et se voit dès lors gêné dans son projet d'épouser la fille de ce dernier. Ce récit grave est donc aussi ironique ; en une alliance quasi-oxymorique, c'est d'ailleurs un chirurgien qui y prend la place du meurtrier, l'outil prévu pour soigner devenant l'arme du crime. Le terme de mystère y est très peu présent⁶⁵², avec deux occurrences, dont l'une touche à un imaginaire spiritualiste assorti d'une référence à la lutte gothique, tout en se voyant rabattue sur une situation concrète⁶⁵³. Le gothique, en sa version allemande faisant la part belle aux brigands, est également évoqué pour introduire le récit de Hermann⁶⁵⁴ ; mais il ne contribue guère de manière significative au climat ou à la teneur des épisodes racontés ensuite par Hermann (à l'exception du motif de la forêt, ou du sang dans lequel baigne Prosper Magnan à son réveil, p. 105), l'accent étant largement mis sur les enjeux moraux de l'histoire.

Le sens n'en est pas moins ici à reconquérir. Une isotopie de l'ignorance

⁶⁴⁹ Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980, vol. XI, p. 75-122.

⁶⁵⁰ Honoré de Balzac, « La Grande Bretèche », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, vol. III, p. 710-729.

⁶⁵¹ Sur le motif du crime caché chez Balzac, voir l'introduction à « L'Auberge Rouge », *La Comédie humaine*, *op. cit.*, vol. XI, p. 80-81.

⁶⁵² Pour la liste des occurrences dans les deux nouvelles, cf. annexes III.2.H. et III.2.I.

⁶⁵³ « Cette intussusception de nos âmes et de nos sentiments établissait une lutte mystérieuse entre le fournisseur et moi », Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », *op. cit.*, p. 114. L'inscription sociale de la situation, avec le mot « fournisseur », fait contraste avec le lexique déployé dans le reste de la phrase.

⁶⁵⁴ « "Avant de nous quitter, monsieur Hermann va nous raconter encore, je l'espère, une histoire allemande qui nous fasse bien peur" », *ibid.*, p. 90.

et du sens suspendu s'installe dès les premières lignes du texte :

En je ne sais quelle année, un banquier de Paris, qui avait des relations commerciales très étendues en Allemagne, fêta un de ces amis, longtemps inconnus, que les négociants se font de place on place, par correspondance. Cet ami, chef de je ne sais quelle maison assez importante de Nuremberg, était un bon gros Allemand, homme de goût et d'érudition, homme de pipe surtout, ayant une belle, une large figure nurembergeoise, au front carré, bien découvert, et décoré de quelques cheveux blonds assez rares. L'étranger riait avec simplesse, écoutait attentivement, et buvait remarquablement bien, en paraissant aimer le vin de Champagne autant peut-être que les vins paillés du Johannisberg. Il se nommait Hermann, comme presque tous les Allemands mis en scène par les auteurs (p. 89).

« Je ne sais », « inconnus », « étranger » : le texte dispose d'emblée une incertitude, atteignant jusqu'à la figure du narrateur, dans un contexte de mondanité relevant par définition de la connaissance de surface. Il est vrai que le texte introduit dans le même mouvement un personnage assorti de multiples caractérisations : mais celles-ci, prises entre l'indéfini porteur d'une référence vague (« quelques ») et le défini à portée générique (« le vin », « les Allemands », « les auteurs »), sont en réalité trompeuses et relèvent de clichés ressortissant au type le plus général, celui de l'Allemand auquel est accolé le prénom Hermann à pure valeur d'étiquette. L'écriture réaliste relève alors plutôt, dans ces premières lignes, du théâtre de marionnettes.

Cette stratégie de présentation a il est vrai une fonction narrative ; commençant son récit en parlant de deux jeunes hommes, l'Allemand dénomme précisément le premier, Prosper Magnan, mais attribue à l'autre un nom, Wilhelm, relevant là encore du pur étiquetage et identifié comme tel par le narrateur⁶⁵⁵. Ce flou initial est progressivement réduit au fur et à mesure que l'Allemand raconte son histoire et apporte des précisions permettant au narrateur d'identifier le coupable avec une quasi-certitude : ainsi du moment où est réintroduit le prénom de Frédéric en lieu et place de Wilhelm⁶⁵⁶. La conquête de la vérité se fait ici d'abord par l'observation des expressions de Taillefer entendant son histoire, qui fonctionnent à la manière de symptômes se

⁶⁵⁵ « Le bon Allemand reprit sa narration après avoir ainsi, sans respect pour le romantisme et la couleur locale, baptisé le sous-aide français d'un nom germanique », *ibid.*, p. 95.

⁶⁵⁶ « "Ah ! l'autre se nommait Frédéric, Frédéric ! Oui, c'est bien là le nom !" », *ibid.*, p. 110.

développant parallèlement à la mise au jour de la vérité⁶⁵⁷; plus encore que le couleur de plus en plus terreuse de son visage⁶⁵⁸, ce sont ses gestes qui permettent de rythmer les étapes du récit en lien avec le verre d'eau qu'il vide fébrilement, et qui dit la menace de la transparence du sens. Parallèlement, le narrateur ainsi que sa voisine de table en viennent à poser des questions sur le nom du convive, ses origines ou ses séjours en Allemagne et se convainquent de sa culpabilité. Le récit avance ainsi apparemment sans heurts vers l'émergence de la vérité du crime, même si c'est hors champ que celle-ci se dit vraiment, avec la crise de Taillefer après qu'il a quitté le salon⁶⁵⁹.

Il y a donc ici apparente conquête du savoir, par le jeu conjugué du récit, de l'observation et du questionnement ; mais ce savoir n'en est pas moins ambigu. La voisine de table du narrateur, d'abord complice, se distancie d'un désir de connaissance suspect⁶⁶⁰. Pour le narrateur, le savoir revêt, dans le droit fil de la tradition adamique, le caractère d'une malédiction, puisqu'il donne lieu au dilemme moral concernant l'éventualité du mariage avec la fille du meurtrier, comme en atteste l'ironique mot de la fin qui lui est adressé : « "Imbécile, pourquoi lui as-tu demandé s'il était de Beauvais !" » (p. 122).

L'effet d'ambiguïté tient en réalité ici de manière plus profonde au motif de la dualité, qui hante le récit et lui confère sa dynamique propre. Cette dualité concerne d'abord les enjeux narratifs : comme on l'a vu, le texte est d'abord centré sur l'élucidation du meurtre, puis prend un tour inattendu avec le problème amoureux du narrateur, jusque-là extérieur au récit mais qui, à force de fascination à l'égard du meurtrier, se retrouve pris malgré lui dans le jeu narratif. La nouvelle se voit donc comme dédoublée, entre régime hétérodiégétique et régime homodiégétique. Le récit a produit du savoir, et le

⁶⁵⁷ On retrouve ici le motif hamletien de la mise en abîme du meurtre ouvrant au spectacle de la culpabilité. Il s'agit là d'un topos que l'on retrouve dans un certain nombre de textes de notre corpus, de *Caleb Williams* de William Godwin à *L'Assassinat du pont rouge* de Charles Barbara. Dans le roman du dix-neuvième siècle, il permet de réinvestir le motif de la culpabilité morale du meurtrier, envisagée à la lumière de la symptomatologie, la question portant désormais sur la manière dont la réalité intérieure et cachée se donnerait inévitablement à lire extérieurement par le biais de manifestations physiologiques.

⁶⁵⁸ « Sa physionomie resta pensive et terreuse, comme au moment où il avait joué avec le bouchon de la carafe », Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », *op. cit.*, p. 105 ; le narrateur mentionne une première fois ce visage terreux avant même le début de l'histoire comme pour dire la présence obstinée de la culpabilité en amont même de l'énonciation du meurtre sur la scène mondaine.

⁶⁵⁹ « En ce moment, nous entendîmes des cris violents, mais étouffés. Ils semblaient sortir d'un appartement voisin et retentissaient faiblement dans les jardins », *ibid.*, p. 115-116.

⁶⁶⁰ « - Après avoir partagé, stimulé ma curiosité, vous me faites de la morale ! - Vous m'avez fait réfléchir, me répondit-elle », *ibid.*, p. 115.

savoir suscite un nouveau récit, en une étrange boucle entre logique de la connaissance et logique de l'action aboutissant à un décentrement du récit et à une mise en cause du narrateur devenu personnage. Mais la dualité concerne aussi le statut de la conscience, prise entre innocence et culpabilité. Même si la dynamique narrative ne laisse guère de doute quant à la culpabilité de Taillefer, celle-ci n'est pas absolument établie, une faille dans le sens laissant ouverte la possibilité d'une interprétation erronée de bout en bout⁶⁶¹. Symétriquement, le narrateur, dans sa démarche de conquête de connaissance, se voit contaminé par la question de la culpabilité criminelle. Détenteur du secret de Taillefer, il occupe à son tour symboliquement à l'égard de ce dernier le rôle du tueur⁶⁶², ou au moins du potentiel complice⁶⁶³. Le narrateur ne fait que retrouver en cela la dualité illustrée par l'histoire de Hermann : Prosper Magnan a d'abord été tenté par le crime finalement perpétré par Frédéric. Ce n'est qu'après avoir « machinalement » invoqué Dieu (p. 103) qu'il se retrouve en proie à une crise morale le ramenant « par degrés à de saines idées de morale » (p. 103). En outre, le doute subsiste quant au fait qu'il pourrait avoir tué malgré tout l'étranger au cours d'une crise de somnambulisme : « Il craignait d'avoir accompli, pendant son sommeil et dans un accès de somnambulisme, le crime qu'il rêvait, éveillé » (p. 107). L'arrestation et la mort de Prosper, selon un véritable chemin de croix, avec crise morale et résignation, et où la référence christique apparaît sans ambiguïté⁶⁶⁴, n'en sont pas moins chargées d'ambivalence.

Ce soupçon porté sur l'innocence du sujet confère une importance essentielle dans le récit aux motifs du jugement et du tribunal. La question du jugement est présente dans le récit d'Hermann. Il a connu Prosper en prison, en temps de guerre, alors qu'il avait été arrêté et devait être fusillé pour l'exemple, et a finalement obtenu sa grâce après avoir fait jouer ses relations (p. 107) ; Prosper, lui, a « divagué » devant des juges qui « ont laissé échapper des sourires d'incrédulité » (p. 110) et l'ont finalement condamné. L'image du tribunal

⁶⁶¹ Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme*, op. cit., p. 39-40 et 77-79.

⁶⁶² « M. Taillefer se serait-il..., demandai-je. - Tué, s'écria ma railleuse voisine. Vous en porteriez gaiement le deuil, je pense ! », Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », op. cit., p. 116 ; « Ai-je le droit de trahir un secret surpris, d'augmenter d'une tête coupée la dot d'une innocente jeune fille, de lui faire faire de mauvais rêves, de lui ôter une belle illusion, de lui tuer son père une seconde fois, en lui disant : "Tous vos écus sont tachés ?" », *ibid.*, p. 121.

⁶⁶³ « Un jour, je me suis trouvé presque complice du crime sur lequel repose l'opulence de la famille Taillefer : j'ai voulu demander la main de Victorine », *ibid.*, p. 118.

⁶⁶⁴ Par exemple : « Un soldat lui fit respirer du vinaigre, et il reprit connaissance », *ibid.*, p. 106.

apparaît donc dégradée, avant de prendre une nouvelle forme lorsque le narrateur convoque à son tour un « sanhédrin » d'amis (p. 118) représentant différents états de la société censés l'aider à choisir la conduite à tenir, alors qu'il se sent pris de scrupules au moment d'épouser la fille de Taillefer. Le dilemme du narrateur consiste à savoir si ce mariage ferait de lui un complice ; les convives, représentant la société en son ensemble, ont des avis partagés, en réalité tous également guidés par l'intérêt. Les différentes postures de discours renvoient aux contradictions de la casuistique, explicitement invoquée par le texte (les autres jeunes hommes désireux d'épouser la demoiselle sont traités de « casuistes », p. 120, et le *Dictionnaire des cas de conscience* est vainement consulté, p. 121) ; le prêtre est ainsi une figure de la discordance, le contenu de ses paroles entrant en contradiction avec le ton sur lequel elles sont prononcées⁶⁶⁵.

Tandis que le narrateur implore ses convives (« Que faire ? Messieurs, de grâce, un conseil... ? », p. 122), on peut s'étonner que le texte se termine sur un bon mot et laisse le problème en suspens. L'impossibilité de conclure tient sans doute au fait que toute posture morale paraît d'avance inadéquate dans une société moderne fondée sur la négation de la vertu. De manière typiquement balzacienne, l'analyse de l'argent et de ses modalités de circulation permet de pointer les contradictions et les hypocrisies de la société. Le dilemme du narrateur concerne l'argent dont il serait bénéficiaire s'il épousait la fille de Taillefer, et qui n'est autre que l'argent du crime (p. 121-122). Il y a une équation entre l'argent et le crime, qui était déjà au cœur de l'histoire racontée par Hermann. L'argent, figuration du crime, signe le renversement de la morale : « Donc, paix aux scélérats, guerre aux malheureux, et déifions l'or ! » (p. 115). Le trouble dans le sens est le signe et la conséquence du pouvoir de l'argent. Le soupçon porté tout au long de la nouvelle sur le statut de l'innocence dit alors tout simplement la domination de l'argent sur un monde où la question n'a plus aucun sens. Ce dont il s'agissait dès le début du récit, c'était d'une réunion de banquiers, de commerçants et de financiers. Le récit de Hermann dans un dîner d'hommes d'argent, et la casuistique de personnages représentant la société entière lors d'un second dîner lorsqu'il s'agit de choisir entre la morale et l'argent, disent la même chose : le monde moderne est en perte de sens à proportion de sa perte d'innocence. Celui qui entretient un rapport authentique à la religion

⁶⁶⁵ « Dieu nous a fait fragiles, dit-il avec fermeté », *ibid.*, p. 119.

a été sacrifié, et le prêtre est *a contrario* une figure parodique porteuse de discours creux. Pourquoi, dès lors, une si faible place du terme de « mystère » ? L'ambiguïté travaillée par le texte empêche de trancher. Il est néanmoins patent que la nouvelle tend à manifester une ambition théorique souterraine. Le dispositif narratif, avec sa partie finale faite d'échanges dialogués, montre qu'il s'agit moins de divertir que de faire réfléchir le lecteur et d'établir un diagnostic sur la société. La mise au second plan d'un lexique évoquant une littérature facile associée à un lectorat populaire pourrait signaler l'ambition d'un texte cherchant d'abord à penser la crise de la signification comme un effet social. Le récit n'en est pas moins progressivement passé dans le trouble du sens, contaminant jusqu'à l'instance narrative en proie au doute sans fin.

Une autre nouvelle d'abord destinée aux *Contes bruns*, « La Grande Bretèche », ultérieurement intégrée dans *Autre Étude de femme*⁶⁶⁶, illustre de manière radicale la question de l'enjeu herméneutique et de ses apories. Si le terme de mystère y est peu présent, il y occupe cette fois un rôle significatif. Là encore, lors d'un dîner, un récit ouvre à l'évocation d'un crime. Le docteur Bianchon narre à ses compagnons de table comment, à l'occasion d'un séjour en province, il a goûté des promenades dans le jardin d'une propriété en ruines, La Grande Bretèche, où il a cru comprendre qu'un homme, amant de la comtesse de Merret, avait été enterré vivant. Dans ce texte, le sens est radicalement inaccessible. Le docteur Bianchon explique comment un notaire est venu l'aviser du fait que la comtesse a interdit l'accès au lieu, ce qui a excité sa curiosité. Il a alors mené son enquête et, en croisant trois témoignages successifs, s'est convaincu de la nature du drame lié au cadre de ses rêveries. Mais l'ensemble du récit se heurte à ce mur qui interdit l'accès au sens, et derrière lequel le cadavre reste à jamais inapprochable. On ne reviendra pas ici sur le détail d'un texte précisément analysé par Chantal Massol dans la perspective de l'impossible quête herméneutique⁶⁶⁷ symbolisée par ce mur « qui empêche l'accès au secret »⁶⁶⁸. Par le biais du récit dans le récit comme par l'incertitude entourant les témoignages, « le secret est voué à se dérober toujours »⁶⁶⁹.

« La Grande Bretèche » thématise de manière radicale l'enjeu

⁶⁶⁶ C'est la version remaniée qui figure dans ce dernier texte que l'on envisage ici.

⁶⁶⁷ Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme*, *op. cit.*, p. 320-322 en particulier.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 321.

herméneutique face à une opacité essentielle du réel incarnée par le mur. Cet enjeu guide la narration, en donnant lieu à une enquête condamnée à l'échec : seule est accessible une version de l'histoire, dont rien ne prouve qu'elle soit la bonne. Le mur concerne le processus de signification en tant qu'il mène à une symbolisation toujours incomplète. Il matérialise ce qui empêche l'accès à la vérité, mais prend aussi valeur métaphorique pour dire l'interdit (« Une haie vaut un mur », vol. III, p. 713) ou le silence obstiné de personnages bloquant l'accès au sens (« Cette fille-là, c'est un mur », p. 722).

Le protagoniste tourne autour du lieu gothique par excellence qu'est le château en ruines, mais sans être en mesure d'y pénétrer – et se voit même interdire l'accès à ses abords. Là où la victime de roman gothique, à l'image de l'amant emmuré, ne peut sortir du lieu maudit, c'est l'impossibilité d'y accéder qui est thématifiée par le texte, et qui concerne par là aussi l'effet gothique à proprement parler. Bianchon avait bien promis l'une de ces « histoires terribles » dont il a le secret (p. 710), et l'effet est obtenu au terme du récit, puisque quelques-unes des femmes présentes ont « quasi-froid en entendant le dernier mot » (p. 729). Mais cet effet tient surtout au secret de ces femmes, à son tour suspecté mais néanmoins inaccessible au lecteur. Il ne renvoie pas à un surgissement horrifique qui serait celui de la scène gothique, bien au contraire. La dernière phrase de Bianchon, concernant la décision inébranlable du comte, est la suivante : « Quand il se faisait quelque bruit dans le cabinet muré et que Joséphine voulait l'implorer pour l'inconnu mourant, il lui répondait, sans lui permettre de dire un seul mot : – Vous avez juré sur la croix qu'il n'y avait là personne » (p. 729). Ce n'est pas le surgissement mais l'effacement qui est ici terrifiant ; il se traduit par l'invisibilité du drame, qui correspond à la mise en échec de la langue. Le serment violé et l'interdiction de parole disent doublement la crise de la symbolisation verbale. Parce que la société est le lieu du caché, de la tromperie et du mensonge, la verbalisation relève de la quête sans fin, comme l'incarne le dispositif narratif de « La Grande Bretèche » fondé sur la prolifération et l'enchâssement de récits incomplets⁶⁷⁰.

Quelle place alors pour le mystère ? Là encore, le mot est peu présent (trois occurrences), dans un récit qui joue avec des effets atmosphériques liés au

⁶⁷⁰ Le statut de cette nouvelle qui a erré dans l'œuvre avant de s'insérer dans *Autre Étude de femme* où elle est artificiellement raccordée à d'autres récits entre en résonance avec son propos.

gothique tout en les mettant à distance, comme pour mieux installer d'autres jeux d'appartenance générique. La description du jardin en ruines, humide et venteux (p. 711-712), si elle fait écho aux décors de romans noirs et gothiques (l'expression « drame noir » apparaît p. 712), se voit rehaussée par des références culturelles à Dom Juan ou aux Atrides. Surtout, elle ouvre à un texte hybride, où la méditation solitaire de l'homme mélancolique se teinte de notations relevant de la satire sociale :

À l'aspect de ce jardin qui n'est plus, les joies négatives de la vie paisible dont on jouit en province se devinent, comme on devine l'existence d'un bon négociant en lisant l'épithète de sa tombe. Pour compléter les idées tristes et douces qui saisissent l'âme, un des murs offre un cadran solaire orné de cette inscription bourgeoisement chrétienne : ULTIMAM COGITA ! (p. 711)

C'est dans ce contexte où le récit mobilise et détourne une imagerie propre à l'esthétique du premier romantisme qu'apparaît la première occurrence du mot « mystère » : « Le morne silence qui règne là n'est troublé que par les oiseaux, les chats, les fouines, les rats et les souris libres de trotter, de se battre, de se manger. Une invisible main a partout écrit le mot : *Mystère* » (*ibid.*) Plutôt qu'avec la tradition gothique, le mystère semble en prise directe avec des effets de suggestion poétique, où il est à même d'évoquer une ambiance contemplative faisant écho au secret des cœurs et à l'intériorité détachée du sensible. Le jeu de sens entourant le terme est pourtant plus complexe qu'il n'y paraît. Une lecture rétrospective permettra d'interpréter de fait plus littéralement cette formule. Elle dit aussi dès l'abord, et très concrètement, le désir de récit de Bianchon, ce qui explique la mise en avant typographique du terme :

Je n'aurais pas voulu, pour prix de l'histoire à laquelle sans doute était dû ce spectacle bizarre, faire une seule question à quelque Vendomois bavard. Là, je composais de délicieux romans ; je m'y livrais à de petites débauches de mélancolie qui me ravissaient. Si j'avais connu le motif, peut-être vulgaire, de cet abandon, j'eusse perdu les poésies inédites dont je m'enivrais (p. 712).

Si une main invisible a écrit le mot « mystère », c'est que celui-ci a précisément à voir avec l'écriture en tant qu'elle élabore des dispositifs de sens. Le refus d'en savoir plus tient au désir de Bianchon de se faire le maître du sens et d'occuper la place du créateur. L'interdiction du notaire de fréquenter les

lieux équivaut alors à une défense d'écrire, liée à l'existence d'un secret précis qui amène Bianchon à changer de place, et à passer du rôle de créateur fantasmé à celui d'herméneute effectif (« Il me fallait dire adieu à mes belles rêveries, à mes romans ; je ne fus donc pas rebelle au plaisir d'apprendre la vérité d'une manière officielle », p. 714 ; ou encore : « Non, pensai-je, je ne quitterai pas Vendôme sans savoir toute l'histoire de la Grande Bretèche. Pour arriver à mes fins, je deviendrai l'ami de Rosalie, s'il le faut absolument », p. 723). Le mot « mystère » est alors à nouveau convoqué, non plus pour dire ce qui suscite la méditation créative, mais pour dire cette fois le secret qu'il s'agit de connaître :

La Grande Bretèche et ses hautes herbes, ses fenêtres condamnées, ses ferrements rouillés, ses portes closes, ses appartements déserts, se montra tout à coup fantastiquement devant moi. J'essayai de pénétrer dans cette mystérieuse demeure en y cherchant le nœud de cette solennelle histoire, le drame qui avait tué trois personnes (p. 722).

Peu présent, le mot « mystère » occupe une place stratégique en assurant le passage du régime poétique ouvert au régime fictionnel tendu vers un enjeu herméneutique circonscrit. Il dit l'obstacle radical au sens et le souhait non moins intense d'y accéder ; et il l'incarne spatialement, en en faisant un enjeu proprement narratif⁶⁷¹. Le « mystère » apparaît d'abord dans le jardin, où l'impossibilité herméneutique est vécue de manière euphorique et rêveuse et crée un mouvement circulaire (la promenade) et centrifuge (il ne faut surtout pas entrer dans le château) ; l'exclusion du jardin entraîne, symétriquement, un mouvement centripète, une volonté d'appréhender le secret du château se donnant sous la forme de la métaphore spatialisée (« pénétrer dans cette mystérieuse demeure »). De la sorte, le texte peut être considéré comme traitant de la genèse du processus de curiosité, susceptible d'engendrer le récit, mais toujours au bord de se voir frustré.

On voit ici comment les récits se donnant sous le signe de la quête herméneutique paraissent se défier des harmoniques gothiques du mystère, mais

⁶⁷¹ On peut voir là un effet d'écho avec la mise en question de la notion de centre sur un horizon historique, à la suite des événements de 1830, telle qu'elle se lit par exemple dans *La Peau de chagrin* ou encore *Le Médecin de campagne*, qui disent l'angoisse face à la structure défaillante, suivie du deuil et du rêve de mise en place d'un principe réparateur sur le plan esthétique. Paule Petitier, « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », *Romantisme*, 2004/1, n°123, p. 7-20 et plus particulièrement p. 10-16.

sont aussi susceptibles de mobiliser le terme et l'univers de sens dont il est porteur. Le récit du crime, avec le mystère, est à même de se voir traversé par une menace sur le sens à l'image de ce qui se lit dans *The Avenger* et son dispositif narratif sujet au soupçon. Il peut présenter l'univers du lecteur sous le signe du conte et de la réalité d'allure fantastique, comme chez Cassagnaux. Ce qui peut se dire par le biais du crime obscur, c'est la quête radicale et contradictoire du sens ; c'est aussi la menace, ou un rapport au monde sous l'angle de la suspicion, où la vérité échappe du fait de puissances insidieuses et secrètes et de manipulations coupables. « L'Auberge rouge » ou « La Grande Bretèche » radicalisent ces leçons en présentant des scénarios de mise en crise du sens intimement liés à l'émergence du récit, dans son ambition aussi bien que dans l'échec qui le menace. Ces textes nimbent au passage le terme, de manière discrète, de connotations religieuses. Dans « La Grande Bretèche », l'exclusion du jardin entraîne une quête de connaissance débouchant sur la seule vérité possible qui est celle du crime, selon une leçon évoquant irrésistiblement le péché originel ; dans « L'Auberge rouge », culpabilité et innocence se brouillent dans un monde où n'existe que la vérité du crime. De tels jeux n'ouvrent aucunement, dans ces textes, sur une évocation effective et explicite du divin ; ils disent néanmoins un statut de la quête herméneutique envisagée sous l'angle de la perte et de la nostalgie de l'absolu, dans des récits où le discours sociétal se charge d'harmoniques mythiques et religieuses à la portée symbolique ambiguë. De la sorte, Balzac, tout en se défiant du mystère, n'en dit pas moins la potentialité narrative de la quête herméneutique dont le mot est à même de se faire porteur dans le cadre du récit du crime.

Conclusion de la première partie

Le terme « mystère » peut donner lieu à bien des appropriations romanesques au début du dix-neuvième siècle. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le terme est pris entre des usages courants, qui renvoient à l'inconnu, voire à l'inconnaissable, et des acceptions plus spécifiquement religieuses. Cette dualité, déjà marquée au dix-huitième siècle, s'origine dans une histoire complexe du mot. Dès les religions à mystères de l'Antiquité, il renvoie au sacré, à ce qui relève

d'un culte nécessitant une initiation pour appréhender des secrets interdits et concernant la mort et son dépassement. Il dit, dans le christianisme, le scandale du sens incarné par la figure du Christ, homme et Dieu, présence échappant résolument à la saisie, et ouvre au caractère incompréhensible de l'homme confronté à la transcendance incompréhensible aussi bien qu'à sa finitude propre et au mal hantant son cœur. Mais le mot revêt aussi une portée polémique dans le cadre de querelles religieuses et philosophiques. Le protestantisme du dix-septième siècle lie volontiers mystère et manipulation, pour dénoncer dans les pratiques catholiques un moyen d'entretenir des superstitions populaires destinées à servir le pouvoir de la papauté. Le mystère peut alors s'opposer à la raison, dans des combats préfigurant à certains égards ceux des Lumières. Le mot recouvre ainsi une multitude d'acceptions où domine la question du surnaturel, ce qui explique le rôle privilégié qu'il sera amené à occuper dans le genre fantastique.

Les relations du mystère et de la littérature sont multiples et complexes, comme en témoigne l'exemple des mystères médiévaux, pièces didactiques représentant des épisodes de la vie du Christ et des saints. La place du mystère en littérature est liée de manière générale sous l'Ancien Régime aux questions portant sur les relations entre littérature et sacré, et devient possible dans le roman, considéré comme profane, dans le vaste mouvement de laïcisation qui s'opère à partir du dix-septième siècle. Le roman du dix-huitième siècle, en France comme en Grande-Bretagne, confère progressivement une place croissante au terme, qui en vient à désigner toutes sortes de secrets, dans un contexte où les enjeux herméneutiques occupent une place croissante en contexte romanesque et rejoignent les traditions picaresques fondées sur le secret des origines et la scène de reconnaissance. Le roman, accusé d'être faux et trompeur, peut trouver avec le mystère un allié pour retourner l'accusation contre un monde mensonger dont il s'agit d'éclairer la figure cachée.

C'est avec le roman gothique que le mystère fait véritablement irruption sur la scène du roman. Liant l'inconnu, l'artificiel, le menaçant et le surnaturel, jouant aussi avec l'idée de superstition, pointant vers les ombres irrationnelles hantant un monde d'allure archaïque, le mystère concentre des dimensions aptes à nourrir l'esthétique gothique, et le lien du gothique au sublime, qu'il réinterprète à des fins proprement romanesques, participe de ce jeu : l'esthétique terrifiante peut mobiliser le souvenir du *mysterium tremendum*, dans son rapport

à l'interdit et à l'irruption d'une puissance incommensurable. Le mot est alors à même, en lien avec une constellation de réseaux lexicaux et de motifs variés, de construire dans un univers diégétique d'allure irréaliste une scénographie terrifiante, qu'il permet simultanément d'envisager sous l'angle du soupçon. Walpole use modestement du mystère, en lien avec une conception scénique de la fiction romanesque. Radcliffe, elle, construit un dispositif fictionnel fondé sur la déstabilisation des signes face à la manifestation d'une puissance d'apparence supranaturelle. Le mystère déploie alors toute sa puissance pour dire une poétique de l'entre-deux, où l'héroïne est pétrifiée devant la perspective de l'avènement impossible. Le mystère peut dès lors concerner des enjeux de perception du réel, ou au contraire signer, comme chez Lewis ou Maturin, l'irruption radicale de l'autre monde essentiellement terrifiant ; il en vient par là à dire la puissance même du récit en tant que tel. Des auteurs tels que Brockden Brown ou Lamoignon usent du mystère dans des récits mettant en abîme le statut de la fiction. Le gothique consacre le succès du mystère et lui confère une portée métanarrative, tout en s'associant à des dispositifs où la question du point de vue et de l'implication du lecteur joue un rôle essentiel.

Le mystère concerne également des romans du crime évoquant plus directement l'univers du lecteur. C'est déjà le cas dans une certaine mesure avec certains romans noirs et populaires du tournant du dix-neuvième siècle, qui mobilisent des connotations de sens du terme faisant écho au gothique. Lesuire l'utilise dans le cadre d'un dispositif faisant feu de tout bois pour susciter l'intérêt du lecteur, quand Ducray-Duminil propose un usage plus resserré du mystère destiné à assurer une véritable dramaturgie du sens. Le crime caché est vu comme porteur d'un potentiel de fascination en lien avec le fonctionnement même du texte entendu comme machine sémiotique.

Le mystère peut dès lors revêtir une portée politique. Des auteurs anglais récupèrent la figure du « villain » aristocratique pour questionner le fonctionnement de la société ; Godwin s'en sert pour dire la perte du sens d'un monde perverti par le pouvoir. Bulwer interroge les limites de la superficialité mondaine sur un mode joueur. Le mystère, associé à la littérature populaire dans la mesure où il engage le désir d'accéder à l'histoire où le « villain » tend à prendre la forme d'un noble machiavélique, permet aussi de suggérer la nécessité d'approfondir la connaissance d'un monde échappant à la saisie.

Le corps social dans toute son étendue peut aussi devenir l'objet de

l'interrogation, de la préoccupation et du danger. Alors que le policier apparaît en littérature, il joue le rôle d'un principe de circulation entre différents milieux qu'il côtoie dans leur diversité. Instrument du regard, il est susceptible de constituer une figure inquiétante du fait même de la place ambiguë qu'il occupe. Chez Lamothe-Langon, il se retrouve du côté du mystère et du crime, et ce d'autant que, dans sa position intermédiaire, il est à même de corrompre le corps social. L'ambivalence à l'égard de la société et plus particulièrement du peuple se lit dans les mystères urbains, où le mot « mystère » prend tout son sens pour dire l'initiation à une réalité inconnue et dangereuse, en particulier chez Sue. Reynolds, de son côté, thématise l'injustice sociale, et dans les deux cas, les mystères urbains, textes en quête de leur public, en viennent à faire du peuple l'horizon de sens et finalement le destinataire du texte. Le mystère dit un monde à connaître, mais aussi une réalité qui est celle du lecteur et qui invite à exercer un regard critique sur l'univers social.

Par différentes voies, De Quincey, Cassagnaux et surtout Balzac font de la possibilité même d'atteindre la vérité, et des déstabilisations que cette question entraîne pour le récit, le moteur de leurs textes. Leurs textes en viennent à entretenir un lien ambivalent à l'égard du mystère. Du fait d'un risque d'affiliation dont ils se défient, ces récits ne lui donnent pas un rôle équivalent à celui qu'il a dans le gothique ou le genre noir. Cherchant à marquer plus ou moins nettement leurs distances avec des textes étiquetés comme populaires, ils affichent à divers degrés leurs ambitions. Et pourtant, ils peuvent donner une importance stratégique au mystère. Car le mystère n'a pas seulement à voir avec la surnature : il concerne aussi le processus herméneutique même, son blocage et ses implications narratives. S'il entretient des relations privilégiées au crime, c'est pour dire d'un seul geste le désir narratif et la quête de sens, tout en suggérant obstinément un rapport ambigu au monde, pensé à la limite comme inconnaissable.

Ce moment de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle correspond à l'affirmation de la place du mystère dans le roman, notamment dans des textes identifiés comme populaires au fur et à mesure que cette étiquette gagne en pertinence, en même temps qu'il peut faire signe vers un rapport à la vérité que tendent plutôt à explorer les fictions engagées dans un processus de légitimation. Les jeux d'ambivalence du mystère, au carrefour de l'herméneutique et du proaïrétique, en font une interface pour le roman : il

dit l'obscurité, la menace, le danger, tout autant que la promesse de vérité ou la rêverie providentielle. S'associant à la dynamique de la curiosité, il engage une poétique palpitante à prendre le crime pour objet. Ce lien étroit du mystère et de la jouissance narrative explique que le terme en vienne à se doter d'un potentiel publicitaire et figure dans les marges paratextuelles du récit pour en dire l'efficace et la portée.

C'est que la question du mystère concerne en dernière analyse la place du lecteur. Nouant enjeux de signification et d'action, le mystère évoque le mécanisme de la captation de l'attention du destinataire, et de la lecture en tant qu'elle participe d'une appréhension progressive d'une situation narrative par le biais d'un travail du sens simultanément contrarié. La mise au premier plan des enjeux herméneutiques, dans des récits envisageant le réel sous l'angle du crime, permet au lecteur de pénétrer dans un récit d'autant plus fascinant qu'il se fonde sur un travail de la puissance et des ambiguïtés du sens renvoyant aussi bien au fonctionnement du jeu fictionnel qu'à un questionnement de l'opacité du monde.

C'est au carrefour de ces questions que peut être envisagé le statut du mystère dans ses relations avec le roman policier émergent à partir du début des années 1840. Tournée vers l'herméneutique, et cherchant à en faire le moteur de la dynamique narrative, la fiction de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle qui mobilise le motif de l'enquête criminelle pourrait bien, dans ses diverses formules, être amenée à investir à nouveaux frais la question du mystère.

2) Mystère et quête herméneutique en contexte judiciaire des années 1840 aux années 1880 – le policier avant le policier

Nous sommes de singuliers curieux ! Nous avons fait du crime humain un livre sibyllitique.

Jules Janin

Introduction de la deuxième partie

Il est d'usage de considérer que le roman policier apparaît, au moins sous une forme embryonnaire, dans les années 1840. C'est au nom d'une logique rétrospective que Poe a été institué comme son inventeur, du fait que Dupin, dans « The Murders in the rue Morgue », explicite une suite de raisonnements l'amenant à élucider un crime apparemment insoluble. Il n'en reste pas moins qu'on note alors, dans un certain nombre de récits de crimes, une mise en œuvre plus appuyée de procédures d'élucidation, effectuées par des personnages jouant le rôle d'enquêteurs, intervenant dans la diégèse pour en dénouer le potentiel d'inquiétude, et faisant nettement écho aux démarches d'investigation criminelle de plus en plus médiatisées par ailleurs au cours de la même période. Intervention d'un nouveau type de personnage, déplacement du centre d'intérêt de la figure de la victime sur cet actant porteur de la démarche d'élucidation du récit, et mise au premier plan d'une lutte portant sur les enjeux mêmes de compréhension : tels sont les aspects bien connus de cette nouvelle forme de textes qui ont amené à y voir rétrospectivement le récit d'un pur problème, dédié à la seule exploration des mécanismes d'une curiosité désintéressée.

Cette période ne constitue pas une rupture radicale avec la précédente. Au fur et à mesure que l'enquête criminelle occupe une place plus grande dans les textes, le problème semble cependant concerner plus précisément la possibilité de concilier cette dimension avec une logique de l'action. La question

porte sur les modalités de dramatisation des procédures herméneutiques en contexte narratif. Dans ce contexte, le mystère, par son histoire, pourrait en venir à participer de stratégies d'intensification du jeu fictionnel.

On considérera ici le cas d'un certain nombre de récits, des années 1840 aux années 1880, où se précise l'idée de ce que pourrait être un récit policier aux enjeux spécifiques et doté d'une appellation propre. Il paraît nécessaire, pour commencer, d'envisager les textes de déduction d'Edgar Poe, plus particulièrement « *The Murders in the rue Morgue* », pour saisir comment s'y présente l'élucidation d'un crime apparemment incompréhensible, et quelles résonances du mystère elle est à même de convoquer. Fondateurs du genre, ces récits de déduction mobilisent les pouvoirs de la raison, mais pour en dire aussi l'étrangeté et les zones d'ambiguïté, et explorer les ambiguïtés de la conscience confrontée au crime. On s'interrogera sur la manière dont le récit peut revisiter les traditions théologiques associées au terme pour en approfondir le potentiel de signification, dans des stratégies narratives évacuant largement la question de l'action.

Des années 1840 aux années 1860, la fiction narrative française, sous l'influence de la tradition populaire, de la figure de Vidocq puis de l'héritage de Poe, explore de son côté des scénarios narratifs qui donnent lieu à la forme du récit judiciaire dans les années 1860. Pour envisager cette tradition, on analysera des récits de Soulié, Dumas et Gaboriau, consacrés à un crime et à sa résolution. On s'interrogera sur les formules narratives explorées par ces textes dans leur souci de dramatiser la quête herméneutique en usant le cas échéant du mystère.

Dans l'héritage du gothique et d'Edgar Poe, et en résonance avec le fantastique, le récit peut user de la quête herméneutique pour mettre plus nettement l'accent sur le potentiel d'inquiétude d'une situation semblant ouvrir au vertige de la surnature. C'est la voie qu'explore notamment en contexte anglo-saxon le « *sensation novel* ». Cette forme romanesque, hantée par la question du crime inassignable et du criminel démoniaque œuvrant dans l'ombre d'un univers diégétique qui fait écho au monde du lecteur, se saisit de cette dimension troublante du récit. Avec Wilkie Collins, Sheridan Le Fanu ou encore Mary Elizabeth Braddon, on s'interrogera sur le statut de tels récits, qui peuvent mobiliser le mystère pour confronter le lecteur à une diégèse où le monde prend l'allure d'une scène hantée jusqu'au vertige par le spectre d'un crime omniprésent.

Ces récits témoignent d'un rapport au crime et à l'enquête posant obstinément des questions de dramaturgie narrative. Dans ces fictions, où un sujet est confronté à un monde qui échappe, plane la menace d'une déstabilisation des repères, d'un déséquilibre de la relation herméneutique. Le drame peut alors concerner la porosité de la frontière séparant l'individu et le monde à connaître sous le signe du crime. Le texte, pour intensifier ses enjeux, est à même d'approfondir la question de l'intériorité ou au contraire de l'extériorité, dans leurs relations respectives à une obscure transgression. Du côté de l'intériorité, certains récits d'enquête interrogent le statut de la conscience et ses ambiguïtés. L'enjeu de connaissance peut se faire interrogation morale, voire métaphysique quant aux troubles de l'âme humaine dont le criminel et l'enquêteur sont les divers visages. Comme Poe, les français Charles Barbara, Elie Berthet ou Alphonse Belot mettent en scène les affres de la conscience aveuglée sur elle-même, en proie au vertige et potentiellement guettée par l'autodestruction. La science, dans son lien au savoir, est aussi à l'occasion considérée comme suspecte. Charles Warren Adams ou Henry Cauvain usent notamment de motifs médicaux pour approfondir les ambiguïtés de la connaissance et d'une conscience envisagée sous l'angle de la maladie, comme l'illustrent. Le récit d'élucidation criminelle qui en passe par le mystère se fait moyen d'exploration de l'âme humaine.

Cette déstabilisation de la diégèse initiée par le surgissement du crime, quand le coupable se cache dans les tréfonds de l'univers diégétique, amène parfois l'enquête à se muer en quête. Le crime inconnaissable, appelant une logique centrifuge, est alors au principe d'aventures extérieures où la narration, pour contrer l'obstacle infranchissable, peut entrer dans une infinie logique du détour ; un certain nombre de récits plongent dans un monde étrange où les aventures exotiques et le détour de l'imprévisible apportent la réponse au problème initial. Chez Metta Victoria Fuller Victor ou Pierre Zaccone, l'enquête se fait accès à un nouvel espace diégétique. Dans ce jeu, le mystère pourrait bien agir comme une interface articulant le monde de la banalité à l'aventure intrigante. Il peut alors renvoyer au désir fictionnel lui-même. Cette dimension, déjà présente chez un certain nombre des auteurs précédents, sera plus particulièrement considérée dans le cadre d'œuvres d'Eugène Chavette, de William Clark Russell ou de Fortuné du Boisgobey. Dans ces récits où les personnages se comportent comme des lecteurs, le texte paraît conter sa propre

histoire et commenter ses propres enjeux. Le mystère constitue aussi au passage un moyen pour le roman de se situer dans le territoire de la littérature, et d'ouvrir à une aventure qui est en dernière analyse celle des signes.

2.1. Poe et les vertiges de l'herméneutique textuelle

La tradition critique a pu voir dans le récit policier un type de récits se constituant en opposition avec la tradition gothique et fantastique et son traitement narratif du mystère⁶⁷². Dans le texte policier, ce n'est plus le point de vue de la victime qui est en jeu ; le rapport au surnaturel est largement congédié au profit d'un récit centré sur l'ici-bas, et la stratégie de l'effroi semble récusée en faveur du déploiement des pouvoirs de la raison.

On peut s'étonner de ce qu'Edgar Allan Poe (1809-1849) paraisse se situer, dans une visée rétrospective, au carrefour de ces deux traditions censément inconciliables. Il est l'auteur célèbre de récits fantastiques d'inspiration gothique où un personnage en proie à une impalpable malédiction voit ses repères déstabilisés, et son monde s'effondrer devant l'irruption d'une faille dans le sens métaphorisée par la maison Usher. Mais il est aussi l'écrivain de textes consacrés aux pouvoirs de la raison, où Dupin conjure les forces du désordre en désignant le responsable du crime, si bien que Poe est considéré comme l'inventeur du genre⁶⁷³. Du côté du monde déstabilisé ou restabilisé, de l'échec ou du triomphe de la conscience confrontée au crime inquiétant, de l'effroi impuissant ou de la maîtrise apaisée, le Poe des récits fictionnels aurait tout d'un Janus aux deux visages tournés en des directions littéraires opposées.

Cette analyse ne résiste guère à la lecture de nouvelles complexes, polyphoniques, et dont les stratégies d'écriture échappent à un codage générique figé. À les considérer de près, on ne peut que constater les multiples points

⁶⁷² Pour une analyse plus précise de cette question, *infra*, sous-partie 4.2.

⁶⁷³ « Que Poe, avec *Les Meurtres de la rue Morgue*, ait inventé le récit policier tel qu'il s'est développé depuis, c'est l'évidence pour qui donne un sens précis aux mots », Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2009, p. 193. Pour une discussion de l'idée que Poe serait l'inventeur du genre policier, voir notamment Daniel Compère, « Edgar Poe et le récit "policier" », dans *Le Rocambole*, hiver 2016, n°77, p. 45-60.

communs à des textes qui figurent côte à côte sans solution de continuité dans l'œuvre de l'auteur⁶⁷⁴. Dans tous les cas, il s'agit de récits qui visent à produire un effet sur le lecteur, conformément aux principes de Poe pour qui l'écriture se pense comme stratégie⁶⁷⁵. De surcroît, les récits que la tradition considère comme fondateurs du genre policier ne sauraient se résumer à l'illustration triomphaliste d'un scientisme rationaliste, mais participent d'une écriture complexe au carrefour d'une multitude d'enjeux touchant à l'obscurité du sens, à l'ambiguïté de la conscience et au statut inquiétant du crime. Les récits déductifs se donnent, eux aussi, sous le signe de l'étrange et du merveilleux ainsi que l'ont noté les frères Goncourt dans un célèbre passage de leur journal⁶⁷⁶, et comme Bachelard a pu le rappeler à son tour lorsqu'il louait en 1944 la capacité de Poe à « concilier dans ses œuvres deux qualités contraires : l'art de l'étrange et l'art de déduction »⁶⁷⁷.

Le mystère, à l'image du crime, se situe à l'interface de ces deux logiques⁶⁷⁸. Chez Poe, le mot renvoie à l'inconnu aussi bien dans sa dimension de rapport potentiel à un surgissement effroyable que d'incitation à la mise en branle du processus d'élucidation. Il reprend par là le nouage inextricable, aisément appelé par le terme, de la paralysie fascinée et du désir de saisie face à la déchirure dans le sens. L'un des journaux lus par Dupin dans « The Murders in the rue Morgue »⁶⁷⁹ mobilise le mystère pour déployer les résonances sensationnalistes

⁶⁷⁴ Gwenhaël Ponnau, « Du récit fantastique au récit policier : le criminel et son double », *Modernités*, 1988, n°2, p. 103-115.

⁶⁷⁵ Voir notamment, concernant l'écriture des contes, l'article de Poe publié dans le *Graham's Magazine* en mai 1842 et consacré à Hawthorne. Edgar Allan Poe, « Review of *Twice-Told Tales* », *Graham's Magazine*, mai 1842, p. 298-300.

⁶⁷⁶ « Quelque chose que la critique n'a pas vu, un monde littéraire nouveau, les signes de la littérature du vingtième siècle. Le miraculeux scientifique, la fable par A plus B... plus de poésie ; de l'imagination à coup d'analyse : Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Quelque chose de monomaniaque. Les choses ayant plus de rôle que les hommes, l'amour cédant la place aux déductions... La base du roman déplacée et transportée du cœur à la tête et de la passion à l'idée, du drame à la solution », Edmond et Jules Goncourt, *Journal*, vol. I, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1885, p. 108 (extrait daté du 16 juillet 1856).

⁶⁷⁷ Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver* (1970), Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 134.

⁶⁷⁸ Le mystère est fréquemment associé à l'esthétique de Poe par les critiques et biographes. James Russell Lowell écrit déjà, dans la fameuse et controversée édition Griswold publiée juste après la mort de l'écrivain : « Mr. Poe's secret lies mainly in the skill with which he has employed the strange fascination of mystery and terror » ; James Russell Lowell, « Edgar A. Poe », dans Rufus Wilmot Griswold (éd.), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, New York, J. S. Redfield, 1850 (p. vii-xiii), p. xii.

⁶⁷⁹ Éditions de référence : pour les contes, *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (éd. Thomas Olive Mabbott), Cambridge (Mass.)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, vol. II et III ; pour *Eureka*, on se reportera à *The Complete Works of the Edgar Allan Poe*, New York, Thomas Y. Crowell and Co., 1902, vol. XVI, *Marginalia – Eureka*, p. 179-315. Toutes ces ressources sont disponibles en

de l'idée de crime insoluble dès lors également convoquées par le récit : « To this horrible mystery there is not as yet, we believe, the slightest clew »⁶⁸⁰... Dans le mystère se conjuguent l'horreur de la situation et l'impossibilité apparente d'en stabiliser la portée, qui sera pourtant conjurée par Dupin. La question porte sur ce qui confère son caractère inquiétant au blocage du sens, mais aussi sur la signification à donner à une approche des problèmes malgré tout susceptible de surmonter l'insurmontable. Les enjeux de connaissance ouvrent dès lors sur une interrogation des rapports de la conscience au monde, et sur le statut ontologique du crime, en même temps qu'ils amènent à interroger le fait textuel en tant que lieu d'émergence du processus de signification. Envisager les enjeux soulevés par le mystère, dans le cas présent, suppose de saisir le projet d'écriture de Poe pour appréhender les ambiguïtés des pouvoirs de la raison, et comprendre dans quelle mesure la part de l'invisible et de l'obscur permet de retravailler la tradition théologique du mystère.

Pour aborder la question du mystère chez Poe, il est nécessaire de revenir sur le projet d'écriture d'ensemble de l'auteur, pensable dans un contexte historique et des conditions de production données, et s'articulant à une vision propre de la beauté et de la connaissance et de leurs rapports. Ces rappels ont pour objectif d'esquisser le cadre de déploiement d'une poétique résolument originale. On se centrera ensuite sur l'analyse des récits consacrés à Dupin, et plus particulièrement sur « The Murders in the rue Morgue », de manière à en considérer le fonctionnement en lien avec le statut de la quête de sens confrontée à un crime se donnant sous le signe de l'invisible et de l'insaisissable. On s'attardera en particulier, dans ce texte, sur la manière dont la quête rationnelle ouvre sur son envers, et débouche sur une interrogation de la condition humaine résonnant avec la thématique chrétienne du péché originel et de l'aveuglement de la conscience coupable. On envisagera dès lors plus largement la question de l'obscurité et de la transparence du sens dans les récits consacrés à des enjeux d'élucidation, afin de comprendre le lien du mystère avec le travail de l'ambiguïté textuelle.

ligne sur le site de la Poe Society de Baltimore, <eapoe.org>. Consulté le 15/12/2016 ; pour la version française, Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes* (éd. Claude Richard), Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1989. La traduction proposée pour « The Murders in the Rue Morgue » est celle de Charles Baudelaire ; on tiendra également compte des remarques et de la nouvelle traduction d'Henri Justin dans Edgar Allan Poe, *Contes policiers et autres* (trad. Henri Justin), Paris, Classiques Garnier, « Textes du monde », 2016.

⁶⁸⁰ *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 538.

2. 1. 1. Une œuvre traversée d'ambivalences et hantée par la question de la connaissance

Edgar Poe a longtemps été considéré au travers de jeux de réception complexes, largement fondés sur des reconstructions biographiques⁶⁸¹, et qui ont produit nombre de quiproquos concernant une œuvre se prêtant à bien des interprétations⁶⁸². Harold Bloom, dans sa préface à un recueil de textes critiques sur Poe⁶⁸³, témoignait encore en 1985 d'une vision pour le moins critique à l'égard d'un écrivain auquel il déniait toute force stylistique, en même temps qu'il reconnaissait paradoxalement une puissance quasi-mythique à son monde imaginaire. Face à ces divers jeux de surdétermination critique, il est apparu nécessaire à nombre de chercheurs d'en revenir au détail de l'œuvre ainsi qu'aux circonstances précises de son contexte de production. Poe construit son œuvre dans des conditions particulières qui lui impriment leur marque, ainsi que l'a montré Éric Lysoé⁶⁸⁴. Comme c'est le cas avant lui pour Brockden Brown, qu'il admirait, la poétique de Poe, où priment les jeux d'ambivalence et la volonté d'impliquer le lecteur dans la saisie de la signification du texte, se comprend en relation avec la situation historique des États-Unis au moment où il écrit, et la place inconfortable du littérateur dans un tel contexte⁶⁸⁵.

Comme déjà au temps de Brockden Brown, la littérature est encore globalement mal considérée aux États-Unis au moment où écrit Poe. L'approche

⁶⁸¹ Sur ces questions, voir l'introduction générale de Claude Richard à son édition des œuvres de Poe, dans Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 9-23.

⁶⁸² Allen Tate, « The Angelic Imagination : Poe and the Power of Words », *The Kenyon Review*, été 1952, vol. XIV, n°3, p. 455-475. Allen Tate note que le lecteur d'Edgar Poe se voit confronté à des dispositifs textuels tendant à l'inviter à se transformer en herméneute, ce qui se traduit par la propension des critiques (« peculiarly liable to the vanity of discovery », p. 455) à penser disposer de la clé ultime de textes échappant obstinément.

⁶⁸³ Harold Bloom (sld.), *Edgar Allan Poe*, New York, Chelsea House, « Modern critical views », 1985, p. 2-14. Cette introduction reprenait l'article « Inescapable Poe » du même auteur, publié dans le *New York Review of Books* daté du 11/10/1984.

⁶⁸⁴ Éric Lysoé, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

⁶⁸⁵ Voir notamment Benjamin F. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Poe*, Cambridge, Melbourne, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 12-26.

puritaine du monde oriente largement le regard que l'Amérique de l'époque porte sur la littérature⁶⁸⁶. Celle-ci est vue comme vaine et inutile, ce qui amènera Poe à questionner la conception ornementale de la littérature⁶⁸⁷. L'importance que Poe confère au problème de l'effet textuel peut être articulée à un tel arrière-fond puisqu'il s'agit *a contrario* de mettre en avant le potentiel dynamique et la validité profonde du fait littéraire. Le caractère profane de la littérature en fait en tout état de cause à l'époque une pratique éminemment suspecte. À l'encontre du texte biblique, elle relève d'un rapport à l'écrit intrinsèquement impie. Là encore, la poétique de Poe paraît marquée par un tel contexte, et semble déterminée à renverser ou déplacer les termes du problème. Si l'homme Poe paraît se situer au carrefour de différentes postures religieuses⁶⁸⁸ et ne saurait en tout état de cause être considéré comme un écrivain directement concerné par ces questions⁶⁸⁹, son œuvre est hantée par des motifs religieux⁶⁹⁰. La figure de l'auteur, dans cette poétique, est vue comme un équivalent et substitut de Dieu⁶⁹¹, et le thème de l'effroi sacré occupe une place importante en particulier dans les contes de terreur comme pour en réaffirmer le pouvoir

⁶⁸⁶ Lauric Guillaud, *La Terreur et le sacré. La nuit gothique américaine*, Paris, M. Houdiard, « Horizons américains », 2003.

⁶⁸⁷ En témoigne le titre de son recueil *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Éric Lysoé rappelle que l'arabesque est en réalité utilisée ici pour faire signe vers un dépassement de la représentation. Du modèle de l'ornement, Poe passe à celui de la transcendance du sens à laquelle ouvrirait potentiellement le fait littéraire. User d'une telle approche de l'écriture, « c'est encore choisir de mettre en avant un système de courbes et de contre-courbes, pour faire référence à des signes mystérieux, venus d'un temps ou d'un espace étrangers et liés à un savoir caché », Éric Lysoé, *Les Voies du silence*, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁸⁸ « He was a religious man whose Christianity, for reasons that nobody knows anything about, had got short-circuited ; he lived among fragments of provincial theologies, in the midst of which "coordination," for a man of his intensity, was difficult if not impossible », Allen Tate, « The Angelic Imagination : Poe and the Power of Words », *art. cit.*, p. 456.

⁶⁸⁹ Sur les rapports de Poe à la religion, voir notamment l'article « Edgar Allan Poe and Religion » publié sur le site de la société Edgar Allan Poe de Baltimore. En ligne : <URL : <https://www.eapoe.org/geninfo/poerelig.htm>>. Consulté le 01/01/2017. Claude Richard voit les traces d'une religion paradoxale dans l'œuvre de Poe, fondée selon lui sur sa vision de la « perversité » comme moteur ultime de l'univers, bien loin de toute posture chrétienne littérale : Claude Richard, « La physique de Poe », dans Jean Emelina, Denise Terrel (sld.), *Edgar Poe et la raison visionnaire. Actes du troisième colloque international de science-fiction de Nice, 2-3-4 avril 1987*, Nice, Centre d'étude de la métaphore, 1988, p. 205-214.

⁶⁹⁰ Éric Lysoé, *Les Voies du silence*, *op. cit.*, p. 85 ; voir aussi *Delta*, 1975, n°1, « Edgar Allan Poe et les textes sacrés », Montpellier, Université Paul Valéry. Claude Richard peut écrire par ailleurs dans son « Introduction aux contes » : « Poe est un poète "théologique", parce que poésie et théologie sont une, parce que l'univers est une "intrigue de Dieu" qui a mille voix », Edgar Allan Poe, dans *Contes – essais – poèmes*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁹¹ Pour Allen Tate, il faut parler plutôt de point de vue de l'ange pour l'écrivain envisageant le divin selon une pensée analogique, sans qu'il prétende pouvoir y atteindre ; « [Poe] tried to put himself not in the presence of God, but in the seat of God », Allen Tate, « The Angelic Imagination : Poe and the Power of Words », *art. cit.*, p. 474.

propre⁶⁹². La place d'écrivain d'Edgar Allan Poe paraît alors délicate au regard du contexte historique de l'époque, et semble relever d'un entre-deux renvoyant aussi à des traits biographiques d'un auteur pris entre deux familles et, de Boston à la Virginie, entre deux Amériques.

Le caractère inconfortable de la situation d'écrivain de Poe tient aussi à un contexte économique inédit. Il est alors d'autant plus difficile d'être reconnu comme écrivain américain que les éditeurs peuvent s'approprier à moindres frais la production européenne. Surtout, le contexte est celui de l'émergence de la production de masse, et de la naissance d'un nouveau rapport au lectorat déstabilisant les pratiques traditionnelles⁶⁹³. Détestant l'Amérique jacksonienne et sa valorisation du peuple⁶⁹⁴, Poe se défie d'évolutions de fond auxquelles il lui faut pourtant s'adapter⁶⁹⁵. La production littéraire tend désormais à se penser en lien avec la considération du public⁶⁹⁶, si bien que le texte doit être conçu en tenant compte des enjeux de réception ; dans ce contexte, Poe « en est convaincu, il ne suffit plus désormais de penser l'œuvre dans la solitude d'un cabinet de travail, il faut encore veiller aux modalités selon lesquelles elle se concrétise »⁶⁹⁷. Dès lors prend sens l'approche originale du fait littéraire selon Poe. Son œuvre paraît hantée par le fantasme de la disparition d'un monde ancien, aristocratique, en état de déliquescence avancée et sans retour. Le vertige du vide, de l'absence, l'approche d'un texte envisagé comme une interface de sens ouverte aux jeux herméneutiques : tous ces traits entrent en résonance avec la tradition religieuse puritaine et la mise en avant de l'interprétation individuelle du texte biblique d'une part, et avec de nouvelles pratiques éditoriales faisant écho au jeu démocratique et creusant l'écart séparant le texte et son lecteur d'autre part. Comme l'écrit Éric Lysoé, « il y a là une mort, un deuil qui doit se faire. Ainsi se prépare la mise en place d'une véritable métaphysique de la

⁶⁹² Voir en particulier Robert T. Tally Jr., *Poe and the Subversion of American Literature*, New York, Bloomsbury, 2015, « Captivating the Reader », p. 83-94.

⁶⁹³ Stacey Margolis, *Fictions of Mass Democracy in Nineteenth-Century America*, New York, Cambridge University Press, 2015.

⁶⁹⁴ Brian M. Barbour, « Poe and Tradition », dans Harold Bloom, *The Tales of Poe*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹⁵ « Il s'éloigne de la conception de son époque pour qui la littérature est encore une pratique élitiste, un passe-temps : il est un mercenaire de l'écriture et cherche à en vivre », Daniel Compère, « Retours sur Edgar Poe », dans *Le Rocambole*, n°77, *op. cit.* (p. 15-16), p. 15.

⁶⁹⁶ « Un homme neuf commence à se pousser dans le monde, le Lecteur », Éric Lysoé, *Les Voies du silence*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹⁷ *Ibid*, p. 45.

lecture »⁶⁹⁸. Les textes d'Edgar Poe tendent alors à s'ouvrir à différentes interprétations, destinées respectivement aux divers lectorats à même de recevoir le texte⁶⁹⁹. Ils renvoient de la sorte à un travail de réflexion approfondi sur la manière dont le sens peut se construire dans l'œuvre, et sur les relations de la connaissance et de la littérature.

L'esthétique de Poe est déterminée par sa conception de la connaissance et des liens entre le beau et le vrai. Poe se veut d'abord poète, et dans ses premiers textes envisage en vis-à-vis la beauté et la vérité⁷⁰⁰. Le jeune Edgar Poe présente de manière conventionnelle la science sous un angle négatif ; dans des textes tels que le poème mystique *Al Araaf*, elle est accusée de présenter une version dégradée de l'être et « de désenchanter le monde »⁷⁰¹. L'accent est mis sur la beauté, dans une valorisation romantique des pouvoirs de la poésie et d'un rapport intuitif au monde opposé aux pouvoirs de la raison. Pourtant, par la suite, Poe revendique une position rationaliste, à l'encontre de conceptions d'allure spiritualiste⁷⁰² ou mystique dont il trouve l'expression au sein du courant transcendantaliste pour lequel il n'a pas de mots assez durs⁷⁰³. La formule adoptée par Poe, ressortissant à la métaphysique, consistera à adopter une conception élargie de la connaissance, réunissant intuition et raison, dans un mouvement global d'appréhension du monde visant à toucher à l'infini, et dont les ressorts seraient mobilisés dans le cadre du processus de lecture pour en déployer les réseaux de significations latents.

Le texte tardif *Eureka*, de 1848, développe le plus précisément cette ambition d'approcher l'absolu en déployant un rapport à la connaissance touchant simultanément au poétique et au scientifique, à l'intuition et à la

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁹⁹ « Poe consistently wrote for two audiences, the many and the few, and his Dupin tales illustrate his usual doubleness of purpose. For the many, he offered an intriguing mystery and the brilliant hero who could solve it, a combination so compelling that it initiated a genre. For the few, he offered formal complexity, creative transformation, and autobiographical revelation, features so subtle that no one of them has been fully appreciated », Richard Kopley, *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*, New York, Palgrave MacMillan, 2008, p. 88.

⁷⁰⁰ Philippe Séguin, « La poétique d'Edgar Allan Poe. De la beauté comme aspiration romantique à la beauté de la cohérence logique », dans *Alliage*, juillet 2006, n°57-58, « Science et littérature ». En ligne : <URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3538>>. Consulté le 04/02/2017.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² Il faudrait parler, pour Poe, d'un spiritualiste critiquant le spiritualisme selon Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le Livre des bords*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1995, p. 20.

⁷⁰³ Sur les liens et les points de divergence de Poe avec les transcendantalistes, voir Patrizia Lombardo, « Edgar Poe, le sentiment et l'intellect », *Critique* 2009/6, n°745-746, Editions de Minuit, p. 625-638.

raison. Essai de « méta-astrophysique »⁷⁰⁴ conjuguant science et métaphysique, le texte illustre la conception englobante d'une approche esthétique entendue comme démarche de connaissance, où l'univers en son entier est conçu à la manière d'une machinerie artistique complexe analogue à l'œuvre d'art. Dans un tel montage, beauté et vérité ne sauraient s'opposer, et sont à comprendre de concert. Dès la première page du texte, le mot « Vérité » est énoncé avec majuscule à l'initiale, et répété à côté de celui de « Beauté » dont il serait l'équivalent : « I offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth ; constituting it true »⁷⁰⁵. Le registre de parole touche dès lors au religieux (la formule « the Book » désigne la Bible dans le monde anglo-saxon ; l'expression « Truth-Teller » pointe vers une dimension prophétique du texte ; et l'assimilation du Beau et du Vrai fait signe vers l'approche néoplatonicienne et la théologie universaliste). Le divin, ici, est posé à la manière d'une hypothèse scientifique, la position religieuse authentique consistant à traiter rationnellement cette hypothèse en ne prétendant pas lui assigner quelque attribut que ce soit, conformément aux principes de la théologie négative : « As our starting-point, then, let us adopt the *Godhead*. Of this *Godhead*, *in itself*, he alone is not imbecile—he alone is not impious who propounds—nothing » (p. 205).

Cependant, le rapport au divin est ici plus complexe que ce que peut laisser entendre une telle proposition. La fin d' *Eureka*, dont le ton évoque la péroraison d'un sermon, invoque le nom de Jéhovah, comme pour passer *in extremis*, dans le cadre d'un texte se transformant peu à peu en espace de vision, du Dieu abstrait au Dieu concret de l'histoire biblique, et signer l'ancrage religieux de l'horizon de sens :

Think that the sense of individual identity will be gradually merged in the general consciousness—that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man,

⁷⁰⁴ L'expression de Daniel Hoffmann vise à rendre compte du caractère spécifique d'un essai se déployant simultanément sur plusieurs registres ; Daniel Hoffmann, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Paragon House, 1990, p. 276.

⁷⁰⁵ *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, vol. XVI, p. 183. Plus loin, la beauté de la théorie de Laplace est présentée comme garante de sa vérité : « I have here given—in outline, of course, but still with all the detail necessary for distinctness—a view of the Nebular Theory as its author himself conceived it. From whatever point we regard it, we shall find it *beautifully true*. It is by far too beautiful, indeed, *not* to possess Truth as its essentiality—and here I am very profoundly serious in what I say », *ibid.*, p. 252.

will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. In the meantime bear in mind that all is Life—Life—Life within Life—the less within the greater, and all within the *Spirit Divine* (p. 314-315).

Le ton panthéiste de ces dernières lignes, au moment où est cité Jéhovah, marque la volonté d'envisager l'univers en son ensemble sous l'angle de l'absolu, au risque du mélange des traditions et d'une conception susceptible d'être considérée comme hétérodoxe – quand bien même Poe s'en défend par ailleurs⁷⁰⁶. Poe vise ici une approche englobante jusqu'au vertige, comme pour se hisser au niveau de son sujet dans sa portée universelle : « I design to speak of the *Physical, Metaphysical and Mathematical—of the Material and Spiritual Universe:—of its Essence, its Origin, its Creation, its Present Condition and its Destiny* » (p. 185)⁷⁰⁷.

La posture esthétique de Poe, envisageant l'art comme activité de connaissance, paraît alors relever d'une ambition démesurée et d'une prétention à l'absolu. Le texte n'en est pas moins en proie à l'ambivalence. Dès le début s'installe un jeu d'oscillation générique, comme si le statut même de ce qui se donne à lire relevait de l'indécidable. Intitulé « *Eureka, A Prose Poem* », le texte se revendique en sa préface Livre de Vérités, fiction ou à nouveau poème (« Book of Truths », « Romance », « Poem »), avant de se présenter comme essai (« *Eureka: an essay on the material and spiritual universe* ») en tête de la première section, comme pour mieux opacifier un contrat de lecture appelant un rapport à la vérité qu'il paraît simultanément dénoncer⁷⁰⁸. Le texte congédie ensuite l'essentiel de la science occidentale dans sa recherche du vrai, d'Aristote à Bacon, avec le passage satirique de la lettre trouvée dans la *Mare Tenebrarum*⁷⁰⁹. Dès lors, ce sont bien l'imagination, l'intuition et la foi qui permettent de dépasser une conception étroite du vrai et de saisir l'insaisissable :

⁷⁰⁶ Voir notamment la lettre de Poe à Charles Fenno Hoffmann du 20 septembre 1848, citée dans *The Complete Works of the Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. XVII, p. 301-303.

⁷⁰⁷ La place du « moi » porteur de ce discours (en particulier avec le verbe « to design ») peut être rattachée à cette même posture prophétique dont témoigne l'offrande du Livre de Vérités sur laquelle s'ouvre le texte.

⁷⁰⁸ Ces différents termes apparaissent successivement dans les pages 179-185 de *The Complete Works of the Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. XVI.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 187-198.

We believe in a God. We may or may not believe in finite or in infinite space; but our belief, in such cases, is more properly designated as *faith*, and is a matter quite distinct from that belief proper—from that *intellectual* belief—which presupposes the mental conception (p. 202).

C'est que le texte vise à rendre compte du jeu obscur et complexe du fini et de l'infini, des forces d'expansion et de compression régissant un univers essentiellement dynamique et, en tant que tel, relevant de l'obscur et de l'instable. L'essai a pu être vu comme hanté par la mort, à l'image de l'ensemble de l'œuvre de Poe⁷¹⁰, et comme visant ainsi à surmonter l'insurmontable et à redonner sens à un monde en proie à l'entropie. L'écriture relève alors d'une métaphysique du désir⁷¹¹ ; elle tente d'unifier le divers⁷¹² et de donner à connaître ce qui échappe. L'absolu, dans le texte, en constitue l'horizon à la fois nécessaire et impossible : « Man needed a term by which to point out the direction of this effort—the cloud beyond which lay, forever invisible, the object of his attempt » (p. 200).

Eureka a ainsi pu être lu comme une formule théorique rendant compte de l'univers de pensée de Poe, mais aussi à la manière d'un conte conçu selon le même dispositif que ses autres récits⁷¹³. Il s'agit d'un texte où l'objet de connaissance nécessite d'en passer par l'intuition poétique pour trouver un fil dans un tissu littéraire complexe et ambigu, et qui à l'image de ses autres productions a donné lieu à une multiplicité d'interprétations. Témoinnant d'une formalisation d'inspiration métaphysique conférant un statut privilégié à l'imagination⁷¹⁴, *Eureka* renvoie aussi à une conception du récit où le lecteur est

⁷¹⁰ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le Livre des bords*, op. cit., p. 12.

⁷¹¹ « C'est le désir qui pose un objet à son désir, encore ne le fait-il qu'à le déclarer invisible, barré par un écran opaque, un interdit qui rend toute connaissance de cet objet impossible, et donc toute jouissance avec elle », Isabelle Rieusset, « Poe poète de la connaissance », dans *Delta*, 1981, n°12, « Edgar Allan Poe », Montpellier, Université Paul Valéry, p. 40.

⁷¹² « I now assert—that an intuition altogether irresistible, although inexpressible, forces me to the conclusion that what God originally created—that that Matter which, by dint of his Volition, he first made from his Spirit, or from Nihility, could have been nothing but Matter in its utmost conceivable state of—what?—of *Simplicity*? », *The Complete Works of the Edgar Allan Poe*, vol. XVI, op. cit., p. 206.

⁷¹³ Daniel Hoffmann, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, op. cit., p. 274 ; John T. Irwin, « A Platonic Dialogue; *Eureka* as a Detective Story; Marked with a Letter; The Tetractys and the Line of Beauty; Letter as a Nodal Point; A Shared Structure; Thematizing the Acts of Reading », dans John T. Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, p. 398-416.

⁷¹⁴ « Si l'imagination poétique est l'art d'incarner le réel ravivé par l'image, il faut admettre que l'imagination de Poe est théologique » ; citation extraite du texte de Claude Richard en exergue des essais, « Poe critique », dans Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 976.

invité à suivre les méandres d'un étrange univers fictionnel.

En témoigne la phrase la plus célèbre du texte : « The Universe is a Plot of God » (p. 292). Cette expression emblématise le parallèle existant entre le fonctionnement de l'univers et celui du récit. Elle use de l'ambivalence du terme « plot », renvoyant à l'idée d'intrigue, de machinerie, mais aussi aux desseins d'une instance supérieure et cachée. Par ailleurs, ce terme convoque des résonances ambiguës : l'idée du complot, de la machination secrète voire néfaste irrigue aussi un mot rappelant les acceptions les plus négatives associées au mystère, et pointe vers l'existence d'une force occulte et menaçante. Le terme « plot », faisant signe vers la dimension dynamique et processuelle d'un récit en attente de signification, ouvre au surcodage herméneutique d'un texte dont il s'agit de stabiliser le sens⁷¹⁵. Penser le récit comme dispositif de connaissance relevant de l'intrigue, du « plot », implique de demander au lecteur de se transformer en interprète pour reconstituer la vérité cachée, dévoiler la part occulte du texte, et en conjurer les pouvoirs⁷¹⁶.

On comprend dès lors que l'ambivalence constitue l'un des caractères les plus profonds des fictions narratives d'Edgar Poe. Celles-ci sont fondées sur des intrigues, des « plots », visant à exercer un effet sur le lecteur, mais aussi à déployer un tissu textuel constitué d'indices invitant au décryptage. Récits aux narrateurs peu fiables⁷¹⁷, ouvrant au drame de la culpabilité de consciences peinant à appréhender le sens de l'univers où elles se trouvent plongées, ces textes revêtent un caractère initiatique « qui semble être la vocation de l'écriture poétique telle que la définit Poe »⁷¹⁸ ; dans cette approche généralisée de l'obscurcissement du sens, « chaque sujet connaissant est posé comme

⁷¹⁵ C'est tout l'enjeu du terme selon Peter Brooks ; voir Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984), Harvard, Harvard University Press, 1992 ; et aussi l'analyse que propose Johanne Villeneuve de son essai dans Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue ou la Narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Laval (Québec), Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2004, p. 29-30.

⁷¹⁶ Pour Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le Livre des bords*, *op. cit.*, il faut relativiser l'idée d'un regard théologique de Poe sur le divin. Pour elle, Dieu est présent dans *Eureka* à la manière d'une « écorce vide » (*ibid.*, p. 250), ou d'un « Père absent » (*ibid.*, p. 256). Il occupe la place du vide dans la mesure même où la quête de l'origine se heurte à l'idée de l'originalité (*ibid.*, p. 240), et où l'approche du divin pourrait faire obstacle à la création d'une œuvre propre. La figure divine se voit ainsi retravaillée pour ouvrir au possible du texte et de sa propre surface de déploiement, par le biais d'un jeu d'intériorisation : « Si Lui est moi, je suis moi, et je ne dois qu'à moi », *ibid.*, p. 250.

⁷¹⁷ Voir par exemple James W. Gargano, « The Question of Poe's Narrators », dans Robert Regan, *Poe. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 164-171.

⁷¹⁸ Isabelle Rieusset, « Poe poète de la connaissance », dans *Delta*, n°12, *op. cit.*, p. 82.

énigme »⁷¹⁹, la connaissance en venant dès lors à interroger à travers le texte ses propres modalités d'exercice. C'est ce cadre contextuel qui donne sens selon Barton Levi St. Armand⁷²⁰ au traitement narratif du mystère selon Edgar Poe. Ce critique rappelle que le gothique mobilisait déjà la référence religieuse, dans une visée d'interrogation d'un réel terrifiant, en lien avec un questionnement des secrets obscurs qui hantent la conscience individuelle⁷²¹. Poe, sensible au traitement du mystère chez Radcliffe mais aussi à la remise à la mode des mystères antiques, en particulier dans leur version égyptienne, se serait imprégné de cette tradition dont attesteraient les étranges châteaux qui apparaissent dans certains récits : « The mystery all insoluble of their effect has a direct relation to the larger Mysteries of Initiation into temple secrets concerned with the exaltation of the soul and its tortuous rebirth »⁷²². Les textes déploieraient ainsi la rêverie d'une initiation aux secrets enfouis de la conscience, *The Fall of the House of Usher* pouvant être notamment lu comme le récit d'une initiation du narrateur qui se serait soldée par un échec. La quête tragique du sens dans le cadre d'une narration fictionnelle invitant le lecteur à explorer les méandres des textes et des consciences paraît caractériser des récits porteurs d'une dimension initiatique sur un mode complexe et ambigu.

2. 1. 2. Mystère et élucidation : l'invention d'un nouveau rapport au récit ?

Ce régime initiatique se donnant sous le signe du mystère, c'est dans les fictions fantastiques que Barton Levi St. Armand se propose d'en lire l'exercice. Elles usent de la dimension gothique, inquiétante du mot tout en créant des effets d'incertitude du sens. Mais on peut aussi s'interroger sur le statut des récits

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁷²⁰ Essai de 1974 repris dans Barton Levi St. Armand, « The "Mysteries" of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature », dans Harold Bloom (sld.), *The Tales of Poe*, New York, Chelsea House, « Modern critical interpretations », 1987, p. 25-54.

⁷²¹ « The religious impulse in Gothicism soon galloped from a concern with talking pictures and bleeding nuns to a consideration of man's position in a terrifying and inscrutable universe, an obsession with individual destiny and damnation, and a determined exploration of the mysteries of the soul itself », *ibid.*, p. 27.

⁷²² *Ibid.*, p. 32.

de Poe traditionnellement considérés comme précurseurs du roman policier, qui mettent en œuvre sous les yeux du lecteur la démarche de résolution d'un crime par l'appel aux pouvoirs de l'esprit, selon une formule où Poe voyait lui-même, en dépit de ses réticences, une conduite narrative relevant d'une approche inédite : « These tales of ratiocination owe most of their popularity to being something in a new key »⁷²³.

« The Murders in the rue Morgue », d'abord publié dans le *Graham's Magazine* en 1841, est le premier des récits où apparaît Dupin, dont les méthodes fondées sur la raison entendue en un sens élargi anticipent à certains égards celles mises en œuvre dans *Eureka*⁷²⁴. On peut alors tenter d'envisager de plus près ce qui, dans ce récit, pourrait concerner un traitement spécifique des enjeux herméneutiques, dans une logique d'initiation du lecteur à des contenus de sens témoignant d'une reconfiguration de la tradition gothique, dans le droit fil de la lecture de Barton Levi St. Armand. Le terme « mystery » apparaît une dizaine de fois dans ce court récit⁷²⁵. Il permet de dire d'une part le blocage herméneutique (« He failed in the solution of this mystery », p. 568), d'autre part la dimension inquiétante voire terrifiante de la situation narrative à laquelle il s'adosse (« I cannot possibly comprehend the particulars of this frightful mystery », p. 559). Le mystère est assimilable au problème de connaissance mais aussi à la dimension intrigante et immersive du récit, que celui-ci convoque au moment de faire mine de la congédier, comme pour mieux susciter la curiosité du lecteur (« Let it not be supposed, from what I have just said, that I am detailing any mystery, or penning any romance », p. 533). Il invite à se demander plus largement comment est thématisée la question de la connaissance dans sa dimension trouble et fascinante.

Multiplés sont les indices destinés à signifier au lecteur que le texte relève d'un pur régime fictionnel. L'action se passe dans le lieu de l'autre, ce Paris de

⁷²³ Lettre du 9 août 1846 à Phillip P. Cooke, dans James Harrison (éd.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, T. Y. Crowell, 1902, vol. XVII, p. 265. Le terme « key » est à entendre en son sens musical et renvoie à l'idée de tonalité ; il invite à voir le conte de ratiocination, comme l'appelle Poe, sous l'angle de la variation ou plus exactement de la transposition. Changer la tonalité d'un morceau, c'est en garder le sens et la structure, mais en modifier l'effet, créer un jeu de perceptions légèrement différent. Le conte policier ne serait pas alors radicalement nouveau, mais proposerait un point d'entrée subtilement décalé de manière à produire un effet propre, sans pour autant s'opposer à la logique des autres récits.

⁷²⁴ Notice de « Double Assassinat dans la rue Morgue », dans Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 1366.

⁷²⁵ Voir annexe IV.1. pour le détail des occurrences.

convention, nocturne et fascinant, où les jeux onomastiques tendent à se voir surmotivés (comme en atteste la rue Morgue), et où Dupin incarne un génie mélancolique⁷²⁶, figure aristocratique tout entière adonnée à l'*otium* qui constitue selon Marc Fumaroli, dans l'histoire des idées, la valeur européenne par excellence en opposition au culte américain de l'affairisme et de l'action⁷²⁷. La dimension horrifique du meurtre (« *The Gazette*, he replied, has not entered, I fear, into the unusual horror of the thing », p. 547) tout autant que la surpuissance intellectuelle de Dupin confèrent à ce récit du contemporain, mais situé sur une scène relevant de l'exotique, un caractère ambigu ouvrant à la jouissance du fictionnel. Le texte affiche de la sorte son caractère d'étrangeté et d'instabilité. Il est de fait dédoublé entre une dimension théorique et un fonctionnement narratif. Il commence par des considérations générales sur l'intellect et son fonctionnement ; si on assiste ensuite à une amorce de développement narratif, avec la rencontre du narrateur et de Dupin, celui-ci donne aussitôt libre cours à de nouvelles réflexions autour de la raison et de ses pouvoirs ; et ce n'est qu'ensuite que surviennent enfin le crime et sa résolution. Le récit semble de la sorte chercher sa dimension narrative, et celle-ci est présentée en manière d'application et d'illustration des considérations abstraites, comme si elle ne pouvait avoir de valeur en et pour elle-même. Mais ce fonctionnement est à son tour susceptible de paraître suspect ; le narrateur qui a d'abord présenté les premiers propos théoriques s'efface derrière Dupin, dont il n'aura rétrospectivement fait aux yeux du lecteur que singer les thèses en se les appropriant dans les premières lignes du texte. Il a ainsi été contaminé par une logique de l'imitation qui sera aussi celle du singe coupable du double assassinat, selon un jeu de miroir ouvrant au questionnement des liens secrets unissant la connaissance et le crime.

⁷²⁶ Dupin présente nombre de caractères de l'individu mélancolique et génial, selon la tradition en faisant une figure méditative et nocturne. Voir sur la question l'ouvrage classique de 1964 de Raymond Kiblanaky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.

⁷²⁷ Marc Fumaroli, *Paris – New York et retour, voyage dans les arts et les images*, Paris, Fayard, 2009, en particulier le chapitre premier, sections trois à sept, p. 31-82. Fumaroli revient notamment sur l'évolution du concept et sur son ouverture à la vie contemplative dans le cadre monastique. Le lien de l'*otium* à l'*acedia* pourrait en particulier être susceptible d'éclairer l'ambivalence de tempérament de détectives qui succéderont à Dupin, à commencer par les ombres mélancoliques qui planent sur Sherlock Holmes : « La vie heureuse, en ces temps de pénurie, c'est la vie contemplative : son échec est un péché capital, l'*acedia*, la névrose et la tristesse qui ne tiennent pas en place », p. 36.

L'approche de la connaissance selon Dupin a été largement analysée⁷²⁸. Le jeu de la combinatoire, la logique associative et la faculté d'identification participent d'une conception spécifique et élargie de l'entendement relevant de l'*imagination* plus que de la *fancy*⁷²⁹. Il s'agit alors pour Dupin de réfléchir à ce qui constitue l'incapacité commune à appréhender les choses à bonne distance (Vidocq « impaired his vision by holding the object too close »⁷³⁰), pour réapprendre à voir la vérité telle qu'elle se donne en son évidence paradoxalement invisible (« Truth is not always a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial »⁷³¹).

Tout est fait pour apparenter la question de la connaissance dans son rapport à l'imagination à un enjeu de vision, en même temps que la quête du sens, après des considérations générales, est présentée comme relevant de l'herméneutique textuelle. C'est d'abord en lisant les journaux, comme il le fera de manière plus résolue encore dans « The Mystery of Marie Rogêt », que Dupin propose une analyse du crime du quartier Saint-Roch ; la rencontre de Dupin et du narrateur se faisait déjà sous les auspices du livre, puisque c'est pour avoir cherché le même ouvrage qu'ils en étaient venus à sympathiser. Si le texte mobilise le thème de l'enquête policière, il n'en semble pas moins, avec l'appel à la contemplation ou à la réflexion sur le verbe, le déréaliser et l'envisager par le biais de filtres philosophiques, et même théologiques. La question se pose alors de savoir si les récits policiers de Poe s'inscrivent dans une approche du texte marquée par des motifs sous-jacents, notamment religieux, susceptibles de lui conférer son efficace.

Les références intertextuelles convoquées par la nouvelle paraissent en

⁷²⁸ Voir en particulier, sur le « cycle Dupin » et les différentes techniques d'analyse et de manipulation mises en œuvre par le chevalier, avec l'appel notamment aux calculs probabilistes, Eveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 227-267.

⁷²⁹ L'imagination est valorisée car elle renvoie à un fonctionnement élargi de l'intellect apte à intégrer l'ensemble des données du réel, et ne se réduit pas aux routines de pensée. De la sorte, le véritable analyste est apte à tenir compte de tout ce qui présente à lui, y compris, dans le jeu, les attitudes et réactions de l'adversaire, dans la mesure même où il est doué d'imagination : « The ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic », *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, op. cit., vol. II, p. 531. Baudelaire propose la traduction suivante : « L'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative, et [...] l'homme vraiment imaginaire n'est jamais autre chose qu'un analyste » (Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 519). Pour un commentaire de la traduction de Baudelaire, qui ne permet pas de rendre compte de la distinction *fancy/imagination*, voir le commentaire de Claude Richard dans Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., note 8, p. 1367.

⁷³⁰ *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, op. cit., vol. II, p. 544.

⁷³¹ *Ibid*, p. 544.

première approche remettre en question une telle proposition, tant elles font plutôt appel à *l'autre* du religieux chrétien, que ce soit par des références aux Lumières ou au monde antique : « The Murders in the rue Morgue » s'ouvre sur une phrase de Thomas Browne traitant de la possibilité d'appliquer le raisonnement par conjecture au chant des sirènes ou aux aventures d'Achille, et se clôt sur une citation de *La Nouvelle Héloïse*⁷³². Mais dans un texte jouant avec les repères du lecteur, et dont le narrateur n'est pas en mesure de maîtriser les enjeux, la question se pose de savoir si le regard herméneutique ne serait pas précisément en mesure de dégager une portée camouflée dans le texte pour en travailler la dimension d'invisible évidence.

La première phrase problématise d'entrée de jeu les limites de la connaissance dans ce texte censé en illustrer les pouvoirs. « The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis » (p. 527). D'emblée, la lettre du texte en contredit le thème et présente une idée qui caractérise aussi les récits fantastiques de Poe : la conscience humaine est traversée d'une obscurité fondamentale⁷³³. Comment dès lors comprendre semblable tension ? Que signifie ce déploiement des pouvoirs de la pensée, contrarié au moment où il s'exerce ?⁷³⁴

On peut se centrer à cet égard sur les modalités de résolution du crime. Face au meurtre sauvage et relevant de l'incompréhensible, c'est une circonstance particulièrement curieuse, et dont le caractère improbable a été fréquemment relevé par les critiques visant à mettre à l'épreuve la dimension

⁷³² De la même manière, « The Purloined Letter » commence avec une épigraphe faussement attribuée à Sénèque, et s'achève avec une phrase de Crébillon père faisant référence aux Atrides. Le cadre d'ensemble des deux contes paraît ainsi régi par des mentions sans lien aucun avec le référentiel religieux, et même comme en opposition avec lui. Il y aurait bien, à vrai dire, la phrase de Novalis en exergue de « The Mystery of Marie Rogêt », renvoyant à la différence entre protestantisme et luthéranisme. Mais ici, la référence religieuse éclaire surtout le fait que ce conte constitue le doublet du fait divers lié à la mort de Mary Rogers, que le texte tente d'élucider en même temps qu'il le transpose dans un contexte parisien. C'est alors en première lecture le rapport de parenté profonde entre protestantisme et luthéranisme qui compte ici, et non la portée religieuse que serait susceptible de revêtir l'un ou l'autre de ces deux termes.

⁷³³ Dès lors, le texte lui-même se trouve frappé d'ambiguïté et ouvre à l'interprétation métaphysique. Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney (éds.), *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999.

⁷³⁴ La référence pathologique appuie l'effet d'ambiguïté, Dupin pouvant être vu selon le narrateur comme « une intelligence surexcitée, malade peut-être » (Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 521). Le texte original donne : « What I have described in the Frenchman, was merely the result of an excited, or perhaps of a diseased intelligence » (*The Collected Works of Edgar Allan Poe*, op. cit., vol. II, p. 533). L'analyse de Claude Richard, pour qui cette mention témoigne d'une incapacité du narrateur à saisir ce qui le dépasse, atteste du caractère problématique de cette notation. Voir dans l'édition française la note 18, p. 1367.

policrière du récit⁷³⁵, qui permet à Dupin d'élaborer son hypothèse. Il s'agit du fait qu'une multitude de nationalités sont représentées aux alentours de l'immeuble, et que chacun de ceux qui a entendu la voix meurtrière est persuadé d'y avoir reconnu la langue d'un autre pays que le sien. La démarche de Dupin consiste alors à mettre à distance le discours de ces personnages issus de nations diverses et incapables de situer valablement cette différence, de saisir même ce qui sépare la langue étrangère du cri animal. C'est ainsi du lieu même de l'incompréhension qu'il tire le principe de compréhension. Or, s'il y a bien un élément à interpréter et à comprendre ici pour le lecteur, celui-ci prend corps avec une référence intertextuelle, par le biais de l'épisode de la Tour de Babel. Logique du péché, concentration de l'enjeu narratif autour d'un lieu, figuration de la multiplicité des peuples et des nations inaptes à se comprendre mutuellement : les linéaments de l'épisode qui fait figure d'indice pour Dupin renvoient à l'aveuglement de l'humanité pécheresse et oublieuse de Dieu selon la tradition chrétienne. Avec cette référence, le texte convoque une pensée sous-jacente du péché en son sens religieux, en même temps qu'il mobilise une conception de la connaissance envisagée comme transgression et relation au crime. Le crime, la dissémination du sens et des langues ne font qu'un. L'impossibilité à comprendre l'autre renvoie directement à la question du meurtre⁷³⁶, et la solitude et l'incapacité à appréhender le monde dérivent directement de la chute initiale, comme le veut la tradition augustinienne qui voit dans l'errance de l'homme parmi les signes obscurs l'effet direct de cette perte première⁷³⁷. Alors que Dupin invite à considérer non l'indice, mais ce que

⁷³⁵ Claude Richard revient sur cette question dans sa notice consacrée à la nouvelle, dans Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes*, op. cit., p. 1365. François Fosca parle plus largement à cet égard de « charlatanerie » à propos de Dupin, dans *Histoire et technique du roman policier*, op. cit., p. 68. Pour emblématiser sa conception du policier comme genre impossible dans le sillage des analyses d'Eisenzweig, Christophe Gelly voit dans Dupin un détective paradoxal dont la démarche permet plus largement de rendre compte des ambivalences du genre, dans *Le Récit policier anglophone au dix-neuvième siècle. Genèse d'une poétique*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Christian La Cassagnère, Université de Lyon, 1999, p. 47-76 en particulier.

⁷³⁶ « Cette confusion des langues et des nations est symboliquement liée à la figure du meurtre, qui incarne lui aussi la désintégration de la communauté en amplifiant jusqu'à la rupture violente l'écartèlement des liens entre les hommes », Benoît Tadié, « Essor du récit criminel transatlantique : esquisse d'un champ de recherche », dans *Transatlantica*, 2012, n°1. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5785>>. Consulté le 03/07/2019.

⁷³⁷ Vincent Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2013, en particulier p. 58-63 sur l'opacification du rapport à l'autre comme conséquence de la chute.

celui-ci a de particulier⁷³⁸ pour conjurer la perte du sens, il y a ici de quoi s'interroger. La présence fantomatique de l'épisode de la tour de Babel⁷³⁹ dans le récit aurait-elle à son tour valeur de signe ? La particularité de l'indice tiendrait-elle à l'imaginaire religieux convoqué par le texte ?

La solution de l'énigme criminelle, pour peu qu'on ait en tête cette trace hypotextuelle, relaye l'hypothèse de lecture dont la possibilité a été ouverte par la référence à Babel, en convoquant à son tour la référence biblique et la tradition augustinienne. On se rappelle que le criminel est un orang-outang appartenant à un marin, qui l'a surpris au moment où la bête faisait semblant de se raser en cherchant à imiter son maître. Pris de panique, le singe s'est enfui et a atterri chez les femmes, dont les cris de terreur l'ont enragé. Après les avoir tuées, la bête est prise de honte : « Conscious of having deserved punishment, it seemed desirous of concealing its bloody deeds, and skipped about the chamber in an agony of nervous agitation » (p. 567). Il s'agit ici de la question de l'entrée dans l'humanité : la bête cherche d'abord à se faire homme par imitation, en tentant de se raser. Elle vise par là à supprimer ce qui constitue sa nature bestiale. L'irruption du crime signe le changement de condition : comme Adam ou Caïn, le singe, après qu'il a péché, connaît sur-le-champ la honte et la dissimulation. Le criminel que démasque Dupin, c'est l'être paradoxal qui se situe au carrefour de la bestialité et de l'humanité, et qui a réitéré le péché originel en tentant d'intégrer la condition humaine. Le propos censément rationnel renvoie à un discours issu de l'herméneutique chrétienne, dans une analyse prenant elle-même forme herméneutique.

Comment comprendre que le texte propose cette lecture dans le cadre d'une nouvelle censée illustrer les pouvoirs de la raison ? La chose est moins étonnante qu'il y paraît si l'on garde en tête que, dans la tradition augustinienne du péché originel, celui-ci est directement lié à la perte du sens et à la nécessité de le reconquérir. Avec le péché, l'homme a perdu le divin, il est entré dans l'erreur logique en même temps que dans la faute morale ; il lui faut désormais se tourner à nouveau vers Dieu et décrypter les signes pour le retrouver, ce qui

⁷³⁸ « That was the evidence itself, said Dupin, but it was not the peculiarity of the evidence. You have observed nothing distinctive », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 549.

⁷³⁹ Mireille Vincent aborde notamment la question de l'hypotexte babélien dans « Le grand singe fauve », dans *Delta*, n°1, *op. cit.*, p. 67-87.

était auparavant inutile⁷⁴⁰. Il y a donc un devoir de tenter de comprendre ce qui nous entoure, à commencer par le crime. C'est la démarche même de Dupin. Il est, comme les autres hommes marqués par la damnation inaugurale, incapable d'échapper absolument à l'obscurité de l'esprit évoquée par la première phrase du texte ; et pourtant, il se montre supérieur à eux car il en tire les conséquences en se plongeant résolument dans la recherche du sens. De la sorte, Dupin devient le double inversé de l'orang-outang : comme ce dernier, c'est par l'appel à des logiques d'imitation qu'il a tenté de comprendre le fonctionnement de l'autre, en se mettant par exemple dans la peau du narrateur pour reconstituer ses pensées. Car tel est le paradoxe de la conscience perdue dans le monde de la déchéance : puisque l'enjeu consiste à surmonter la coupure radicale qui nous sépare de l'autre, à tenter de retrouver quelque chose du lien perdu, l'imitation mentale assumée comme telle et attentive à son propre jeu en vient en dépit de ses limites à constituer l'ultime recours, qui prend l'allure d'un pouvoir surnaturel aux yeux du profane. Ce qui est au cœur du mécanisme de la chute peut aussi être l'occasion d'une rédemption⁷⁴¹, dont participe peut-être à sa manière le jeu fictionnel.

On peut dès lors envisager le terme « mystery », qui apparaît comme on l'a dit une dizaine de fois dans la nouvelle sous la forme nominale ou adjectivale, en lien avec cette question. Le mystère est horrible aussi bien qu'apparemment insoluble, mais il renvoie surtout à cette opacité de la conscience qui a perdu le sens des réalités et qui, engagée dans une logique de dérèglement et d'inversion, est inapte à saisir ce qui relève de l'évidence : « It appears to me that the mystery is considered insoluble, for the very reason which should cause it to be regarded as easy of solution » (p. 547). Celui qui, tel Dupin, en appréhende la logique profonde se voit dès lors hissé au-dessus de la condition humaine. Il semble toucher à une réalité transcendante, comme en atteste la présence dans la nouvelle d'un autre terme jouant lui aussi un rôle essentiel dans la tradition chrétienne : le préternaturel, ou « praeternatural »⁷⁴². Ce mot, que l'on retrouve

⁷⁴⁰ Vincent Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, op. cit., p. 63-66 sur l'entrée de l'homme dans la démarche interprétative vue comme conséquence du péché originel.

⁷⁴¹ L'enquêteur est d'ailleurs toujours menacé par la mise en échec de ses démarches du fait de son rapport propre à la question de l'aveuglement. J. Gerald Kennedy, « The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives », dans Louis J. Budd et Edwin H. Caddy (sld.), *On Poe*, Durham, Duke University Press, « The Best from American Literature », 1993, p. 172-184.

⁷⁴² Ce terme permet précisément de caractériser l'être apte à mobiliser de manière supérieure les facultés analytiques : « He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each

par ailleurs dans nombre de textes gothiques anglo-saxons, renvoie aux interrogations théologiques concernant le statut de l'innocence et du miracle. Il permet de qualifier la condition humaine d'avant la chute⁷⁴³. Par extension, il désigne des événements spectaculaires où les hommes voient à tort une manifestation surnaturelle alors qu'ils ne dérogent pas à l'ordre de l'univers. Ce qui est préternaturel, c'est ce que les hommes sont inaptes à appréhender comme naturel parce que les phénomènes ainsi désignés sont sans rapport avec leur expérience du monde, sans qu'ils renvoient pour autant à une manifestation transcendante. Le préternaturel dit ainsi l'allure mystérieuse d'un univers dont l'homme est inapte à prendre la mesure du fait de la chute⁷⁴⁴. L'effroi gothique, à user de ce mot, ouvre moins sur le surnaturel qu'il ne problématise la déchéance d'un homme incapable de voir le monde pour ce qu'il est.

Le mystère, ici, n'est à vrai dire pas celui du gothique, puisque le texte ne donne pas lieu à la scène terrifiante et d'apparence surnaturelle comme telle ; ou il en constitue plus exactement la reprise sur un mode décalé, où le crime portant en lui le scandale du sens n'est plus ce qui surgit mais ce dont il s'agit de retrouver la forme insaisissable, de la même manière que le récit vise à restituer la scène horrifique dont la nature exacte a d'abord échappé au lecteur. Les jeux de focalisation ne servent pas une quelconque confrontation à un spectacle porteur d'effroi, mais placent plutôt le lecteur dans une position de témoin destinée à lui faire éprouver une stupéfaction croissante au fur et à mesure qu'il prend la mesure du discours de Dupin. Ce qui signale le péché originel et dit notre rapport au crime, c'est le fait que notre conscience est plongée dans l'erreur et n'a d'autre choix que de retrouver en elle le fonctionnement du crime, de redonner forme à ce qui se donne spontanément sous le signe d'une faille et d'une disparition du sens. La supériorité de Dupin tient à ce qu'il sait voir le crime où il se trouve, et reconnaître la condition humaine pour ce qu'elle est dans son rapport essentiel au péché – l'animal a eu tort de vouloir se faire

a degree of *acumen* which appears to the ordinary apprehension *præternatural* », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 528.

⁷⁴³ Les dons préternaturels, d'abord accordés à Adam, lui sont retirés du fait du péché originel. Il s'agit de l'immortalité, de l'impassibilité, de la science et de l'intégrité selon la tradition théologique post-thomiste. Patrick Sbalchiero (sld.), *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire*, Paris, Fayard, 2002, « Préternaturels (dons) », p. 637-638.

⁷⁴⁴ Le mot est donc lié à la question du mal aussi bien qu'à celle du miracle, et engage la question de la connaissance de Dieu et de la juste manière de l'envisager. Il est notamment mobilisé par Thomas d'Aquin. Voir par exemple Robyn Horner, « Problème du mal et péché des origines », dans *Recherches de science religieuse*, 2002, n°1, tome 90, p. 63-86.

homme, c'est comme tel qu'il s'est fait assassin ; le crime, c'est ainsi, tout autant que l'animalité dans l'homme, l'humanité dans l'animal. La résolution, comme réconciliation du sens, ne se fait qu'en renvoyant à un scandale plus profond encore, qui touche à l'ontologique et au métaphysique. Le brouillage de l'humanité et de l'animalité illustre une corruption radicale de l'ordre des choses. Le coup de force du récit, c'est alors de jouer avec une imagerie du fait divers et de l'enquête criminelle en même temps qu'il convoque un imaginaire herméneutique aux consonances religieuses, et de faire du texte un espace instable et travaillé par des forces multiples, le mystère se jouant au carrefour de ces acceptions. Au tour du lecteur de dépasser les apparences et d'affronter les lieux d'opacité du récit sous sa linéarité de surface, comme le veut la logique d'une nouvelle entièrement articulée au problème de la puissance et des limites de la quête herméneutique. À partir du moment où le mystère concerne la conscience confrontée au monde à décrypter, il ne peut que passer dans le texte pour inviter le lecteur à se confronter aux signes étranges qui l'entourent.

Ainsi s'explique que ce texte se donne sous le signe de l'entre-deux. À mi-chemin de l'essai théorique et du récit fictionnel, il est rapporté par un narrateur extérieur essentiellement médiocre (au sens étymologique du terme), figure intermédiaire entre celle de l'animal et de celle de Dupin, qui comme tel incarne le lecteur⁷⁴⁵. Le blocage de la signification, s'il renvoie à l'horifique, est d'abord ici ce qui est posé pour en appeler au lecteur, et l'inviter à son tour à se pencher sur le vertige et les obscurités de la conscience. Plutôt que de se charger d'intensité dramatique, il relève d'un défi radical de l'intelligence et ouvre sur les profondeurs théologiques du sens pour amener à penser la relation essentielle de l'homme au crime.

Au-delà du cas de cette nouvelle, un certain nombre de traits communs aux récits de Poe centrés sur les enjeux d'élucidation sont susceptibles d'être mis en évidence. De manière générale, on l'a dit, ces textes présentent des enjeux et des motifs thématiques qui entretiennent des rapports avérés avec le reste de l'œuvre. Le crime, la faute et la culpabilité y jouent un rôle prépondérant, en lien avec une interrogation concernant la conscience humaine et ses ambivalences profondes. Le thème du double y est également notablement présent, au point que le ministre ennemi de Dupin, dans « The Purloined

⁷⁴⁵ Ou plus précisément du lecteur modèle, là où le narrateur incarne plutôt le lecteur moyen.

Letter », a pu être considéré comme son frère jumeau, doué comme lui de génie poétique⁷⁴⁶. Le récit, même lorsqu'il semble en prise avec le contemporain, relève de la scène de l'autre, où le crime peut revêtir un aspect métaphysique. Dans « The Mystery of Marie Rogêt », Poe transpose ainsi en France le crime ayant réellement eu lieu en contexte américain, et l'analyse se fait quête métaphysique :

Now *where* is that rudderless boat? Let it be one of our first purposes to discover. With the first glimpse we obtain of it, the dawn of our success shall begin. This boat shall guide us, with a rapidity which will surprise even ourselves, to him who employed it in the midnight of the fatal Sabbath. Corroboration will rise upon corroboration, and the murderer will be traced.⁷⁴⁷

L'oscillation entre discours littéral et métaphorique qui court au long de lignes ponctuées d'allusions bibliques (pour l'image du bateau sans gouvernail, voir par exemple l'*Épître* de Jacques, 3, 4) est plus sensible dans le texte original que dans la version qu'en propose Baudelaire⁷⁴⁸. L'ensemble des traits stylistiques adoptés ici évoquent une péroraison de sermon. Ainsi de l'expression « midnight of the fatal Sabbath », aux accents de colère divine, de la structuration du discours en amples périodes rhétoriques, de l'usage de l'anaphore, du « shall » à visée emphatique, du « us » qui dépasse le strict cadre énonciatif pour ouvrir vers le destin d'une communauté, et jusqu'à la voix passive qui permet de dépersonnaliser la poursuite de l'assassin, désormais présentée comme relevant de l'inéluctable. Avec ce ton incantatoire, le texte déductif se mue en sa fin en ouverture du sens, selon la logique apocalyptique du dévoilement⁷⁴⁹.

Ces textes se conçoivent donc bien en résonance avec les autres récits

⁷⁴⁶ Jean-Claude Milner, « Retour à "La lettre volée" », dans *Détections fictives*, Paris, Éditions du Seuil, « Fiction et Cie », 1985, p. 9-44 : « Comment ne pas combiner la symétrie déclarée et la fraternité secrète, et ne pas conclure : symboliquement, mais aussi dans l'anecdote narrative, les deux frères sont jumeaux ? », p. 43.

⁷⁴⁷ *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. III, p. 771.

⁷⁴⁸ « Maintenant, où est ce bateau sans gouvernail ? Allons à la découverte, que ce soit là une de nos premières recherches. Avec le premier éclaircissement que nous pourrons en avoir commencera l'aurore de notre succès. Ce bateau nous conduira, avec une rapidité qui nous étonnera nous-mêmes, vers l'homme qui s'en est servi dans la nuit du fatal dimanche. La confirmation s'augmentera de la confirmation, et nous suivrons le meurtrier à la piste » (Edgar Allan Poe, *Contes – essais – poèmes, op. cit.*, p. 644).

⁷⁴⁹ « *Apocaluptein* rencontre ici *theorein* ; le "dévoilement" qu'est, au sens propre, l'apocalypse a partie liée avec la théorie comme discernement », Jean-Pierre Vidal, « La Mélodie de la mort », dans Jean-François Chassay, Jean-François Côté, Bertrand Gervais (sld.), *Edgar Allan Poe, une pensée de la fin*, Liber, Montréal, 2001, p. 190.

d'Edgar Poe, tout en se faisant implicitement porteurs d'interrogations touchant au religieux ou au moins au métaphysique, en lien avec une interrogation inquiète de la condition humaine. L'effet visé n'en est pas moins différent, puisqu'il touche ici non plus à l'effroi mais à la conjuration fantasmatique de la perte du sens. Le signe est alors essentiellement cryptographique, revêtant le caractère d'une lettre illisible et demandant d'être décodée par un lecteur expert à l'image du protestant Legrand⁷⁵⁰. En ce sens, les récits d'élucidation revêtent une dimension archaïsante, renvoyant à un monde défunt où la question porterait moins sur le statut de la réalité que sur la capacité à donner sens à l'univers par le biais d'une mise en réseau de ses signes secrets. À la suite de Michel Foucault, Michel de Certeau rappelle que l'émergence de la modernité correspond à la fin de la Renaissance à la mise en place d'une critique du signe dans un monde rendu non lisible⁷⁵¹. Le fantastique du dix-neuvième siècle, fondé sur l'interrogation du substrat de la réalité, est ainsi selon Michel de Certeau radicalement opposable au dérèglement des signes de l'œuvre d'un Jérôme Bosch où se lit un rapport au monde envisagé comme directement porteur du sens, jusque dans sa dimension vertigineuse et ses infinis effets d'écho et de déformation⁷⁵². Dupin, lui, surmonte l'écart infranchissable que les temps modernes ont creusé entre le signifiant et le signifié. Il est celui qui lit le monde, en remontant sans heurts de la manifestation extérieure à la signification profonde à laquelle elle permet d'accéder. S'il use de l'observation et de la logique associationniste, c'est par le biais de stratégies herméneutiques qui lui permettent de passer de l'extérieur à l'intérieur et de pénétrer l'âme du narrateur (« The Murders in the rue Morgue ») ; il passe sans solution de continuité du texte à la chose (« The Mystery of Mary Rogêt » où, même si les journaux se trompent sur l'affaire, leur lecture suffit à reconstituer intégralement le déroulement du crime) ; il repère encore le visible sous l'invisible et sait que tout est affaire de répétition et de reconduction des signes (« The Purloined Letter »). Si les trois nouvelles répondent à des enjeux différents, il s'agit dans tous les cas de redonner sens et cohésion à un univers se donnant de part en part sous l'angle de la lisibilité pour qui sait dépasser la finitude commune et retrouver un rapport plein à l'ordre des

⁷⁵⁰ Jean Ricardou, « L'Or du scarabée », dans « Tel Quel », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 365-384.

⁷⁵¹ Michel de Certeau, *La Fable mystique* (1982), Paris, Gallimard, « Tel », 2013, vol. I, p. 83-85.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 83-85.

signes et à la manière dont ils se répondent. Reconstituant des chaînes de signes, Dupin accède au dépassement des apparences. Les discours méthodiques et rationalistes du personnage se rebranchent sur une conception archaïsante du signe qui est celle du mystère en son sens religieux, où la manifestation divine, en sa présence comme en son retrait, est à penser sous l'angle du contact et de la saisie, et où le signifiant permet de toucher à ce qui le dépasse. L'ambiguïté fondamentale des récits, couplée à la mise en scène d'une puissance des signes trouvant ses racines dans une rêverie archaïsante, confère aux textes leur tonalité particulière.

La question de l'opacité des consciences, de leur inaptitude à accéder à l'évidence, de la nécessité de surmonter l'exercice ordinaire pour rétablir une vision et un contact avec l'inaccessible par le biais d'un bon usage des signes, est également à l'œuvre dans l'ensemble des nouvelles d'élucidation. Les policiers bornés, les journaux et leurs conclusions hâtives y incarnent la médiocrité humaine inapte à assumer la question du sens, et la modernité à laquelle s'oppose le rapport au monde fondé sur un lien autre aux signes et à leur lecture. La tragédie de l'illisible et de l'inaptitude herméneutique moderne, parce qu'elle parle de la bêtise et de la déchéance humaine, peut alors se retourner en comédie, voire en farce, comme en témoigne « Thou Art the Man ». Ici, le narrateur se contente de rapporter des faits de manière apparemment neutre et distanciée, tout en mettant sous les yeux du lecteur les manipulations grossières d'un assassin parvenant à berner un village entier et à faire accuser un innocent ; et ce jusqu'à la péripétie finale, de nature grandguignolesque, qu'orchestre le narrateur. L'apparence policière sert là encore à illustrer le problème de la lisibilité des signes, dans un monde où l'erreur découle de l'incapacité des consciences à raisonner, ou tout simplement à voir. Le texte fait alors du lecteur un second Dupin : à son tour de saisir l'évidence là où les personnages sont engagés dans l'erreur et la stupidité. Le grotesque se fait ici principe de vision grâce, une fois encore, aux jeux de focalisation. Le récit épouse le point de vue d'un narrateur en retrait de l'action, mais exerçant sur elle un regard discrètement ironique avant de se muer pour finir en justicier de foire. Pendant l'essentiel du texte, l'identité du coupable et la bêtise du commun qui se refuse à la lucidité ne sont pas dites, mais sont clairement mises en évidence. La nouvelle de Poe se fait ainsi invite au travail du dépassement des apparences. Les récits de Poe, dans leur ambiguïté foncière, n'en mobilisent pas moins le rêve

de la clarté et de l'évidence des signes.

Il s'agit alors de redonner sens au monde, de voir comment s'organisent ses données, dont participe le drame de l'homme. Ce problème se retrouve là encore dans l'ensemble de l'œuvre, et jusqu'à *Eureka*, où l'analyse du monde physique se pose sans solution de continuité avec les enjeux moraux ou eschatologiques. Soit la question des atomes :

The absolute, irrelative particle primarily created by the Volition of God, must have been in a condition of positive *normality*, or rightfulness—for wrongfulness implies *relation*. Right is positive; wrong is negative—is merely the negation of right; as cold is the negation of heat—darkness of light. That a thing may be wrong, it is necessary that there be some other thing in *relation* to which it is wrong—some condition which it fails to satisfy; some law which it violates; some being whom it aggrieves. If there be no such being, law, or condition, in respect to which the thing is wrong—and, still more especially, if no beings, laws, or conditions exist at all—then the thing cannot be wrong and consequently must be *right*. Any deviation from normality involves a tendency to return to it [...] we may say that Réaction is the return from the condition of *as it is and ought not to be* into the condition of *as it was, originally, and therefore ought to be*:—and let me add here that the *absolute* force of Réaction would no doubt be always found in direct proportion with the reality—the truth—the absoluteness—of the *originality*—if ever it were possible to measure this latter:—and, consequently, the greatest of all conceivable réactions must be that produced by the tendency which we now discuss—the tendency to return into the *absolutely original*—into the *supremely* primitive.⁷⁵³

L'abstraction des termes, les modalités du raisonnement renvoient en surface à un froid propos matérialiste ; mais comme dévié, surchargé d'une scénarisation pointant en sous-main vers la lecture chrétienne de la Chute. On a en effet ici, transposé dans le monde de la matière, le thème de l'origine comme perfection ; celui de la fin des temps envisagé à la façon d'un retour (soit le thème théologique de l'apocatastase, comme restauration finale du monde, tel qu'on le trouve par exemple chez Origène⁷⁵⁴) ; et entre les deux une approche de l'être dans le temps sous le signe de l'erreur, de la déviation, et du mal pensé comme manque ou perversité⁷⁵⁵. Le regard rationnel, guidé par l'intuition, peut

⁷⁵³ *The Complete Works of the Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. XVI, p. 233-234.

⁷⁵⁴ Michel Hulin, « Eschatologie », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eschatologie/>>. Consulté le 26/11/2019.

⁷⁵⁵ Voir aussi « The Imp of the Perverse », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. III, p. 1219-1226. Il peut être intéressant d'observer que la nouvelle envisage précisément la notion morale de l'autodestruction sous la forme du mouvement, tantôt vertical (le narrateur évoque au début du texte la chute dans l'abîme vers laquelle nous pousse notre esprit), tantôt horizontal (la fuite éperdue du narrateur

donner sens au monde, reconstituer les relations entre les choses et les êtres ; dès lors, le fait que l'homme s'adonne au crime ou soit incapable de penser renvoie d'un seul et même mouvement à une déchéance analysable en termes rationnels aussi bien que moraux, et ouvre à l'écriture de l'élucidation tout autant qu'au récit gothique modernisé prenant pour objet l'horreur intérieure. L'obscurité profonde de la conscience, touchant à la capacité à donner sens au monde, est dans un tel cadre en phase avec un rapport archaïsant aux signes concernant la question de l'origine, du sens des choses et de ce qui hante le moi, de « The Murders in the rue Morgue » à *Eureka*.

Le mystère entre en résonance avec la poétique de Poe sur l'horizon plus large d'un questionnement herméneutique travaillé par une inquiétude essentielle. L'enjeu est de donner sens au monde, et de voir le monde comme texte ; mais aussi, et d'un seul et même mouvement, d'interroger la conscience humaine, ses limites et ses obscurités, qui plongent dans le crime et la déchéance. Le texte se constitue comme surface d'interrogation, par le biais de narrateurs défaillants ou ironiques mettant en scène un récit auquel le lecteur doit conférer sa portée. Par l'appel à l'effroi sacré ou à la fascination du dévoilement, en déployant devant le lecteur la conquête du sens ou la défaillance de l'âme, le récit fait de la connaissance son enjeu et son principe dynamique. Il use du mystère en sa dimension narrative et intrigante, mais pour le réorienter vers ces enjeux. Dans le cadre d'une telle poétique, où tout est affaire de lecture et de capacité à conjurer un crime équivalent à la perte de la signification⁷⁵⁶, la dimension herméneutique du récit est dramatisée en et pour elle-même, et la quête du sens porte en elle-même une puissante dimension intrigante. Le drame ne tient guère à la logique de l'action ; il concerne plutôt le texte même, lieu de toutes les errances et où doit se retrouver le fil de la solution perdue.

2.2. Enquêtes et mystères, du roman populaire au roman judiciaire

qui trahit sa culpabilité au terme du texte). La chute et la fuite fonctionnent ensemble. Il s'agit alors aussi d'user de la pensée comme d'une réorientation dynamique du mouvement.

⁷⁵⁶ Sur l'importance de la différence entre bons et mauvais lecteurs, qui se reflète parmi les personnages de Poe, Dupin s'avérant supérieur à cet égard à Legrand même, Éric Lysoé, *Les Voies du silence*, *op. cit.*, p. 55-57. Sur le rapport de l'enquête et de l'enquêteur à la question de la culpabilité, voir Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *op. cit.*, p. 193-219.

Le problème posé par les textes de Poe, pour les auteurs qui chercheront ultérieurement à s'en inspirer tout en visant un public friand d'aventures, paraît dès lors toucher l'articulation de l'herméneutique et du proairetisme. Comment dénouer les enjeux des récits poésiques pour en faire le lieu d'un drame qui ne soit pas seulement celui du sens ? Comment rendre le récit d'élucidation palpitant pour le lecteur, et par quels biais y réintroduire la question de l'action, de manière à proposer une approche textuelle qui ne soit pas centrée sur le seul problème de l'esprit et de ses pouvoirs ? Tel est la question pour nombre d'auteurs qui mettent en scène l'élucidation du crime. Quand il s'agira pour Boileau et Narcejac de dire ce qui constituerait en propre le roman policier, c'est l'enjeu qu'ils mettront en exergue en l'articulant à la question du mystère :

Un genre littéraire possède une structure qu'on ne peut méconnaître impunément, Edgar Poe nous en fournit la preuve. Dans ses trois œuvres policières, il va d'un mouvement rapide du mystère à la solution. Ce qu'il a inventé, c'est le récit court, la "short story", la nouvelle policière. Il est passé à côté du roman policier proprement dit parce qu'il n'a pas consenti à développer l'élément dramatique que tout mystère contient à l'état latent. La seule présence de Dupin rend inutile d'autres personnages avec leurs conflits, leurs peines, leurs douleurs. Avec lui, le lecteur n'a ni le temps, ni le désir de s'apitoyer, de frémir. Il se donne l'illusion de penser⁷⁵⁷.

Les nouvelles de Poe, dédiées à l'illustration des pouvoirs de l'esprit, donnant au lecteur « l'illusion de penser », tiendraient de là leur puissance, sans développer par ailleurs des enjeux spécifiquement narratifs. En même temps qu'il aurait mis au point une formule littéraire appelée à un bel avenir, Poe, faute de la doter d'une portée dramatique, n'aurait pas été en mesure d'en déployer la puissance, pourtant présente « à l'état latent » par le biais de l'appel au mystère – manière de dire que le mystère se situe précisément au carrefour de l'herméneutique et du proairetisme et porte en lui une dimension intrigante. Par leur approche, Boileau et Narcejac envisagent le mystère en lien avec les harmoniques intrigantes que lui ont conférées le gothique et le roman populaire. Poe, en même temps qu'il donne au texte de l'enquête herméneutique une forme originale, y use d'une approche du mystère le dépouillant de ses pouvoirs. Il s'agit de la reconquérir pour donner au « genre littéraire » sa « structure », où

⁷⁵⁷ Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1975.

le mystère donne sa consistance au récit et permet de le développer sur la durée.

Pour les textes du milieu du dix-neuvième siècle qui mobilisent le motif de l'enquête criminelle, la question paraît porter ainsi sur le traitement romanesque de l'enjeu herméneutique, lorsque celui-ci ne joue plus un simple rôle fonctionnel et latéral, mais en vient à occuper une place centrale dans le récit. La mise au premier plan du trouble dans le sens et la déstabilisation de la surdétermination sémiologique, caractéristique du récit populaire du début du dix-neuvième siècle, semblent impliquer de repenser la conduite narrative.

Le phénomène est d'autant plus patent qu'en France, à compter de la monarchie de Juillet, et plus encore du Second Empire, on entre de plain-pied dans ce qu'il est convenu d'appeler la civilisation médiatique⁷⁵⁸, et avec elle dans une nouvelle conception de l'écrit visant à impliquer le récepteur de manière inédite dans le dispositif communicationnel⁷⁵⁹. Le lecteur se voit confronté à une inflation d'agencements centrés sur des enjeux de communication et qui vont jusqu'à se mettre en scène dans les textes :

En situation de prolifération des supports et des interfaces, comme c'est le cas actuellement, le consommateur aura le sentiment particulièrement net d'être constamment immergé dans le commentaire médiatique et dans une série de mises en abîme vertigineuses [...] Il n'y a probablement pas de véritable culture médiatique sans l'existence d'un tel discours du second degré⁷⁶⁰.

Prise dans cette nouvelle approche, la littérature voit ses discours se nouer à ceux d'autres pratiques et d'autres supports, en même temps qu'elle tend à exhiber son fonctionnement. Alors qu'explose la vogue médiatique des faits divers, l'enquête sur le crime, qui dans son jeu sur les signes permet de thématiser au sein de l'œuvre la mécanique de la lecture et la jouissance qu'elle est destinée à convoquer, paraît participer de ce fonctionnement propre à la culture médiatique, et d'un rapport à une réflexivité vertigineuse. C'est dans ce

⁷⁵⁸ Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant, 1836. *L'an I de l'ère médiatique*, op. cit.

⁷⁵⁹ « L'invention de la littérature moderne en France est un effet direct, longtemps insoupçonné, de l'avènement de la culture médiatique à partir des années 1830 – le triomphe de l'imprimé et des médiations démultipliées marquant irrémédiablement les manières de concevoir et d'écrire la littérature », Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 8.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

cadre que les textes tendent à appréhender le drame du sens.

En France, le « roman judiciaire » d'Émile Gaboriau ⁷⁶¹ est traditionnellement considéré comme touchant au plus près à la mise en place effective du genre policier⁷⁶². Mais avant Gaboriau, d'autres auteurs français ont tenté d'intégrer d'une manière ou d'une autre l'enquête criminelle dans le cours du récit pour en faire un ingrédient important du jeu narratif. On se penchera ici sur le cas de Frédéric Soulié avec un texte qui précède de peu la parution des nouvelles de Poe, *Eulalie Pontois* (1840), mais aussi sur Alexandre Dumas avec *Catherine Blum* (1854) et enfin sur Gaboriau lui-même, avec *L'Affaire Lerouge* (1866) en particulier. Si Gaboriau fait de la quête herméneutique l'enjeu essentiel de son récit, celle-ci occupe déjà une place notable dans les récits de Soulié et Dumas, où elle participe de la tension narrative et du dispositif intrigant.

2.2.1. *Eulalie Pontois* de Soulié : curiosité sociale et pathétique du crime

Frédéric Soulié (1800-1847), auteur relativement oublié sinon pour avoir écrit les *Mémoires du diable* (1837-1838), occupe une place importante dans l'histoire du roman populaire⁷⁶³. Parmi les textes anticipant la naissance du récit policier aux yeux des spécialistes figure notamment *Le Bananier*⁷⁶⁴. Ce récit publié en 1842 fait l'apologie de l'esclavagisme et de ses bienfaits ; dans la

⁷⁶¹ L'expression est créée en réalité par Moïse Millaud, éditeur du *Petit Journal*, à des fins commerciales et publicitaires. Il s'agit de désigner un type de récits présentés comme nouveaux et engageant un pacte de lecture inédit. Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, Paris, J. Vrin, 1985, p. 155. Sur le mouvement d'ensemble dont participe la naissance du roman judiciaire sous le signe de la sérialité en lien avec la culture médiatique, voir aussi Kálai Sándor « Pratiques sérielles dans le roman judiciaire », *Belphégor*, 14/2016. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/belphégor/696>>. Consulté le 27/02/2018. On use ici de l'expression pour désigner le roman d'élucidation français de l'époque, sans préjuger des polémiques entourant la distinction entre genre judiciaire et genre policier.

⁷⁶² Voir par exemple André Vanoncini, « Crime et châtement dans *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n°44, p. 191-204. En ligne : <URL : www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1786>. Consulté le 24/07/2019.

⁷⁶³ Yves Olivier-Martin, « Frédéric Soulié », dans *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, *op. cit.*, p. 73-80.

⁷⁶⁴ Yves Olivier-Martin, « *Le Bananier* de Frédéric Soulié », dans *Le Rocamboles*, 2004, n°26, « Frédéric Soulié », p. 137-142.

dernière partie survient une tentative d'assassinat dont l'auteur est rapidement identifié (il s'agit du traître Edouard à la solde des Anglais, qui cherchent à abolir l'esclavage dans le but de nuire aux intérêts de la France), sans que le *modus operandi* en semble pourtant explicable. Ce roman a pu être considéré comme relevant d'une littérature populaire et inférieure du fait que la logique de l'action et la part des péripéties y occupent une place importante : « Ne doit-on pas amèrement reprocher à nos écrivains d'entasser ainsi des faits plus ou moins vraisemblables et de ne point nous intéresser à des personnages réels ? »⁷⁶⁵ ; aux yeux du même critique, Alfred Asseline, si *Le Bananier* ne saurait se constituer en œuvre viable, c'est parce qu'il est pris dans des enjeux narratifs hétérogènes, entre roman de mœurs et fiction criminelle. Pris entre plusieurs approches du récit, le texte serait privé d'une forme achevée : « *Le Bananier* n'est pas terminé ; il comprend deux histoires assez dramatiquement racontées, mais dont le dénouement est encore attendu »⁷⁶⁶. C'est que dans la deuxième partie, où survient l'élément criminel, « l'histoire redevient simplement romanesque et commune, et rien ne la distingue plus de la foule des récits quotidiens »⁷⁶⁷. Le crime opaque renvoie alors à une conduite narrative blâmée pour son appel au sensationnalisme et son éloignement du vrai. Le récit de l'enquête est d'abord un récit du crime, et condamné comme tel.

Plus que sur *Le Bananier*, on se centrera sur *Eulalie Pontois*⁷⁶⁸, court récit qui connut un grand succès⁷⁶⁹. Dans ce texte de 1840⁷⁷⁰, publié avant « The Murders in the rue Morgue », le crime occupe une place centrale plutôt qu'il n'intervient à la manière d'un épisode second et latéral au cours de l'histoire comme dans *Le Bananier*. Le récit s'ouvre avec le meurtre et se clôt un an plus tard, avec la découverte du coupable. Le texte est pris de part en part dans la question de l'élucidation du meurtre dont le lecteur ne connaît pas l'auteur, sans il est vrai donner lieu à une véritable enquête autrement que de manière

⁷⁶⁵ Alfred Asseline, « Critique littéraire. *Le Bananier*, par M. Frédéric Soulié », dans *La Revue de Paris*, 1843, n°13, p. 255.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁶⁸ Édition de référence : Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois*, dans *Le Bananier. Eulalie Pontois*, Paris, Michel Lévy frères, 1858, p. 201-320.

⁷⁶⁹ Voir l'article « Eulalie Pontois » du *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, Larousse, 1870, vol. VII, p. 1110.

⁷⁷⁰ La première publication, sous forme de feuilleton, a lieu dans *Le Journal des débats* à partir du 28 juin 1840 ; la publication en volume date de 1842 pour la France (mais une édition est publiée dès 1840 à Bruxelles, chez A. Jamar éditeur-libraire). Frédéric Soulié en propose une adaptation théâtrale en 1843.

ponctuelle⁷⁷¹. Il joue d'effets de suspens concernant la pauvre Eulalie. Les faits la désignent comme la meurtrière d'une vieille femme, tandis que le lecteur familier de la littérature populaire, confronté au portrait d'une jeune fille pure, sensible⁷⁷² et prête au sacrifice, ne peut que conclure à son innocence. L'enjeu narratif est fermement posé : il s'agit de savoir si la vérité éclatera et si la jeune femme sera sauvée. Le texte relève de la tradition du roman populaire, avec un personnage porteur d'un secret mais dont le lecteur identifie clairement le statut moral, en même temps que s'y joue la question de l'obscurcissement du sens. Si le récit ne donne pas lieu à des analyses rationnelles, sinon à la marge, il met en scène le dévoilement progressif de la vérité permettant d'exonérer finalement le personnage principal en proie aux pires dangers.

Le texte commence au moment de l'agonie d'une vieille femme, Madame de Soubiran, dont l'héritage censé revenir à un jeune homme dissipé, Paul Chagoin, est convoité par Madame de Brévisse, une parente de la mourante, assistée du calculateur Gagerot qui a fait signer à Madame de Soubiran un testament de dernière minute. Mais la vieille femme est retrouvée assassinée, et Eulalie Pontois, fille de l'intendant de la maison, s'enfuit de la maison. Quand il s'avère que le testament a été subtilisé, tous concluent à la culpabilité de la jeune Eulalie, qui aurait agi sur ordre de Paul Chagoin. Le récit reprend un an plus tard. La femme du peintre Torcy, Antonie, attire l'attention de tous, car elle est réputée d'une grande beauté et se refuse aux regards. Paul Chagoin, dévoré de curiosité, parvient à la voir, et découvre qu'il s'agit d'Eulalie. Eulalie, qui refuse d'avouer à Torcy même le secret de son histoire, est reconnue par tous pour la meurtrière et, arrêtée, destinée à la mort sans doute, consent à se sacrifier : « Je supporterai l'épreuve jusqu'au bout » (p. 298). Mais l'honorable Monsieur de Changiron, ami de Torcy et beau-fils de Madame de Brévisse, découvre que le véritable coupable est le père Pontois, qui a agi sur ordre de Paul Chagoin. Eulalie a simplement cherché à protéger son père en acceptant de passer pour la meurtrière à sa place. Un dernier retournement amène à la révélation

⁷⁷¹ « Comment [Eulalie] sera-t-elle disculpée ? Parce que M. de Changiron, le sauveur providentiel, recevra une lettre d'un complice qui, contre finances, acceptera de lui révéler le fond de l'affaire [...] D'où nous concluons que M. de Changiron n'est pas un détective ni *Eulalie Pontois* un roman policier », Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », dans *Romantisme*, 1986, n°53, « Littérature populaire » (p. 23-36), p. 31.

⁷⁷² Lorsque Torcy entre dans sa chambre sans la prévenir, il la trouve par exemple en train de prier, « à genoux devant un christ, la tête cachée dans les mains ; et lorsqu'elle se retourna, il vit que son visage était inondé de larmes » (Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois*, *op. cit.*, p. 231).

qu'Eulalie n'est pas la fille de Pontois mais la demi-sœur de Changiron. Délivrée de son devoir de respect filial à la mémoire de Pontois, mort entre-temps, elle peut clamer la vérité et être blanchie du crime, tandis que Paul Chagoin se voit acculé au suicide.

L'histoire malheureuse de la pauvre et noble Eulalie, condamnée à garder le secret coupable de son père au risque de sa vie avant d'être miraculeusement innocentée en même temps qu'est établie sa filiation aristocratique insoupçonnée jusque-là, s'inscrit dans le droit fil du roman populaire⁷⁷³. L'orientation morale des enjeux narratifs est particulièrement appuyée, avec la jeune fille pure injustement accusée, ou encore la figure de Torcy, éperdument amoureux d'Eulalie mais horrifié par ce qu'il suppose être son crime, au désespoir de cette dernière (p. 291). L'idée d'un récit dont la portée serait explicitée en toute transparence sous les yeux du lecteur est confortée par le jeu de l'onomastique, Eulalie, par son nom, convoquant le souvenir de la sainte vouée au martyre⁷⁷⁴. On peut se demander dans quelle mesure la conduite du récit se voit renouvelée par la quête herméneutique, et quelle place y occupe le mystère. Les mots appartenant à la famille du terme apparaissent à seize reprises dans le texte⁷⁷⁵. Ils concernent essentiellement le secret à connaître, qui se concentre sur la figure d'Eulalie.

La question du secret structure le récit de part en part. Après que les quatre premiers chapitres ont développé le drame du meurtre de Madame de Soubiran et du vol du testament, c'est avec le cinquième chapitre que s'inaugure la deuxième partie du récit, autour du peintre Torcy et de sa femme Antonie qui refuse de sortir dans le monde (elle est « solitaire comme un moine dans un bénitier », p. 222). Au neuvième chapitre, alors que le texte dit enfin

⁷⁷³ Voir à ce propos la manière dont le *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* résume le chemin de croix de la pauvre Eulalie : « Quel que soit le mystère qui la protège, elle ne tarde pas à être découverte par les gens les plus intéressés à la perdre. Alors la malheureuse subit une à une toutes les conséquences de sa généreuse action. Humiliée, repoussée par tous, méconnue par son amant lui-même, elle en est bientôt réduite à invoquer la mort », « Eulalie Pontois », *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, vol. VII, *op. cit.*, p. 1110.

⁷⁷⁴ Rappelons que cette sainte, qui a fait l'objet de l'un des premiers textes en langue romane, occupe par là une place à part dans l'histoire de la littérature française. Bernard Cerquiglini, « Séquence de Sainte Eulalie », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sequence-de-sainte-eulalie>>. Consulté le 10/08/2018. S'agirait-il pour Soulié de thématiser la question d'un récit à valeur originare et fondatrice et de poser le topos de l'innocence injustement accusée comme le prototype de toute fiction littéraire ?

⁷⁷⁵ Annexe IV.2.A.

explicitement qu'Eulalie et Antonie ne font qu'une, la question de son secret est mise en avant : Torcy, qui ne connaît pas son passé, l'interroge avant de capituler lorsqu'elle menace de partir. Elle lui jure qu'elle est restée pure mais entend garder son secret, auquel personne ne doit avoir accès : « S'il te faut des preuves, je n'en ai pas ; s'il te faut mon secret, j'aime mieux mourir » (p. 239). Tout tourne autour d'une rétention d'information, d'autant plus fondamentale qu'au-delà du problème initial, le secret pourrait bien toucher, aux yeux des actants, à la sexualité coupable autant qu'au meurtre⁷⁷⁶. Ici, c'est Eulalie qui est mystérieuse, parce qu'en elle se nouent une beauté insurpassable et un secret éveillant la suspicion : elle est indéchiffrable car associée à des caractéristiques renvoyant tout autant, aux yeux des autres personnages, à la sainte qu'à la femme coupable. Un « mystère impénétrable » (p. 232, p. 243) entoure dès lors cette figure se donnant sous le signe du contraste et du secret, cet « être mystérieux » (p. 286) qui est aussi une « inconnue mystérieuse » (p. 267), une « mystérieuse inconnue » (p. 250, p. 255) ou encore une « mystérieuse fugitive » (p. 250). On notera, dans la plupart de ces cas, l'effet de redondance entre l'adjectif et le nom auquel il se rapporte pour dire la vérité enfouie et inaccessible, comme si l'évocation de l'impossibilité de savoir exigeait une telle accumulation lexicale autour du vide du sens. Si Eulalie est posée comme une figure innocente, et qu'au terme d'une scène de confrontation, la culpabilité de Paul Chagoïn ne fait plus de doute pour le lecteur⁷⁷⁷, ce dernier n'accède d'ailleurs pas plus que les personnages au détail de la vérité avant les dernières pages du récit.

C'est qu'ici, alors que les personnages sont fermement caractérisés et dotés d'un statut actantiel dépourvu d'ambiguïté⁷⁷⁸, l'obscurcissement des signes n'en est pas moins thématiqué dans le texte pour mieux inviter au déchiffrement. Ainsi le peintre mondain Eugène Lavignan est-il payé par ses modèles pour arranger leurs traits – et donc leur personnalité apparente – en manipulant les

⁷⁷⁶ « Antonie, cette femme qu'il appelait un ange descendu du ciel, que, dans ses heures d'extase, il adorait à genoux comme un être mystérieux, cette idole de sa vie, avait des complicités de fille perdue avec sa servante », Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois*, *op. cit.*, p. 286.

⁷⁷⁷ « - Ah ! S'écria Antonie, emportée par la violence de sa douleur, c'est toi qui, après l'avoir poussé au crime, l'as assassiné, misérable ! », *ibid.*, p. 259.

⁷⁷⁸ L'immoral Paul Chagoïn entre par effraction chez Eulalie, l'honorable Changiron agit de manière à l'innocenter. Conformément à la leçon du roman populaire, les personnages se réduisent à quelques traits psychologiques exactement reflétés dans leur comportement, et qui permettent de leur assigner sans ambiguïté le statut d'adjuvants ou d'opposants.

codes de la physiognomonie⁷⁷⁹. Il connaît l'art de proposer des représentations simultanément fidèles et artificieuses⁷⁸⁰. C'est le monde social qui, une nouvelle fois, est vu comme régi par les apparences mensongères. Dès lors, ce qui pose problème, ce n'est pas tant qu'Eulalie ait un secret que le fait qu'elle déroge aux codes attendus de l'artifice social. Le mystère, s'il se concentre sur Eulalie, concerne alors plus largement toutes les formes de l'obscurcissement du sens, dans un monde trompeur où le crime est caché dans l'ombre. Le terme dit dès sa première apparition le moment du crime dans un climat d'allure gothique⁷⁸¹, et court jusqu'à la fin du récit en lien avec la nécessité de retrouver la parole transparente⁷⁸². Dans l'intervalle, s'il est essentiellement associé à Eulalie, il concerne surtout la question du savoir sous l'angle du désir. Du côté du charme⁷⁸³, le mystère joue le rôle d'un stimulant irritant⁷⁸⁴ et invite à être pénétré⁷⁸⁵, démêlé⁷⁸⁶. L'accès au mystère prend l'allure d'un privilège que chacun s'efforce d'obtenir⁷⁸⁷. Le monde social, traversé par le mensonge, est simultanément hanté par la quête de savoir envisagée à la manière d'une pulsion conquérante.

Car le véritable sujet du texte concerne sans doute ici le désir. Eulalie est celle que les hommes cherchent à voir, et dont les femmes sont jalouses. La belle inconnue est le stimulant du désir s'incarnant au sein du récit par le biais de

⁷⁷⁹ Gagerot demande à ce que son autoportrait soit déformé pour mieux faire ressortir des qualités intellectuelles et morales auxquelles il prétend mais dont il est en réalité dépourvu. « Hein ! Fit le peintre, en voilà de la chevelure ! - Oui, reprit Gagerot. Mais il me semble que le front manque de largeur. - Possible, dit Lavignan. Nous le développerons. - Et puis, reprit Gagerot en baissant la voix, le sourcilier manque de saillie... Remarquez ; j'ai les bosses de la méditation et de la comparaison des idées extrêmement saillantes... - Possible, dit Lavignan. - Voyons, cria une voix qui passa à travers un nuage de fumée, sois bon enfant, Lavignan, fais-lui tout de suite une tête de penseur et d'homme de génie », *ibid.*, p. 220-221.

⁷⁸⁰ « Depuis dix ans, Lavignan faisait toujours le même portrait, c'est-à-dire que toutes les femmes qu'il peignait avaient de grands yeux, de petites bouches, un teint admirable, des bras blancs et ronds, des mains délicates, et cependant tout cela était assez ressemblant pour qu'on ne pût méconnaître les modèles », *ibid.*, p. 220.

⁷⁸¹ « Elle crut entendre au-dessous d'elle le bruit d'une fenêtre qui s'ouvrait mystérieusement. Honteuse des terreurs qu'elle avait montrées devant M. Gagerot, Camille ne voulut pas céder à l'effroi qui s'empara d'elle », *ibid.*, p. 217.

⁷⁸² « Je ne comprends rien à toutes ces phrases mystérieuses », *ibid.*, p. 300.

⁷⁸³ « Ce charme singulier était pour cette femme dans le mystère impénétrable qui enveloppait son passé aux yeux mêmes de Manuel », *ibid.*, p. 232.

⁷⁸⁴ « Manuel, que le dernier mot d'Antonie avait ramené à sa résolution de percer ce mystère qui l'irritait... », *ibid.*, p. 237.

⁷⁸⁵ Paul Chagoin « avait compris qu'il pouvait mettre à exécution le plan qu'il avait préparé pour pénétrer jusqu'à la mystérieuse inconnue », *ibid.*, p. 255. Le terme « pénétrer » renvoie à l'objet à connaître aussi bien qu'à l'espace interdit auquel il s'agit d'accéder, valant par là métonymiquement pour le corps d'Eulalie.

⁷⁸⁶ « Ceci prend un tour si singulier, que je veux en démêler le mystère », *ibid.*, p. 272.

⁷⁸⁷ « Si Changiron apprenait ce nom, il était homme à le garder, et voilà Gagerot détroné de ce mystère », *ibid.*, p. 275.

l'enjeu de savoir, et prenant dès lors la forme de la curiosité. Elle fascine parce qu'elle résiste et se dérobe à la saisie :

Les femmes qui inspirent des passions si absolues sont celles qui peuvent nous échapper à chaque instant.

Que ce soit par sa position ou ses devoirs, par son indifférence ou ses nouvelles ardeurs, que ce soit par ses remords ou même par ses caprices que la femme qu'on aime alarme notre amour, il est certain que celle-là seule qu'on craint de perdre nous possède tout entier. C'est une conquête qui n'est jamais achevée et qu'on poursuit sans cesse (p. 232).

Dès lors, l'ensemble des conduites des personnages paraissent guidées par une curiosité la prenant pour objet. Torcy veut connaître son secret, Chagoin entend accéder à elle, Cornélie l'espionne, Madame de Changiron s'efforce d'obtenir des informations la concernant, Gagerot espère aussi de son côté pouvoir la voir... Sur elle se cristallise une curiosité en réalité universelle, dans un monde social pensé de part en part sous le regard des autres et de la circularité infinie : « Vous n'aurez jamais le privilège, si haut que vous soyez placé, d'empêcher les autres de regarder dans votre existence, comme vous-même vous regardez dans la leur » (p. 247-248). Ce désir de savoir engage toutes sortes de modalités de la quête de connaissance, parmi lesquelles les techniques d'élucidation ont leur place au côté des ruses diverses des personnages. On trouve notamment dans le troisième chapitre des motifs ultérieurement considérés comme des marqueurs caractéristiques du genre policier. Lors de la découverte du meurtre, les personnages essaient de remonter la piste de l'assassin. Dans les premiers chapitres, le lecteur a pu appréhender les faits à la faveur des discussions entre Madame de Brévisse et Gagerot. Le texte se centre sur ces deux personnages alors qu'ils viennent de découvrir le crime et qu'ils tentent de comprendre ce qui s'est passé. Par le biais d'une focalisation externe et interne, le lecteur est alternativement amené à suivre leurs faits et gestes et à prendre connaissances de leurs soupçons (par exemple p. 212, lorsque Gagerot pense Pontois coupable). Le récit, qui en vient alors à épouser le point de vue de l'enquêteur improvisé, adopte au passage un lexique judiciaire pour dire le regard inquisiteur posé sur la situation⁷⁸⁸. De la sorte, le récit mobilise

⁷⁸⁸ « Peut-être Pontois n'était-il pas chez lui, et cette absence eût été un indice assez grave pour qu'il fût nécessaire de le constater. Gagerot frappa et personne ne répondit ; tous ses soupçons parurent se confirmer », *ibid.*, p. 212.

clairement des motifs renvoyant à la forme de l'enquête. Gagerot examine attentivement les lieux (p. 213). Confrontés à l'absence d'indices, Madame de Brévisse et Gagerot soupçonnent Eulalie de les avoir effacés (p. 214), et constatent au passage le vol du testament (p. 215) ; Madame de Brévisse, suspectant l'usage d'un narcotique, demande à faire analyser le contenu d'une cafetière (p. 216). Dès lors, les personnages s'engagent dans une quête des traces :

On fit de vains efforts durant cette nuit obscure pour retrouver sa trace, et ce ne fut qu'au point du jour, qu'en suivant l'empreinte de ses pieds on la vit se diriger du côté de la rivière qui bordait le parc. Là ces traces disparaissaient, et on acquit la certitude que, poussée par ses remords et la conviction que son crime avait été découvert, elle s'était précipitée dans la rivière (p. 216).

Le texte dispose les rudiments d'une investigation de type indiciaire. Le lecteur suit les personnages qui cherchent à saisir ce qui s'est passé, et voit sa curiosité d'autant mieux excitée que l'information qu'ils cherchent lui est aussi dérobée. Cette quête d'indices destinée à reconstituer le spectacle du crime, circonscrite aux premiers chapitres, disparaît ensuite au profit d'autres modes de recherche de la vérité par des actants qui, pour arriver à leurs fins, rusent, espionnent ou s'adonnent à des insinuations mensongères.

La recherche de la vérité innerve le récit sans qu'elle soit d'ailleurs le moins du monde présentée sous un jour positif. L'enquête est menée par des personnages dévalorisés par le texte, puisique Gagerot et Madame de Brévisse ont comploté pour s'approprier la fortune de la mourante. Par la suite, Chagoïn, Gagerot, Cornélie ou Madame de Changiron sont engagés dans une quête de savoir associée à des mobiles tels que la jalousie, la concupiscence ou l'indiscrétion ; Torcy même, quoique sincèrement amoureux d'Eulalie, trahit ses serments en cherchant à percer son secret. Seul Monsieur de Changiron incarne dans le récit un personnage, d'ailleurs peu curieux, qui cherche à trouver la vérité pour réparer une injustice⁷⁸⁹. Le mensonge et la curiosité vont de pair pour

⁷⁸⁹ Changiron valorise « l'extrême discrétion » contre l'accès à des vérités dommageables, *ibid.*, p. 227. À l'inverse, Gagerot, homme se présentant sous le signe de la vérité, est dévalorisé par le récit dans la mesure où ce rapport superficiel au vrai relève chez lui de la ruse sociale, des mobiles honteux et d'une hypocrisie fondamentale. C'est sur le mode ironique qu'est présentée à son propos une parole se revendiquant du rapport au vrai. « Il se décida à aller lui-même raconter la vérité à madame de Changiron, car Gagerot ne disait jamais que la vérité », *ibid.*, p. 278. Le rapport à la vérité s'articule au statut social

caractériser un monde social fasciné par le mystère, non parce qu'il serait soucieux de vérité ou de morale, mais parce qu'il est pris dans la logique vertigineuse du désir et du pouvoir⁷⁹⁰.

Et pourtant, ce désir, condamné par le récit, lui confère sa dynamique, puisque le lecteur est invité lui aussi dans la quête du secret d'Eulalie. Dès son ouverture, le texte joue de la rétention d'informations pour susciter l'intérêt du lecteur, tout en présentant le secret comme la forme de la coupure entre les personnages, y compris en un sens sexuel :

Une préoccupation inquiète agitait le cercle formé autour du feu, mais chacun semblait vouloir garder ses réflexions pour soi-même et craindre de les communiquer aux autres. Il y avait deux hommes et deux femmes. Les femmes occupaient les deux côtés de la cheminée, les hommes étaient en face (p. 201).

Il s'agit là d'une ouverture *in medias res* de facture classique, allant de l'indéfini au défini, présentant des personnages en situation par le biais de la focalisation externe pour amener progressivement l'enjeu narratif. Et sans doute est-ce bien de cela qu'il s'agit : le lecteur comprend peu à peu qu'il assiste à une veillée, alors que la propriétaire des lieux agonise dans une chambre voisine. Mais parmi ces quatre personnages, on compte un prêtre conscient d'être en prise avec un secret honteux, ce qui permet d'introduire dans le texte son motif structurel de fond⁷⁹¹. La figure du « cercle formé autour du feu » thématise déjà l'idée d'une société fermée, sans échappatoire, où tout se joue autour d'informations détenues par les uns et convoitées par les autres. L'enjeu de sens est étroitement circonscrit en même temps qu'inaccessible, et c'est vers ce centre impossible à atteindre que le lecteur est lui aussi invité à se tourner.

La quête de sens est dès lors dramatisée, et présentée de manière à y

des personnages. Si la quête de vérité est suspecte, c'est dans la mesure où elle renvoie à une vision bourgeoise du monde, à l'opposé de la discrétion revendiquée par l'aristocrate Changiron.

⁷⁹⁰ La curiosité se cache sous des mobiles d'apparence louable. Le texte invite à porter le soupçon sur les personnages préoccupés de faire éclater la vérité à des fins ambiguës : « Était-ce inquiétude véritable ou curiosité surexcitée qui poussèrent Camille à donner ce conseil à son mari ? Nous ne pouvons le dire ; mais il semblait assez raisonnable en soi, et Changiron s'empressa de le suivre », *ibid.*, p. 250.

⁷⁹¹ La position du prêtre, par le biais de la focalisation externe, fonctionne comme une invite au lecteur, destinée à susciter cette même curiosité que le récit condamne par ailleurs. « Il gardait le silence comme les autres ; mais à la ténacité avec laquelle il attachait ses regards sur son voisin, on eût dit qu'il eût voulu lire jusqu'au fond de son âme, et plusieurs petits mouvements maladroïtement réprimés annonçaient une envie de causer, sinon d'interroger », *ibid.*, p. 202.

impliquer le récepteur. Ce dernier se voit fréquemment assigner une place analogue à celle des protagonistes, qui n'ont qu'un accès indirect aux faits par le biais de l'espionnage ou de la rumeur. Le récit, jouant de la multiplicité des points de vue et suivant différents personnages, confronte un temps le lecteur à des informations partielles et extérieures. Au chapitre XII, Gagerot prévient Torcy, dans un salon mondain, que Paul Chagoïn a forcé sa porte pour accéder à Antonie. Le chapitre suivant revient en analepse sur la visite de Chagoïn, du point de vue extérieur d'une voisine qui a vainement espionné Eulalie. Le chapitre XIV aborde à nouveau le même épisode, du point de vue cette fois de Paul Chagoïn. Le lecteur assiste enfin à la scène de confrontation entre Eulalie et lui, où se révèle la culpabilité du jeune homme. Encore celle-ci se délivre-t-elle progressivement, en étant d'abord évoquée de biais par les réactions du personnage (« Paul eut peur, et quelque chose de profondément caché en lui-même s'agita dans son âme », p. 257). Le texte reprend à plusieurs reprises ce scénario présentant une scène de manière latérale, avant que son sens réel n'apparaisse par l'analepse et le changement de point de vue.

Le texte joue de la sorte avec le désir de savoir du lecteur. Il l'invite à entrer dans la quête herméneutique en présentant des personnages à l'identité cachée, ou en introduisant des enjeux narratifs par la bande et par le biais de personnages n'y ayant qu'un accès indirect. Essentiellement dynamique, la quête de savoir entraîne l'ensemble des personnages dans une logique effrénée du mouvement (Chagoïn se déplace chez Eulalie, Madame de Changiron envoie son mari pour en savoir plus, dépêche ensuite Gagerot, puis de dépit en vient à se déplacer elle-même,...) qui se concentre sur l'enjeu symbolique. C'est la question des noms et des identités qui devient progressivement centrale⁷⁹² et fonctionne à la manière d'une invite au lecteur, pour qu'il se mette à son tour en mouvement et trouve le nom caché. Lorsque le récit passe des premiers chapitres centrés sur Eulalie à un nouvel épisode où c'est la mystérieuse Antonie qui domine, il n'est guère difficile pour le lecteur d'établir le lien entre les deux femmes en présence. Mais le texte retarde la délivrance explicite de l'information attendue, avant de la donner enfin alors que Torcy tente précisément de lui extorquer son secret, en adressant au passage au lecteur un signal de complicité (« On a sans doute déjà compris quelle était cette femme »,

⁷⁹² « Quel est donc ce nom ? Qui es-tu, malheureuse ? », *ibid.*, p. 296.

p. 233). La question des identités ressurgit ensuite dans le texte avec l'arrivée inattendue d'une lettre anonyme chez Gagerot, lettre qui engage précisément la question de l'identité d'Eulalie (« On sait enfin quelle est la femme qui demeure avec M. Torcy », p. 271). Alors que Changiron suit l'inconnu qui a écrit la lettre, le texte présente des effets d'ellipse. Au lieu de s'attacher à Changiron, le récit revient une fois de plus en arrière pour suivre les spéculations de Gagerot et de Madame de Changiron, persuadée que son mari la trompe. Par le travail sur la focalisation, les ellipses et les analepses, le récit ne cesse ainsi d'user d'une logique du détour pour arriver à ses fins. L'effet d'attente est fortement dramatisé, d'autant qu'interviennent entre-temps l'annonce de la filiation réelle d'Eulalie, celle de son arrestation, et encore la révélation de l'identité de l'inconnu... Détours du savoir et détours des noms vont de pair dans un récit approfondissant le jeu du désir et de la curiosité, et ne cessant de chercher à rejouer la scène originelle et traumatique⁷⁹³ qui a fait d'Eulalie une figure spectrale⁷⁹⁴ progressivement plongée dans une réalité ténébreuse d'allure surnaturelle tandis que se profile son supplice⁷⁹⁵.

La stratégie textuelle consiste ici, pour doter le questionnement herméneutique d'une portée narrative à même de susciter l'intérêt du lecteur, à faire de l'enjeu de curiosité à la fois le thème et le moteur du récit. *Eulalie Pontois* mobilise les mécanismes de réflexivité et de mise en abîme propres à la société médiatique ; pris de doute quant à la culpabilité de sa compagne, le premier réflexe de Torcy est de consulter les journaux pour retrouver la trace du crime qu'il la soupçonne d'avoir commis⁷⁹⁶. Le nom, relevant de l'enjeu judiciaire⁷⁹⁷, renvoie au processus de symbolisation dont le texte fait son enjeu en engageant par là le fantasme d'accéder à une vérité d'apparence évanescence et pourtant incarnée dans la forme écrite. Le nom d'Eulalie Pontois, avec l'association du patronyme à consonance populaire et du prénom de sainte, constituait en soi un jeu onomastique porteur d'un effet de dissonance évoquant le crime à

⁷⁹³ Celle que revoit Eulalie dans un moment de délire : « Oui, dit Antonie, les voilà tous les trois... oui, c'était le soir... oui... », *ibid.*, p. 296.

⁷⁹⁴ Elle se trouve comme appelée par l'autre monde : « Qui m'appelle ? Murmura sourdement Antonie, en ouvrant les yeux et en regardant autour d'elle d'un air égaré », *ibid.*, p. 296.

⁷⁹⁵ « La nuit lui apporta cette horrible solitude des ténèbres qui se peuplent de visions si étranges », *ibid.*, p. 314.

⁷⁹⁶ « Ce crime, on avait dû en parler ; les journaux les inscrivent avec un soin trop extrême pour que celui d'une jeune fille n'y fût pas inscrit », *ibid.*, p. 292.

⁷⁹⁷ « Les investigations des tribunaux découvrent les noms les plus cachés, les antécédents les plus obscurs », *ibid.*, p. 262.

résoudre. Le rétablissement de l'identité, d'Antonie à Eulalie et plus encore de Pontois à Changiron, tout en s'inscrivant dans la tradition du roman populaire, s'associe à un déploiement herméneutique en lien avec la mécanique de curiosité permettant de faire de la quête de sens le lieu du drame. C'est dans cette économie narrative que prend sens l'idée de mystère, associée à Eulalie, pour dire le caractère hybride d'un récit à la fois lisible et opaque, parce que tout y est toujours et pour tous affaire de déchiffrement. Le roman populaire de la jeune femme sacrifiée se fait récit d'une quête de connaissance ouvrant au risque de destruction symbolique d'un personnage devenu pur objet de désir. Sous le signe du mystère, l'enquête peut se lier au roman populaire pour dire le vertige et les dangers de la curiosité.

2.2.2. *Catherine Blum* de Dumas : quête du sens et nostalgie originaire

La dualité du nom, qui concerne Eulalie Pontois et par là le projet du récit de Soulié, engage aussi à sa manière Catherine Blum, dans le roman de 1854 d'Alexandre Dumas (1802-1870) consacré à ce personnage⁷⁹⁸. Prise entre la France et l'Allemagne, Paris et la province, le catholicisme et le protestantisme, Catherine Blum dit à sa manière un tissu fictionnel appréhendé dans une logique de l'entre-deux, où se joue cette fois plus précisément la question de l'ancien et du nouveau, d'un passé révolu et du sens d'une modernité engageant l'approche narrative de Dumas. Dans ce texte, contrairement à celui de Soulié, si l'enquête comme telle apparaît tardivement, elle est précisément menée, et portée par un personnage unique doté de capacités propres. C'est par le biais de sa mise en œuvre qu'est résolu l'enjeu narratif. Nous avons affaire, ici encore, à un récit travaillé par la tradition du roman populaire, mais engageant le paradigme herméneutique de manière à en renouveler les effets.

Le texte est rédigé dans un moment particulier pour l'auteur, alors qu'Alexandre Dumas se trouve encore en exil à Bruxelles à la suite de l'avènement

⁷⁹⁸ Édition de référence : Alexandre Dumas, *Catherine Blum*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1999.

du Second Empire⁷⁹⁹. Le récit, tourné vers le passé, entre dès lors en résonance avec son contexte d'écriture⁸⁰⁰. Par ailleurs, la dimension herméneutique qui se donne à lire ici n'est pas sans relation avec le reste de l'œuvre de Dumas. On peut noter à cet égard la connaissance que Dumas avait de l'œuvre d'Edgar Poe. Le 23 mai 1854, année de la publication de *Catherine Blum, Le Mousquetaire*, journal littéraire que Dumas publie dans l'idée de faire pièce à la censure française, présente une traduction d'une nouvelle fantastique de Poe précédée d'une notice d'Albert de La Fizelière, « À Alexandre Dumas », qui traite des problèmes qu'il y a à rendre le style de l'auteur en français. Dumas publiera en 1860 dans un journal napolitain une adaptation de « The Murders in the rue Morgue », *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, en se faisant narrateur et en remplaçant Dupin par Poe, de manière à mettre en scène sa relation imaginaire avec l'écrivain américain⁸⁰¹. Parmi les influences importantes à noter figure aussi celle de James Fenimore Cooper ; *Les Mohicans de Paris*, qui mettent également en œuvre des techniques d'investigation relevant du paradigme indiciaire⁸⁰² en lien avec le motif de la chasse, sont d'ailleurs publiés dans *Le Mousquetaire* à partir de cette même année 1854.

Catherine Blum est en fait l'adaptation d'une pièce de Dumas, *Les Gardes Forestiers*⁸⁰³, elle-même inspirée par une pièce d'Iffland. Dumas en déplace les enjeux en l'articulant indirectement à un propos d'apparence autobiographique. Dans le premier chapitre, la voix narrative, identifiée à celle de Dumas, est engagée dans un dialogue avec son enfant. Parlant du pays de Villers-Cotterêt

⁷⁹⁹ L'exil de Dumas tient aux questions politiques du moment mais est aussi lié à sa faillite. Il n'empêche pas les allers et retours. Le retour à Paris se fait en 1854, l'année de la publication du roman. Claude Schopp, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2002, « L'exil », p. 449-470.

⁸⁰⁰ C'est à cette époque que Dumas publie *Mes Mémoires*, Paris, A. Cadot, 1852-1854, 22 volumes.

⁸⁰¹ Voir François Rahier, « L'étonnante aventure de *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* d'Alexandre Dumas », dans *Le Rocambole*, hiver 2016, n°77, p. 33-44 ; selon Jocelyn Fiorina, la rencontre entre les deux hommes aurait bel et bien eu lieu à Paris, où ils auraient mené une enquête ayant suivi de modèle à la nouvelle de Poe... Voir Jocelyn Fiorina, « Décoder Dumas. L'énigme politico-littéraire dans *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* », dans Alexandre Dumas, *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, Paris, Fayard, « Mille et une Nuits », 2015, p. 79-182. Notons à cet égard que, de la même manière que Dupin dans « The Murders in the rue Morgue », François utilise comme pièce à conviction au début de *Catherine Blum* un « bouquet de poils », Alexandre Dumas, *Catherine Blum*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁰² Le « paradigme indiciaire » renvoie bien sûr aux conceptions de Carlo Ginzburg, qui associe sa naissance comme telle à la fin du dix-neuvième siècle. On se permettra d'user ici de l'expression pour tous les textes qui, même avant cette période, se fondent sur des détails apparemment secondaires mais caractéristiques pour mettre en place une démarche inductive. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

⁸⁰³ La pièce, jouée bien après la publication de *Catherine Blum*, a en réalité été écrite auparavant. Voir l'article « Catherine Blum » dans Claude Schopp, *Dictionnaire Dumas*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 88.

où Dumas a grandi, le narrateur convoque des souvenirs nostalgiques de son enfance, et fait référence à un réservoir d'histoires en lien avec le passé. Parmi les histoires qu'il se propose de raconter, c'est celle de Catherine Blum que l'enfant choisit, comme étant « celle que j'aime le mieux » (p. 27). Ainsi le récit est-il présenté à la fois comme relevant d'une vérité factuelle, et comme ouvrant par excellence aux plaisirs de la fiction : il s'agit d'une histoire régulièrement demandée et racontée, renvoyant de la sorte à la logique du conte. Mais il est aussi présenté comme associé au passé de Dumas.

Le récit à proprement parler commence au deuxième chapitre. L'action se situe en 1829 dans le milieu des gardes-chasses, avec la famille Watrin. Bernard, le fils, élevé auprès de sa cousine, l'orpheline Catherine Blum de père allemand et de confession protestante, est amoureux d'elle. Le père, Guillaume, est favorable au mariage, tandis que la mère, Marianne, pétrie de préjugés religieux, se défie de cette union. Louis Chollet, un jeune homme à la mode, courtise Catherine. Alors que Catherine revient au pays après un apprentissage à Paris, le lecteur suit les menées du machiavélique Mathieu Goguelue, qui parvient à rendre Bernard jaloux de Chollet et à le persuader qu'une rencontre est prévue entre lui et Catherine. Bernard, au bord de tuer Chollet, y renonce, mais Mathieu accomplit le forfait et vole au passage Chollet. Alors que tout paraît accuser Bernard, un ami de la famille Watrin, François, en usant de ses talents de chasseur, reconstitue la scène du crime et démontre la culpabilité de Mathieu. Sa mère ayant finalement consenti au mariage, Bernard épouse Catherine.

Ici encore, la tradition du roman populaire nourrit clairement la conception du récit. Le crime n'intervient pas en amont de l'action mais au cours de celle-ci, et constitue le point d'acmé du drame. Les personnages sont précisément caractérisés et typés, et leurs relations nettement établies, la jeune fille faisant une fois de plus figure de victime innocente. Les caractéristiques physiques de Mathieu Goguelue, l'anti-sujet, renvoient au type du fourbe, avec sa « voix aigre et railleuse », son « front abaissé », ses « yeux louches », son « menton fuyant » (p. 44), et tout ce qui fait de lui une « disgracieuse personne » (p. 45), selon l'équivalence attendue entre représentation physique et caractérisation morale ; il est vrai que le récit met à distance sa propre tendance essentialisante en mettant en suspens la question des causes responsables du triste caractère du personnage (p. 45), mais c'est pour affirmer d'autant mieux et sans ambiguïtés que « le corps de Mathieu Goguelue renfermait une

méchante âme » (*ibid.*), ce dont attestent sa personnalité cruelle et revancharde (p. 46) et son goût pour la tromperie (« Mathieu feignait d'être faible ; Mathieu feignait d'être idiot », p. 47). Du côté de l'illusion, il fausse le sens des apparences, et a appris à lire en le cachant (*ibid.*) ; par son « aptitude à imiter le chant des oiseaux, à contrefaire le cri des animaux sauvages, à suivre une piste » (p. 48), il est le reflet inversé des personnages de chasseurs qui, tel François, sont valorisés par le récit au nom des valeurs de simplicité et de transparence qui leur sont attachées (si François ment au père Watrin pour obtenir du cognac, il s'agit d'un jeu entre les deux hommes, établissant leur relation de complicité tout en servant de marqueur des mœurs paysannes du temps, p. 40-44), et qui dans leur rapport aux traces se présentent comme des lecteurs avoués. Il est l'agent négatif par excellence, causant des torts sans qu'il soit possible de remonter à son auteur (« Un jour ou l'autre, sans que l'on pût deviner d'où le mal venait, le mal était rendu au centuple », p. 46), et renvoyant à la figure du tentateur décidé à jouer des faiblesses de sa proie (quand il insiste pour que Bernard assiste au spectacle susceptible de l'engager sur la voie du crime : « Vous me donnerez votre parole d'honneur de voir jusqu'au bout », p. 192).

Conformément là encore à la logique du roman populaire, le récit met en avant l'existence de personnages vertueux rebutés d'instinct par la figure de Mathieu, régulièrement assimilé à un serpent (par exemple p. 225), et comme avertis d'avance qu'il sera le porteur du drame, à l'image de François (« François détourna ses yeux de Mathieu Goguelue, avec un dégoût qu'il ne se donna pas même la peine de dissimuler », p. 50). La transparence du propos, sous le signe de la focalisation zéro, revêt une dimension proleptique véhiculée par des personnages en proie à une soudaine inspiration (Bernard « semblait deviner la fatale influence que cet hôte vagabond de son foyer devait un jour avoir sur sa destinée », p. 49⁸⁰⁴). Le texte théâtralise ses effets pour dramatiser le spectacle de la tromperie maléfique. La dimension théâtrale du récit est soulignée par le biais de réseaux lexicaux appuyés⁸⁰⁵, et par l'usage de techniques propres au langage dramatique. Le traître Mathieu fait appel de manière répétée au

⁸⁰⁴ Si l'allusion n'était pas assez claire, le texte ajoute un peu plus loin que François voit en lui un « oiseau de mauvais augure », Alexandre Dumas, *Catherine Blum*, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁰⁵ « Un brin d'herbe brisé, une feuille retournée, une touffe de poils accrochée à un buisson d'épines, lui révélaient, de la première à la dernière scène, tout un drame nocturne qui croyait n'avoir eu d'autre théâtre que le gazon, d'autres témoins que les arbres, d'autres flambeaux que les étoiles », *ibid.* p. 39-40.

monologue et à l'aparté⁸⁰⁶. Les effets et jeux de scène sont très présents dans le texte, avec les talents déployés par Euphrosine pour séduire Bernard (p. 122-130), ou encore avec le piège final de François, qui dépeint la scène du meurtre tandis que Mathieu cherche à s'éclipser par la fenêtre (p. 230-242). La dimension mélodramatique est en outre très présente, dans un texte qui avance à coup de péripéties et se voit ponctué de scènes mettant en avant l'effusion des sentiments (cf. le père Watrin persuadé de l'innocence de Bernard et le bénissant alors que celui-ci se met à genoux, p. 223, avant que n'intervienne la scène de résignation héroïque empreinte de respect filial⁸⁰⁷). Le récit se présente comme une scène de théâtre aux accents mélodramatiques se déployant sous les yeux du lecteur apte à décrypter les conduites de tous les personnages.

En témoigne le statut de la scène de meurtre, que le lecteur est amené à suivre en direct et dans ses moindres détails. Pour lui, aucun doute n'est permis quant à la culpabilité de Mathieu. Le problème porte sur la manière dont seront déjoués ses sinistres projets. C'est ce rôle que joue l'enquête. L'enquêteur est incarné ici par François, jeune chasseur émérite qui sait pister le gibier. Ce personnage secondaire, ami de Bernard, est doté d'« yeux vifs et intelligents » (p. 34). Il apparaît dans le second chapitre, mais n'occupe une place importante qu'au dénouement, où son rôle d'adjuvant prend toute son importance puisqu'il est le seul à même d'établir la culpabilité de Mathieu. Avec lui, l'enquête occupe une place latérale mais privilégiée. Elle concerne une aptitude inusitée à donner corps à l'invisible, tout en intervenant à des étapes déterminées du récit engageant la dynamique de résolution narrative.

François est un chasseur, « un des plus habiles suiveurs de piste des environs » (p. 39), et en tant que tel maître des signes. Dans la lignée du conte des princes de Serendib et de *Zadig*⁸⁰⁸, les indices récoltés au long du chemin lui permettent de reconstituer le « drame nocturne », d'établir le raisonnement à même d'expliquer où se trouve le sanglier :

⁸⁰⁶ Par exemple, alors que François s'éloigne : « - Ah, tu ne t'en dédis pas ! Ah, je suis un méchant garçon ! Dit-il ; ah, je tire mal ! Ah, le chien de Bernard a réclamé parce qu'on m'appelait Louchonneau comme lui ! Ah, je suis un espion, un fainéant, un rapporteur !... Patience ! Patience ! Patience ! le monde ne finit pas encore aujourd'hui, et peut-être bien que je te revaudrai ça avant la fin du monde », *ibid.*, p. 62.

⁸⁰⁷ « "Ma mère, dit Bernard avec une résignation pleine de tristesse et de grandeur, si je dois mourir, je mourrai en fils reconnaissant et respectueux, remerciant le Seigneur de m'avoir donné de si bons et si tendres parents" », *ibid.*, p. 229.

⁸⁰⁸ Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit., p. 37-46.

- À quelle heure tombe la rosée ? dit le jeune garde. À trois heures du matin, n'est-ce pas ? Eh bien ! s'il était parti après la rosée tombée, il aurait foulé la terre humide, et il n'y aurait pas d'eau dans les creux de sa trace, tandis que, au contraire, il a foulé la terre sèche : la rosée est tombée ensuite, et elle a fait des abreuvoirs à rouges-gorges tout le long de sa route ; voilà ! (p. 51)

La démonstration sur la base du recours aux indices sert ici à illustrer la maîtrise de François, tout en suscitant la jalousie de Mathieu (« - Allons bien ! dit Mathieu, voilà qu'il lui a montré son acte de naissance, à présent ! », p. 51). Elle rend compte, au passage, de l'aspect spectaculaire des dons de François, et ce aux deux sens du terme : ils créent l'effet de stupeur, et ils donnent à voir la scène à laquelle les personnages n'ont pas assisté, démontrant ainsi sa puissance de conteur. « C'est comme si je le voyais » (p. 5), dit le père Guillaume du sanglier au terme des explications de François et après que celui-ci a exhibé une touffe de poils de l'animal pour dissiper les derniers doutes. Et François de conclure : « Vous regarderez et vous verrez, vous chercherez et vous trouverez » (p. 53), selon une formule renvoyant clairement à l'Évangile⁸⁰⁹, et par là, sur un mode joueur, à une vérité envisagée sur le mode de la contemplation.

L'analyse d'indices est ainsi thématifiée au début de la narration comme un mode valable de production de la vérité, et peut dès lors être convoquée à nouveau au moment de la crise pour conjurer le drame. Après le meurtre, alors que Bernard est arrêté, Guillaume Watrin lui demande s'il est le coupable, et après les dénégations de son fils, manifeste sa confiance dans les voies de la Providence : « Je te bénis, mon enfant, dit Guillaume ; tu es innocent, c'est tout ce qu'il me faut. Quant à la preuve de ton innocence, elle viendra quand il plaira à Dieu » (p. 223). L'intervention de François, à partir du chapitre XIX, met en œuvre cette logique providentielle. Celle-ci prend la forme d'une suite de révélations (« Voici comment la chose s'est passée », p. 233), contestées par le maire du fait de l'absence de François sur les lieux. Le pouvoir de François se voit alors réaffirmé parce qu'une fois encore, les traces lui suffisent à appréhender la scène manquante (« Je ne vous ai pas quittés ; après ? [...] J'ai vu la trace, et c'est tout ce qu'il me faut », p. 233). Le pouvoir quasi-surnaturel de la lecture indicielle se voit alors clairement thématifié par les personnages (« Il y a

⁸⁰⁹ *Luc 11, 9.*

miracle », p. 236 ; « Oh ! Le démon ! », p. 237). En tendant un piège à Mathieu, François achève de faire la démonstration de ses talents, en même temps que la lecture indiciaire se voit rebranchée sur le scénario de la mise à l'épreuve, retrouvant par là une logique narrative éprouvée.

L'enquête permet ainsi par ses pouvoirs propres de dénouer la crise et de surmonter la perspective d'un drame apparemment inéluctable. Mais le mystère n'a guère, ici, de rapport avec son jeu. Le terme apparaît cinq fois⁸¹⁰, sans jamais se voir associé à Mathieu ou à son crime, que le lecteur appréhende en tout état de cause avec clarté. Sans doute, une occurrence lie l'idée de mystère au motif du crime sinistre et inexplicable dans les premières pages du récit, lorsque le narrateur-Dumas évoque ses souvenirs :

C'est à cent pas derrière nous qu'un jour, ou plutôt une nuit, en revenant de Crépy, je trouvai le cadavre d'un jeune homme de seize ans. J'ai raconté, dans mes *Mémoires*, ce sombre et mystérieux drame. Le moulin à vent qui s'élève à gauche de la route, et qui fait lentement et mélancoliquement tourner ses grandes ailes, sait seul, avec Dieu, comment les choses se sont passées (p. 20).

Mais c'est justement, ici, pour faire référence à un autre texte en même temps qu'à un autre crime ouvrant cette fois à l'inconnaissable, dans un jeu d'intertextualité faisant de la vie de Dumas le lieu de la prolifération des possibles fictionnels. Dumas revêt au sein du récit la figure du conteur sans fin, pour lequel une histoire en attire toujours immanquablement une autre dans un interminable jeu d'échos, et peut mener au drame du crime inconnaissable.

Mais dans le cadre du récit proposé, la fonction du mystère est différente. Si le mystère renvoie à un secret, celui-ci concerne prioritairement la forêt, « cette belle forêt dont les profondeurs mystérieuses t'ont fait rêveur, dont le mélancolique murmure t'a fait poète » (p. 13). Le mystère fait écho au climat nostalgique du texte, où les arbres éveillent la rêverie romantique et disent un climat primitif, un monde perdu (« Aujourd'hui, je ne sais plus ce qu'il y a », p. 33) :

⁸¹⁰ Annexe IV.2.B.

[Arbres,] vous êtes tombés tout à coup en quelques mois, vous qui aviez encore tant d'années à vivre, tant de générations à abriter sous votre ombre, tant d'amours à voir passer mystérieusement et sans bruit sur le tapis de mousse que les siècles avaient étendu à vos pieds ! (p. 16)

C'est alors la dimension poétique, l'intimité amoureuse et le secret des cœurs qui se disent à l'aune du mystère et de son association au motif de la forêt :

Plus loin, sous l'ombre mystérieuse de la forêt, sur ce tapis de mousse, qui assourdit les pas aux troisième, quatrième et cinquième plans, comme on dit au théâtre, dans le crépuscule qui commençait à tomber, passaient, s'effaçant de plus en plus, selon leur plus ou moins d'éloignement, les promeneurs solitaires ou accouplés (p. 174).

Si le mystère renvoie à l'herméneutique, c'est ici en lien avec un savoir plus profond, originaire, éminemment incarné par les secrets de la nature. François, qui se trouve dans un rapport d'intimité avec la forêt, est capable de mettre en œuvre ses talents d'enquêteur et de chasseur dans la mesure où il a pénétré ses secrets.

Le mystère est ainsi associé à un savoir qui relève de la rationalité mais aussi plus largement d'une connaissance secrète en prise avec un passé révolu. Le premier chapitre consistait déjà, dans un seul et même mouvement, en une évocation d'une multitude de souvenirs et une ouverture des possibles du récit, et proposait un parcours fantasmatique dans le pays de l'enfance. Les garde-chasses sont aussi, ici, les gardiens d'un ancien monde et d'un rapport authentique aux choses dont participe la lecture indiciaire, parce que la connaissance des traces suppose un rapport intime à la nature. Tout comme le conteur prétend préserver à sa manière les récits du passé, il s'agit pour le garde-chasse d'empêcher la destruction de la forêt renvoyant à l'ordre de la rêverie contre celui du mercantilisme. Le maire, Raisin, qui est aussi marchand de bois, cherche à circonvenir Guillaume Watrin pour obtenir de rogner sur la forêt, tandis que le garde-chasse s'en fait le défenseur intransigeant au nom de Dieu (et au passage du duc d'Orléans) :

- Oh ! Voler, voler, dit Raisin ricanant malgré le mot, il y a tant d'arbres dans la forêt, que personne n'en sait le compte.
- Oui, dit Guillaume avec une certaine solennité presque menaçante, excepté celui qui sait non seulement le compte des arbres, mais encore celui des feuilles, excepté

celui qui voit et entend tout, et qui sait déjà, quoique nous soyons seuls ici, que vous venez de me faire une proposition infâme (p. 206-207).

Le motif de l'enquête ne renvoie pas, ici, à la modernité. D'un point de vue fonctionnel, elle permet à l'adjuvant de déjouer le piège et de dénouer le drame. Mais elle concerne surtout un rapport intimiste, romantique et nostalgique au monde, rabattu sur le mystère, qui témoigne d'un savoir plongeant ses racines dans un rapport fusionnel à la nature, loin de l'univers de la marchandisation et de la froide rationalité. Le paysage de Villers-Cotterêt, aux allures d'Arcadie, concerne un état du monde supplanté par l'avènement du Second Empire qui a entraîné l'exil de Dumas, et qu'il s'agit de restaurer dans l'espace du récit. Le texte permet de faire revivre un passé disparu, qui porte de part en part la trace de l'histoire de Dumas telle qu'il entend en produire une version rêvée. Car il s'agit bien ici, en écho aux *Mémoires*, des traces d'une autobiographie fantasmatique. En attestent les souvenirs du premier chapitre, mais aussi l'évocation d'une relation personnelle aux protagonistes de l'histoire par l'intermédiaire de la figure du père :

Watrin avait mon père en vénération, et m'aimait beaucoup moi-même. Il avait conservé sous un globe le verre dans lequel avait l'habitude de boire le général Dumas quand il chassait avec lui, et dans lequel aussi dix, quinze et vingt ans après, il ne manquait jamais de me faire boire moi-même lorsque nous chassions ensemble (p. 38).

Dès lors, le mystère entre ici en résonance avec la figuration d'un climat archaïque, ouvrant à la représentation d'un collectif social harmonieux, un instant perturbé puis aussitôt ressoudé après l'évacuation du bouc émissaire. Goguelue est envoyé aux galères (p. 255), où il perd son nom pour ne plus être appelé que Mathieu (p. 256), tente de s'évader mais après avoir reçu un coup de feu disparaît dans l'eau jusqu'à ce que remonte à la surface « un corps inerte et flottant » (p. 255). Son arrestation signait déjà le retour à l'ordre et à la concorde collective. Quant à Raisin, le marchand de bois, il se repent d'avoir voulu corrompre Watrin (« On insulte un honnête homme quand on lui fait des propositions telles qu'il ne peut les accepter qu'en donnant un démenti à sa vie tout entière », p. 249). Le lexique de l'honnêteté est invoqué à répétition pour dire la logique de transparence et de communion collective (« Tous les honnêtes gens sont une même famille », p. 249). Les noces peuvent enfin avoir lieu, les

ruses maléfiqes de Mathieu s'avérant inopérantes dans une narration se revendiquant d'une logique providentielle :

On aperçut Mathieu derrière les barreaux d'une fenêtre.
C'était lui qui venait de lancer la pierre.
Alors, voyant qu'on le regardait, il rapprocha ses mains l'une de l'autre, et imita le cri de la chouette.
- Ohé ! monsieur Bernard, cria-t-il, vous savez, le cri de la chouette porte malheur.
- Oui, répondit François ; mais quand le prophète est mauvais, la prédiction est fausse (p. 254-255).

L'enquête se voit associée à une structure mélodramatique, où elle s'insère pour en renouveler les enjeux, mais à des moments précis et localisés ; elle permet cependant par le biais du mystère de recouvrir l'ensemble de la narration, en conférant une épaisseur propre à la logique du passé nimbant le récit. Dans ce monde de la transparence heureuse, le mystère relève d'un savoir hors-normes, le paradigme indiciaire trouvant sa force de s'ancrer dans un rapport primitif et secret à la nature, bien loin de toute relation à la modernité. Le savoir secret, c'est celui du paradis perdu du passé, sans bornes et se donnant sous le signe du sentiment intime. Le mystère n'est pas, ici, du côté de l'ignorance et de la menace, mais d'un savoir originaire qu'il s'agirait de retrouver. Le trouble du texte (*Catherine Blum*) et de l'hypotexte (*Les Gardes Forestiers* et la pièce d'Iffland), de la fiction et de la réalité, du passé et du présent, de la rêverie et du jeu d'apparence autobiographique, donne une densité particulière à un récit où la logique providentielle entre en résonance aussi bien avec la tradition du roman populaire qu'avec le rêve de conjuration du présent. Dans cette approche originale de l'enquête, le mystère se voit moins configuré par l'inquiétude gothique que par la rêverie poétique.

2.2.3. Le récit judiciaire selon Gaboriau : enquête et conquête de l'ordre symbolique

Ces textes témoignent d'une fascination pour l'enquête, tout en lui donnant sens par des voies narratives différenciées. Le mystère, dans ce

fonctionnement, peut tout aussi bien dire la gravité de la menace que la perspective de la voir surmontée. Les romans d'Émile Gaboriau (1832-1873), s'ils font des enjeux herméneutiques et du motif de l'enquête criminelle le point nodal autour duquel s'orchestre le texte, posent à leur tour la question de la dramatisation du récit, et en viennent à mobiliser également le mystère à leur manière. À la mort de Gaboriau, Marius Topin identifiait de la sorte son apport propre à la technique du récit :

Là où [Poe] avait porté toute son attention sur le problème, sans se préoccuper d'autre chose et sans se soucier des mannequins qu'il faisait mouvoir, Gaboriau a créé une action intéressante, inventé des personnages animés chacun de leur vie propre, créé un dialogue, multiplié les incidents ; là où, en un mot, le premier avait seulement construit la carcasse du mystère, le second y a mis les chairs, le sang, le souffle, la vie.⁸¹¹

Les récits judiciaires de Gaboriau sont pensés, et annoncés, en relation avec le mystère, si l'on en croit une politique éditoriale attestant de la portée publicitaire du terme au moment de leur publication. Désormais, le mystère engage on ne peut plus clairement la curiosité du lecteur à l'égard du récit du crime non résolu. Après le succès de *L'Affaire Lerouge*⁸¹², Moïse Millaud exploite au maximum le potentiel commercial des récits de Gaboriau et lance dans ses journaux des campagnes publicitaires usant du registre de l'émouvant, de l'extraordinaire, du mystérieux⁸¹³. Au moment de la parution de *Monsieur Lecoq*, après une campagne d'affichage sur les murs de Paris faite de ce seul nom suivi de points d'exclamation, apparaît enfin dans *Le Soleil*, le 15 mai 1868, l'annonce à proprement parler du récit à venir assortie d'une mention des talents de l'enquêteur : « C'est Monsieur Lecoq qui dénoue les intrigues les plus ténébreuses, qui dévoile les mystères les plus soigneusement cachés »⁸¹⁴. Vapereau écrira à propos de ce matraquage publicitaire, considéré alors comme inédit :

⁸¹¹ Cité dans Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, op. cit., p. 166.

⁸¹² L'ouvrage, d'abord publié dans *Le Pays*, avait d'abord connu un faible retentissement ; c'est à l'occasion d'une nouvelle parution dans *Le Soleil* que commence vraiment le succès pour Gaboriau. Voir Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, op. cit., p. 112.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 44-155.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

Pendant des semaines, on vit briller sur toutes les murailles, en lignes obliques, plusieurs fois répétés, ces seuls mots : Monsieur Lecoq ! C'était une sorte de Mané, Thécel, Pharès, un avertissement mystérieux. Puis il se fit un peu plus de lumière : on apprit, par la même voie, que Monsieur Lecoq est le célèbre agent de police de sûreté, dont les "exploits" allaient être racontés dans une œuvre hors ligne, aux péripéties dramatiques.⁸¹⁵

Parler de Gaboriau, construire un discours commercial autour de ses récits, implique de faire appel au mystère et à la promesse dramatique en jouant de l'information manquante et incomplète. Lorsque *Le Voleur* de Girardin révèle qu'il va reprendre *L'Affaire Lerouge*, la référence simultanée à l'effet gothique et à l'imaginaire du fait divers permet d'insister sur le nouage sémantique d'une notion qui articule l'inconnu, le dramatique et la promesse de sensations :

Dans notre premier numéro de janvier 1867, nous commencerons la publication de *L'Affaire Lerouge*, par Émile Gaboriau, roman plein de mystère et de terreur, qui captivera et enchaînera les lecteurs de la première page à la dernière, comme le ferait le plus émotionnant des drames de cour d'assises⁸¹⁶.

Et encore, pour annoncer le *Dossier n°113* :

On sait que cette œuvre reconnue et acclamée comme le chef-d'œuvre de son auteur réunit tous les genres d'intérêt : le drame, le mystère, la surprise, la terreur, les péripéties les plus étranges, les coups de théâtre les plus inattendus et, à travers toute cette intrigue, ténébreuse et enlevée comme le plus palpitant des procès de cour d'assises, l'action patiente, infatigable, sûre, providentielle de la police, représentée par le plus habile et le plus ingénieux de ses agents...⁸¹⁷

Si le mystère revêt des formes différentes, il apparaît comme un ingrédient indispensable du récit intrigant, où il entre en réseau avec une série d'autres termes avec lesquels il fait système. Il exprime exemplairement un rapport à l'écriture tendu vers l'effet à produire sur le récepteur, selon la leçon que Gaboriau, amoureux de Stendhal, mais aussi grand lecteur de Radcliffe, de Balzac et de Poe⁸¹⁸, et un temps secrétaire et collaborateur de Paul Féval ayant

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

participé notamment à l'élaboration de *Jean Diable*⁸¹⁹, est à même de s'approprier.

*L'Affaire Lerouge*⁸²⁰ (1866) constitue le premier de ces récits judiciaires mystérieux, dont l'enjeu se concentre autour d'un meurtre donnant lieu à l'enquête policière. Le récit commence avec la découverte du corps de la veuve Lerouge, manifestement assassinée. Sur la scène du crime, alors que Gévrol, chef de la sûreté, croit au mobile du vol, le jeune Lecoq, « ancien repris de justice réconcilié avec les lois » (p. 12), suggère à Daburon, le juge d'instruction, de faire appel à Tabaret, un retraité amateur d'enquêtes et auxiliaire des forces de police. Ce dernier relève des indices infirmant la version de Gévrol, et en vient à se convaincre que la veuve Lerouge détenait un secret. Noël Gerdy, jeune avocat voisin de Tabaret, lui apprend que la veuve Lerouge était sa nourrice, et qu'elle a procédé à un échange de nourrissons dont il a été la victime : Noël serait le descendant de l'illustre famille de Commarin. Son père, le comte de Commarin, l'aurait délaissé au profit du fils de sa maîtresse. Dès lors persuadé que le coupable du meurtre est Albert de Commarin, le fils censément légitime du comte qui aurait cherché à cacher la vérité, Tabaret le fait arrêter. Pourtant, comme Albert ne dispose contre toute attente d'aucun alibi, Tabaret, contraint de ne plus voir en lui un criminel accompli, et de plus en plus persuadé d'avoir commis une erreur⁸²¹, cherche à le disculper en dépit des réticences du juge d'instruction. Enfin éclate la vérité : l'échange n'a jamais eu lieu, Albert est innocent. Noël, ayant appris sa filiation et le projet d'échange qui avait existé sans avoir été mené à bien, a tué la veuve Lerouge, puis sa mère, dans le dessein de faire chanter le comte. Alors qu'il est sur le point d'être arrêté, il se suicide. Tabaret, revenu de ses illusions, se méfie désormais de la justice et « ne voit plus partout qu'erreurs judiciaires » (p. 583) :

L'ancien agent volontaire doute de l'existence du crime et soutient que le témoignage des sens ne prouve rien. Il fait signer des pétitions pour l'abolition de la peine de mort et organise une société destinée à venir en aide aux accusés pauvres et innocents (p. 583).

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

⁸²⁰ Édition de référence : Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, Paris, E. Dentu, 1867, 3^e édition.

⁸²¹ « "Pas d'alibi ! murmurait le bonhomme, rien, pas d'explications, un pareil coquin ! Cela ne se conçoit ni ne se peut. Pas d'alibi ! Il faut que nous nous soyons mépris ; celui-ci alors ne serait pas le coupable ; ce ne peut être lui, ce n'est pas lui..." », *ibid.*, p. 362.

Ce résumé ne rend pas compte de la complexité d'une intrigue épousant tour à tour le point de vue des divers personnages, tous porteurs de motivations propres, dans un texte qui tire nombre de ses thèmes de la tradition du roman populaire (à commencer par le motif de la bâtardise et de l'échange de nourrissons). L'enjeu herméneutique renvoie aussi bien au crime enfoui qu'à la nécessité de conjurer l'action d'un personnage négatif. En tout état de cause, si l'ensemble du récit tourne autour de l'enquête, celle-ci est loin d'emblématiser le triomphe univoque de la justice et de la raison. Le texte se présente au contraire comme l'histoire d'une erreur judiciaire, conjurée *in extremis* par le hasard des circonstances et les remords de conscience d'un détective amateur ayant d'abord péché par orgueil et précipitation. Le texte de l'enquête se donne d'entrée de jeu sous le signe de l'ambiguïté. Le détective amateur est assurément d'une intelligence supérieure mais ne s'en fourvoie pas moins en présumant de ses forces. Dès le premier chapitre, Gévrol dénonçait les excès de Tabaret :

Il fait de la police pour le succès, ni plus ni moins qu'un auteur. Et comme il est orgueilleux plus qu'un paon, il est sujet à s'emporter, à se monter le coup. Dès qu'il est en présence d'un crime, comme celui d'aujourd'hui, par exemple, il a la prétention de tout expliquer sur-le-champ. Et en effet, il invente une histoire qui se rapporte exactement à la situation. Il prétend avec un seul fait reconstruire toutes les scènes d'un assassinat, comme ce savant qui sur un os rebâtissait les animaux perdus. Quelquefois, il devine juste, souvent aussi il se trompe (p. 20-21).

Ces propos, émanant d'un personnage jaloux et présenté dans le texte sous un jour défavorable, n'en sont pas moins rétrospectivement largement validés au terme du récit : Tabaret, au nom de la science, mène en réalité une activité d'écrivain, il est un fabricant d'histoires susceptible de tomber dans l'erreur. Après Dupin et avant Holmes, le goût de l'investigation relève chez lui d'une passion touchant à la monomanie :

Le père Tabaret ne causait plus. Il réfléchissait, il cherchait, il combinait, et sur sa physionomie on pouvait suivre le travail de sa pensée. Le juge le considérait curieusement, intrigué par le caractère de ce singulier bonhomme, qu'une passion, pour le moins originale, mettait au service de la rue de Jérusalem (p. 45).

Comme Dupin, Tabaret sort de l'ordinaire dans tous les sens du terme et pose la question de la dérogation à la norme, également exprimée par le thème

criminel : ses talents revêtent un caractère d'ambiguïté dans la mesure où ils renvoient à un pouvoir aussi inquiétant que fascinant. Pris dans le tourbillon de l'enquête, il se transforme, y compris physiquement : d'aspect ridicule, voire idiot (« Si celui-là est un habile homme, en tout cas il n'y paraît guère à sa mine », p. 33), il est transfiguré quand il s'adonne à sa passion⁸²². Surtout, comme Dupin, mais aussi d'autres enquêteurs tel le François de *Catherine Blum*, Tabaret sait mettre en scène ses effets, théâtraliser la production du vrai, construire la mise en spectacle du triomphe de la raison d'une manière propre à stupéfier les témoins de ses démonstrations. Il agit d'une manière d'abord incompréhensible avant de s'expliquer (p. 34-35). Lorsqu'il livre ses conclusions, c'est de manière lapidaire et incompréhensible, pour s'en justifier seulement dans un second temps : « Je commence, dit-il enfin d'un ton vaniteusement modeste. Le vol n'est pour rien dans le crime qui nous occupe » (p. 36). Dans cette phrase, la logique de l'oxymore (sur le plan logique, avec l'alliance du commencement et de la fin, et psychologique, avec celle de la modestie et de la vanité) se lie au fonctionnement d'un discours qui se donne d'abord comme incompréhensible. Dans la mesure où elle touche au retournement des apparences, la parole spectaculaire de Tabaret rejoint le crime mystérieux : elle brouille l'ordre des choses en livrant le conséquent avant l'antécédent, selon un effet relevant de la métalepse rhétorique. Si Tabaret constitue une figure d'auteur, c'est qu'en passant de l'autre côté des signes, il peut faire revivre la scène de manière aussi précise et sensible qu'immédiate, avant d'explicitier dans un second temps seulement, aux yeux du lecteur comme à ceux des autres personnages, la manière dont il a pu reconstituer les faits :

- La victime s'est bien cramponnée à ses mains, mais comme il n'avait pas quitté ses gants gris...
- Mais c'est du roman ! S'exclama Gévrol.
- Avez-vous visité les ongles de la veuve Lerouge, M. le chef de sûreté ? Non. Eh bien ! allez les inspecter, vous me direz si je me trompe (p. 41).

Le coup d'éclat de Tabaret est pareil à celui du roman, dans sa manière spectaculaire d'affirmer des pouvoirs propres à fasciner un récepteur médusé.

⁸²² « À mesure que le bonhomme parlait, son petit œil s'allumait et brillait comme une escarboucle. Sa physionomie reflétait une jubilation intérieure, et ses rides semblaient rire. Sa taille s'était redressée, et c'est d'un pas presque leste qu'il s'élança dans la seconde chambre », *ibid.*, p. 34.

Capable de donner vie à des détails, Tabaret sait disposer des effets de réel susceptibles de donner consistance à son récit pour emporter l'adhésion⁸²³ :

- Dans le placard est une nappe encore propre. S'en est-elle servie ? Non. Pour son hôte elle a sorti du linge blanc, et son plus beau. Elle lui destinait un verre magnifique, un présent sans doute. Enfin il est clair qu'elle ne se servait pas ordinairement de ce couteau à manche d'ivoire.
- Tout cela est précis, murmurait le juge, très précis (p. 40).

L'enquête se présente ainsi à la manière d'un tour de force qui est aussi celui du récit. Elle relève moins de l'élaboration d'une vérité désintéressée que d'un pouvoir produisant ses effets en se donnant sous le signe de la lutte du bien contre le mal. Le mystère intervient dans ce cadre, et concerne d'abord les personnages secrètement opposés : les deux figures mystérieuses par excellence sont dans *L'Affaire Lerouge* Tabaret et Noël Gerdy, ennemis sans le savoir⁸²⁴.

Le texte présente 13 occurrences du terme « mystère »⁸²⁵. Celles-ci désignent d'abord le crime apparemment insoluble (p. 44). Il y a même, ici, une équivalence entre le crime et le mystère, puisqu'il s'agit dans l'un et l'autre cas de la sortie du sens : « Presque tous les crimes ont même pour la justice et pour la police un côté mystérieux et en quelque sorte impénétrable » (p. 206), en même temps que l'affaire Lerouge est éminemment mystérieuse par sa complexité propre (p. 525). Cet inconnaissable concerne aussi les figures symétriques de l'enquêteur et du criminel, qui toutes deux échappent à l'appréhension commune. Le criminel, Noël Gerdy, est mystérieux parce qu'il joue avec les signes et fait preuve d'une propension inquiétante à la dissimulation⁸²⁶. Le mystère se lie au passage à la puissance de séduction (p. 447). Mais il concerne

⁸²³ Nous faisons bien sûr référence ici à « l'effet de réel » et à son rôle dans le récit tel que le théorise Barthes. Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 1968, n°11, « Recherches sémiologiques. Le vraisemblable », p. 84-89.

⁸²⁴ Du moins en ce qui concerne Tabaret. Si ce dernier cache ses activités d'enquêteur, le texte révèle très tardivement que Noël savait en réalité à quoi s'en tenir sur lui, et l'avait sciemment pris dans sa toile (« Noël savait ses relations avec la police, il comprit que le bonhomme serait un merveilleux confident », Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, op. cit., p. 572).

⁸²⁵ Annexe IV.2.C.

⁸²⁶ « C'est embêtant, à la fin, d'avoir pour amant un rébus, un homme dont on ne sait rien, un logogriphe en habit noir et en cravate blanche, un être lugubre et mystérieux... », Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, op. cit., p. 549. Juliette, sa maîtresse, dénonce ses mystères dans la mesure même où elle est d'ailleurs la seule à percevoir qu'il y a chez lui un trouble dans la relation aux signes. Voir aussi p. 136 : « Toujours des mystères ! fit Juliette dépitée de l'inutilité de ses chatteries ».

tout autant les représentants de la police et de l'investigation que ceux du crime. La police est vue comme une puissance transcendante touchant à l'omniscience :

Peu à peu je me suis senti attiré vers cette puissance mystérieuse qui, du fond de la rue de Jérusalem, surveille et garde la société, pénètre partout, soulève les voiles les plus épais, étudie l'envers de toutes les trames, devine ce qu'on ne lui avoue pas, sait au juste la valeur des hommes, le prix des consciences, et entasse dans ses cartons verts les plus redoutables comme les plus honteux secrets (p. 50).

Tabaret, incarnant la capacité quasi-surnaturelle à saisir l'insaisissable, est à son tour du côté du mystère, et illisible aux yeux des autres. En lui, l'apparence se défait de l'essence, ce dont témoigne son apparence de stupidité et de médiocrité. Son existence déroge aux usages régissant la vie commune, ce qui le rend suspect (« Tout le monde avait remarqué la singularité de ses habitudes. Ses constantes expéditions au dehors donnaient à ses allures des apparences mystérieuses et excentriques », p. 56). Le mystère concerne ici ce qui échappe à la compréhension des gens ordinaires (voir par exemple p. 411, la bonne sœur bornée, incapable de donner sens aux faits mystérieux qui se déroulent sous ses yeux).

La démarche d'élucidation herméneutique sous le signe du mystère engage la lutte entre deux agents opposés, renvoie à l'ordre de l'invisible, et relève par là d'une quête quasi-mythique se superposant à l'ordre de la vie quotidienne pour en dire le dépassement :

Il allait, sans conscience du monde extérieur, trébuchant aux aspérités du trottoir ou glissant sur le pavé gras. S'il suivait le bon chemin, c'était par un instinct purement machinal, la bête le guidait. Son esprit courait les champs des probabilités et suivait dans les ténèbres le fil mystérieux dont il avait, à la Jonchère, saisi l'imperceptible bout (p. 146).

L'enquête revêt un caractère réaliste, avec des notations précises sur le relevé des indices ou la procédure de l'instruction, tout en se présentant sous le signe du contemporain (l'action du livre se situe en 1862) et en explorant les diverses couches de la société. Mais elle renvoie aussi simultanément à une

lutte⁸²⁷ fascinante et placée hors de tout plan réaliste parce qu'elle touche à l'insaisissable et à l'invisible : Noël est celui que nul n'est en mesure de soupçonner, sinon, peu à peu, le lecteur, au fur et à mesure qu'il assiste à ses menées. Si le texte ne dit pas explicitement sa culpabilité avant les derniers chapitres, le jeu de focalisation permet progressivement de suivre le personnage et de saisir la tromperie qui l'habite (cette dynamique s'institue à partir du chapitre 5, quand Noël va voir en cachette la maîtresse qui le ruine) et à laquelle les enquêteurs restent aveugles. La logique de l'invisible concerne aussi, symétriquement, la démarche de l'élucidation et son fonctionnement parfois inattendu. Le pouvoir de Tabaret tient à ce qu'il remonte du visible à l'invisible et du connu à l'inconnu⁸²⁸, par le biais de l'analyse indicielle. Mais alors que les preuves s'accumulent contre Albert, la logique de l'invisible amène le retournement central du livre en se manifestant aussi sur un autre mode. L'absence d'alibi d'Albert, du fait de son caractère absurde, constitue pour Tabaret la preuve qu'il n'a pas tué. C'est au nom d'un invisible, d'une absence, de ce qui n'est littéralement pas là que Tabaret, alors que la machine judiciaire est enclenchée, cherche à prouver l'innocence de celui qu'il a fait arrêter. La preuve par l'absurde n'a pas de lien avec la démarche indicielle, mais avec une certaine idée de ce qui définit l'innocent ou le criminel : « J'ai examiné l'œuvre et j'ai jugé l'ouvrier » (p. 364). Ce rapport de l'élucidation à l'invisible rapproche alors la démarche d'apparence rationnelle d'une logique de l'intuition (« Il y a un secret, je brûle, mais je ne le tiens pas », p. 416), et se repère aussi dans l'épisode du rêve de Tabaret, où un condamné cherche à lui communiquer le nom du coupable : « Il prononçait un nom, la foule répétait ce nom, et il ne l'entendait pas, il lui était impossible de le retenir » (p. 419). Le texte embrasse une logique de conversion, qui est celle de Tabaret (passant de la certitude de la culpabilité d'Albert à celle de son innocence) comme celle du récit, où se réveillent les harmoniques du mystère en sa version gothique :

Ce n'était qu'un rêve ! Mais les rêves, parfois, sont, dit-on, des avertissements du Ciel. Son imagination était à ce point frappée, qu'il fit des efforts inouïs pour se

⁸²⁷ Le texte mobilise le lexique de la chasse mais aussi de la guerre pour caractériser la quête du criminel. Tabaret se fait aussi tacticien militaire (« Il s'agissait pour lui de dresser un nouveau plan de bataille et d'arrêter des mesures promptes et décisives », *ibid.*, p. 415).

⁸²⁸ « Comment suis-je arrivé au coupable ? En procédant par induction du connu à l'inconnu », *ibid.*, p. 363-364.

rappeler le nom du coupable prononcé par Albert. N'y parvenant pas, il se leva et ralluma sa bougie ; l'obscurité lui faisait peur, la nuit se peuplait de fantômes (p. 419).

Le récit de l'enquête est donc loin de se réduire à la question de l'élucidation rationnelle. L'investigation d'apparence méthodique peut d'ailleurs se fourvoyer. Tabaret n'en est pas à sa première erreur judiciaire :

- Hélas ! monsieur, des preuves ! Il y en a toujours contre ceux qu'on arrête. Il y en avait contre tous les innocents qui ont été condamnés. Des preuves !... J'en avais relevé bien d'autres contre Kaiser, ce pauvre petit tailleur...⁸²⁹

Le récit présente donc l'investigation sous un jour à part. Elle se donne sous le signe de la raison, renvoie à une aptitude hors-norme, ouvre aux puissances de l'invisible, s'inscrit dans une lutte entre le bien et le mal. Mais elle ne consacre pas le triomphe sans mélange de l'enquêteur usant de la rationalité moderne. Un agent borné et étroit d'esprit, Gévrol, peut malgré ses insuffisances parvenir à retrouver un témoin essentiel (p. 534). *A contrario*, Tabaret, trop proche de Noël, se montre longtemps inapte à déceler en lui le coupable, et s'efforce de lutter contre cette idée, qui finit par s'imposer comme malgré lui :

Le père Tabaret s'arrêta aussi court que si son chemin eût été barré par le plus effroyable reptile.

Il était épouventé de sa conclusion, qui disait : « Noël aurait donc assassiné la femme Lerouge pour l'empêcher de confesser que la substitution n'avait pas eu lieu, et il aurait brûlé les lettres et les papiers qui le prouvaient ! »

Mais il repoussa avec horreur cette probabilité, comme un honnête homme chasse une détestable pensée qui, par hasard, sillonne son esprit »... « Soupçonner Noël, mon enfant, mon légataire universel, la vertu et l'honneur incarnés ici-bas ! Noël, que dix ans de relations constantes, de vie presque commune, m'ont appris à estimer, à admirer au point que je répondrais de lui comme de moi-même ! [...] Je devrais me battre ! Vieille bête ! tu ne trouves sans doute pas assez terrible la leçon que tu viens de recevoir ! Que faut-il donc pour te rendre plus circonspect ?

Il raisonnait ainsi, s'efforçant de refouler ses inquiétudes, contraignant ses habitudes d'investigation, mais au fond de lui-même une voix taquinante murmurait : Si c'était Noël ? (p. 536-537)

La même faculté de raisonnement qui l'a d'abord mené à une fausse piste

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 365.

l'entraîne enfin vers la seule conclusion valable, mais bien malgré lui. Et Tabaret n'est pas le seul personnage à se trouver pris dans un tel jeu d'ambivalence. Daburon, le juge d'instruction, dispose d'une aptitude analogue à celle de Tabaret : « Habile à déduire du connu à l'inconnu, il excellait à grouper les faits et à réunir en un faisceau de preuves accablantes les circonstances les plus futiles et en apparence les plus indifférentes » (p. 10). Seuls ses scrupules de conscience le séparent du détective amateur : « L'audace lui manquait pour les coups de théâtre risqués qui font éclater la vérité [...] il lui répugnait de tromper même un prévenu et de lui tendre des pièges » (p. 10). Homme d'honneur, Daburon, rival malheureux d'Albert de Commarin, est d'abord déterminé à faire son possible pour l'aider⁸³⁰. Et pourtant, lorsqu'il obtient des preuves de sa culpabilité, il se montre en dépit de ses remords de conscience⁸³¹ inflexible face aux demandes de Tabaret. Le récit suit alors le cours des méandres de la conscience de Daburon. « Après avoir souhaité Albert innocent, il le voulait absolument coupable à cette heure. Et cela pour cent raisons qu'il était impuissant à analyser » (p. 421) ; « Le prévenu innocent, il devenait inexcusable à ses propres yeux » (p. 422) ; « Lui, toujours favorable aux prévenus, il n'admettait pas la possibilité d'une erreur à l'égard de celui-ci » (p. 449) ; « Il avait été égaré par une trop grande délicatesse de conscience. Les scrupules qui le tracassaient lui avaient rempli l'esprit de fantômes et l'avaient poussé à l'animosité passionnée par lui déployée à un certain moment » (p. 526). Le méthodique et bienveillant Daburon a été rattrapé par les méandres de sa conscience. Comme Tabaret, il tente enfin, au terme du récit, de réparer le mal qu'il a causé. Ces deux personnages positifs et supérieurs précipitent le drame avant de se reprendre *in extremis*. Le texte de la supériorité de la raison traite simultanément des failles secrètes travaillant le sujet.

C'est que le sujet central de *L'Affaire Lerouge* paraît être la question de l'aveuglement. Tabaret comme Daburon, en dépit de leurs facultés et de leur souci de justice, plongent dans l'erreur et, saisis par la logique de l'invisible qui touche aussi à leurs motivations profondes et inavouées, se laissent tour à tour

⁸³⁰ « Je veux qu'il trouve en moi autant un conseiller qu'un juge. S'il n'est pas coupable, il disposera, pour établir ses preuves, de tout cet appareil formidable d'agents et de moyens qui est entre les mains du parquet. Oui, je puis être le juge, Dieu, qui lit au fond des consciences, voit que j'aime assez Claire pour souhaiter de toutes mes forces l'innocence de son amant », *ibid.*, p. 203.

⁸³¹ « Quelque chose en lui remuait et se révoltait. Au fond de sa conscience, certaines inquiétudes sourdes grouillaient. Il avait triomphé, et sa victoire ne lui donnait que malaise, tristesse et dégoût », *ibid.*, p. 359.

prendre au piège des apparences trompeuses. Le mystère, ici, renvoie certes à la lutte entre les représentants de l'ordre et le criminel invisible. Mais il dit aussi cette part insaisissable d'une vérité qui ne peut émerger ou qui, lorsqu'elle le fait enfin, opère d'une manière somme toute incompréhensible, ainsi que Noël en fait l'expérience au terme du parcours : « Partons, reprit-il, le grand malheur est que je ne sais d'où vient le danger. Qu'on ait pu découvrir la vérité, c'est encore un mystère pour moi... » (p. 576). Les personnages se montrent alors tous inaptes à un moment ou un autre à tenir une ligne de conduite efficace dans la mesure où ils sont mêlés aux autres actants, et où leur analyse de la situation se voit saturée par des logiques égocentrées susceptibles de brouiller l'exercice d'une raison censément désintéressée.

L'écriture de Gaboriau a été rétrospectivement critiquée du fait qu'elle ne respectait pas encore réellement les codes de l'écriture policière et restait par trop marquée par des techniques issues de la littérature populaire et du roman-feuilleton, avec en particulier un recours fréquent à l'analepse⁸³². Mais cette importance de motifs et de procédés d'écriture issus du roman populaire, qui joue son rôle dans nombre de récits de l'époque usant du thème de l'enquête criminelle, concerne au premier chef la stratégie d'écriture de *L'Affaire Lerouge*. Si les personnages d'enquêteurs sont impliqués personnellement dans les enjeux narratifs, ce nouage a pour fonction de dramatiser les enjeux du récit. Il permet surtout de thématiser le problème des ambivalences de l'investigation, pour des actants eux-mêmes en quête de récit, et se posant à leur tour comme on l'a vu comme des producteurs d'histoires. Car de fait, la question est bien ici celle du statut du récit et de ses signes. *L'Affaire Lerouge* présente un monde de signes obscurs et à déchiffrer. Gaboriau a notamment complexifié au fil de l'écriture la figure de Noël Gerdy, dont le physique et l'attitude sont présentés de manière plus avantageuse dans le texte publié que dans la version primitive du roman⁸³³. Il y devient dans une plus large mesure le maître des signes : « Dans le manuscrit, son comportement est plus lisible, l'homme est plus émotif alors que dans l'édition il est plus froid, plus distant, et parvient mieux à contrôler son agitation »⁸³⁴. Symétriquement, Gaboriau retravaille le personnage de Tabaret

⁸³² Voir les critiques citées par Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, op. cit., p. 221-222.

⁸³³ Virginie Fernandez, « *L'Affaire Lerouge* : l'écrivain au travail », dans *Le Rocambole*, automne-hiver 2013, n°64/65, « Enquêtes sur Gaboriau » (p. 53-74), p. 63-64 en particulier.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 64.

en diminuant les indications sur sa vie personnelle⁸³⁵ et en soulignant sa curiosité et ses talents d'investigation⁸³⁶. L'accent est mis sur les enjeux de l'enquête fondés sur le jeu de l'opacification et de la quête de transparence des signes. Pour autant, on l'a vu, ce jeu ne dure qu'un temps. Le lecteur est bientôt placé à nouveau en position de surplomb. Il est progressivement amené à suspecter Noël, d'autant qu'Albert, lui, correspond de fait au type du personnage noble (au sens sociologique et moral) sans que lui soit associé le motif de la dissimulation⁸³⁷. Le récit retrouve au fur et à mesure de son déroulement un régime de transparence sémiotique caractéristique du roman populaire et reposant sur le repérage de signes conventionnels permettant de désigner au lecteur le statut des actants, également perçu par les personnages incarnant la pureté morale. Ainsi Claire, la jeune femme sensible et persuadée en dépit des apparences de l'innocence d'Albert, éprouve-t-elle d'instinct de l'aversion pour Noël⁸³⁸. La jeune femme sensible et vertueuse, dans son rapport intuitif au monde, ne saurait être trompée comme le sont Tabaret ou Daburon...

Le récit paraît ainsi mobiliser un double fonctionnement des signes. D'un côté, il fait appel à un codage conventionnel du comportement des personnages, reposant sur une grille morale et littéraire éprouvée. De l'autre, il thématise les apparences trompeuses et l'errance dans les signes, en radicalisant les enjeux et en y impliquant le lecteur. Cette ambivalence nourrit le jeu narratif, et le texte peut jouer avec son destinataire en disposant parfois des signes textuels destinés à déstabiliser ses certitudes. Une incise modalisante au détour d'une phrase permet d'insinuer le doute quant au succès de Tabaret dans sa quête du coupable (« Il était radieux, mais étourdi en même temps de cette rapide succession d'événements imprévus qui l'avaient brusquement amené, croyait-il, à la découverte de la vérité », p. 145). Et les signes attendus pour caractériser l'innocent ou le coupable peuvent se voir troublés jusqu'à désorienter le lecteur. Noël est trompeusement présenté comme un personnage positif au moyen d'un inventaire de traits mélioratifs au physique et au moral : « Grand, bien fait, il avait une physionomie noble et intelligente, de grands yeux noirs et des cheveux

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

⁸³⁷ Alors que ce même motif est très rapidement associé à Noël, par exemple dans le passage suivant: « Il était fort, s'étant depuis longtemps exercé à la dissimulation, cette indispensable armure des ambitieux », Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, *op. cit.*, p. 95.

⁸³⁸ « Pour la première fois mademoiselle d'Arange envisagea Noël, leurs regards se croisèrent, et elle ne fut pas maîtresse d'un mouvement de répulsion qui fut vu de l'avocat », *ibid.*, p. 492.

noirs qui bouclaient naturellement » (p. 57). Albert, est décrit en termes incertains, par le biais de notations susceptibles d'évoquer conventionnellement aussi bien la victime que le jeune homme de mauvaise vie : « Le vicomte était fort pâle. Ses traits tirés, ses yeux mornes, ses lèvres blémies dénonçaient d'accablantes fatigues, l'abus de plaisirs écrasants ou de terribles soucis » (p. 221). L'ambiguïté est travaillée jusque dans le jeu syntaxique, le verbe « dénoncer » se trouvant immédiatement suivi de compléments attestant une existence sous le signe des plaisirs coupables, avant que n'apparaisse *in extremis* par le jeu de la coordination finale le membre de phrase ouvrant à la possibilité d'une autre interprétation. Passant de la focalisation externe à la focalisation interne, le jeu narratif innocente rapidement Albert aux yeux du lecteur. Il n'en a pas moins jeté le trouble dans les signes et dans la manière dont le récit les mobilise.

Quand Albert est inculpé, arrêté puis interrogé par le juge d'instruction⁸³⁹, le texte épouse massivement son point de vue de victime injustement accusée. Sa faiblesse physique, son épuisement moral, ses souvenirs d'un passé perdu (p. 334-336 en particulier) évoquent un chemin de croix, le texte soulignant la noblesse de son attitude (par exemple avec son souci de l'honneur, p. 339). La scène de l'interrogatoire est très fortement dramatisée, avec l'accumulation des preuves, et les forts effets de contraste opposant l'obstination implacable de Daburon au stoïcisme⁸⁴⁰ assorti de protestations d'innocence d'Albert. Le texte met clairement en scène l'erreur judiciaire, et invite le lecteur à éprouver crainte et compassion à l'égard d'une victime injustement accusée. Pourtant, par le biais d'interventions du narrateur, le récit peut réintroduire ponctuellement d'inattendus effets d'ambiguïté suggérant la possibilité qu'Albert soit malgré tout coupable : « Il était manifeste qu'[Albert] luttait contre une terreur croissante. Était-il envahi par cette épouvante qui stupéfie les criminels lorsqu'ils sont près d'être confondus ? » (p. 353). La question, attribuable à l'instance narrative mais aussi, par le jeu du style indirect libre, à Daburon, met en tension deux imageries conventionnelles, celles du coupable sûr du châtement et de l'innocent confronté à l'injustice, et déstabilise de la sorte l'apparente transparence des topoi attendus du roman populaire. On reconnaît là, il est vrai, un trait caractéristique de récits soulignant à de pures fins de

⁸³⁹ *Ibid.*, chapitre 12, p. 333-366.

⁸⁴⁰ « Cette accusation terrible, terriblement accentuée, ne changea rien à la contenance d'Albert », *ibid.*, p. 343.

dramatisation le risque encouru par un héros exposé aux méprises. Mais ici, c'est le lecteur et non les personnages qui est confronté à l'effet d'incertitude ; et le système narratif dans son ensemble fonctionne sur l'appel à des archétypes aisément identifiables tout en insinuant à l'occasion un doute sur leur validité. Dans un tel contexte, au moment où le lecteur reconnaît un propos normalement destiné à lui signaler la gravité de la menace pesant sur le héros, peut s'insinuer une discrète incertitude sur son innocence. En s'immiscant dans le roman populaire, la logique indiciaire ne le détruit pas, puisqu'elle repose sur le même postulat de fond, à savoir que la vérité des signes peut être établie. Mais elle participe d'un fonctionnement narratif qui y introduit une distance nouvelle. Elle complique le rapport à la transparence des signes, et peut alors sans solution de continuité s'associer à la narration attendue d'un roman populaire tout en en déplaçant les effets.

Le texte peut ainsi à la fois orienter l'interprétation du lecteur, créer des effets de complicité avec lui, et l'égarer dans le jeu du sens, même si c'est à titre temporaire et par de purs tours rhétoriques. Le mystère renvoie ici à un jeu narratif pris dans un double lien : le texte se fonde sur des signes lisibles et permettant au lecteur de s'orienter dans le récit, en même temps qu'il problématise leur validité dans un monde où les clichés littéraires sont pris à leur tour dans les apparences trompeuses. La lisibilité doit alors se méfier de ses propres évidences. C'est en ce sens que la lutte entre le bien et le mal se porte sur le plan de l'invisible : face à l'insaisissable, c'est en faisant appel à ce qui échappe aux sens (« Le témoignage des sens ne prouve rien », p. 583) qu'elle peut se déployer. Il faut mobiliser les signes tout en se défiant d'eux, de manière à produire un récit dépassant la logique du cliché : le tort de Daburon comme de Tabaret est d'avoir trop cru à la logique du roman populaire, en adhérant d'entrée de jeu à l'histoire de l'échange de nourrissons qui n'avait pas eu lieu dans les faits⁸⁴¹. Lorsque Claire rend visite à Daburon, le texte témoigne là encore d'un monde où l'interprétation se fonde moins sur la logique que sur des courts-circuits d'inspiration littéraire dont on ne sait plus s'ils sont vrais ou faux. Claire, pour manifester l'innocence de son fiancé, use d'une tonalité théâtrale renvoyant à un registre codifié d'inspiration dramatique (« - Eh bien ! Moi, interrompit mademoiselle d'Arlange d'une voix où vibrerait toute son âme, je vous répète que

⁸⁴¹ Il est significatif que ce motif constitue l'horizon virtuel du récit, en ayant bel et bien été envisagé par les actants sans avoir jamais été mis en œuvre.

la justice se trompe », p. 440). Taburon se défie d'un tel codage, pourtant validé par le récit en l'occurrence. Mais lorsqu'elle dit avoir passé la soirée avec Albert le jour du crime, il produit une fausse conclusion, fondée sur un autre script narratif éprouvé, celui de la femme se sacrifiant pour celui qu'elle aime (« Tout s'explique. C'était aussi par trop fort. Elle veut le sauver, au risque de compromettre sa réputation », p. 451)⁸⁴².

Le problème des personnages, ici, consiste non seulement à user de techniques d'élucidation, mais aussi à se défier d'une rationalité censément désintéressée alors que la scène du monde renvoie à des intérêts croisés et obscurs ; il est, surtout, lié à la tension travaillant le jeu romanesque, rêvant de signes transparents et vivant de signes obscurs et mêlés, faisant mine de produire une élucidation rationnelle et faisant fond sur des clichés littéraires. *L'Affaire Lerouge* peut alors nouer l'écriture du roman populaire, avec ses motifs reconnaissables et ses jeux de dramatisation attendus, à la dynamique de l'investigation et à sa volonté d'en découdre avec les signes incertains, pour écrire le drame de l'aveuglement et de l'erreur judiciaire. De la sorte, le texte est travaillé par un suspens du sens, que l'écriture du roman populaire comme celle du récit d'élucidation visent à conjurer pour rétablir l'ordre un instant déstabilisé. Ainsi se crée un équilibre incertain et trouble, mais n'en promettant pas moins au lecteur que les voies imprévisibles du récit le mèneront à bon port. En témoigne le terme « providence ». Dans le récit, la providence renvoie au hasard amenant par exemple Noël à mettre la main sur la correspondance du comte et de sa mère (p. 292) ou Tabaret à tomber sur l'information dont il avait besoin (« La Providence évidemment le choisissait pour son instrument et le guidait par sa main », p. 70-71). Mais elle est aussi liée, plus fondamentalement, à l'orgueil de Tabaret (« L'envie me prit d'être un rouage de l'admirable machine, de devenir aussi, moi, une providence au petit pied, aidant à la punition du crime et au triomphe de l'innocence », p. 51), orgueil qui l'amène à vouloir servir Noël alors même qu'il se trouve plongé dans l'erreur (« Qui sait si, à l'heure qu'il est, la Providence ne travaille pas pour vous », p. 112). Le motif de la providence,

⁸⁴² Ce moment précis correspond d'ailleurs à un quiproquo clairement désigné par le texte, Claire se méprenant à son tour sur le sens d'une exclamation de Taburon. Il ne s'agit bien évidemment pas de prétendre que le motif de la méprise constituerait une innovation narrative et une transformation des codes du roman populaire, alors qu'il en est un ingrédient fondamental. Mais ce qui compte ici, c'est ce qui guide l'interprétation et aboutit au quiproquo, la grille d'analyse que mobilisent les personnages, dont le tort est de se fonder sur des valeurs et signaux usuellement présentés comme absolument pertinents, mais qui sont désormais dénoncés comme des clichés littéraires.

qui permet traditionnellement de garantir la stabilité de la machinerie narrative et de promettre que le récit répondra pour finir à la logique de la justice distributive, se voit de la sorte à son tour soumis au soupçon ; croyant surmonter un rapport facile aux signes, Tabaret a fait preuve d'orgueil et de naïveté, tombant à son tour dans le piège qu'il dénonçait. Et pourtant, la fin du texte, relevant d'une logique de réparation, transforme enfin l'enquête en instrument au service de la justice. Le texte retrouve alors des accents permettant de manifester le triomphe de la justice divine, et de dénoncer un nouveau Caïn dans la figure de Noël :

Peu à peu Noël s'était reculé jusqu'au fond de la pièce, et il s'y tenait, adossé à la muraille, le haut du corps rejeté en arrière, les cheveux hérissés, l'œil hagard. Un tremblement convulsif le secouait. Son visage trahissait l'effroi le plus horrible à voir, l'effroi du criminel découvert (p. 559).

Ainsi, l'ordre est rétabli, la providence a trouvé à s'exercer, et l'on peut bien dire que « chez Gaboriau, le crime est suivi du châtement parce que la morale du mélodrame garantit au lecteur l'issue heureuse de l'enquête policière »⁸⁴³. Mais dans *L'Affaire Lerouge*, ce fonctionnement n'en paraît pas moins directement articulé à une critique du statut de l'enquête policière elle-même, conçue à la manière d'une procédure toujours suspecte d'ambiguïté dans la mesure où elle fait fond sur des effets littéraires. La logique indicielle a compliqué la lecture du roman populaire, tout en se voyant à son tour mise à distance par un discours qui en dénonce les fondements littéraires, et réaffirme aussi au passage la toute puissance de la logique propre du roman, seule à même de mener l'action à bon port. Dans une telle économie, le mystère, disant la lutte obscure du bien et du mal, ne caractérise guère la supériorité de techniques d'élucidation aussi spectaculaires que douteuses. Il atteste bien plutôt de l'existence d'un espace d'incertitude dans le sens où peut surgir le drame, et où les actants, au moment de mobiliser les secrets du décryptage herméneutique, courent à tout moment le risque de servir l'ennemi. De la sorte, le récit joue à plus d'un titre avec les émotions du lecteur, et suscite tantôt la curiosité devant des signes obscurs ou le suspens devant un danger nettement identifié. Cette

⁸⁴³ André Vanoncini, « Crime et châtement dans *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau », *Cahiers de l'AIEF*, 1992, n°44 (p. 191-204), p. 204.

dynamique d'ensemble, compliquée par des jeux d'oscillation entre ces deux logiques, produit des effets de déstabilisation participant d'une stratégie narrative originale. *L'Affaire Lerouge* s'efforce de la sorte de créer des dispositifs complexes de manipulation du savoir du lecteur, et c'est en ce sens que ce texte travaille à sa manière la question du mystère. Le récit de Gaboriau n'est pas un récit policier impur parce que traversé de motifs issus de la littérature populaire. Il montre au contraire que l'interprétation ne se réduit pas au jeu de la raison, et se fonde sur des traditions qui en font aussi bien la puissance que les limites : le projet narratif du roman est en lien étroit avec son caractère hybride, et fonde par ce biais une approche originale du drame du sens.

À cet égard, sans doute peut-on considérer de manière spécifique *L'Affaire Lerouge* dans la suite de textes consacrés à la figure de Lecoq. Le statut de l'enquête et des techniques d'élucidation va évoluer parallèlement à celui de ce personnage qui ne faisait qu'une brève apparition dans le premier des romans judiciaires de Gaboriau. Il peut être dès lors intéressant de considérer rapidement le cas de *Monsieur Lecoq*, publié en 1868⁸⁴⁴. Cet ouvrage, commencé dès 1864 mais publié après les autres ouvrages consacrés à Lecoq⁸⁴⁵, illustre l'ascension irrésistible de ce Rastignac de l'esprit⁸⁴⁶, qui cherche à prouver que le duc de Sairmeuse a trempé dans une affaire criminelle, avant de comprendre qu'il a agi pour des motifs honorables. Ici, le terme « mystère » est nettement plus présent que dans *L'Affaire Lerouge*, avec 42 occurrences. C'est que l'intensification des enjeux herméneutiques, leur mise au premier plan et leur dramatisation se fait cette fois sans ambiguïté. Avec le crime sous le signe du mystère, l'enquête voit ses enjeux radicalisés en paraissant relever de la quête impossible : « Nous sommes, je le jurerais, en présence d'un de ces crimes mystérieux dont les mobiles échappent à la perspicacité humaine... d'une de ces ténébreuses affaires dont la justice n'a jamais le fin mot... » (vol. I, p. 24) ; « Tout était mystère, à ce point qu'on en était à se demander de quel côté réellement était le crime » (vol. I, p. 95). Il relève de la logique de l'insaisissable à laquelle il s'agit de faire droit (« En cinq minutes, montre en main, je me charge de vous faire toucher du doigt le mystère que je soupçonne », vol. I, p. 29). Le mystère

⁸⁴⁴ Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Paris, E. Dentu, 1869, 3^e éd., 2 volumes.

⁸⁴⁵ Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, op. cit., p. 148-151 et p. 172.

⁸⁴⁶ « – Maintenant, à nous deux !... », s'exclame Lecoq une fois seul sur la scène du crime, Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, op. cit., p. 26.

constitue alors pour Lecoq l'enjeu par excellence, la forme du défi herméneutique susceptible de donner corps à ses ambitions : « Plus de mystère, partant plus d'enquête triomphante, plus de célébrité gagnée du soir au lendemain par un coup d'éclat ! » (vol. I, p. 35). Cette radicalisation se conjugue à l'idée que le mystère renvoie au drame, un drame que Lecoq est à même de saisir précisément parce que, au contraire de ce qui se passait pour Tabaret, il lui est extérieur (« Il sentait, sous le voile mystérieux de cette affaire, s'agiter quelque drame terrible », vol. I, p. 123). Le crime devient une métaphore du récit fascinant (« Il y découvrait tout ce qui doit irriter l'intérêt : grandeur du crime, obscurité des circonstances, mystère impénétrable enveloppant les victimes et le meurtrier, attitude étrange d'un prévenu énigmatique », vol. I, p. 252 ; « Eh bien !... vieux, cria Gévrol, avez-vous à nous raconter un bon gros mélodrame, bien noir et bien mystérieux ? », vol. I, p. 80). En lui se dit la tension narrative d'un texte envisagé sous l'angle de la lutte (« C'étaient bien eux, pourtant, armés et préparés pour cette chasse dont ils ne pouvaient prévoir les hasards, pour cette poursuite, qui devait être mystérieuse et acharnée comme celle des sauvages », vol. I, p. 342). Dès lors, le mystère concerne l'assassin (« leur mystérieux adversaire », vol. I, p. 246 ; « ce mystérieux meurtrier », vol. I, p. 267). Mais il est, d'abord et surtout, du côté de la police et du fonctionnement invisible de l'institution : « La police ne lui inspirait aucune répugnance, loin de là. Souvent il avait admiré cette mystérieuse puissance dont la volonté est rue de Jérusalem et la main partout ; qu'on ne voit ni n'entend, et qui néanmoins entend et voit tout » (vol. I, p. 24) ; « Une irrésistible vocation le poussait vers cette mystérieuse puissance dont la tête est là-bas, vers le quai des Orfèvres, et dont l'œil invisible est partout » (vol. I, p. 398).

Il ne s'agit là que de reprises des modalités de thématization du mystère déjà à l'œuvre dans *L'Affaire Lerouge* ; mais celles-ci, ici, sont bien plus appuyées, et dépouillées de leur caractère d'ambiguïté, si bien que l'enquête en vient véritablement à mimer la puissance de production de sens du récit. L'erreur, chez Lecoq, participe de l'apprentissage, et se voit corrigée par un Tabaret néanmoins indulgent et admiratif, comme pour confirmer le jeu de filiation et suggérer aussi que l'élève dépassera le maître. La puissance de ses déductions, qui transporte d'admiration le père Absinthe, et qui se fait dès le troisième chapitre sous les yeux du lecteur, illustre le motif du duel avec l'invisible. La structure du récit met en lumière à son tour le triomphe de Lecoq, en même

temps que sa capacité à dominer les enjeux d'une narration déstabilisée par le crime mystérieux : après la première partie consacrée à l'enquête, la seconde consiste en une gigantesque analepse reconstituant le sens perdu. Par ailleurs, le mystère innerve ces deux parties (25 occurrences pour la première, 17 pour la seconde) comme pour confirmer le nouage de l'herméneutique et du proaïrétique à travers les différentes facettes du récit. Tout se passe comme si le texte enfoui pouvait enfin se reconstituer sous les yeux du lecteur, et donner lieu à l'autre roman lui-même travaillé par la quête du sens et les menaces invisibles. Cette dualité entre les deux parties se voit en tout état de cause éliminée par l'épilogue, où Lecoq parvient enfin à établir sa version des faits en même temps que, décidant d'épargner Sairmeuse, il s'affirme comme le maître du jeu. La structure du récit, illustrant la coupure dans le sens et son éradication, permet de présenter Lecoq comme le principe d'unité, le chaînon manquant du récit à même de le constituer en un tout. Le mystère n'est plus perte et éparpillement du sens, mais principe dynamique du récit organisé en conquête de la vérité.

Si Lecoq cherche le mystère, c'est pour se faire le maître de l'ordre symbolique. En atteste le fait que l'enquête passe largement ici par des enjeux de décryptage textuel. Lecoq entend se faire agent (au sens institutionnel, mais aussi narratologique, comme Tabaret se faisait « agent volontaire » dans *L'Affaire Lerouge*, p. 36, et peut-être même au sens métaphysique en déployant des talents d'apparence surnaturelle). L'enjeu est pour lui de parvenir, par sa maîtrise des mots, à reconstruire le récit manquant et le nom suspendu de l'assassin (le nom « Mai » cachant celui de « Sairmeuse »), pour créer son propre nom. Le récit tourne en effet autour du nom et de l'identité, comme si la capacité à se montrer à la hauteur du récit était seule à même de stabiliser le statut du héros en lui conférant un destin. Au début du récit, seul Gévrol est nommé. L'identité de Lecoq n'est livrée qu'au second chapitre (vol. I, p. 21). Il n'est encore alors que le jeune homme qui doit se construire un nom par le biais de l'enquête, et faire la preuve de ses pouvoirs pour devenir ce qu'il est. En témoin, au terme du récit, le rôle de l'héraldique. Ayant résolu l'enquête, il peut enfin commander « un cachet portant ses armes parlantes, et la devise à laquelle il est resté fidèle : *Semper vigilans* » (vol. II, p. 567).

L'expression « armes parlantes », qui renvoie au terme d'héraldique par lequel le nom prend forme et figure, et se fait dessin et spectacle, est liée aux enjeux du récit d'élucidation sous le signe du mystère tel que l'envisage Gaboriau.

Il s'agit bien ici d'armes, de lutte, d'un combat entre forces antagonistes. Mais cette lutte concerne la parole, la symbolisation, le nom ; et dès lors le spectacle et l'emblème, ce qui donne corps au personnage et confère au récit son caractère fascinant. *Monsieur Lecoq* constitue à cet égard la suite, mais aussi l'envers de *L'Affaire Lerouge*. Il en efface la dimension d'ambiguïté au profit d'une héroïsation du récit d'enquête et d'une valorisation du personnage principal aux pouvoirs quasiment surnaturels. Ici, le roman populaire est toujours présent en fournissant des effets de polarisation narrative, et en donnant une dimension dramatique au propos. Mais il ne met pas en danger l'enquête en déstabilisant le régime indiciaire et en mettant en avant l'impureté des techniques d'interprétation. Monsieur Lecoq est bien le héros de la conquête indiciaire.

On le voit, l'émergence d'un récit de forme judiciaire se fait d'abord sans véritable rupture avec les enjeux du roman populaire, qui se voient plutôt retravaillés et déplacés par le biais de la mise en avant de la quête herméneutique à l'aune du paradigme indiciaire. Si le roman s'approprie le motif de l'enquête criminelle, et déploie le spectacle de la méthode d'investigation policière, c'est cependant dans l'optique d'en tirer des effets spécifiques. Elle s'associe à la lutte entre agents du bien et agents du mal tout en permettant à la révélation de la vérité de se produire sous les yeux du lecteur de manière à susciter sa curiosité. L'enquête herméneutique est alors mobilisée à des fins de dramatisation du récit, ce qui amène à des appropriations spécifiques du rapport au mystère. Dans *Eulalie Pontois*, la dimension inquiétante du savoir occulté permet de mettre en scène le drame de la curiosité envisagée dans ses effets délétères. Le mystère est à la fois fascinant et dangereux, l'enquête est présente, mais le texte met à distance ses propres ressorts romanesques. Dans *Catherine Blum*, le paradigme indiciaire n'est pas rabattu sur la modernité mais au contraire sur un rapport archaïsant au monde. Le mystère est alors valorisé, car associé à une forme de connaissance plongeant ses racines dans le secret de l'être et permettant de conjurer la présence du mal. Avec Gaboriau, le propos se centre sur les ambiguïtés et la puissance de l'enquête, sur un mode où les signes sont à appréhender, mais exigent de dépasser les codes attendus du roman populaire. Le mystère est alors à la fois le moyen de parler du drame, de la menace latente, et de la nécessité d'y répondre en plongeant dans un nouveau rapport aux signes.

De manière localisée ou à l'échelle de l'ensemble du récit, l'enquête permet de renouveler le traitement littéraire du crime, et d'impliquer le lecteur

de manière inédite dans la conduite narrative. Le mystère quant à lui tend à se lier à elle pour dire que le texte ne relève pas d'une rationalité sans mélange, mais peut toucher de bien des manières au drame, à l'invisible, au trouble dans le sens. Il intensifie les enjeux textuels en radicalisant la question de l'objet de connaissance, en modalisant le statut d'un savoir fascinant, en posant l'existence d'instances cachées dans l'ombre ou encore en thématissant l'idée d'un monde à la fois obscur et lisible, exigeant pour être compris une compétence d'allure logique mais essentiellement liée en dernière instance à la maîtrise de l'ordre symbolique. La lutte pour le sens, touchant à l'invisible, se nimbe de résonances archaïsantes tout en touchant à la mise en scène de la puissance de la rationalité.

2.3. Le « sensation novel » et la peur de l'inconnaissable

L'exploration du motif de l'enquête policière associée à une stratégie narrative destinée à travailler la curiosité du lecteur se repère également dans la littérature anglo-saxonne de l'époque par des voies pour parties différentes. Le milieu du dix-neuvième siècle correspond à l'émergence dans le monde anglo-saxon de ce qu'il est convenu d'appeler le « sensation novel », forme romanesque précisément identifiée comme telle à partir des années 1860 en particulier⁸⁴⁷. Cette appellation générique recouvre des textes largement considérés inférieurs dans la mesure où ils mettent en avant la volonté d'agir sur les nerfs du lecteur : « [The sensation novel] was thought to appeal directly to the "nerves", eliciting a physical sensation with its surprises, plot twists, and startling revelations »⁸⁴⁸. Ces récits se voient une fois encore dévalués parce qu'ils mettent l'intrigue au premier plan⁸⁴⁹, comme en témoigne le mépris affiché de Henry Mansel dans une condamnation célèbre du genre en 1863 :

⁸⁴⁷ Pamela K. Gilbert (sld.), *A Companion to Sensation Fiction*, Wiley-Blackwell, Malden (Mass.)/Oxford, 2011, p. 2.

⁸⁴⁸ *Ibid*, p. 2.

⁸⁴⁹ « Plots [are] driven by incident rather than the evolution of character », Pamela K. Gilbert (sld.), *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 130 (à propos de Mary Elizabeth Braddon en particulier).

A sensation novel, as a matter of course, abounds in incident. Indeed, as a general rule, it consists of nothing else. Deep knowledge of human nature, graphic delineations of individual character, vivid representations of the aspects of Nature or the workings of the soul—all the higher features of the creative art—would be a hindrance rather than a help to a work of this kind⁸⁵⁰.

Ces récits sont associés à la civilisation médiatique⁸⁵¹, et à une production de masse⁸⁵² correspondant à un lectorat considéré comme peu exigeant⁸⁵³. Selon une telle approche, le « sensation novel » s'oppose à des formes romanesques censément plus nobles dont relèverait la fiction réaliste, comme le note Anthony Trollope qui dénonce le caractère factice d'une telle opposition⁸⁵⁴. Considéré comme vulgaire et factice⁸⁵⁵, ce type de récits est volontiers assimilé à une drogue⁸⁵⁶. L'émergence de la civilisation médiatique se traduit par des effets de convergence des formes et des critiques qui leur sont adressées.

La tradition romanesque du « sensation novel » dérive du roman gothique, et cherche donc comme lui à produire l'effet terrifiant sur le lecteur, ou du moins à jouer sur ses nerfs en mettant en scène des situations extrêmes. Le surnaturel participe de l'ambiance inquiétante du genre sans y occuper la place qui était la sienne dans le gothique⁸⁵⁷. Dans un décor moderne, domestique, l'inquiétude renvoie d'abord au rapport déstabilisé au monde d'une conscience en proie au trouble face au déchirement du quotidien incarné par le surgissement du crime⁸⁵⁸. Le sujet est menacé par une irruption excessive et surprenante au cœur de la vie ordinaire, en lien avec des manœuvres criminelles

⁸⁵⁰ Henry Mansel, « Sensation Novels », dans *Quarterly Review*, avril 1863, n°113 (p. 481-514), p. 486.

⁸⁵¹ « In many ways the sensation novel was as much a publishing phenomenon as it was a fictional genre. It was associated with a brash, entrepreneurial style of publisher who sought new ways of maximal publicity, profits, and what we would call "market penetration" », Pamela K. Gilbert, *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁵² « A "mass-product", disposable consumer product », *ibid.*, p. 2.

⁸⁵³ Henry Mansel, « Sensation Novels », *art. cit.*, p. 483-484 en particulier.

⁸⁵⁴ Voir Jenny Bourne Taylor, « Trollope And the Sensation Novel », dans Carolyn Dever et Lisa Niles (sld.), *The Cambridge Companion to Anthony Trollope*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 85-98.

⁸⁵⁵ Sur la réception critique, Pamela K. Gilbert, *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 389-400, et p. 390 en particulier sur la condamnation morale des critiques de l'époque à l'égard d'un genre considéré comme vulgaire.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 392.

⁸⁵⁷ « The Gothic, with its emphasis on the surprising, the supernatural, and the mysterious, is a direct influence, though sensation tends to avoid the supernatural as a primary plot element and domesticates the Gothic's exotic settings », *ibid.*, p. 4.

⁸⁵⁸ Patrick R. O'Malley, « Gothic », dans Pamela K. Gilbert (sld.), *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 81-92, en particulier sur la mise en place d'une phénoménologie de la terreur dans le genre du « sensation novel » (« A phenomenology of terror that depends upon somatic affect and a notion of the mind as itself a haunted space », *ibid.*, p. 85).

déployant leur pouvoir dans l'ombre. Si l'événement scandaleux s'avère inassimilable, c'est que des puissances en occultent la portée véritable, et le secret joue ici encore un rôle privilégié : « Sensation novels were novels with a secret »⁸⁵⁹. On peut même parler d'une inflation de la logique du secret⁸⁶⁰ permettant de faire du récit le lieu d'une interrogation généralisée destinée à troubler le lecteur pour mieux exciter ses émotions :

The best sensation novels are [...] "novels with a secret", or sometimes several secrets, in which new narrative strategies were developed to tantalize the reader by withholding information rather than divulging it. The forthright declarative statements of realistic fiction are, in a sense, now punctuated by question marks⁸⁶¹.

Ces récits tendent à jouer avec le savoir du lecteur aussi bien qu'avec celui des personnages. Dans ces romans terrifiants ou inquiétants consacrés à la vie moderne et à des décors familiers des lecteurs, se pose dès lors la question du positionnement des enjeux herméneutiques. Si l'information manquante joue un rôle fonctionnel dans l'intrigue en présentant un monde au sens déstabilisé par le crime, elle est à même de constituer le texte en processus d'élucidation, et de mobiliser des techniques d'enquête parfois proches de ce que l'on trouve dans les récits judiciaires français. L'importance du motif criminel et de sa résolution participent d'ailleurs de la réputation d'immoralité du genre⁸⁶².

Le traitement narratif du mystère est souvent présenté comme se dépouillant alors largement des connotations religieuses qui l'ont nourri par le passé⁸⁶³. Notons cependant que les disputes religieuses concernant le mot « mystère » sont loin d'avoir totalement disparu au milieu du dix-neuvième siècle anglais. Pris entre la *Low Church* et la *High Church*, l'anglicanisme est alors traversé par des sensibilités religieuses aussi bien protestantes que catholiques

⁸⁵⁹ Introduction de Lyn Pykett à Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, Oxford/New York, Oxford World's Classics, 2012, p. xiii.

⁸⁶⁰ « Nothing is ever as it seems in the world of sensation fiction », Pamela K. Gilbert, *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 455.

⁸⁶¹ Patrick Brantlinger, « What Is "Sensational" about the "Sensation Novel" ? », dans *Nineteenth-Century Fiction*, juin 1982, vol. 37, n°1 (p. 1-28), p. 1-2.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 6-9 en particulier.

⁸⁶³ « The Gothic romance had managed to make secular mystery seem like a version of religious mystery [...] But the sensation novel involves both the secularization and the domestication of the apparently higher (or at any rate more romantic) mysteries of the Gothic romance », *ibid.*, p. 4.

qui en font une religion hybride⁸⁶⁴. Le mot « mystère » renvoie à une tradition vivante dans une Église qui réhabilite dans une certaine mesure la place des sacrements⁸⁶⁵ et de la hiérarchie ecclésiastique⁸⁶⁶. Pour autant, dans le discours social aussi bien qu'en littérature, les postures anticatholiques restent très vivaces⁸⁶⁷. L'époque est d'ailleurs à la multiplication de tendances religieuses d'obédience protestante ; certaines d'entre elles, à commencer par le courant évangélique, mettent en avant l'idée d'une présence de Satan parmi les hommes, qui amène à penser le monde sous le signe de la tromperie mauvaise et mystérieuse⁸⁶⁸. Le « sensation novel » paraît alors, comme le gothique avant lui, participer d'un climat général où persiste une forte défiance à l'égard du catholicisme, qui permet de dénoncer pêle-mêle une rhétorique de l'excès, un rapport à des croyances naïves ou la menace latente d'une force potentiellement démoniaque : le discours protestant peut ainsi voir dans la figure de l'assassin nocturne l'image la plus adaptée pour désigner le catholicisme en ses menées obscures⁸⁶⁹. De la sorte, les inquiétudes religieuses entourant le terme « mystery » ne sont pas à considérer comme absolument mortes et inaptées à nourrir le jeu littéraire. Sans que les récits soient à considérer selon un propos religieux, ils peuvent se nourrir de motifs toujours vivaces.

On peut dès lors s'intéresser à la manière dont le mystère permet d'articuler ici les enjeux herméneutiques à des effets narratifs porteurs d'inquiétude. Dans des fictions où le sens paraît s'effriter pour ouvrir sur le vide ou l'éclatement de la vérité, et où le mal persiste à revêtir des formes trompeuses et protéennes, la menace porte sur la possibilité de produire une version

⁸⁶⁴ Sur cette question, voir en particulier Rémy Berthmont, *L'Anglicanisme. Un modèle pour le christianisme à venir ?* Genève, Labor et Fides, 2010, p. 139-169 en particulier sur l'affirmation d'une mouvance anglo-catholique au dix-neuvième siècle, donnant lieu à la mise en place d'un équilibre à part.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 81-107.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 109-135.

⁸⁶⁷ « In the multi-voiced religious culture of Victoria Britain, anti-Catholic mockery was a popular activity for politicians, historians and sages as well as churchmen », Maureen Moran, *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, p. 2. L'ouvrage de Maureen Moran voit dans le « sensation novel » l'émanation d'un discours renvoyant aux critiques adressées au catholicisme et à son rapport à l'excitation des sens. Elle souligne cependant que le rapport au catholicisme peut s'avérer ambigu dans des textes qui, tout autant qu'ils se défient d'une menace insidieuse, peuvent en appeler à un modèle alternatif à celui d'une société figée et fermée sur elle-même : « In its sensationalized form, Victorian Catholicism can signify difference that is menacing; but it can also entertain stimulating alternatives to the norms of home culture », *ibid.*, p. 3.

⁸⁶⁸ Mark Knight, Emma Mason, *Nineteenth-Century Religion and Literature*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, p. 120-151 en particulier.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

stabilisée de l'univers diégétique, et par là du récit lui-même.

On considérera trois récits associés au « sensation novel », où le crime constitue une perturbation de l'ordre et un défi herméneutique. *The Evil Guest*, de Sheridan Le Fanu, date de 1851, mais anticipe le genre du « sensation novel » où l'auteur s'illustrera ultérieurement, en dressant déjà le spectacle d'un crime spectaculaire à la portée incertaine. *The Trail of the Serpent*, de Mary Elizabeth Braddon (1863, après une première édition sous le titre de *Three Times Dead* en 1860), inaugure véritablement la carrière à succès de cette écrivaine intimement associée à l'histoire du « sensation novel », en contant l'histoire d'un criminel insaisissable qui sème le mal autour de lui. Enfin, *The Moonstone*, de Wilkie Collins (1868), peut-être le plus célèbre des « sensation novels » avec *The Woman in White* du même auteur, confronte le lecteur à une énigme troublante que différents personnages s'obstinent à vouloir résoudre, et qui concerne un vol assorti d'une ancienne malédiction. Ces textes engagent la question d'une vérité menacée par des effets de dissémination du sens et de démultiplication de points de vue entrant en concurrence les uns avec les autres. Par le biais des textes d'auteurs intimement liés à l'histoire de « sensation novel »⁸⁷⁰, on s'efforcera de dégager certains accents spécifiques du mystère dans ce genre.

2.3.1. *The Evil Guest* de Le Fanu : crime et déliaison du sens

Sheridan Le Fanu (1814-1873) est considéré comme un écrivain largement marqué par le gothique⁸⁷¹. Protestant irlandais, il appartient à un milieu qui connaît alors un certain déclassé social, ce qui a pu être vu comme un facteur permettant d'expliquer son appétence pour le fantastique⁸⁷². Avocat,

⁸⁷⁰ Pamela K. Gilbert (sld.), *A Companion to Sensation Fiction*, op. cit., p. 5. On a choisi ces auteurs pour leur importance particulière dans l'histoire du genre. Pour un positionnement de la question dans le contexte américain, avec notamment l'exemple de Louisa May Alcott, voir par exemple Shelley Streeby, *American Sensations: Class, Empire, and the Production of Popular Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002.

⁸⁷¹ Voir en particulier sur cette question l'analyse de Victor Sage, qui rend compte de la manière dont Le Fanu retravaille la tradition gothique pour produire des textes hybrides au statut instable. Victor Sage, *Le Fanu's Gothic. The Rhetoric of Darkness*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2004.

⁸⁷² « Il est probable que la position minée et instable de Le Fanu en tant que membre appauvri d'une caste dont le pouvoir ne cesse de décliner a quelque chose à voir avec son choix du fantastique comme mode

journaliste dont la carrière est intimement associée au protestant et conservateur *Dublin University Magazine*, « Le Fanu s'inscrit dans une tradition d'écriture anglo-irlandaise, particulièrement intéressée par l'intégration d'éléments de la culture gaélique qui l'entoure, et rétive à une écriture à régime réaliste »⁸⁷³. Le titre de son premier recueil de nouvelles, *Ghost Stories and Tales of Mysteries*, renvoie à cette tradition gothique et fantastique, où le mystère se voit intimement associé à l'idée de présences supranaturelles.

Mais Sheridan Le Fanu est aussi lié à l'histoire du « sensation novel »⁸⁷⁴. Il est vrai qu'il se défie d'un genre considéré comme inférieur, comme il le rappellera en 1864 en préambule d'*Uncle Silas* :

May [the author] be permitted a few words also of remonstrance against the promiscuous application of the term "sensation" to that large school of fiction which transgresses no one of those canons of construction and morality which, in producing the unapproachable "Waverley Novels," their great author imposed upon himself? No one, it is assumed, would describe Sir Walter Scott's romances as "sensation novels;" yet in that marvellous series there is not a single tale in which death, crime, and, in some form, mystery, have not a place [...] The author trusts that the Press, to whose masterly criticism and generous encouragement he and other humble labourers in the art owe so much, will insist upon the limitation of that degrading term to the peculiar type of fiction which it was originally intended to indicate, and prevent, as they may, its being made to include the legitimate school of tragic English romance, which has been ennobled, and in great measure founded, by the genius of Sir Walter Scott⁸⁷⁵.

Le Fanu entretient des relations ambivalentes à l'égard d'un genre qu'il considère comme immoral et artificiel, mais auquel il emprunte thèmes et motifs, tout en se souciant de travailler la vraisemblance psychologique du

d'expression. À des loyautés divisées entre l'Angleterre qui a accueilli ses ancêtres huguenots et l'Irlande où il est né, à une position inconfortable dans une classe et une famille dont il est un des membres les moins fortunés, à une foi chancelante et à la brièveté d'une vie conjugale heureuse correspond un intérêt profond pour des motifs littéraires qui mettent en cause l'univocité d'un réel rassurant », Gaïd Girard, *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 19.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷⁴ Gaïd Girard rappelle à cet égard combien « les frontières entre gothique, sensationnel et roman d'énigme deviennent très poreuses au dix-neuvième siècle », *ibid.*, p. 24.

⁸⁷⁵ Sheridan Le Fanu, « A Preliminary Word », *Uncle Silas*, Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1996, p. 3-4.

récit⁸⁷⁶. *The Evil Guest*⁸⁷⁷, texte de 1851, présente déjà à cet égard nombre de caractéristiques renvoyant à ce qui sera l'approche du « sensation novel » selon Le Fanu. Il s'agit d'un récit de crime porteur d'un climat d'angoisse. Ce texte ne relève pas du fantastique, mais joue d'effets d'incertitude quant à une narration travaillée par la question de la folie du personnage principal pour susciter l'effet d'inquiétude, si ce n'est d'effroi⁸⁷⁸. Le récit baigne dans une ambiance religieuse, et propose une vision du monde très sombre, ponctuée d'« envolées aux accents calvinistes prononcés »⁸⁷⁹ autour des thèmes de la culpabilité et de la damnation.

Le texte narre l'histoire de Richard Marston, aristocrate désargenté reclus dans un domaine qu'il ne peut plus entretenir correctement. Il est entouré d'une femme vertueuse, de sa fille, Rhoda, et de Mademoiselle de Barras, une gouvernante française. Berkley, un cousin libertin de Marston, s'invite chez lui. Les relations des deux hommes sont peu cordiales. Lorsque Berkley est retrouvé mort dans sa chambre, tout accuse un vieux serviteur, Merton⁸⁸⁰, que le valet de Berkley a vu en sang, une arme à la main, et qui s'est enfui avant que le corps soit découvert. L'enquête conclut à la culpabilité de Merton, mais Marston, hanté par le meurtre, adopte un comportement erratique. Il s'enfuit avec Mademoiselle de Barras, qui prend la place de Mrs. Marston. Au bord de la folie, il finit par avouer qu'il est le véritable assassin. Merton avait bien cherché à tuer Berkley pour son argent, mais l'avait trouvé déjà mort. Marston se suicide. La confusion du sens ainsi que la dimension inquiétante du personnage de Marston, à l'inexplicable comportement destructeur, occupent une place centrale dans un dispositif narratif visant à créer un effet d'angoisse sur le lecteur.

L'ambiguïté fondamentale du texte commence avec son titre, *The Evil Guest*. Le lecteur est progressivement invité à s'interroger sur l'identité de l'hôte

⁸⁷⁶ Gaïd Girard, *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique, op. cit.*, p. 247-256 sur « la tentation du sensationnel ».

⁸⁷⁷ Édition de référence : Joseph Sheridan Le Fanu, « *The Evil Guest* », dans *Ghost Stories and Mysteries* (éd. E. F. Bleiler), New York, Dover Publications, 1975, p. 241–331 ; J. Sheridan Le Fanu, *Invitation au crime* (trad. Patrick Reumaux), Paris, Phébus, 2003.

⁸⁷⁸ Il s'agit selon Gaïd Girard d'un texte « qui n'est pas un récit à proprement parler fantastique, mais dont le sensationnalisme est fortement teinté d'horreur », Gaïd Girard, *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique, op. cit.*, p. 308.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 311.

⁸⁸⁰ Le personnage est rebaptisé Cartwright dans la traduction française, peut-être pour prévenir les risques de confusion onomastique entre « Merton » et « Marston ». Cette ressemblance des deux noms participe cependant de l'effet de sens du texte, puisque chacun des deux hommes est responsable à sa manière de la mort de Berkley.

maléfique en question. Le désagréable Berkley, qui s'invite de force chez Marston, paraît d'abord être celui dont il s'agit. Mais le récit pose rapidement Mademoiselle de Barras comme une figure suspecte qu'il faudrait congédier, si bien qu'elle pourrait bien, elle aussi, être cet invité indésirable ; enfin, au fur et à mesure que la folie menace Marston, tout porte à croire qu'il s'agit en réalité d'une périphrase désignant les tréfonds de la conscience humaine : la folie, la propension au mal, tout ce qui hante l'âme, voilà en dernier ressort les hôtes maudits dont l'homme doit se défaire. Le titre de l'ouvrage renvoie à une rhétorique de l'allusion et de l'incertitude qui trouveront à se déployer dans le récit pour problématiser, dans le sillage de Poe, les ambiguïtés de la conscience.

L'évolution du traitement du mystère dans le texte répond au régime de fonctionnement du titre. On trouve, dans *The Evil Guest*, 22 occurrences du terme⁸⁸¹. Il renvoie d'abord à une réalité prosaïque et futile, par exemple avec la première mention du mot évoquant les « mystères de la toilette »⁸⁸², mais se voit rapidement associé à l'idée de ruse et de complot⁸⁸³, ainsi qu'à une dynamique de suspicion généralisée face aux insinuations des personnages⁸⁸⁴. Dans l'univers domestique se construit ainsi progressivement l'impression d'une situation étrange et dangereuse. Le mystère est alors envisagé en relation avec une réalité excessive⁸⁸⁵, paradoxale⁸⁸⁶, conflictuelle⁸⁸⁷, et bien sûr menaçante ; il désigne le crime, le mal, les puissances négatives⁸⁸⁸. Cette approche du mystère, qui

⁸⁸¹ Annexe IV.3.A.

⁸⁸² « A few minutes devoted to the mysteries of the toilet, with the aid of an accomplished valet, enabled him to appear, as he conceived, without disadvantage at this domestic reunion », Joseph Sheridan Le Fanu, « *The Evil Guest* », *op. cit.*, p. 249.

⁸⁸³ « I shall sift this mystery to the bottom, thought he. I shall foil the conspirators, if so they be, with their own weapons; art with art; chicane with chicane; duplicity with duplicity », *ibid.*, p. 252. Ou encore : « He had conducted an affair requiring the profoundest mystery in its prosecution », *ibid.*, p. 265-266.

⁸⁸⁴ « No one of their interviews did she ever suffer to close without in some way or other suggesting or insinuating something mysterious and untold to the prejudice of Mr. Marston », *ibid.*, p. 297. Et : « Marston, on his part, however much his conduct might tend to confirm suspicion, certainly did nothing to dissipate the painful and undefined apprehension respecting himself, which Mademoiselle de Barras, with such malign and mysterious industry, laboured to raise », *ibid.*, p. 298.

⁸⁸⁵ « I have matters of great moment and the strangest mystery to lay before you [...] [This confession] has thrown a hideous additional mystery over the occurrence », *ibid.*, p. 294.

⁸⁸⁶ Il tient à des effets de contraste, comme chez Mademoiselle de Barras : « So darkly excitable, and yet so mysteriously beautiful », *ibid.*, p. 287. Mais il est aussi lié au discours incohérent et incompréhensible : « On their inquiring for him in the hall, the porter appeared much perplexed and disturbed, and as they pressed him with questions, his answers became conflicting and mysterious », *ibid.*, p. 329.

⁸⁸⁷ « Truth to say, his feelings with respect to that young lady were of a conflicting and mysterious kind; and as often as his dark thoughts wandered to her (which, indeed, was frequently enough), his muttered exclamation seemed to imply some painful and horrible suspicions respecting her », *ibid.*, p. 284.

⁸⁸⁸ « Yet upon Marston she continued to exercise a powerful and mysterious influence », *ibid.*, p. 307.

témoigne d'un héritage gothique, entraîne l'utilisation d'un lexique ouvertement religieux. Le mystère évoque les ombres supranaturelles⁸⁸⁹, la tentation démoniaque⁸⁹⁰ et la présence du mal.

Par ce biais, le mystère est dès lors, ici comme dans la tradition gothique, envisagé comme une puissance dynamique⁸⁹¹. Il procède d'une logique de contamination, se communiquant des maîtres aux valets⁸⁹², et se trouve à la source de l'effet de terreur⁸⁹³. Il exprime la force du récit, et dès le tout début du texte s'incarne dans le personnage de Richard Marston tirailé par des puissances obscures avant même que le meurtre n'ait lieu :

In his *solitary* walk, what fearful *company* had he been keeping! As the shades of night deepened round him, the sense of the neighbourhood of ill, the consciousness of the foul fancies of which, where he was now treading, he had been for hours the sport, oppressed him with a vague and unknown terror (p. 253).

La conscience coupable est métaphorisée par le domaine en ruines, dont Marston a honte parce qu'il renvoie à sa déchéance⁸⁹⁴. Mais à l'inverse de la logique gothique, le mal relève ici d'une approche centripète. Il ne vient pas du domaine, mais de l'extérieur, et revêt le costume de l'intrus. Il s'agit de Berkley comme de Mademoiselle de Barras, qui imposent leur présence pour introduire le mal dans la maison. Cette maison damnée, hantée par des figures maléfiques, se voit contrebalancée par la version antinomique du domaine des Mervyn aux allures de paradis. Les deux domaines incarnent alors la justice distributive,

⁸⁸⁹ « These eccentric practices gradually invested him, in the eyes of his domestics, with a certain preternatural mystery, which enhanced the fear with which they habitually regarded him, and was subsequently confirmed by his giving orders to have the furniture taken out of the ominous suite of rooms, and the doors nailed up and secured », *ibid.*, p. 298.

⁸⁹⁰ « He had intended to leave his place, and fly from the mysterious temptation which he felt he wanted power to combat, but accident or fate prevented him », *ibid.*, p. 326.

⁸⁹¹ « I cannot account for the impulse, the irresistible power of which has forced me to disclose the hateful mystery to you, but the fact is this, beginning like a speck, this one idea has gradually darkened and dilated, until it has filled my entire mind », *ibid.*, p. 320.

⁸⁹² « The servants seemed to know that something had gone wrong, and looked grave and mysterious », *ibid.*, p. 261-262.

⁸⁹³ « I cannot help thinking that some mysterious cause enables her to frighten and tyrannise over my poor father », *ibid.*, p. 313.

⁸⁹⁴ Le texte s'ouvre sur la description du domaine : « A certain air of neglect and decay, and an indescribable gloom and melancholy, hung over it. In darkness, it seemed darker than any other tract; when the moonlight fell upon its glades and hollows, they looked spectral and awful, with a sort of churchyard loneliness; and even when the blush of the morning kissed its broad woodlands, there was a melancholy in the salute that saddened rather than cheered the heart of the beholder », *ibid.*, p. 241.

disant à la fois l'état de la conscience de leurs propriétaires respectifs et le sort qui leur échoit.

C'est qu'il s'agit surtout, ici, de donner consistance au mal, de faire sentir de manière concrète sa présence et son exercice alors qu'il ne se laisse pas directement percevoir. Dans ce roman qui ne relève pas du fantastique, et où jamais des présences surnaturelles ne sont représentées comme telles, le mal prend corps dans le tissu du texte par le biais de motifs littéraires évoquant les puissances maléfiques. Le récit joue d'effets spécifiquement littéraires, en mobilisant à la manière de la tradition gothique la figure tutélaire de Shakespeare : Marston, songeur au cimetière, renvoie à Hamlet (p. 261), et le couple qu'il forme avec Mademoiselle de Barras, fondé sur le crime, rappelle irrésistiblement Macbeth : « Often, in the dead of the night, the servants would overhear their bitter and fierce altercations ringing through the melancholy mansion, and often the reckless use of terrible and mysterious epithets of crime » (p. 307). La prédiction faite à Macbeth trouve aussi un écho dans le texte, avec la prophétie d'une ascension sociale de Marston, certes traitée sur un mode dérisoire, mais s'insérant dans le récit juste après que Berkley a évoqué celle de son propre assassinat par son cousin ⁸⁹⁵. Au-delà des réminiscences shakespeariennes, l'hypotexte biblique et le climat religieux du texte donnent consistance à la référence supranaturelle au moyen d'images aisément reconnaissables⁸⁹⁶. La rhétorique prophétique, par le biais d'interventions du narrateur extradiégétique et omniscient, permet de dire ce qu'il en est des personnages et de leur devenir :

In these things, then, thou hast no concern; the judgment troubles thee not; thou hast no fear of *death*, Sir Wynston Berkley; yet there is a heart beating near thee, the mysteries of which, could they glide out and stand before thy face, would perchance appal thee, cold, easy man of the world. Ay, couldst thou but see with those cunning eyes of thine, but twelve brief hours into futurity, each syllable that falls from that good man's lips unheeded would peal through thy heart and brain like maddening thunder. Hearken, hearken, Sir Wynston Berkley, perchance these are the farewell words of thy better angel—the last pleadings of despised mercy! (p. 265).

Le lexique religieux, ponctué de références explicites à l'Ancien

⁸⁹⁵ « Do you recollect the girl told me I was to be lord chancellor of England, and a duke besides? », *ibid.*, p. 254.

⁸⁹⁶ Mademoiselle de Barras est régulièrement associée au serpent (par exemple p. 249).

Testament et en particulier à la Genèse, permet de mettre sur le même plan le drame du monde et le devenir de la conscience troublée :

Evil thoughts loomed upon the mind of Marston, like measureless black mists upon a cold, smooth sea. They rested, grew, and darkened there; and no heaven-sent breath came silently to steal them away. Under this dread shadow his mind lay waiting, like the *deep*, before the Spirit of God moved upon its waters, passive and awful (p. 264)⁸⁹⁷.

Le texte use d'un langage très largement métaphorisé, qui est aussi celui des personnages dans leur souci de donner forme à la présence invisible. Merton comme Marston usent de la personnification pour désigner le mal qui les hante. Merton emploie la métaphore diabolique, que le style indirect permet d'intégrer sans rupture dans le tissu textuel pour en faire une puissance concrète agissant de manière effective : « He had contended against these haunting and growing solicitations of Satan, with an earnest agony. He had intended to leave his place, and fly from the mysterious temptation which he felt he wanted power to combat, but accident or fate prevented him » (p. 326). Marston, quant à lui, parle de sa démente comme d'un personnage à part entière agissant de manière autonome sur la scène du monde :

No, no; you can't have seen him, and you probably never will; but if he *does* come here again, don't listen to him. He is half-fiend and half-idiot, and no good comes of his mouthing and muttering. Avoid him, I warn you, avoid him. Let me see: how shall I describe him? Let me see. You remember—you remember Berkley—Sir Wynston Berkley. Well, he greatly resembles that dead villain: he has all the same grins, and shrugs, and monkey airs, and his face and figure are like. But *he* is a grimed, ragged, wasted piece of sin, little better than a beggar—a shrunken, malignant libel on the human shape (p. 316).

La question porte sur l'aptitude du mal à s'imposer hors de toute référence surnaturelle, à s'incarner pour des personnages hantés par l'invisible

⁸⁹⁷ La traduction française use tout autant de la rhétorique biblique : « Des pensées diaboliques planaient sur son esprit comme d'immenses brumes noires sur une mer étale et froide. Elles s'amoncelaient là, de plus en plus noires, sans qu'aucun souffle venu d'en haut vînt les balayer en silence. Sous cette ombre d'épouvante, son esprit attendait avec une redoutable passivité, comme l'abîme, que l'Esprit de Dieu passât sur ses eaux » (J. Sheridan Le Fanu, *Invitation au crime*, *op. cit.*, p. 48). La naissance du mal fonctionne à la manière d'une genèse dont les signes se verraient inversés.

(« The unseen, intangible, was even now at work within him », p. 264). Aussi la modalité gothique de l'apparition surnaturelle peut-elle se trouver ponctuellement convoquée par le texte, quitte à être présentée comme relevant de l'illusion. La nuit du meurtre, alors que le valet de Berkley sort de son sommeil, Merton surgit devant lui comme le ferait un spectre :

Waking, as men sometimes do, without any ascertainable cause; without a start or an uneasy sensation; without even a disturbance of the attitude of repose, he opened his eyes and beheld Merton, the servant of whom we have spoken, standing at a little distance from his bed. The moonlight fell in a clear flood upon this figure: the man was ghastly pale; there was a blotch of blood on his face; his hands were clasped upon something which they nearly concealed; and his eyes, fixed on the servant who had just awakened, shone in the cold light with a wild and lifeless glitter (p. 270).

Marston lui-même est traité en personnage de roman gothique, saisi du pressentiment de l'apparition surnaturelle quand sa femme entre chez lui :

He was not a superstitious man, but, in the visions which haunted him, perhaps, was something which made him unusually excitable—for, he experienced a chill of absolute horror, as, standing at the farther end of the room, with his face turned towards the entrance, he beheld the door noiselessly and slowly pushed open, by a pale, thin hand, and a figure dressed in a loose white robe, glide softly in (p. 268).

La référence gothique et le climat religieux confèrent une présence aux forces invisibles qui sont dans le texte celles de la conscience en proie à la culpabilité. Le drame, ici, concerne l'impuissance humaine confrontée à ses démons. Au contraire de ce que l'on trouverait dans un récit gothique, les personnages maléfiques eux-mêmes sont en défaut de puissance. Le machiavélique Berkley meurt juste après s'être gargarisé de son triomphe :

He had conducted an affair requiring the profoundest mystery in its prosecution, and the nicest tactic in its management, almost to a triumphant issue. He had perfectly masked his design, and completely outwitted Marston [...] Sir Wynston stirred his fire, leaned back in his easy chair, and smiled blandly over the sunny prospect of his imaginary triumphs (p. 265-267)⁸⁹⁸.

⁸⁹⁸ La traduction française explicite la dimension de secret attachée ici à l'idée de mystère. « Il avait, avec un doigté remarquable, mené à bien une affaire requérant le plus profond secret. Masquant à la perfection son dessein, il avait leurré Marston [...] Il tisonna le feu, s'enfonça confortablement dans son fauteuil et

En dépit de ses ruses, Mademoiselle de Barras peut être surprise par des événements auxquels elle tente de s'adapter sans jamais les maîtriser entièrement⁸⁹⁹. Si le châtimeur qui l'attend à la fin du texte relève de la justice providentielle, il permet d'ailleurs de rêver d'un autre récit qui serait celui de ses mésaventures⁹⁰⁰. Le drame de l'impuissance n'est donc pas seulement celui de la folie de Marston ou de la première et vertueuse Mrs Marston. Il concerne un texte disant l'incapacité des actants à prendre le contrôle du drame sinon à titre temporaire : il est significatif que le personnage de Charles Marston, le bon fils de Richard, présenté comme un possible recours romanesque, ne joue finalement aucun rôle véritable dans la diégèse. La fin du texte, en forme de conclusion heureuse, est alors explicitement expédiée comme pour mieux signaler son caractère arbitraire et détaché du fonctionnement réel d'un récit aux actants en peine d'initiative (p. 331).

Le mystère concerne ici le drame de la perte du sens, se nouant intimement à celui de la logique maléfique sans qu'il soit possible d'en faire endosser la responsabilité à un personnage isolé. Cette logique de déprise engage aussi le lecteur, avec lequel le récit joue pour lui faire perdre ses repères. Le texte thématise très rapidement, autour de la figure de Mademoiselle de Barras, la nécessité de décoder les apparences, selon un langage toujours marqué par l'imagerie religieuse :

Had Ithuriel touched with his spear the beautiful young woman, thus for a moment, as it seemed, lost in a trance of gratitude and love, would that angelic form have stood the test unscathed? A spectator, marking the scene, might have observed a strange gleam in her eyes—a strange expression in her face—an influence for a moment *not* angelic, like a shadow of some passing spirit, cross her visibly [...] Such a spectator, as he looked at that gentle lady, might have seen, for one dreamy moment, a lithe and painted serpent, coiled round and round, and hissing in her ear (p. 249).

sourit mielleusement en songeant à ses triomphes imaginaires » (*ibid.*, p. 50-52). Le topos du triomphe du noble maléfique relève d'une logique illusoire et se dévoile dès lors dans sa dimension arbitraire, purement artificielle. De la sorte, le texte dénonce son propre régime de fonctionnement sémiotique.

⁸⁹⁹ « Mademoiselle de Barras was thus, with the persevering industry of the spider, repairing the meshes which a chance breath had shattered » (Joseph Sheridan Le Fanu, « The Evil Guest », *op. cit.*, p. 260).

⁹⁰⁰ « It was at this awful period that a retribution so frightful and extraordinary overtook Madame Marston, that we may hereafter venture to make it the subject of a separate narrative » (*ibid.*, p. 331).

Par de tels jeux de focalisation, ici exhibés comme tels, le récit met en place des effets de signalisation destinés à éveiller l'attention du lecteur et à l'amener à décrypter le sens d'une action dont les tenants et aboutissants échappent aux victimes⁹⁰¹ ; l'évocation de « Rouen » (p. 250), qui trouble Mlle de Barras sans que les autres personnages s'en rendent compte, est disposée à la manière d'un signal indiquant chez cette femme l'existence d'un secret dont le sens véritable n'apparaîtra qu'au terme du récit.

Le lecteur est ainsi mis en demeure d'interpréter le sens du texte, et de reconstruire la véritable portée du récit. Mais cet effort est mis en difficulté par la dynamique même de la folie, qui se traduit narrativement par des effets de discordance et des retournements non préparés. Alors que Marston est résolu à refuser d'inviter Berkley, il annonce soudain à sa femme sa décision de le recevoir, sans que le récit ménage le moindre effet de transition permettant de motiver ce retournement psychologique (« I have considered it, and decided to receive him, he replied », p. 245). Il ne cesse de manifester de la répulsion pour Mademoiselle de Barras, et demande à sa femme de s'en débarrasser ; mais par un coup de théâtre, le texte annonce soudainement leur fuite commune, avant qu'une lettre de Marston ne revendique, à l'encontre des indices textuels disposés jusque-là, son amour pour sa maîtresse et son rejet de son épouse. L'interprétation du lecteur est contrariée par d'apparents effets d'incohérence textuelle reflétant la conscience trouble d'un personnage torturé. De la sorte, le récit bloque les scripts narratifs que le lecteur est à même de construire pour ordonner l'intrigue. Marston présente tous les signes de la conscience coupable, si bien que le lecteur est rapidement amené à voir en lui l'assassin, ce que confirmera la fin du texte. Mais le fait que Merton passe aux aveux complique la donne, le récit ne remettant aucunement en question sa culpabilité. Lorsque Marston se confesse enfin, c'est d'ailleurs de manière abrupte, sans là encore que l'épisode ait été véritablement préparé. La culpabilité de Marston, ou encore sa relation avec la séduisante Mademoiselle de Barras, sont tour à tour présentés comme nécessaires et impossibles au gré des interprétations suggérées par le texte. L'idée même de l'interprétation erronée, de la production de scénarios narratifs inadaptés, est d'ailleurs thématifiée dans le récit, lorsque Mrs Marston conclut à tort aux raisons pour lesquelles Merton préfère se taire au moment de

⁹⁰¹ « "Ha—a cousin!" exclaimed the young lady, with a little more surprise in her tone than seemed altogether called for—"a cousin?" » (*ibid.*, p. 247).

demander son congé :

"Well, Merton," said she, "I won't press you further; but I must say, that as this communication, whatever it may be, has caused you, unquestionably, very great uneasiness, it seems to me but probable that it affects the safety or the interests of some person—I cannot say of whom; and, if so, there can be no doubt that it is your duty to acquaint those who are so involved in the disclosure, with its purport."

"No, ma'am, there is nothing in what I heard that could touch anybody but myself. It was nothing but what others heard, without remarking it, or thinking about it. I can't tell you anymore, ma'am; but I am very unhappy, and uneasy in my mind." (p. 257).

Le mystère fait fond sur ce drame de la perte du sens, sur l'impossibilité à constituer le texte en narration cohérente. Le récit ne cesse de mettre en scène l'idée d'une dégradation progressive du sens⁹⁰² sans qu'on puisse vraiment comprendre à quoi elle tient, le mal agissant de manière insidieuse. Le drame, ici, est celui de l'insinuation démoniaque :

No one of their interviews did [Mademoiselle de Barras] ever suffer to close without in some way or other suggesting or insinuating something mysterious and untold to the prejudice of Mr. Marston. Those vague and intangible hints, the meaning of which, for an instant legible and terrific, seemed in another moment to dissolve and disappear, tortured Mrs. Marston like the intrusion of a spectre; and this, along with the portentous change, rather *felt* than visible, in mademoiselle's conduct toward her, invested the beautiful Frenchwoman, in the eyes of her former friend and patroness, with an indefinable character that was not only repulsive but formidable (p.297-8).

Cette logique de l'insinuation renvoie au signe inassignable, à ce qui n'est pas saisi ou perçu comme il l'aurait fallu. Le texte mobilise ainsi la focalisation zéro quand il s'agit de pointer ponctuellement l'aveuglement des personnages alors qu'ils omettent de prendre garde à l'élément déterminant le drame :

There was no contending against Marston's peremptory will, and the man reluctantly withdrew. Here was, apparently, a matter of no imaginable moment; whether this menial should be discharged on that day, or on the morrow; and yet mighty things were involved in the alternative (p. 261).

⁹⁰² Métaphorisée là encore par la déchéance du manoir. Voir la lettre de Rhoda à son frère sur l'état déplorable du domaine, *ibid.*, p. 312-313.

Les mêmes notations servent ainsi à engager le lecteur dans le processus herméneutique et à dire l'impuissance des actants à enclencher la dynamique interprétative du fait de leur inaptitude à appréhender les signes en présence. Le point de vue narratif se fait omniscient pour manifester l'existence de ces signes auxquels il s'agit de prêter attention, mais joue aussi avec une approche externe, pour exprimer l'incapacité ordinaire à dépasser l'apparence des comportements : « Had he narrowly scrutinised the countenance of the fair Frenchwoman, as she glanced at the direction of that which he had just placed in *her* hand, he might have seen certain transient, but very unmistakable evidences of excitement and agitation » (p. 245). Le texte signale au lecteur l'existence d'indices qui échappent aux personnages et restent frappés d'ambiguïté. Le drame du sens impossible à appréhender se traduit dans le récit par une logique du bégaiement, pour des protagonistes incapables d'aller au bout de la verbalisation. Ainsi de la femme de chambre de Mrs Marston :

"Why, Willett, I really cannot account for your strange habit of lately hinting, and insinuating, and always speaking riddles, and refusing to explain your meaning." [...] "I am very sure, ma'am, she'll never leave the house till there is something bad comes about; and—and——. I can't bring myself to talk to you about her, ma'am. I can't say what I want to tell you: but—but——. Oh, ma'am, for God's sake, try and get her out, any way, no matter how; try and get rid of her" (p. 299).

Marston surtout, face à sa femme, à sa fille ou à Danvers, se montre inapte à formuler l'objet de son discours : « "Doctor Danvers, don't mistake me," he said, turning sharply, and fixing his eyes with a strange expression upon his companion. "I dread nothing *human*; I fear neither death, nor disgrace, nor eternity; I have no secrets to keep—no exposures to apprehend; but I dread—I dread——" » (p. 310).

Ce dire, que les personnages sont inaptes à formuler et qui reste inaccessible au lecteur alors que la voix narrative suggère la nécessité d'y accéder pour conjurer le drame, constitue l'objet de fond du récit. La narration en vient paradoxalement à se centrer sur l'impossibilité de l'accès à la vérité profonde du texte, qui n'est jamais appréhendé que comme source d'effets. Dans *The Evil Guest*, l'action avance pour une large partie par le biais de lettres. Mais dans la première partie du récit en particulier, le lecteur ne prend pas connaissance de

leur contenu. Par le biais de la focalisation externe, il assiste uniquement à l'effet qu'elles produisent sur leur récepteur. Ainsi se communique au lecteur la sensation d'inquiétude, en même temps que le récit donne à voir par le jeu de la mise en abîme la puissance de dérèglement des signes. Chez Mademoiselle de Barras, l'agent maléfique, cette lecture de la lettre dit que le mal est à l'œuvre sans qu'on sache de quelle manière :

A few minutes more, and mademoiselle was in the solitude of her own apartment. She shut and bolted the door, and taking from her desk the letter which she had that morning received, threw herself into an armchair, and studied the document profoundly. Her actual revision and scrutiny of the letter itself was interrupted by long intervals of profound abstraction; and, after a full hour thus spent, she locked it carefully up again, and with a clear brow, and a gay smile, rejoined her pretty pupil for a walk (p. 249).

Symétriquement, la lecture des lettres par Marston, lorsque ce dernier par exemple ouvre par effraction l'écritoire de Mademoiselle de Barras, donne lieu au spectacle de la folie et de la fureur, là encore sans qu'aucune information explicite ne soit livrée quant au contenu des missives :

He had opened the letter; it contained but a few lines: he held his breath while he read it. First he grew pale, then a shadow came over his face, and then another, and another, darker and darker, shade upon shade, as if an exhalation from the pit was momentarily blackening the air about him. He said nothing; there was but one long, gentle sigh, and in his face a mortal sternness, as he folded the letter again, replaced it, and locked the desk (p. 253).

Le récit orchestre en son cœur la mise en scène du pouvoir ambigu des signes. Quand le texte engage enfin le processus de délivrance du secret de leur contenu, ce n'est que très progressivement et par le biais de voies indirectes, d'abord par le biais de brefs effets de citations⁹⁰³, avant que les lettres ne se donnent peu à peu au fil du récit pour permettre enfin l'accès à la vérité cachée des différents personnages.

Ce drame de la perte du sens est orchestré par un jeu narratif qui

⁹⁰³ Ainsi de l'allusion à Marston à des termes de la lettre qu'il a lue, allusion matérialisée dans le texte par le jeu de l'italique : « I dare say you are ready to swear you never so much as canvassed my conduct, and my coldness and estrangement—eh? These are the words, are not they? », *ibid.*, p. 259.

s'attribue le pouvoir dont les personnages sont privés. C'est le récit qui est du côté de la puissance, de la connaissance et de la maîtrise des signes. Il joue avec le lecteur et dispose sans ambages les notations incomplètes et inquiétantes, en usant de la paralipse et de l'ellipse, tout en adoptant volontiers la focalisation zéro⁹⁰⁴. Le texte se fait ainsi ouvertement lieu de manipulation des émotions d'un lecteur en position d'ignorance. Il ne cesse de dérober le secret du drame, d'en rappeler à tout moment l'existence, de suggérer qu'il est essentiellement concerné par l'ordre symbolique. Le drame, c'est le fait caché qui peut et doit se dire, qui doit revenir dans la sphère du verbe pour prendre corps. Au cœur du récit, c'est en particulier la confession de Merton qui joue ce rôle. Alors que le texte en a signalé l'existence plus tôt, son contenu n'est délivré que très tardivement au lecteur. S'y dit pourtant le secret donnant sens au récit et permettant de rendre compte du problème herméneutique central. Merton avait avoué, et il est effectivement moralement responsable puisqu'il a cherché à commettre le meurtre. Mais il n'est pas le véritable assassin puisque Berkley était déjà mort à son arrivée. Le meurtrier en cachait un autre, et l'aveu officiel de culpabilité de Merton recouvrait une autre parole, plus subtile et seule à même de lui conférer sa portée. Tout le drame concerne la circulation de la parole, et renvoie par là à la machinerie narrative pensée comme instance de manipulation des émotions du lecteur par le biais du rapport au dire.

Cette position de maîtrise assumée par l'instance narrative se manifeste par l'usage répété de la prolepse, comme pour dire que c'est bien le texte lui-même qui relève de la logique providentielle et des secrets desseins du divin :

The good old clergyman thought, as he pursued his way, that here at least, in a spot so beautiful and sequestered, the stormy passions and fell contentions of the outer world could scarcely penetrate. Yet, in that calm secluded spot, and under the cold, pure light which fell so holily, what a hell was weltering and glaring!—what a spectacle was that moon to go down upon! (p. 265).

Ici, comme de manière répétée dans le récit, le texte se mue en surface prophétique en adoptant une posture d'omniscience pour suggérer *a contrario* l'aveuglement des personnages. Le drame du crime et des signes opaques appelle

⁹⁰⁴ Par exemple : « It was then the property of the younger son of a nobleman, once celebrated for his ability and his daring, but who had long since passed to that land where human wisdom and courage avail naught », *ibid.*, p. 241.

de la sorte obscurément une lecture d'un autre ordre, car l'absolu du sens et la fondation authentique des signes ne peuvent se reconstituer que sur un horizon supérieur, qui est aussi celui de l'instance narrative entendue comme principe de transcendance textuelle. La focalisation zéro permet d'invoquer ici la présence transcendante donnant sens aux actions humaines :

She betook herself to her little boudoir—the scene of many an hour of patient but bitter suffering, unseen by human eye, and unknown, except to the just Searcher of hearts, to whom belongs mercy—and *vengeance* (p. 246).

La position de maîtrise du narrateur et la référence religieuse se nouent pour dire la portée du mystère comme ce qui, dans le texte, renvoie à l'invisible dont seule peut rendre compte une instance supérieure. Marston a la prescience naïve d'une puissance quasi-magique tenant à l'ordre du symbolique :

Why for the first time now did religion interest him? The unseen, intangible, was even now at work within him. A dreadful power shook his very heart and soul. There was some strange, ghastly wrestling going on in his own immortal spirit, a struggle that made him faint, which he had no power to determine. He looked upon the holy influence of the good man's prayer—a prayer in which he could not join—with a dull, superstitious hope that the words, inviting better influence, though uttered by another, and with other objects, would, like a spell, chase away the foul fiend that was busy with his soul (p. 264).

Le récit à sensation se fait ici drame des signes en se fondant sur une information manquante, à la fois aisée à reconstituer (la clé du mystère était bien celle à laquelle le lecteur pouvait s'attendre) et impossible à établir (du fait de signes contradictoires et d'une logique de l'ellipse dérobant au lecteur des éléments fondamentaux du récit). La dynamique de la terreur, renvoyant au drame de la folie, se fonde sur une présence larvée du mal reposant sur la destruction du sens. Le récit de *Le Fanu* procède alors d'une logique paradoxale. Il congédie le surnaturel, en proposant une narration débarrassée des présences démoniaques du gothique ; il le mobilise simultanément, par un jeu littéraire donnant corps aux incertitudes de la conscience humaine à l'aune de l'absolu. Le mystère se nimbe de résonances gothiques avec l'idée du crime, du complot, du secret ; mais il concerne plus profondément la finitude humaine confrontée à la vérité inaccessible. Providence divine et surplomb narratif se rejoignent alors

pour donner sens à l'insaisissable : « God grant, that as the providential unfolding of all the details of this mysterious crime comes about, he may be brought to recognise, in the just and terrible process, the hand of heaven » (p. 325)⁹⁰⁵.

The Evil Guest joue ainsi d'une tonalité religieuse pour dire la finitude humaine confrontée à l'incompréhensible, et le meurtre donnant lieu à la perte du sens. Parce que l'assassinat et la folie sont nécessairement liés, le texte du crime entretient des relations paradoxales et complexes avec une enquête d'apparence impossible, dans un monde en perte de sens sauf à dépasser un plan d'immanence. L'impuissance du sujet se fait dès lors puissance du récit comme instance insaisissable, source du sens et de son jeu, et principe de manipulation des affects. Par ce biais, la rhétorique narrative rejoint l'esthétique du sermon ; l'importance, dans la société de l'époque, des courants religieux charismatiques, visant à frapper l'audience par la production de récits fortement dramatisés traitant de la nécessité de se défier de la présence de Satan, trouve un effet d'écho dans des textes tels que celui-ci, où une rhétorique religieuse se fait sentir de manière très appuyée⁹⁰⁶. Le mystère, dans son rapport à l'invisible et à l'illisible, à la quête du sens et à une présence occulte et insaisissable, concerne au plus près ce récit de l'impossible quête herméneutique dans un monde en proie à la folie du crime.

⁹⁰⁵ La traduction française propose : « Espérons qu'au moment où une lumière nouvelle se fait sur les détails de ce crime odieux il est obligé de reconnaître l'action de la main de Dieu » (J. Sheridan Le Fanu, *Invitation au crime*, *op. cit.*, p. 151). La rhétorique religieuse est un peu moins présente, et prend surtout une orientation quelque peu différente dans la version française, où la providence devient lumière, et où le crime mystérieux se fait plus simplement odieux. Le thème augustinien de l'impuissance et de l'aveuglement de l'homme face à la justice divine se voit ainsi quelque peu assourdi dans la traduction française.

⁹⁰⁶ Voir par exemple Mark Knight, « Sensation Fiction and Religion », dans *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 455-465, et plus particulièrement p. 456-458 sur la place des sermons et des courants charismatiques dans la société du temps, et les relations paradoxales du « sensation novel » avec des sensibilités religieuses mettant en avant la dimension émotionnelle du fait religieux.

2.3.2. *The Trail of the Serpent* de Braddon : de l'inquiétude du mal au sermon ludique

Le jeu avec la référence religieuse se retrouve également dans *The Trail of the Serpent*⁹⁰⁷, le premier roman de Mary Elizabeth Braddon (1835-1915) publié en 1863. L'ouvrage, d'abord édité sous le titre *Three Times Dead* en 1860 avant d'être retravaillé par l'auteure et de se voir attribuer un nouveau nom par l'éditeur, connaît un grand succès. Braddon est étroitement liée au « sensation novel », et son œuvre est fréquemment vue comme emblématique du genre⁹⁰⁸. Henry James, tout en reconnaissant le caractère littéraire de son œuvre, y voit le travail d'une professionnelle sérieuse mais sans ampleur véritable⁹⁰⁹.

Si *Lady Audley's Secret* est régulièrement cité parmi les ouvrages préfigurant le genre policier, on trouve déjà, dans *The Trail of the Serpent*, une enquête criminelle et un personnage de détective. Alors que ces motifs étaient absents en tant que tels de *The Evil Guest*, qui présentait pourtant un meurtre énigmatique requérant l'élucidation, l'assassin est connu d'entrée de jeu dans *The Trail of the Serpent*. Le récit suit ses menées de façon prioritaire, au début du roman en particulier. Mais c'est que l'enquête criminelle, on l'a vu, s'associe volontiers au paradigme de la lutte entre le bien et le mal. Braddon met en scène ce combat en le nimbant de résonances religieuses destinées à lui conférer un caractère allégorique. Le titre en atteste. La métaphore du serpent installe le thème démoniaque. Le motif de la trace permet alors de placer le roman sous le signe de la quête d'identification du mal par les agents du bien. L'idée que le diable agit sur la scène du monde de manière larvée, et que ses menées doivent être mises au jour, donne son orientation à un texte où se lisent des résonances de sens faisant écho aux conceptions évangéliques.

Le texte narre l'histoire de Jabez North, un être pauvre et apparemment vertueux mais en réalité capable de tout pour assouvir ses ambitions, et de

⁹⁰⁷ Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., 1892 ; M. E. Braddon, *La Trace du serpent* (trad. Charles Bernard-Derosne), Paris, Hachette, 1863, 2 volumes.

⁹⁰⁸ Les polémiques littéraires portant sur le genre se cristallisent largement autour de son nom. « Mary Elizabeth Braddon has long been acknowledged as the doyenne (or demon) of the sensation novel and a catalyst for debates about sensation fiction » ; Lyn Pykett, « Mary Elizabeth Braddon », dans *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁰⁹ Henry James, *Notes and Reviews*, Cambridge (Mass.), Dunster House, 1921.

Richard Marwood, jeune homme de mauvaise réputation mais au bon cœur. Un soir, Jabez, qui est maître d'école, s'éclipse du pensionnat, et tue à son retour un jeune enfant qui a constaté son absence. Le lendemain, Richard est arrêté à tort pour le meurtre de son riche oncle, advenu cette même nuit. Jabez, qui est le véritable assassin, se découvre par ailleurs un frère jumeau qu'il tue également, et dont il abandonne le corps de manière à se faire passer pour lui et pour qu'on le croie mort. Un policier, Joseph Peters, convaincu de l'innocence de Richard, le persuade de se faire passer pour fou et, quand Richard se retrouve à l'asile, l'aide à s'évader. Quelques années plus tard, Jabez North, ayant changé d'identité et se faisant appeler Raymond de Marolles, continue ses forfaits à Paris. Il piège la riche Valérie de Cévennes et la contraint à l'épouser. Richard et Joseph Peters, tombant sur lui par hasard, en viennent à le suspecter, l'espionnent, et reprennent l'enquête sur le crime pour lequel Richard avait été accusé. Finalement arrêté, Jabez n'a plus d'autre choix que de se suicider.

Il s'agit là d'un roman suivant pour une large part le « villain » et ses monstrueuses actions, mais aussi d'une histoire de faux coupable. Le récit montre les efforts parallèles de Jabez North pour parvenir à la fortune et à la réussite, et de Richard, déterminé à prouver son innocence avec l'aide de Peters. Le mystère apparaît 29 fois dans le texte⁹¹⁰, et son spectre sémantique reprend pour une large part ce qui a été vu jusqu'ici. On retrouve la question du secret, de la conspiration⁹¹¹, et d'une confrontation à un inconnu radical et inquiétant⁹¹². Le mystère concerne le problème posé et la capacité à en rendre compte⁹¹³, mais l'idée d'une dimension supranaturelle du mystère est également mobilisée par le biais notamment du motif de la mort : « Why the man was there, or how he had come there, was a part of the great mystery under which he lay; and that mystery was Death! » (p. 89)⁹¹⁴. Le motif de la providence est également présent, et vu comme susceptible de conjurer la logique d'occultation du sens⁹¹⁵. Le mystère est de surcroît employé dans une large mesure de manière atténuée, en un sens

⁹¹⁰ Annexe IV.3.B.

⁹¹¹ « I fear in this mystery some conspiracy which threatens the safety of our secret », Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*, *op. cit.*, p. 124-125.

⁹¹² « We are getting deeper into the mystery », *ibid.*, p. 211.

⁹¹³ « That is the very clue by which I unravel the mystery », *ibid.*, p. 251.

⁹¹⁴ Ou encore : « His motive for committing suicide he had carried a secret with him into the dark and mysterious region to which he was a voluntary traveller », *ibid.*, p. 90.

⁹¹⁵ « Who shall say that some of you may not fall, by some strange accident, or let me say rather by the handiwork of Providence, across a clue to this at present entirely unravelled mystery? », *ibid.*, p. 185.

humoristique, pour exprimer des réalités peu familières aux personnages⁹¹⁶. Il permet plus généralement dans le récit de thématiser la question des apparences sociales. Est ainsi mystérieux ce que le commun ne comprend pas et dont il se méfie⁹¹⁷. Pour Jabez North, devenu Raymond de Marolles, il est essentiel de ne pas donner prise au mystère, c'est-à-dire aux rumeurs susceptibles de troubler l'image qu'il entend donner de lui⁹¹⁸. Le mystère, intrigant, est susceptible d'exciter la curiosité d'autrui. Il renvoie par là aux mécanismes de la littérature à sensation. Un personnage compare l'histoire vécue par les personnages à une intrigue de roman populaire, par un effet de mise en abîme appuyée : « There's mysterious goin's on, and some coincidences in this life, as well as in your story-books that's lent out at three half-pence a volume, keep' em three days and return 'em clean » (p. 240). Le roman tend par là à expliciter ses propres rouages, pour inviter le lecteur à entrer en complicité avec son jeu⁹¹⁹.

Le récit joue de la tradition picaresque et de celle du roman d'aventures, et avance en grande partie grâce à l'intervention de retournements présentés comme de purs effets du hasard (c'est par hasard que Jabez rencontre son frère jumeau, par hasard encore que Joseph Peters tombe sur lui alors que, censément mort, il se fait passer pour Raymond de Marolles). Les personnages sont constamment en action⁹²⁰, dans un drame riche en péripéties et qui fait appel à des ressorts rocambolesques⁹²¹ et à une véritable théâtralisation fictionnelle⁹²²

⁹¹⁶ Voir par exemple la notation burlesque portant sur le rapport du policier Joseph Peters aux mystères de la mode : « It was by Kuppin's advice he purchased some mysterious garment for the baby, or some prodigious wonder in the shape of a bandana or a neck-handkerchief for himself », *ibid.*, p. 84.

⁹¹⁷ « Both Mr Harding and Mrs Marwood kept aloof from Slopperton, and were set down accordingly as mysterious, not to say dark-minded individuals, forthwith », *ibid.*, p. 11.

⁹¹⁸ « We are rarely seen to address each other, and we are not often seen in public together [...] To say the least, it is mysterious », *ibid.*, p. 203.

⁹¹⁹ Il anticipe par là la tendance à l'auto-réflexivité notée par Lyn Pykett à propos d'*Eleanor's Victory* (« Highly developed self-reflexivity about its own fictional mode »), Lyn Pykett, « Mary Elizabeth Braddon », dans *A Companion to Sensation Fiction*, *op. cit.*, p. 127.

⁹²⁰ « Miss Braddon turns, and produces, not stories of passion, but stories of action » ; Henry James, *Notes and Reviews*, *op. cit.*, p. 114.

⁹²¹ Voir le compte-rendu d'E. D. Forgues, sur « Le Roman anglais contemporain. Miss Braddon et le roman à sensation », où il note, à propos de *Lady Audley's Secret* et *Aurora Floyd* en particulier « les inconséquences, les invraisemblances nombreuses, les combinaisons violentes et vulgaires, et où se trouvent accumulés, sans le moindre souci des hautes conditions de l'art, tous les éléments du drame qui se fabrique à l'usage des masses », *Revue des deux mondes*, 1863, n°45 (p. 953-977), p. 963.

⁹²² « Ce qu'on s'explique mieux, c'est qu'elle se soit imbue, et plus que de raison, des traditions du drame moderne, et qu'elle ait introduit dans des récits auxquels elles devaient rester étrangères les combinaisons violentes et heurtées, les improbabilités flagrantes, et, pour employer un triste mot, les rubriques de cet art dégénéré que des excès de tout genre ramènent peu à peu vers la barbarie primitive. Cela s'explique,

(avec le motif de l'échange des jumeaux, du bâtard abandonné mais porteur de signes de reconnaissance, ou du retour de celui qu'on croyait mort). Le récit met ainsi en scène son caractère mélodramatique⁹²³ et improbable, par exemple lorsque Jabez North se rend compte que l'homme dont il a cherché à épouser la nièce est en réalité son propre père : « Oh, strange, inexplicable, and mysterious chance, that this fortune for which I have so deeply schemed, for which I have hazarded so much and worked so hard, should be my own—my own ! » (p. 248).

Ce texte fortement dramatisé présente la lutte entre les personnages positifs et négatifs⁹²⁴, en suivant tour à tour leurs faits et gestes. La superposition des épisodes permet d'accentuer les effets de contraste entre la figure de l'innocent accusé à tort et celle du méchant agissant en toute impunité, le texte adoptant résolument une position de surplomb et passant d'un personnage à l'autre. Mais si ce récit a à voir avec le « sensation novel », ce n'est pas seulement du fait d'une narration fondée sur des effets de contraste destinés à souligner le caractère excessif des situations⁹²⁵ ; c'est surtout qu'il est hanté par la question du secret dangereux, et d'une lutte dont l'enjeu est la maîtrise du sens. De manière générale, le récit met au premier plan le statut des signes et de leur interprétation, et se pose comme le lieu où tout, d'une manière ou d'une autre, est à même de faire signe. Dès son ouverture, le texte déploie des effets rhétoriques appuyés, et use, dans le cadre de phrases construites à la manière de périodes, de l'anaphore et de métaphores filées tendant à en exprimer la portée allégorique. Le nom du lieu où se déroule le livre, Slopperton-on-the-Sloshy, participe du fantasme d'une motivation radicale des signes, l'allitération et le jeu de mots permettant d'exprimer une ambiance de pluie et de brouillard destinée à évoquer la réalité criminelle et démoniaque : « A day on which the fog shaped itself into a demon, and lurked behind men's shoulders, whispering into their ears, "Cut your throat !" » (p. 5). Cet univers aquatique et boueux est

disons-nous ; mais il n'en faut pas moins le déplorer, quand cette corruption du roman par le théâtre altère un talent natif d'une certaine valeur », *ibid.*, p. 974.

⁹²³ « I gave loose to all my leanings to the violent in melodrama. Death stalked in ghastliest form across my pages; and villainy reigned triumphant till the Nemesis of the last chapter », Mary Elizabeth Braddon, « My First Novel: *The Trail of the Serpent* », *The Idler Magazine*, février-juillet 1893, vol. III (p. 19-30), p. 25.

⁹²⁴ « Melodramatic poisoners and ubiquitous detectives », Mary Elizabeth Braddon, « My First Novel: *The Trail of the Serpent* », *op. cit.*, p. 29.

⁹²⁵ Lors de la consultation de Blurosset, le personnage mi-scientifique mi-magicien qui prédit son avenir à Valérie de Cévennes, la demande de Marolles, qui rend compte du fonctionnement d'ensemble du récit, est la suivante : « We wish to pass the confines of the possible », Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*, *op. cit.*, p. 120.

intimement lié au personnage négatif, Jabez North, recueilli dans le fleuve (« Dragged, to all appearance drowned, out of the muddy waters of the Slosby », p. 7) mais qui, en anti-Moïse, a de la sorte été contaminé par un rapport élémentaire et inhumain au monde. L'eau, l'humidité, le froid sont dès lors assimilés à Jabez, figure démoniaque. Il est systématiquement associé au serpent, dès le titre, mais aussi par le biais de l'épigraphe sur le jardin d'Eden (p. 1), et encore, tout au long du récit, par des métaphores soulignant systématiquement son caractère reptilien. Jabez, du côté du froid, n'a pas besoin de feu pour se réchauffer (« He was not cold, or if he was cold, he didn't mind being cold », p. 6), et il est essentiellement fuyant (« shifting way », p. 7). De manière générale, le texte mobilise des figures symboliques appuyées, ouvrant à la motivation des signes et à un propos allégorique. La rhétorique du sermon rythme le texte pour en dire la portée et impressionner le lecteur en lui présentant un monde hanté par la figure de Satan : « If the river, as a thing eternal in comparison to man—if the river had been a prophet, and had had a voice in its waters wherewith to prophesy, I wonder whether it would have cried—"A shame and a dishonour, an enemy and an avenger in the days to come!" » (p. 31).

Le récit use ainsi d'une symbolique manifeste, permettant de faire ressortir le caractère manichéen d'une lutte se portant sur un plan mythique. Jabez North y incarne une figure nocturne, en prise avec la dimension insaisissable du crime s'exerçant dans l'ombre⁹²⁶. La providence, la justice divine, constituent des motifs omniprésents du texte⁹²⁷, et trouvent leur répondant dans la position de surplomb du narrateur omniscient et se donnant pour tel (« The author, as omniscient », p. 41) : le texte présente ainsi son propre devenir comme guidé par la volonté divine. Le mystère concerne alors ce plan suprahumain sur lequel se déroule la lutte, renvoyant à une réalité inaccessible

⁹²⁶ « As she said this, she and Mr Peters were startled by a shadow which came between them and the sinking sun—a distorted shadow thrown across the narrow road from the sharp outline of the figure of a man lying upon a hillock a little way above them », *ibid.*, p. 88.

⁹²⁷ Par exemple : « Indeed, Heaven — infinite both in mercy and in power — raised up as by a miracle some earthly instrument to save him », *ibid.*, p. 44. Ce registre renvoyant à la justice divine, courant tout au long du texte, est aussi bien porté par l'instance narrative que par les personnages, qui en reconnaissent l'exercice. Jabez North, lors de son arrestation finale, peut ainsi conclure : « I have taken my own road, and have kept to it; defying the earth on which I have lived, and the unknown Powers above my head. That road has come to an end, and brought me—here! So be it! I suppose, after all, the unknown Powers are strongest! », *ibid.*, p. 311.

pour des mortels pris dans le jeu de la finitude⁹²⁸. Une telle stratégie textuelle permet classiquement de défendre la portée morale d'un récit représentant l'exercice de passions criminelles.

La lutte exprimant allégoriquement le combat des forces divines et des puissances démoniaques se joue cependant, dans le texte de Braddon, et conformément à la logique du « sensation novel », dans le seul monde de l'ici-bas. Le récit, plus qu'il ne laïcise le lexique religieux, en reprend l'idée d'une vérité se déployant sur deux plans. Le mystère, tout autant qu'il suggère l'existence d'une logique touchant aux inscrutables desseins de la providence, concerne, sur un plan immanent, une humanité qui se caractérise par sa fragilité et son inaptitude à appréhender la présence du mal. Si l'action du mal peut se déployer sur le théâtre des apparences, c'est du fait de la crédulité humaine qui permet toutes les manipulations. Sur la scène du monde, les signes sont interprétés à revers, le coupable paraît innocent et l'innocent coupable. Jabez North passe pour vertueux aux yeux d'une communauté crédule. Se laissant prendre aux apparences et à l'affectation de religiosité (« He was looked upon by many excellent old ladies as an incarnation of the adjective "pious" », p. 7), la population se laisse duper par des signes conventionnels où se laisse pourtant lire la trace de l'être démoniaque :

He had delicate features, a pale fair complexion, and, as young women said, very beautiful eyes; only it was unfortunate that these eyes, being, according to report, such a very beautiful colour, had a shifting way with them, and never looked at you long enough for you to find out their exact hue, or their exact expression either (p. 7).

Ici encore, le physique est en réalité en conformité avec le moral, mais à condition d'y regarder d'assez près : « A black heart will make strange lines in the handsomest face, which are translatable to the close observer » (p. 220). Tout autant que la physiognomonie, la phrénologie permet d'ailleurs de rendre compte de cette réalité profonde dont les habitants de Slopperton sont inaptes à saisir la portée, quand ils ne refusent pas purement et simplement de la voir :

⁹²⁸ Le mystère de la conscience humaine fait ainsi fond sur le mystère plus radical de la mort et du plan supraterrestre auquel elle ouvre. « So he takes his own little mystery with him into the land of the great mystery », *ibid.*, p. 94.

A professor of phrenology, lecturing at Slopperton, had declared Jabez North to be singularly wanting in [conscientiousness]; and had even gone so far as to hint that he had never met with a parallel case of deficiency in the entire moral region, except in the skull of a very distinguished criminal, who invited a friend to dinner and murdered him on the kitchen stairs while the first course was being dished. But of course the Sloppertonians pronounced this professor to be an impostor, and his art a piece of charlatanism, as they were only too happy to pronounce any professor of any art that came in their way (p. 7).

Dans *The Trail of the Serpent*, l'aveuglement concerne moins la conscience humaine que la masse, le commun des mortels pris dans le jeu des apparences sociales et d'une morale de façade. Le monde moderne, d'ailleurs inapte à la compassion⁹²⁹, est aveugle au mal archaïque revêtant le masque et agissant dans l'ombre, ce qui n'empêche pas la vérité de rester accessible à qui sait regarder. Jim, le frère jumeau de Jabez, pourtant doté du même visage que lui, pressent en le regardant le mal caché sous l'apparence vertueuse : « There's something under—something behind the curtain » (p. 73). En ce sens, avant même que soit révélé son histoire, Jabez est essentiellement lié à une logique du secret ; il se cache, et se trouve concerné par un secret coupable touchant ses origines⁹³⁰.

Aussi Jabez est-il ici, en bonne incarnation du diable, le maître des signes. Le texte, pour dire ce rapport dévoyé à l'ordre symbolique, use massivement de l'antiphrase à visée ironique. Il souligne ainsi le fossé entre ce que Jabez prétend être et ce qu'il est vraiment, et suggère au passage son caractère inquiétant :

Scornful speeches glanced away from him; cruel words seemed drops of water on marble, so powerless were they to strike or wound. He would take an insult from a boy whom with his powerful right hand he could have strangled: he would smile at the insolence of a brat whom he could have thrown from the window with one uplifting of his strong arm almost as easily as he threw away a bad pen. But he was a good young man; a benevolent young man; giving in secret, and generally getting his reward openly (p. 8-9).

Le non-dit, ou la rhétorique de l'allusion, permet de dénoncer le lieu où

⁹²⁹ Ainsi, lors du procès de Richard : « There was but one opinion in that vast assemblage; and that was, that the accused would lose this dreadful game, and that he well deserved to lose », *ibid.*, p. 44.

⁹³⁰ « Such a secret. Gold, gold, gold, as long as it's kept; and gold when it's told, if it's told at the right time, deary », *ibid.*, p. 64 ; « Kill me, and you'll never know the secret! », *ibid.*, p. 68.

se trame la destruction du sens. L'assassinat de l'oncle de Richard est traité sur le mode de l'effacement. Si le lecteur comprend aisément que Jabez est le meurtrier, le moment du crime est traité par le biais de l'ellipse (p. 18-19) : c'est l'empoisonnement de l'enfant (p. 19) qui amène le lecteur à deviner la nature du forfait que Jabez a commis avant de revenir au pensionnat et qu'il s'efforce de cacher⁹³¹. Le texte donne au lecteur toutes les clés pour saisir les enjeux de l'action en le plaçant en position de surplomb, mais suggère aussi la logique d'effacement textuel correspondant à la place du crime et à l'exercice du mal.

L'usage maléfique de la maîtrise des signes s'affirme encore lorsque Jabez, devenu Raymond de Marolles, use de la parole pour piéger Valérie de Cévennes. Le récit ne l'appelle alors que Marolles, sans dénoncer son nom ancien que le lecteur est néanmoins invité à rétablir au vu de la conduite du personnage. Pour Jabez, les mots sont d'ailleurs aptes à se substituer aux choses aux yeux du monde, et à occulter la logique criminelle (« Why use ugly words? Crime—poison—murder! [...] There are no such words as those for beauty and high rank », p. 137). La maîtrise des signes ne se manifeste pas seulement chez lui par la capacité à en détourner le sens, mais aussi par l'aptitude à les décoder pour découvrir ce que cache le monde ; Marolles entend ainsi se faire le maître de la connaissance (« Knowledge is power », p. 103). Avec lui, le personnage maléfique se situe du côté de la détection. Observant Valérie de Cévennes à l'opéra, il parvient aisément à décrypter son secret (« My glass is well worth the fifteen guineas I paid for it [...] That girl can command her eyes; they have not one traitorous flash. But those thin lips cannot keep a secret from a man with a decent amount of brains », p. 97-98). Après qu'il l'a piégée, il lui démontre sa supériorité par le biais d'un cours d'analyse :

Mademoiselle, when first I saw you I looked at you through an opera-glass from my place in the stalls of the Italian Opera. The glass, mademoiselle, was an excellent one, for it revealed every line and every change in your beautiful face. From my observation of that face I made two or three conclusions about your character, which I now find were not made upon false premises. You are impulsive, mademoiselle, but you are not far-seeing [...] You have not that power of calculation, that inductive science, which never sees the effect without looking for the cause, which men have christened mathematics. I, mademoiselle, am a mathematician (p. 138).

⁹³¹ Voir aussi le chapitre 4 du second livre, « Jim looks over the bring of the terrible gulf », *ibid.*, p. 71-77, sur les manœuvres indirectes par lesquelles Jabez s'assure de la mort de son frère.

Jabez North, ici, est le digne émule de Dupin⁹³². Dans ce texte, la capacité à troubler les signes ou à en saisir les modalités d'exercice ne s'opposent pas mais constituent les deux faces d'un même pouvoir, et la capacité inductive se voit dramatisée en devenant l'instrument du mal et de la volonté de puissance. Homme du secret, l'agent maléfique sait aussi se rendre maître du secret des autres par le biais de l'analyse (« You had a secret, mademoiselle, and I possessed the clue to it », p. 140). Le récit se fait menaçant parce que le mal y retourne toutes les armes du sens à son profit, à commencer par celles qui semblaient devoir lui être opposées selon une perspective d'investigation criminelle.

Le savoir, conformément à la leçon biblique, revêt alors un caractère suspect. Cela dit, tout autant qu'au trouble des signes, il peut renvoyer à la volonté d'en rétablir l'ordre et l'équilibre. Il est susceptible de servir l'instance maléfique, mais aussi l'actant porteur de la justice providentielle. C'est dès lors sur le terrain herméneutique que se déroule le combat dont le livre est l'objet. Celui qui guette le criminel et cherche à en retrouver la trace, du côté de la vérité et de la symbolique de la lumière qui lui est associée, se présente d'ailleurs à la manière d'un agent de la providence : « How can he hope to track the criminal? But Heaven is above us all [...] and in the dark and winding paths of life light sometimes comes when and whence we least expect it » (p. 188). Tout est décidément ici affaire de trace. Le personnage démoniaque maîtrise les signes, mais il en dispose à son tour malgré lui sur son passage, sur le mode infime et dérisoire de la trace attestant malgré tout de son existence. L'association de la symbolique biblique, du motif du diable cherchant à cacher son existence et de l'imaginaire indiciaire de la trace participent au plus près du régime de fonctionnement du texte faisant de l'enquête une lutte métaphysique.

Les personnages positifs, à l'inverse de Jabez, paraissent d'abord dépourvus de sa maîtrise, comme pour mieux signaler symboliquement leur innocence. Richard ne comprend rien à ce qui lui arrive lors de son arrestation, et détruit par inadvertance la lettre qui aurait pu l'innocenter (p. 27). Il est ensuite pris pour un fou. Quant à l'enquêteur, Joseph Peters, il a tout de l'homme du commun (« [He] was exactly one of those people adapted to pass in a crowd »,

⁹³² La référence à Poe se voit reconduite par la lamentation de Valérie sur laquelle se clôt ce même chapitre, « Oh, never, never more ! », *ibid.*, p. 141.

p. 25). Aucun nom ne lui est d'abord donné. Homme sans qualités, il ne peut être décrit qu'en creux, la langue de la théologie négative servant ici à exprimer son apparente médiocrité : « You could only describe him by negatives. He was neither very tall nor very short, he was neither very stout nor very thin, neither dark nor fair, neither ugly nor handsome; but just such a medium between the two extremities of each as to be utterly common place and unnoticeable » (*ibid.*) Surtout, Joseph Peters est muet, et se voit méprisé comme tel (« The dumb man was a mere scrub, one of the very lowest of the police-force », *ibid.*) Richard comme Peters sont des figures symétriques de celle de Jabez, *a priori* loin de la puissance qui est la sienne, dans la mesure où ils sont, eux, du côté de la déprise des signes.

Cette apparence est pourtant trompeuse. Au fil du récit, Richard entre dans le jeu des signes et de leur travail. Parce qu'il est inapte à s'en rendre maître, il paraît d'abord une victime toute désignée. Lors de son procès, le juge le prend pour un imbécile du fait qu'il plaide non coupable (« The man must be a born idiot—he can't be right in his intellect », p. 46), avant qu'il ne passe pour fou ; mais c'est précisément qu'il a saisi des signes de la part de Joseph Peters (« The crowd did not see what Richard saw, namely, the fingers of Mr. Peters slowly shaping seven letters—two words—four letters in the first word, and three letters in the second », p. 48). Le mot de cette énigme, révélé bien plus tard dans le récit, dans une logique de l'après-coup, montrera que la folie relevait en réalité de la ruse (le message émis par Joseph Peters était « sham mad », p. 199). Richard s'évade et se transforme alors progressivement en héros en prise avec l'action, dans un rapport croissant à la maîtrise des signes : il en vient à se déguiser, à espionner, à chercher les indices qui trahiront Jabez.

La figure de Joseph Peters, surtout, renvoie à cette maîtrise paradoxale des signes reversée du côté du bien et de la justice divine⁹³³. Ce détective muet a en lui un trait qui dit son caractère hors-norme : il s'agit de sa bouche, qui fait paradoxalement office de révélateur de sa capacité de raisonnement⁹³⁴. Surtout, il est en vérité du côté du langage, le texte creusant le motif de la langue des

⁹³³ Il est l'instrument de la providence appelé par Richard, *ibid.*, p. 39. Kuppins voit en lui un garant radical de stabilité : « For was he not the law and the police in person, under whose shadow there could be no fear? », *ibid.*, p. 87.

⁹³⁴ « It was a compressed mouth with thin lips, which tightened and drew themselves rigidly together when the man thought—and the man was almost always thinking: and this was not all, for when he thought most deeply the mouth shifted in a palpable degree to the left side of his face », *ibid.*, p. 25.

signes, envisagée à la manière d'un moyen de communication parallèle, inaccessible au commun des mortels et permettant les échanges secrets. Joseph Peters, comme son ennemi Jabez North, est donc autre que ce qu'il semble. North, concluant à tort que ce muet doit être aussi sourd, commet l'erreur fatale de s'exprimer en sa présence (p. 32-33). Peters est en outre lui aussi du côté de la connaissance, en appréhendant les indices de manière plus immédiate et intuitive que Jabez North. Il sait repérer les signes de l'innocence, qu'il décèle chez Richard dès le moment de l'arrestation (p. 25). S'il s'adonne tardivement à l'enquête, il le fait avec un succès immédiat. Dès lors, ce texte, qui ne dérobe pas le sens au lecteur mais l'implique au contraire dans la lutte en lui faisant suivre la découverte des éléments permettant d'accuser Jabez North, peut être vu comme l'histoire d'une reconquête des signes par les personnages positifs. L'évolution de la tonalité du récit renvoie à ce jeu, où la narration terrifiante de l'emprise du mal le cède irrésistiblement à l'aventure heureuse et au triomphe de la justice.

Le texte est ainsi fondé sur un mouvement de bascule, avec une affirmation de plus en plus forte de la logique providentielle, et une montée en puissance des entités bénéfiques parvenant progressivement à appréhender les signes. Face à Jabez North, les actants incarnant le bien se muent peu à peu en collectif, les amis de Richard se constituant en police secrète à son service (« Daredevil Dick's secret police », p. 217). Ils sont à même d'espionner Jabez et de le transformer à son tour en signe⁹³⁵, en le marquant à leur manière⁹³⁶. La logique des signes et de l'élucidation rejoint ainsi le motif traditionnel non plus de la trace mais de la tache, qui trahit la culpabilité morale du sujet et fonctionne à la manière d'une signature destinée, en référence à la marque de Caïn, à conjurer son caractère fuyant⁹³⁷. Lorsque Joseph Peters remonte fantasmatiquement le temps, en refaisant avec huit ans de retard l'enquête sur le meurtre de l'oncle de Richard, c'est le repérage d'une tache de sang, puis d'une

⁹³⁵ Le motif du type « croix de ma mère » est également présent dans le récit puisque Jabez porte une marque sous le bras à même d'établir son origine, *ibid.*, p. 68.

⁹³⁶ La mémorisation de son visage équivaut déjà sur le plan subjectif à une logique d'impression (« [They] mark their man », *ibid.*, p. 212). Les coups donnés sur son visage à l'occasion d'une rixe permettent surtout de l'identifier, et de rendre vaine toute tentative de déguisement : « The Count de Marolles is safe enough for a day or two, anyhow; for I have set a mark upon him that he won't rub off just yet, clever as he is », *ibid.*, p. 271.

⁹³⁷ L'enquête illustre cette capacité transcendante à restabiliser le sens défaillant. Elle mime à l'occasion le fonctionnement institutionnel de la procédure judiciaire, mais revêt en dernière instance un caractère symbolique.

pièce de monnaie, qui lui permet d'établir la culpabilité de Jabez North. L'élucidation méthodique, se déroulant dans un hors temps permettant de conjurer le crime originaire, se fait ainsi à coup de découverte d'indices porteurs d'une forte dimension symbolique (p. 280-282). Peters, découvrant en Raymond de Marolles le sosie du mort, sait qu'il ne peut s'agir que d'un usurpateur, pour des raisons relevant de la logique aussi bien que du caractère de transgression scandaleuse de cette quasi-résurrection (« How can it be him, when he's dead? », p. 208). Cet homme, qui est et n'est pas Jabez North, incarne l'idée de l'impossible et de la confusion du sens qu'il s'agit de conjurer.

Le motif du double renvoie ici à la lutte, mais aussi au diable comme principe de division du sens. Il s'agit d'un thème associé topiquement à l'écriture populaire et à son goût pour une symbolique manichéenne porteuse de considérations morales. Jabez a un frère jumeau, bien meilleur que lui, et qu'il assassine. Il est aussi le fils du marquis de Cévennes, lequel est effectivement une autre version de Jabez. Il a à son tour un enfant, qui lui ressemble et constitue son double inversé. Le récit est lui-même sous le signe du double, en passant alternativement du point de vue de Jabez à celui des personnages positifs, Joseph Peters et Richard. Mais l'enjeu est aussi de dépasser la dualité, et d'unifier la multiplicité des points de vue pour parvenir à recomposer la vérité et, par là, à réinstaurer l'espace de la morale. Dans ce texte qui travaille bien moins la curiosité que le suspense, le spectacle de la mise en crise du sens est fait pour être radicalement dépassé et vaincu. La logique de conjuration du mal passe alors, dans le texte, par l'appel à des dynamiques de répétition ayant valeur de renversement et de redressement du sens perturbé. Le sort de Jabez North, après qu'il est arrêté, répète ainsi celui de Richard, selon une logique de réparation renvoyant à la mise en œuvre attendue de la justice distributive⁹³⁸. Quant au fils de Jabez, recueilli par Joseph Peters, une prolepse à valeur prophétique permet dès le début du récit de le montrer comme le futur agent de la volonté providentielle : « If in the wonderful course of events, this little child shall ever have a part in dragging a murderer to a murderer's doom, shall it be called a monstrous and a terrible outrage of nature, or a just and a fitting retribution? »

⁹³⁸ « It seemed a strange and awful instance of retributive justice that Raymond Marolles, having been taken in his endeavour to escape in the autumn of the year, had to await the spring assizes of the following year for his trial, and had, therefore, to drag out even a longer period in his solitary cell than Richard Marwood, the innocent victim of circumstantial evidence, had done years before », *ibid.*, p. 301.

(p. 43). Découvrant sa dureté de caractère héritée de son père, Peters est persuadé de pouvoir la détourner pour en faire un policier de premier ordre : « I thought I'd make him a genius, but I didn't know there was such a undercurrent of his father. It'll make him the glory of his profession » (p. 212). La puissance négative de Jabez North se voit ainsi récupérée au profit du triomphe du bien, dans un récit conjurant l'ambiguïté des signes par l'appel à une logique transcendante exprimée par l'idée de providence. Il s'agit bel et bien d'instaurer dans le texte une dynamique de conversion.

Cette dualité renvoie aussi à un autre aspect du régime de fonctionnement du texte. Usant de la rhétorique du sermon, et traitant du combat symbolique du bien et du mal dans le champ des signes, il est aussi un texte joueur, autoréférentiel, et qui met à distance son propre fonctionnement fondé sur le jeu des signes et leur déploiement arbitraire. Le narrateur peut s'adresser directement au personnage en jouant de la métalepse narrative⁹³⁹ ; les mises en abîme interviennent dans le récit, par exemple avec la représentation de *Lucrece Borgia* et la désapprobation du marquis de Cévennes à l'égard d'un spectacle par trop horrifique à ses yeux (p. 129). Le personnage de Blurosset, mi-scientifique, mi-magicien, révèle en particulier la propension du texte à exhiber ses mécanismes de fonctionnement. Il est d'abord présenté comme un personnage négatif. Apte à prédire l'avenir, il sert Jabez North et se trouve associé à la dissimulation (« The man seems to have a strange advantage in looking at every one as from behind a screen », p. 118). Mais il se présente ensuite comme un ennemi de North en mesure de dévoiler ses tours (« Raymond Marolles, charlatan! liar! fool! dupe! in the battle between Wisdom and Cunning the gray-eyed goddess is the conqueror » p. 244-245). Se prétendant scientifique, il n'en mobilise pas moins la rhétorique biblique pour dire la perspective de la résurrection dans l'espace du récit. La narration peut alors s'ouvrir à une péripétie aux allures de coup de force magique, en même temps que s'en réaffirme le caractère censément rationnel :

"Valerie, Countess de Marolles," he says, in a tone of solemn earnestness, "men say I am a magician—a sorcerer—a disciple of the angel of darkness! Nay, some more

⁹³⁹ Voir l'adresse, en forme de métalepse, du narrateur extradiégétique au personnage du docteur s'étonnant d'avoir été escroqué par Jabez, en guise de commentaire des enjeux narratifs : « You do not even now, perhaps, know half this man may have been capable of », *ibid.*, p. 93.

foolish than the rest have been so blasphemous as to declare that I have power to raise the dead. Yours is no mind to be fooled by such shallow lies as these. The dead never rise again in answer to the will of mortal man. Lift your head, Valerie—not Countess de Marolles. I no longer call you by that name, which is in itself a falsehood. Valerie de Lancy, look yonder !" (p. 246)

Blurosset dit ici ce qu'il en est du récit, qui use d'un langage religieux renvoyant par le biais du symbole à une logique transcendante pour mieux justifier son déploiement, mais qui dénonce aussi son propre fonctionnement fondé sur l'arbitraire des signes et le jeu des retournements destinés à surprendre le lecteur. Aussi la fiction use-t-elle volontiers de l'humour pour mettre à distance et exhiber ses propres ressorts. Si le récit use du tour prophétique, le personnage de la jeune Kuppins n'hésite pas de son côté à proposer des prédictions fantaisistes sur un mode involontairement comique (p. 178).

Avec le marquis de Cévennes, le texte va jusqu'à dénoncer la tonalité mélodramatique qui a jusque-là été celle du récit (p. 247-258). L'ironie permet de dénoncer les effets d'une littérature commerciale : « My poor child, all this must be so wearisome to you—almost as bad as the third volume of a fashionable novel » (p. 258). Plus précisément, c'est le caractère trop facile, trop artificiel des ruses de Jabez North que dénonce Cévennes, en traitant son fils comme un personnage de fiction : « An excellent idea. Only, as I said before, too obvious—too transparently obvious » (p. 252). Le jeu des péripéties et de leur arbitraire destiné à assurer une fin heureuse au récit fait aussi l'objet de ses railleries : « I have remarked, that in melodrama circumstances generally are convenient. I never alarm myself when everything is hopelessly wrong, and villainy deliciously triumphant; for I know that somebody who died in the first act will come in at the centre doors, and make it all right before the curtain falls » (p. 254)⁹⁴⁰. Il s'agit certes d'un aristocrate français maniant l'ironie voltairienne, et présenté de manière négative dans le récit. Mais en comparant Jabez à un personnage de mélodrame, son propos n'en permet pas moins de dénoncer le jeu fictionnel comme tel. Avec lui, le texte exhibe son caractère artificiel, comme pour produire un effet de distanciation à l'égard de son propre jeu et de sa manière de manipuler le lecteur. Jabez en vient d'ailleurs à son tour, au moment de fuir, à dénoncer ce qui pourrait constituer une ruse narrative par trop facile : « We

⁹⁴⁰ On voit que la question de la résurrection joue un rôle important dans le récit, entre référence religieuse et jeu avec l'artificialité des ressorts propres au roman populaire.

have, unfortunately, no trap-doors in this room, and I believe they do not build the houses in Park Lane with such conveniences attached to them as sliding panels or secret staircases » (p. 256). Il est significatif à cet égard qu'il ne s'en échappe pas moins quelques pages plus tard en usant de passages secrets (« Every room in this house has a secret communication with the next room », p. 262).

Tout se passe ainsi comme si le récit jouait un double jeu. Il mobilise la croyance dans la symbolique des signes, leur dimension allégorique, et utilise l'enquête pour dire la capacité suprahumaine à s'en jouer ou à les restaurer ; mais il se présente aussi comme une machine à jongler avec les sensations et le savoir du lecteur. Après le suicide de Jabez North, sa vie se voit transposée sur la scène d'un musée de cire. Le texte ironise alors sur le succès d'un spectacle de mauvaise tenue, renvoyant au goût populaire pour l'horreur, bien loin des hauteurs de l'art classique.

As long as you gave them plenty of Hessian boots and pistol-shots for their money, you might snap your fingers at Aristotle's ethics, and all the Greek dramatists into the bargain. What would they have cared for the classic school? Would they have given a thank-you for "Zaire, vous pleurez !" or "Qu'il mourût!" No; give them enough blue fire and honest British sentiment, with plenty of chintz waistcoats and top-boots, and you might laugh Corneille and Voltaire to scorn, and be sure of a long run on the Surrey side of the water (p. 312-313).

Le texte prend ici des accents bien ambigus. La dénonciation du goût pour l'horreur peut signer la volonté du texte de se distancier de l'image dévalorisante qui pourrait être la sienne. Mais dans la mesure où il a lui-même représenté la vie de Jabez North, et mis en œuvre un combat spectaculaire destiné à susciter l'intérêt du lecteur, on peut y lire surtout une volonté de complicité avec le public, et une propension à jouer sur plusieurs tableaux. Le goût du drame n'empêche pas la volonté d'en expliciter les ressorts, de la même manière que le texte a eu pour objet de montrer la puissance des signes, mais a aussi incité le lecteur à s'en défier. Jouissance du récit qui se ferait, d'un même mouvement, pédagogie des signes ? Le texte de Braddon témoigne à tout le moins d'un goût pour la mise en abîme ludique de ses propres effets. Il met alors à distance la rhétorique du sermon dont il a largement usé, comme pour mieux signaler sa dimension profane et rappeler combien la référence religieuse, et le mystère avec elle, y relève de l'entre-deux, entre référence à un ordre supranaturel et pur effet textuel.

2.3.3. *The Moonstone* de Collins : quête d'unité et poétique de l'émiettement

Dans *The Evil Guest* comme dans *The Trail of the Serpent*, l'ancrage dans la symbolique chrétienne permet de dramatiser les enjeux narratifs en articulant la question du crime à un imaginaire diabolique. Que celui-ci se donne sur le mode métaphorique pour renvoyer aux troubles de la conscience, ou prenne une portée allégorique pour dire les détours de la providence et le jeu de la fiction, il permet à la quête herméneutique de revêtir une importance essentielle conférant au texte sa part d'intensité. Les récits peuvent aussi bien travailler la lisibilité narrative que pousser jusqu'à la limite l'obscurcissement du fonctionnement des signes. Par le biais de programmes narratifs nettement différenciés dans leurs enjeux, le mystère s'associe en tout état de cause à une inquiétude à l'égard d'un principe maléfique faisant porter la menace sur le sens.

The Moonstone de Wilkie Collins (1824-1889)⁹⁴¹ reprend nombre de ces questions tout en les retravaillant et en les déplaçant. Ce récit peut être rattaché au « sensation novel »⁹⁴², mais présente également des traits préfigurant le roman policier, au point que Collins a pu être considéré, au même titre que Poe ou Gaboriau, comme l'un de ses pères fondateurs⁹⁴³. Le récit narre l'histoire de la pierre de lune, diamant révééré par les hindous, dérobé par le colonel Herncastle au cours du siège de Seringapatam, et porteur d'une malédiction touchant ceux qui seront amenés à le posséder. Rachel Verinder, nièce de Herncastle, hérite du bijou à l'occasion de son dix-huitième anniversaire, mais des brahmanes cherchent à la récupérer, et la pierre précieuse lui est finalement volée en présence d'invités. Le sergent Cuff la suspecte, tandis qu'elle-même est

⁹⁴¹ Éditions de référence : Wilkie Collins, *The Moonstone*, Londres, Wordsworth, « Wordsworth Classics », 1999 ; W. Wilkie Collins, *La Pierre de lune* (trad. Lucienne Lenob), Paris, Phébus, « Libretto », 1995.

⁹⁴² Puisqu'il met en scène le surgissement de mystères inquiétants dans un cadre domestique et moderne (« Domestic mysteries and the terrors of the English country house »), Lyn Pykett, « Collins and the Sensation novel », dans Jenny Bourne Taylor (sld.), *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 54.

⁹⁴³ T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1934, 2^e éd., « Wilkie Collins and Dickens », p. 422-432.

persuadée de la culpabilité du jeune Franklin Blake dont elle est amoureuse. Aucun coupable n'est finalement arrêté. Franklin, reprenant l'investigation un an plus tard, comprend qu'il a effectivement dérobé le diamant sans en avoir conscience, sous l'action d'une drogue ; l'hypocrite Godfrey Ablewhite s'est ensuite emparé du bijou, et l'a secrètement placé à la banque. Ablewhite est tué par les brahmanes qui récupèrent au passage la pierre de lune. Le diamant retourne en Inde pour retrouver sa fonction sacrée, tandis que Franklin épouse Rachel enfin convaincue de son innocence.

Le texte conte les méandres de l'enquête, par le biais d'une narration éclatée où onze protagonistes prennent successivement la parole pour donner leur point de vue sur les événements. Cette histoire d'un vol, où nombre d'actants sont tour à tour suspects et enquêteurs, présente avec le sergent Cuff un détective aux talents supérieurs sans être infaillible ; le récit crée des effets d'incertitude, du fait de « l'extraordinaire acharnement que met Collins à souligner l'absence d'un sens univoque, d'une vérité absolue dont tous pourraient admettre la validité »⁹⁴⁴. Au carrefour de l'inquiétude, liée à la présence inquiétante de brahmanes venus hanter la campagne du Yorkshire, et de l'impossibilité à comprendre comment le vol du diamant a eu lieu, le texte se donne assurément sous le signe du mystère, comme le rappelle Henry James :

To Mr. Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors. This innovation gave a new impetus to the literature of horrors. It was fatal to the authority of Mrs. Radcliffe and her everlasting castle in the Apennines [...] Instead of the terrors of "Udolpho", we were treated to the terrors of the cheery country-house and the busy London lodgings. And there is no doubt that these were infinitely the more terrible⁹⁴⁵.

Dans ce récit qui, à l'image du diamant, prend l'allure d'un prisme destiné à relancer sans cesse la curiosité du lecteur par l'exploration de nouvelles pistes, sans aucune instance narrative en surplomb pour unifier les discours portés par les personnages, le mot « mystery » et ses dérivés apparaissent 45 fois⁹⁴⁶. Ils y convoquent les résonances habituelles de sens propres à susciter la curiosité face

⁹⁴⁴ François Vergne, « L'énigme comme palimpseste », dans François Gallix (sd.), *The Moonstone. Wilkie Collins*, Paris, Ellipses, 1995, p. 13.

⁹⁴⁵ Henry James, *Notes and Reviews*, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁴⁶ Annexe IV.3.C.

à des faits intrigants, suspects et porteurs de menaces. Le mystère est, ici plus que jamais, pensé comme produisant un effet déstabilisant sur le sujet. Dans ce livre qui traite beaucoup de maladie, de médecine et de stupéfiants en tous genres, le mystère est lui-même assimilable à une drogue : « The horrid mystery hanging over us in this house gets into my head like liquor, and makes me wild » (p. 136)⁹⁴⁷. Il produit une transformation radicale du cadre domestique où se déroule l'action, désormais pris dans une dynamique de suspicion : « How does the atmosphere of mystery and suspicion in which we are all living now, agree with you? » (p. 113) ; « Look at the household now! Scattered, disunited—the very air of the place poisoned with mystery and suspicion! » (p. 170). Dès lors, le désir de connaissance, et plus particulièrement l'enquête policière, sont présentés comme une fièvre s'emparant progressivement de tous les protagonistes⁹⁴⁸. Le mystère renvoie à des situations concernant le crime et l'insaisissable, et produisant par là une jouissance suspecte chez des sujets pris dans la spirale de l'aventure :

Robbery! whispered the boy, in high delight, to the empty box [...] And murder! added Gooseberry, pointing, with a keener relish still, to the man on the bed. There was something so hideous in the boy's enjoyment of the horror of the scene, that I took him by the two shoulders and put him out of the room (p. 412).

The Moonstone crée à son tour des effets de mise en abîme pour exhiber les mécanismes de manipulation du lecteur. Le travail de la curiosité est posé comme apte à créer chez lui comme chez les personnages un effet d'addiction : Wilkie Collins visait résolument, avec ce roman, à produire un texte populaire fait pour captiver les lecteurs⁹⁴⁹. Le livre, plus encore que *The Woman in White*, connut d'ailleurs un immense succès, au point que d'interminables files se formaient le jour de la sortie de chaque nouvelle livraison du texte dans la revue

⁹⁴⁷ La traduction française fait l'économie de la métaphore de la drogue pour qualifier le mystère, et amène le personnage à un constat plus prosaïque : « Tout cela me ferait perdre la tête », W. Wilkie Collins, *La Pierre de lune*, op. cit., p. 165).

⁹⁴⁸ Michael Hollington, « Detective-Fever », dans François Gallix (sld.), *The Moonstone. Wilkie Collins*, op. cit., p. 41-52.

⁹⁴⁹ Collins écrit à propos de son texte : « The best book I have written. In believe in it myself to have a much stronger element of "popularity" than anything I have written since *The Woman in White* », cité dans Graham Law, Andrew Maunder, *Wilkie Collins. A Literary Life*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 95.

de Dickens, *All The Year Round*⁹⁵⁰. Le mystère, c'est alors clairement ce qui est à même de produire cette fureur. Dans le roman, il est tout entier concentré dans la pierre maudite. Le texte ne cesse d'associer le mystère et le diamant par le biais de la formule « the mystery of the moonstone ». La logique métonymique, qui lie intimement le mystère à un élément déterminé au sein de l'univers diégétique, joue ici à plein, et peut s'interpréter de multiples manières. Le mystère concerne d'abord le vol ; il s'agit de savoir à la fois où la pierre se trouve et qui a commis le larcin. Mais si le mystère et la pierre sont interchangeable, c'est aussi que celle-ci, avant de disparaître, est déjà sous le signe de l'étrange et de l'inquiétant. Elle vient d'Inde, où elle a le statut d'un objet sacré ; elle a déjà été volée, et a entraîné le meurtre de plusieurs hommes par le passé ; elle est, enfin, l'objet d'une malédiction. Le crime, s'il est mystérieux, l'est donc parce qu'il renvoie à une étrangeté radicale, où se lit l'écho d'un effroi mystique. La pierre est elle-même intrinsèquement mystérieuse car incompréhensible, inquiétante, connectée à un principe d'altérité radicale susceptible de déclencher le désir de savoir.

De la sorte, le mystère conditionne le texte, il constitue l'objet impossible du discours sur lequel celui-ci se fonde. L'acte de parole ne cesse de thématiser le caractère d'étrangeté radicale et fascinante d'une situation échappant absolument. Le sergent Cuff, en particulier, parle du mystère dans le récit pour en manifester la présence et le caractère irréductible : « The mystery in that quarter is thicker than ever » (p. 141). Sa parole sur le mystère est elle-même mystérieuse aux yeux de Betteredge. Cuff délivre en effet des informations partielles, et use de l'idée de mystère pour manifester l'interdépendance de circonstances que Betteredge, pas plus que le lecteur, n'est spontanément à même d'associer. Le mystère renvoie alors au noyau de sens vers lequel convergent des faits apparemment hétérogènes : « "We must now try to solve the mystery of the smear on the door—which, you may take my word for it, means the mystery of the Diamond also—in some other way" » (p. 108). Le discours de Cuff sur le mystère, par son aspect cryptique, se fait de la sorte mystère au second degré, le méta-discours allusif étant à son tour empreint d'illisibilité : « "That's a wonderful woman," said Sergeant Cuff, when we were out in the hall again. "But for her self-control, the mystery that puzzles you, Mr.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

Betteredge, would have been at an end tonight" » (p. 127-128). Lorsqu'il s'explique sur son analyse de la situation, il dissipe en apparence le mystère, mais pour en conforter en réalité l'emprise qu'il n'a pas su réduire :

A Diamond worth twenty thousand pounds has been lost—and I am left to infer that the mystery of its disappearance is no mystery to Rachel, and that some incomprehensible obligation of silence has been laid on her, by some person or persons utterly unknown to me, with some object in view at which I cannot even guess (p. 169-170).

Déchu de sa posture d'apparente omniscience, le discours de vérité de Cuff relève de l'impuissance ("I am left", "I cannot"), de l'absence de savoir ("incomprehensible", "unknown", "guess"), de l'approximation (l'indéfini "some" obstinément répété) : la perte du diamant devient alors celle du discours de vérité au moment même où celui-ci énonce ses conclusions. Sensible au mystère mais inapte à associer les circonstances du vol et à faire parler la scène du délit, Cuff se voit évacué de la narration. Il a cependant permis de concrétiser la logique du mystère dans le récit, de mettre en place l'idée de la puissance de ce qui échappe, de donner corps aux modalités d'attention au détail susceptibles de reconstruire le récit manquant. Il s'efface alors au profit des autres personnages devenant à leur tour des quêteurs de signes : on sait que la solution de l'énigme passe notamment, ici, par la capacité à reconstituer les passages manquants d'un journal, à donner à nouveau présence à des signes disparus. C'est qu'une fois encore, il s'agit de faire la part de l'invisible et de l'ambiguïté des signes tant les apparences sont trompeuses : Rachel n'a-t-elle pas vu de ses propres yeux Franklin s'emparer du bijou ? Le statut ambigu de l'analyse et de l'interprétation dans le texte a été souvent noté : Betteredge, confondant Dieu et Daniel Defoe, cherche des prédictions dans *Robinson Crusoe*, et les personnages se trompent sur les autres comme ils se mentent à eux-mêmes, quand ils ne font pas résolument preuve d'hypocrisie. Dans ce texte, l'enquête ne renvoie pas au triomphe de la raison, mais à une situation fuyante que la multiplicité des points de vue éclaire et complique simultanément : Cuff a sa version des faits, comme Rachel la sienne. Le texte en quête de l'un se donne à l'aune du divers, et le lecteur est confronté à la démultiplication des versions possibles de l'histoire. L'idée même d'unicité symbolisée par le bijou se voit menacée par les figures de l'altérité, qui seules peuvent pourtant permettre d'y

accéder, puisque le bijou est associé à l'Inde. On sait que le personnage qui permettra finalement de trouver la vérité est lui-même par excellence la figure de l'autre, puisqu'il s'agit d'Ezra Jennings. Personnage étrange, rêveur, laid, opiomane, métis, Jennings concentre les traits susceptibles d'être considérés comme autant de tares aux yeux de la société victorienne. Le personnage auquel les autres refusent de faire place, et qui meurt au terme du récit, a fait émerger la vérité, et a permis paradoxalement au même de faire retour : grâce à lui, Franklin peut réconcilier en lui l'apparence de la culpabilité et la conviction de l'innocence, et surmonter la fracture essentielle à laquelle il était incapable de donner sens. Parce que le mystère est mis à l'épreuve du même par l'autre, c'est en s'ouvrant aux figures de l'altérité que le texte peut retrouver son assise.

C'est que l'ensemble du récit est pris dans le paradoxe de la logique délictuelle, qui travaille justement le jeu du même et de l'autre, efface les limites, et instaure le monde de l'histoire en engageant un principe dynamique de circulation affectant toutes choses et ouvrant aux parodies épiphaniques. Le crime, transgression dont le sens échappe, relève d'un mouvement double. Il est à la fois surgissement et retrait, effacement et manifestation, à l'image de l'événement perçu comme mystérieux et des allées et venues des personnages apparemment immotivées : « She had missed Mr. Candy, the doctor, who had mysteriously disappeared from the drawing-room, and had then mysteriously returned, and entered into conversation with Mr. Godfrey » (p. 75)⁹⁵¹. Il est significatif à cet égard que le crime central, dans *The Moonstone*, ne soit pas un meurtre mais un vol. Ce qui est mis en avant, ici, c'est le jeu de l'apparition et de la disparition, en lien avec une situation pensée sous le signe de l'instabilité du sens. Le diamant, associé à la lune, est intrinsèquement lié par son nom au changement et à la transformation⁹⁵². Alors que la cité indienne où il se trouve initialement est mise à sac au onzième siècle, il est déplacé une première fois⁹⁵³ ; il est ensuite volé à plusieurs reprises, avant d'être incrusté dans le manche d'un

⁹⁵¹ La traduction française élimine ici le lexique du mystère pour mettre l'accent sur les effets de circulation qui échappent à la saisie des personnages : « Le Dr. Candy, que [Pénélope] n'avait pas vu sortir du salon, y rentra tout aussi subrepticement pour entamer une conversation avec Mr. Godfrey », W. Wilkie Collins, *La Pierre de lune*, op. cit., p. 96.

⁹⁵² « Partly from its peculiar colour, partly from a superstition which represented it as feeling the influence of the deity whom it adorned, and growing and lessening in lustre with the waxing and waning of the moon, it first gained the name by which it continues to be known in India to this day—the name of THE MOONSTONE », Wilkie Collins, *The Moonstone*, op. cit., p. 7-8.

⁹⁵³ « The inviolate deity, bearing the Yellow Diamond in its forehead, was removed by night, and was transported to the second of the sacred cities of India—the city of Benares », *ibid.*, p. 8.

poignard. Herncastle s'en empare au prix du meurtre, pour le léguer ensuite à sa nièce. Le vol de la pierre de lune lors de l'anniversaire de Rachel s'insère donc dans une suite événementielle, qui continue tout au long du récit (le bijou passe dans les mains de Franklin, d'Ablewhite, de la banque), et se fonde entièrement sur la question de la circulation invisible. Il y a ici une logique du transfert entendu comme transgression porteuse d'effets, où ce qui surgit est aussi ce qui s'efface et se fait d'autant plus menaçant, à l'image des brahmanes suivant obstinément la pierre⁹⁵⁴. Le crime, la perte du sens et la pierre de lune sont associés dès les premières pages du livre dans une pensée de l'impossibilité de la maîtrise du symbolique, selon un geste évoquant la lecture lacanienne de « The Purloined Letter ». L'incapacité à saisir, ou la saisie qui se retourne en perte, est directement liée ici à l'incapacité à prouver, à établir la vérité, au moment même où l'on en a bel et bien appréhendé une facette : Rachel qui a vu le vol, Cuff qui en a clairement saisi certains aspects, tombent tous deux dans l'erreur. Dès le tout début du texte, le premier narrateur, dont le nom n'est pas donné, s'il accuse Herncastle, ne peut prouver ce qu'il avance, dans la mesure où le crime relève de l'invisible⁹⁵⁵. Le vol de la pierre permet donc de dire le trouble dans le sens, la dynamique du retrait qu'il s'agit de conjurer. C'est en travaillant cette question, où le monde social clos en vient à s'ouvrir à la logique de l'exotisme et de l'aventure pour retrouver le sens perdu, que le récit mobilise obstinément la curiosité du lecteur, entre relance incessante de la quête du vrai et surgissement inopiné de la péripétie.

La fin du texte, avec le retour du diamant dans son lieu d'origine, donne enfin lieu à l'irruption du spectacle sacré, et fait figure de clôture fantasmatique au terme du parcours dans la quête infinie du sens impossible. Mais il est significatif que lors de la cérémonie finale, les brahmanes contaminés par le crime se trouvent à nouveau pris dans la logique de la perte et du mouvement,

⁹⁵⁴ Dans le texte, ils apparaissent et disparaissent, et surtout rôdent autour de la pierre : « I instantly suspected that I had disturbed the three Indians, lurking about the house », *ibid.*, p. 51 ; « The Indians had been lurking about after the Diamond », *ibid.*, p. 52 ; « The Indians are likely to be on the lookout at the bank », *ibid.*, p. 329 ; « The Indians may be hidden in the house », *ibid.*, p. 390. Faute de preuves tangibles, ils ne peuvent être accusés du meurtre qu'ils ont commis : « There is here, moral, if not legal, evidence, that the murder was committed by the Indians », *ibid.*, p. 416.

⁹⁵⁵ « If I made the matter public, I have no evidence but moral evidence to bring forward. I have not only no proof that he killed the two men at the door; I cannot even declare that he killed the third man inside—for I cannot say that my own eyes saw the deed committed. It is true that I heard the dying Indian's words; but if those words were pronounced to be the ravings of delirium, how could I contradict the assertion from my own knowledge? », *ibid.*, p. 11.

et se voient contraints de partir en exil dans des directions opposées⁹⁵⁶. Ils disparaissent ainsi du récit, comme pour réaffirmer une dernière fois le fait que tout, ici, est affaire de lignes de fuite⁹⁵⁷. C'est sur un tel fond que peut malgré tout avoir finalement lieu l'assomption inattendue du sens qui se traduit par le retour de la pierre⁹⁵⁸. La fin du texte se fait ainsi récapitulation des enjeux d'une histoire qui n'a cessé de concerner la question de la perte et du retour :

Yes! after the lapse of eight centuries, the Moonstone looks forth once more, over the walls of the sacred city in which its story first began. How it has found its way back to its wild native land—by what accident, or by what crime, the Indians regained possession of their sacred gem, may be in your knowledge, but is not in mine. You have lost sight of it in England, and (if I know anything of this people) you have lost sight of it for ever (p. 434).

Les dernières phrases (« What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell? », *ibid.*) renvoient à nouveau à l'idée d'une histoire dépourvue de clôture, se donnant intégralement sous le signe du mouvement perpétuel. L'idée de la crise du sens revêt ainsi une portée profonde dans le texte, en lien avec la nature du crime et l'évocation d'une référence épiphanique qui ne peut être envisagée qu'à la manière d'un horizon textuel. Il est significatif à cet égard, alors que *The Moonstone* approfondit la question d'une logique de l'épiphanie et de l'assomption, en cristallisant la question de la fuite et du surgissement du sens par le biais d'un joyau sacré, que le texte s'écarte résolument de la référence chrétienne. Dans le récit, les figures de dévots sont présentées de manière extrêmement négative ; le texte refuse toute position de surplomb narratif, toute posture d'omniscience, en même temps qu'il échappe à la rhétorique du sermon. Toute parole, ici, est humaine, subjective, et dit ce qu'il en est du personnage qui la porte plus qu'elle ne renvoie à quelque transcendance. Au contraire de Braddon ou Le Fanu, Collins se refuse d'ailleurs à jouer de tours

⁹⁵⁶ « On that night, the three men were to part. In three separate directions, they were to set forth as pilgrims to the shrines of India. Never more were they to look on each other's faces. Never more were they to rest on their wanderings, from the day which witnessed their separation, to the day which witnessed their death », *ibid.*, p. 433.

⁹⁵⁷ « The track of the doomed men through the ranks of their fellow mortals was obliterated. We saw them no more », *ibid.*, p. 433.

⁹⁵⁸ « There, raised high on a throne—seated on his typical antelope, with his four arms stretching towards the four corners of the earth—there, soared above us, dark and awful in the mystic light of heaven, the god of the Moon. And there, in the forehead of the deity, gleamed the yellow Diamond, whose splendour had last shone on me in England, from the bosom of a woman's dress! », *ibid.*, p. 433-434.

de langage issus de la pastorale chrétienne dans une visée légitimante. Le texte de Collins ne récuse pas la référence sacrée ; mais en déplaçant le référent religieux en Inde, il use de son pouvoir de fascination sans l'associer à une posture discursive assimilable. Sans doute, ici, l'enquête n'ouvre pas à la surpuissance. Mais elle dit que le texte joue avec la question de l'absence et de la présence, et donne magiquement corps à ce qui n'est pas là. Ce qui, sous l'ordre de la référence eucharistique, courrait le risque de toucher au scandale, peut être rendu acceptable par le biais du déplacement de l'enjeu religieux vers le monde indien, dans un texte qui parle lui-même de questions touchant à l'instabilité et au déplacement du sens. Ainsi le mystère voit-il son aura renforcée par un jeu symbolique mobilisant l'idée de transcendance, sans que celle-ci se voit associée au christianisme ou renvoie à quelque entité surnaturelle définie ; il permet de jouer avec le rêve de la puissance des signes et de leur efficace, dans un texte qui problématise simultanément leurs ambiguïtés et les incertitudes auxquelles ils ouvrent. Nouant désir et échec, perte du sens et rêve de transfiguration, jeu avec la transcendance et écriture sous le signe du réel le plus concret⁹⁵⁹, multiplicité des voix et quête d'unité, *The Moonstone* peut être considéré comme un texte rêvant de dire la grandeur et les misères de la quête herméneutique en même temps que son pouvoir de fascination – qui n'est autre que celui d'un récit d'autant plus fascinant qu'il est potentiellement interminable. La quête herméneutique épouse ici sans rupture ni suture la forme du roman d'aventures, par le biais d'une dissémination narrative impliquant une multitude de sujets engagée dans la recherche obstinée du joyau du sens. Le mystère, en prise directe avec la fascination de la puissance du symbolique en son sens le plus haut, devient ici le seul objet possible de la quête.

Le « sensation novel » joue avec l'idée de présences inquiétantes dans un univers diégétique d'allure réaliste et contemporaine ; dans ces textes, qui mettent volontiers au premier plan le crime d'allure surnaturelle, les enjeux herméneutiques occupent une place essentielle.

Ce genre est intimement associé à l'émergence de la culture de masse. Le « sensation novel », critiqué comme d'autres genres avant lui pour sa

⁹⁵⁹ Voir la prétention de Wilkie Collins au réalisme ; cf. François Vergne, « L'énigme comme palimpseste », dans François Gallix (sld.), *The Moonstone. Wilkie Collins, op. cit.*, p. 10.

représentation des passions criminelles, est saisi dans des enjeux de légitimation. Aussi se lisent, dans des textes tels que *The Evil Guest* ou *The Trail of the Serpent*, des jeux de référence religieux et moralisants, qui ont notamment pour fonction d'affirmer le caractère acceptable de fictions usant volontiers de la rhétorique du sermon. Mettant en avant la portée allégorique du propos, sa signification profonde, ils tendent à convoquer dans une certaine mesure l'imaginaire chrétien rattaché à l'idée de providence ou à la figure de Satan pour donner sens et profondeur au récit, mais aussi pour en dramatiser les enjeux. Dans *The Moonstone*, si ce jeu de références n'est pas présent, il y va de la fascination pour un principe transcendant autour duquel s'ordonne la quête, et qui concerne la puissance propre de l'ordre symbolique.

Dans ces textes, le mystère occupe dès lors une place importante. Il y porte l'héritage de la tradition gothique. On y retrouve l'idée d'une opacification du sens tenant à un jeu maléfique et destructeur fondé sur la déstabilisation des apparences. La lutte se concentre autour de l'enjeu herméneutique, qui concerne de manière essentielle la question du mal et peut ouvrir le texte à la curiosité aussi bien qu'au suspense. Que le récit manifeste la puissance inquiétante des signes (Le Fanu), qu'il fasse de la question herméneutique le lieu même de la lutte (Braddon) ou qu'il conclue à une dissémination du sens exigeant de quitter la logique du même et d'aller vers l'inconnu pour toucher à l'invisible (Collins), il s'agit d'envisager le caractère troublant d'une quête du sens impliquant de multiplier les approches pour conjurer la menace criminelle.

Cette quête n'est pas objective, parce qu'elle engage la conscience, ses insuffisances et ses ambiguïtés. Le sujet engagé dans la lutte pour le sens est, comme le lecteur, en prise avec un univers de sens qui le met personnellement en jeu. La confrontation au crime peut mener à la folie, troubler la stabilité de l'être ou au contraire agir comme révélateur. En tout état de cause, le crime et le sens entretiennent des relations profondes, qui confèrent à la lutte symbolique son cachet inquiétant. Dès lors, dans ces textes, la question de la puissance obscure invitant à décoder les signes sur fond de danger concerne aussi bien le sujet que le mécanisme du récit et invite à questionner la source du plaisir de la lecture. Le mystère peut simultanément mobiliser, dans ces récits, l'imaginaire gothique et le désir de savoir. Mais il en vient aussi à désigner la puissance du jeu narratif dans sa propension à manipuler les signes et à jouer d'effets de point de vue pour troubler le lecteur. La mise en danger du sens

incarnée par le mystère plane alors sur le texte comme ce qui lui confère sa dynamique propre, ce qu'il récuse et dont il se nourrit simultanément.

2.4. Connaissance du crime et mystères de la conscience

Les récits du crime empruntent dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle de multiples voies narratives, et accordent de manière générale une importance croissante aux enjeux herméneutiques. Ils visent notamment autour des années 1860, avec le récit judiciaire ou le « sensation novel », à représenter un univers diégétique faisant écho au monde du lecteur. Le mystère, mobilisé de diverses manières, permet alors de dramatiser les enjeux narratifs en faisant de l'enquête une lutte avec un principe obscur tapi dans l'ombre.

Au passage, le récit de l'élucidation du crime peut s'articuler à des considérations morales ou métaphysiques, ne serait-ce qu'à titre de prétexte et dans une visée de légitimation romanesque. Le roman criminel thématise et à l'occasion interroge la place du mal, tourne autour du « mystère d'iniquité » dont l'assassin constitue une figure exemplaire. L'époque est en prise avec des critiques émanant du monde religieux à l'égard de la modernité⁹⁶⁰ et, en pleine période de différenciation entre littérature haute et basse, le roman traitant du crime et soupçonné de constituer le produit condamnable de cette modernité, en interrogeant la conscience, problématise son propre rapport avec ce monde contemporain dont l'enquête indiciariaire devient progressivement l'une des figures privilégiées. Le texte jouant de la fascination de la quête criminelle serait alors en mesure de se présenter, à l'occasion, comme une réflexion portant sur le devenir de l'âme dans la société moderne.

Le roman de l'enquête peut dès lors en venir à reporter son attention sur le sujet de la quête indiciariaire. Alors que la tradition chrétienne porte un regard ambivalent sur le savoir, le mystère est en mesure de thématiser le rapport privilégié du méchant aux signes. Mais l'agent du bien et du vrai est à son tour du côté d'un savoir susceptible de faire l'objet d'un questionnement. Le sujet qui

⁹⁶⁰ Brigitte Waché, *Religion et culture en Europe occidentale au dix-neuvième siècle*, Paris, Belin, 2002.

s'adonne à la recherche herméneutique, dans son trouble et ses ambiguïtés, court le risque de se voir concerné par la logique du crime dont il traque l'exercice⁹⁶¹. La question de la conscience et de ses ambiguïtés, comme celle des ombres de la connaissance, sont susceptibles d'être creusées par les récits.

La manière dont le texte du crime se fait aventure de l'âme et trouve par là sa dynamique, selon un nouage déjà largement présent dans les textes relevant du « sensation novel », sera envisagée ici en contexte français. Avec *Le Mûrier blanc* (1841) d'Élie Berthet ou *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855) de Charles Barbara se pose la question du crime dans sa relation à la culpabilité morale et à la folie. Ce n'est qu'à partir des années 1860 que se met en place en France le roman judiciaire à proprement parler, et que le récit tend véritablement à faire de l'enquête son moteur fictionnel de fond ; mais la question de l'âme n'en disparaît pas nécessairement pour autant. On analysera notamment à cet égard *Le Drame de la rue de la Paix* (1867) d'Adolphe Belot, récit judiciaire qui explore les ambiguïtés de la conscience de l'enquêteur.

On l'a dit, le soupçon moral porte aussi sur l'activité de connaissance elle-même. La médecine en particulier, en prise directe avec le regard indiciaire, hérite de traitements littéraires qui en font un savoir aussi fascinant que suspect. Dans des fictions qui visent à cerner les rapports de la conscience au mal, voire à la maladie, le récit peut traiter de l'activité médicale à des fins contrastées où le jeu rationnel se fait interrogation inquiète sous le signe du mystère. Le regard médical, s'il s'intègre dans le jeu institutionnel de l'enquête, est en prise avec l'invisible, l'au-delà des apparences, ce qu'il s'agit de mettre au jour là où rien ne semblait de prime abord se donner à lire ; il permet en outre d'exercer une influence sur les êtres. Il s'agira alors de se demander si le savoir ne renvoie pas d'abord ici à la puissance ambiguë du sujet, en même temps qu'il pourrait constituer un nouveau moyen pour le livre de réfléchir à ses pouvoirs. On s'interrogera notamment sur *The Notting Hill Mystery* (1862-1863) de Charles Warren Adams et *Maximilien Heller* (1871) d'Henry Cauvain. Dans ces récits mettant en scène la puissance de la science, le mystère pourrait bien, à la suite de Poe, faire de la conscience, de ses secrets et de ses pouvoirs l'occasion du

⁹⁶¹ Jean-Claude Vareille note l'importance de cette part du sujet dans le roman policier archaïque, où il voit la manifestation d'un « point d'équilibre entre sa part "intérieure" et sa part "extérieure", la seconde y apparaissant comme une métaphore et un redoublement de la première », *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 132.

drame.

2.4.1. Crime et troubles de la conscience : Berthet, Barbara, Belot

Le motif de la culpabilité et du remords, omniprésent dans la littérature populaire du dix-neuvième siècle, engage au premier chef la question du crime. Le meurtrier pris de remords, ou au contraire inaccessible à toute forme de retour sur soi jusqu'au moment où intervient enfin le châtement divin, occupe une place de choix dans le matériau romanesque⁹⁶². On peut y voir une posture conservatrice ou un positionnement stratégique de récits visant à déjouer les critiques s'exerçant contre eux au nom de la morale. En tout état de cause, le récit qui affronte de tels enjeux doit les configurer de manière à leur conférer leur portée romanesque. Ainsi peuvent se nouer la narration palpitante et le souci de réaffirmer la portée morale du discours véhiculé par l'œuvre, pour permettre à l'assouvissement romanesque⁹⁶³ de se donner libre cours. On peut alors s'interroger sur les textes qui, en mettant en scène la quête de la vérité du meurtre, posent la figure du criminel comme essentiellement problématique. Centrés sur la question de la transgression cachée, de la culpabilité, et ouvrant aux troubles de la conscience travaillée par d'insondables noirceurs, ces récits peuvent l'appréhender comme ce qu'il s'agit précisément d'approcher. Le texte de l'enquête criminelle ou de la quête du coupable peut alors revisiter les tréfonds obscurs de la conscience exigeant de produire un questionnement moral voire métaphysique.

On se centrera ici sur *Le Mûrier blanc* (1841) d'Élie Berthet, *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855) de Charles Barbara ou encore *Le Drame de la rue de la Paix*

⁹⁶² Sur ces questions, on se reportera en particulier à Ellen Constans, Jean-Claude Vareille (sld.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du dix-neuvième siècle. Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994 ; voir en particulier le texte de Jean-Claude Vareille, « L'exclusion, la compensation et le pardon », p. 61-82.

⁹⁶³ La formule est de Charles Grivel. Voir Charles Grivel, « De l'assassinat considéré comme le plus populaire des beaux-arts (au point de non-retour de la vision romanesque) », dans Ellen Constans, Jean-Claude Vareille (sld.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du dix-neuvième siècle, op. cit.*, p. 31-57, et plus particulièrement p. 31-32 sur cette question de l'assouvissement romanesque. Charles Grivel se centre en particulier sur *L'Assassinat du pont-rouge*.

(1867) d'Adolphe Belot. Dans ces récits qui engagent diversement la question de l'assignation du coupable, le crime déstabilise l'univers diégétique, et les actants s'y trouvent entraînés dans une spirale dont il s'agit de tenter de se dégager en reconstruisant le sens de l'épisode criminel.

2.4.1.1. *Le Mûrier blanc* de Berthet : la quête du rachat

Un tel jeu se lit déjà dans *Le Mûrier blanc* d'Élie Berthet (1815-1891)⁹⁶⁴. Ce texte de 1841, contemporain de la première version de « The Murders in the rue Morgue », prend pour objet un crime perpétré au cours d'une « nuit des mystères » (titre du chapitre deux). L'organisation d'ensemble du récit permet d'en souligner la dimension moralisante. La première partie du texte se déroule près d'Orléans, sous l'Empire. Un marchand, Guingret, qui a acheté une maison où se trouve un mûrier blanc, en vend les feuilles à des éleveurs de vers à soie. Il est entouré de ses filles, et d'un neveu, Prosper, enfant turbulent. Le gendre de Guingret, Hyacinthe Denis, qui s'entend mal avec son beau-père, est tué en pleine nuit, alors qu'il cherche par pure malveillance à détruire le mûrier. Guingret, accusé du meurtre, est acquitté, mais tous le croient coupable, et il sombre dans la folie. La deuxième partie du récit se déroule dix ans plus tard. La veuve de Hyacinthe, Honorine, a pris le voile, tandis qu'Agathe, l'autre fille de Guingret, est restée à ses côtés. Ils vivent tous deux dans le dénuement. Survient un jeune homme, qui n'est autre que Prosper, désormais adulte. Celui-ci projette d'épouser Agathe, mais il est pris de crises de folie à son tour. Il avoue enfin qu'il est le véritable coupable ; un concours de circonstances l'a amené à tuer malencontreusement Hyacinthe quand il n'était qu'un enfant. Une scène de pardon général conduit au dénouement heureux.

La séparation du récit en deux parties renvoie à l'impossibilité de comprendre le crime tel qu'il a d'abord été présenté, tant que les données du problème ne se voient pas relues à nouveaux frais. Dans la première partie du texte a lieu un meurtre en local clos. L'assassinat a pris place dans le jardin de la

⁹⁶⁴ Édition de référence : Élie Berthet, *Le Mûrier blanc*, dans *La Bastide rouge. Le Mûrier blanc*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 163-251.

maison où nul ne peut pénétrer. L'enquête occupe une place restreinte dans le récit (p. 194-202), mais prend la forme reconnaissable de l'inspection de la scène de crime et de l'interrogatoire des témoins, et Guingret, en mauvais termes avec son gendre, est rapidement considéré comme le seul suspect possible. Le lecteur, à qui Guingret est présenté comme répondant au prototype de l'homme d'honneur, ne peut que voir en lui la victime d'une erreur judiciaire :

Je suis tombé dans un abîme ; mais vous me connaissez, vous, mon vieil ami. Je suis irascible, il est vrai, et si la nuit dernière j'avais trouvé Denis cherchant à détruire le plus bel arbre de mon jardin, j'aurais pu, dans un transport d'aveugle colère, le frapper aussi malheureusement qu'il a été frappé... Mais je vous le jure, Rufin, je suis innocent de ce meurtre, et vous savez que je n'ai jamais fait un faux serment ! (p. 196)

Le texte, tout en mettant en avant les protestations d'innocence du commerçant, ne suggère la possibilité d'aucune autre piste. L'enquête est présentée comme vaine. Le point de vue des différents actants ne permet pas de recomposer ce qui s'est passé. L'interrogatoire n'apporte rien, sinon la présomption que Guingret était seul à pouvoir accéder à la scène du crime. Le lecteur se voit alors confronté à une culpabilité à la fois nécessaire et impossible. La deuxième partie correspond au retour de la vérité occultée dans la première partie : comme pour signaler le caractère paradoxal de cet effet de retour aussi nécessaire qu'imprévisible, elle commence en cours de chapitre (p. 208). Ce processus s'inaugure avec le retour de Prosper, désormais jeune homme, et qui échappe d'abord à la nomination. C'est un inconnu, d'abord présenté en focalisation externe comme au début d'un nouveau roman, même si le récit introduit rapidement des indices permettant de l'identifier, par exemple quand il contemple les maisons : « L'intérêt qu'il prenait à cet examen eût fait croire plutôt qu'il retrouvait des souvenirs qui, eu égard à sa grande jeunesse, ne pouvaient remonter bien haut » (p. 208). Sa culpabilité est également suggérée, comme en témoigne sa réaction lorsqu'il parvient devant le jardin :

Il serait difficile de rendre l'effet de ce simple et tranquille tableau sur l'inconnu ; sa figure s'empourpra, ses yeux se torturèrent dans leur orbite, sa poitrine se souleva oppressée ; puis, comme s'il eût obéi à un mouvement irrésistible et machinal, il se retourna brusquement pour s'enfuir (p. 209).

On reconnaît le motif du coupable envahi par le remords devant la scène

de crime. De la sorte, le texte reconfigure soudain les données du problème. Le lecteur, d'abord en manque d'indices, dispose maintenant d'informations permettant de redonner sens au récit. Le mot « mystère » est présent dans ce fonctionnement. Le terme n'apparaît que sept fois dans le texte⁹⁶⁵. Il joue cependant un rôle effectif dans la narration. Il exprime l'impossibilité d'établir la vérité : « J'ai réfléchi bien des fois au crime mystérieux dont mon vieil ami a porté la peine, et jamais la pensée qu'un autre que lui eût été le coupable n'a pu résister à un moment d'examen » (p. 240). Cette impossibilité, on l'a dit, se signale dans le titre du chapitre où survient le meurtre par le pluriel du terme, « La nuit aux mystères » (p. 182). Elle se traduit par l'inaptitude à statuer judiciairement sur l'affaire de manière viable : « [Les jurés] prirent le parti que doivent prendre des gens sages et consciencieux dans ces causes mystérieuses, dont la plupart des circonstances sont obscures : ils rendirent un verdict de non-culpabilité » (p. 204). Quand la vérité commence à faire retour, elle apparaît d'ailleurs à la lettre comme incompréhensible : « J'ai entendu des paroles incohérentes, dans lesquelles il y aurait de la témérité à chercher un sens raisonnable » (p. 233).

Mais le mystère s'articule aussi, face à la situation transgressive, à un renversement paradoxal des enjeux en présence. Il ouvre à un nouveau savoir, étrange et réservé, qui est celui des personnages atteints de démence. Du fond de sa folie, Guingret reconnaît en Prosper, dès qu'il le revoit, un être capable de l'entendre, parce qu'il est lui aussi concerné par le crime et la déraison qui en découle : « [Prosper] se sentit entraîné dans une allée latérale par Guingret, qui murmurait d'un air de mystère : Venez, vous, je veux vous montrer quelque chose ; et si vous revoyez mes ennemis, vous pourrez leur dire ce que vous allez voir » (p. 227-228) ; « L'oncle posa un doigt sur sa bouche et dit d'un ton mystérieux : Écoutez, vous m'avez l'air d'un homme sensé ; nous pourrions nous comprendre » (p. 229). Le crime, ici, concerne le savoir, un savoir paradoxal où le « sensé » entre en connexion avec la folie. Prosper, d'ailleurs, s'il est lui-même pris de crises de démence, est d'abord un savant, spécialiste des « sciences transcendantes » (p. 220). Son rapport au savoir trouve sa source dans une zone obscure qui est désignée de manière indirecte mais sans ambiguïté comme celle du crime : « Il était impossible de ne pas reconnaître l'immense supériorité de

⁹⁶⁵ Annexe IV.4.A.

cette intelligence dont le développement précoce tenait peut-être à une cause occulte » (p. 220). La connaissance se lie intimement au crime et au remords qui en découle, selon une perspective très classiquement chrétienne⁹⁶⁶. Le mystère permet de la sorte de caractériser ce savoir qui n'est pas réductible à la connaissance rationnelle, mais ouvre à un au-delà du sens au statut ambivalent.

La nuit, le sombre et l'occulte se lient ainsi au crime qui échappe, tout autant qu'au savoir sur lequel il ouvre. Pour Prosper comme pour Guingret, le mystère correspond au lieu où savoir (de l'innocence pour Guingret, de la culpabilité pour Prosper) et folie se rejoignent. Il renvoie de la sorte à une zone d'obscurité où se revivifie le souvenir du gothique ; Agathe apparaît ainsi, « forme blanche et vaporeuse » (p. 227) dans une nuit qui « menace d'être sombre, comme celle dont nous parlons » et qui est celle du crime (*ibid.*)⁹⁶⁷.

Si la narration se voit malgré tout concernée par le mystère, si elle articule crime et folie en lien avec un savoir qui n'est plus celui de ce monde mais relève des « sciences transcendantes », c'est qu'il s'agit de recomposer le véritable ordonnancement de signes qui se sont vus frappés par une logique d'inversion. Le seul personnage négatif du livre, hypocrite, pervers et malveillant, c'est ici celui qui est devenu la victime de hasard du meurtre, Hyacinthe Denis. Symétriquement, le coupable n'est autre qu'un enfant, figure par excellence de l'innocence. Le trouble dans le sens est venu brouiller la grille de lecture inhérente au roman populaire, et engage de la sorte la folie, mais aussi la nécessité de reconquérir par-delà le scandale de la transgression criminelle un savoir stabilisé correspondant à l'ordre attendu. Les sciences transcendantes sont celles d'un récit qui s'efforce de trouver le moyen de remettre les choses à leur place. Aussi le texte engage-t-il une logique affirmée de réparation. Prosper a racheté la maison pour sauver Guingret et Agathe de l'expulsion ; il demande en outre Agathe en mariage. Il y va ici d'un rachat et d'une « réhabilitation » (titre du chapitre 5, p. 235). La parole de Prosper, qui est aussi celle du récit, permet la sortie de la folie et du risque de mort par la délivrance du secret coupable. « Je ferai l'aveu sincère d'un affreux secret que je porte depuis dix ans dans mon cœur et qui, après avoir égaré ma raison, finira peut-être par me

⁹⁶⁶ Ce qu'a expérimenté Prosper, c'est la logique même du péché : « Le remords, la réflexion, avaient tué en moi la fleur de l'enfance », Élie Berthet, *Le Mûrier blanc*, *op. cit.*, p. 246.

⁹⁶⁷ Voir déjà la terreur de Prosper enfant, quand Hyacinthe surgit dans la nuit : « Mon premier sentiment fut un sentiment de terreur superstitieuse », *ibid.*, p. 242.

tuer... » (p. 240). Prosper est alors en mesure de révéler une vérité ayant le caractère de l'évidence invisible : « Rufin leva les mains au ciel comme un homme qui, après avoir longtemps cherché le mot d'une énigme, finit par découvrir que rien n'était plus simple » (p. 241-242). Le pardon général peut opérer, et permettre de sauver la figure du père injustement accusé, comme en atteste l'exclamation finale d'Honorine : « Priez Dieu, monsieur, que mon père me pardonne, comme je vous pardonne moi-même ! » (p. 251). La vérité a moins un statut logique que moral. Elle n'a pu surgir que par l'aveu, et a opéré par là une purification de personnages enfin débarrassés du principe de désordre œuvrant au fond de leur âme : au terme du récit cesse « l'aliénation mentale » de Prosper « avec les remords qui en avaient été la cause » (p. 251). Les techniques narratives du roman populaire se greffent de la sorte sur le motif de l'enquête, pour dire la nécessité accrue de réaffirmer un ordre de signification qui a failli se voir évacué du récit. Contre la perte de l'ordre, c'est l'approfondissement de l'intériorité des âmes et du mal qui les ronge qui permet de conjurer le sens manquant. Des motifs moralisateurs à l'allure de clichés littéraires se voient retravaillés sur l'horizon de l'élucidation en lien avec l'idée du mystère, de manière à faire du récit le lieu où se dévoile progressivement le jeu complexe des consciences envisagé comme enjeu narratif à part entière.

2.4.1.2. *L'Assassinat du Pont-Rouge* de Barbara : vérité et expiation

Dans *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855) de Charles Barbara (1817-1866)⁹⁶⁸, le crime se noue comme chez Élie Berthet à de tels enjeux, sans plus ouvrir au rachat et au pardon, mais en engageant plutôt un traitement narratif d'inspiration romantique du thème de l'expiation. Parfois considéré lui aussi comme un prétendant possible au titre de premier roman policier⁹⁶⁹, le texte de Barbara ne propose pas de véritable jeu pragmatique destiné à impliquer le lecteur dans la recherche d'une vérité dont la nature est suggérée dès les

⁹⁶⁸ Le texte est publié en 1855 en feuilleton, et en 1857 en volume, dans une version largement modifiée. Édition de référence : Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, Paris, Louis Hachette et Cie, 1859.

⁹⁶⁹ « C'est le premier récit d'énigme, avec un personnage de détective et un drame intime », Yves Olivier-Martin, « Origines secrètes du roman policier français », dans *Europe*, novembre-décembre 1976, n°571-572, « La fiction policière », p. 145.

premières pages. Daniel Compère le rappelle, « s'il y a crime mystérieux, juge d'instruction et aveux du coupable, on ne trouve pas dans ce roman une véritable enquête »⁹⁷⁰. Dans la lignée de Poe, ce sont les tourments de l'âme criminelle que Barbara met au centre de son roman, comme le suggère Charles Baudelaire, au moment de la parution de l'ouvrage de son ami, lorsqu'il considère que l'auteur « a cherché (tentation toujours irrésistible) à décrire, à élucider des situations de l'âme exceptionnelles, et à déduire les conséquences directes des positions fausses »⁹⁷¹. Ici, le drame se veut moral mais aussi métaphysique, tout en s'ancrant dans une réalité contemporaine nettement caractérisée, puisque le criminel est aussi un membre de la bohème littéraire. L'histoire de la transgression criminelle peut alors s'articuler à une réflexion sur l'artiste maudit et misérable, sur laquelle se greffe à son tour une apparence de moralité religieuse... La question de la douleur, de la nécessité de l'accepter et de la subir, est thématisée dès le début du texte par le biais d'un débat entre de jeunes artistes désargentés, où se voit formulé d'emblée l'un des motifs de fond du texte. « En définitive, l'homme exempt de douleurs ne sera jamais qu'un homme médiocre » (p. 3) avance Max, l'actant qui véhicule la morale du livre et constitue le double inversé du personnage central du roman. Ce dernier, Clément, quand il apparaît dans le récit, s'y présente comme un Job rebelle, athée et nihiliste. Alors qu'il condamne et récuse Dieu au nom de la souffrance et de l'injustice de la condition des hommes, Max réaffirme, pour la seconde fois en quelques pages, l'importance essentielle de la douleur :

Langues, arts, sciences, industries, elle est l'origine, la source de toutes les merveilles que l'homme doit aux hommes. Elle est l'aiguillon infatigable qui nous inquiète dans l'inaction et nous jette dans le chemin de la perfectibilité. Elle nous féconde, elle est la mère des grandes pensées et des grandes actions (p. 47).

Il s'agit alors pour le récit d'approfondir le sens de ce paradoxe d'une douleur conçue comme bénédiction, et qui mène au crime et à une souffrance bien plus grande celui qui cherche à la fuir. Le texte se présente ainsi à la manière d'un *exemplum* prenant pour objet la figure de ce Clément, jeune athée de

⁹⁷⁰ Daniel Compère, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 43.

⁹⁷¹ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, vol. II, p. 79.

tendance nihiliste, qui prétend échapper à la souffrance et se rire du destin. Comme sa femme Rosalie, et conformément à la leçon shakespearienne aussi bien que poésque, il est en réalité hanté par une culpabilité obscure faisant inéluctablement retour hors de toute logique apparente. Ces remords prennent corps progressivement, jusqu'à se matérialiser dans la figure de leur enfant : ce dernier est né bien après la mort de Thillard, l'homme qu'ils ont tué pour son argent, et pourtant, au fur et à mesure qu'il grandit, son visage revêt les traits de la victime. Hantée par la terreur et la culpabilité, Rosalie meurt, tandis que Clément avoue finalement son crime à Max. Clément part ensuite à l'étranger, avec son fils qui semble le haïr et en qui il voit sa Némésis. Il devient riche et prospère sans échapper au désespoir et aux remords, et s'expose vainement à la mort à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'il tombe enfin, foudroyé sur une étrange île désertée. Le récit à la tonalité d'abord réaliste vire progressivement à la fable mystique teintée de résonances gothiques et picaresques, pour illustrer le thème des desseins impénétrables de la providence : le texte se consacre aux détours du destin et à la manière dont ils manifestent indirectement la justice divine. La vérité, du crime ou de Dieu, apparaît comme inaccessible pour qui ne sait pas voir, mais aveuglante pour peu qu'on se tourne vers elle.

Le texte illustre cette dualité. Clément n'avoue le meurtre que tardivement, comme pour manifester la difficulté à faire émerger la vérité. Mais par sa manière de donner corps au développement thématique, le récit ne laisse aucun doute sur sa culpabilité. En témoigne dès le début du récit la mise en parallèle de deux lignes narratives concernant d'une part la mort suspecte de Thillard⁹⁷² et le sort misérable de sa famille, et d'autre part la conduite étrange de Clément, qui étale de soudaines richesses, prône le dédain de la morale, et se trouble quand on prononce le nom de son ancien employeur⁹⁷³. Il va jusqu'à se couper, en parlant d'assassinat à propos de ce que tous considèrent comme un suicide⁹⁷⁴. Le doute n'est dès lors guère permis pour le lecteur. Très rapidement, la question ne porte plus sur l'identité du coupable, mais plutôt sur ce qui s'est passé, sur la manière dont la vérité enfouie va faire retour, et dont va se

⁹⁷² « Au total, je ne m'en cache pas, ce suicide n'a cessé d'être pour moi un problème », Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge, op. cit.*, p. 22.

⁹⁷³ Clément et son épouse, Rosalie, sursautent en apprenant que la veuve de Thillard est la professeure de piano de cette dernière : « Ce nom fut un coup de foudre pour le mari et la femme ; tous deux tressaillirent, notamment Rosalie qui, moins maîtresse d'elle-même, faillit se trouver mal », *ibid.*, p. 58.

⁹⁷⁴ « - Comment ! s'écria Clément en regardant Max avec stupeur, la femme de cet agent de change qui a été assassiné ? - Non, qui s'est noyé, fit observer Destroy », *ibid.*, p. 58.

manifester le châtement divin d'un crime que les hommes n'ont pas su punir. Charles Grivel rappelle que dans ce texte se joue d'abord le plaisir d'assister à l'évocation narrative du crime énigmatique parce qu'invisible⁹⁷⁵ ; il n'en reste pas moins que le motif de la providence, loin de n'occuper qu'un rôle accessoire en lien avec la nécessité de la résolution narrative, est mis résolument au premier plan du texte⁹⁷⁶, comme ce qui en guide le mouvement et la portée d'ensemble.

On ne s'étonnera donc pas que le mystère joue ici un rôle. Les occurrences du mot sont peu nombreuses : il n'apparaît qu'à six reprises dans le texte⁹⁷⁷. Il est cependant introduit à des moments privilégiés du récit, où il se noue au lexique de l'étrange, de l'extraordinaire pour dire, bien plus que le crime inconnaissable, l'aura inquiétante entourant le meurtrier dont le péché est celui de Caïn. Le terme surgit pour la première fois au début du chapitre 2, au moment précis où est introduit le personnage de Clément :

Dans les mystères de notre nature, à la vue de certains hommes, nous sommes parfois assaillis d'impressions pénibles que nous ne saurions définir. Leur extérieur ne suffit pas toujours à justifier l'antipathie instinctive qu'ils soulèvent ; on dirait qu'il se dégage de leur vie un fluide qui les enveloppe d'une atmosphère où l'on ne peut respirer sans malaise (p. 8).

Dans ces lignes saturées par une isotopie portant sur l'idée d'une répugnance apparemment sans objet, le mystère n'est pas lié à la cause de ce trouble, mais à la condition humaine qui amène à saisir intuitivement ce qui relève de l'inconnaissable. C'est l'autre de la raison, qui touche l'aptitude secrète de la conscience à lire l'illisible, à comprendre l'implicite : ainsi du lecteur qui, guidé par le titre du livre où figure l'idée d'assassinat, est amené à restituer le mot manquant pour donner sens à ces lignes. Dès lors, tout en étant associé à Clément, le mystère concerne la condition humaine dans sa confrontation à l'idée du péché, et désigne le caractère fuyant du mal qu'il s'agit d'appréhender sans que la raison puisse y suffire. Le mot renvoie à la condition partagée de la finitude humaine, et à une ligne de démarcation séparant le commun des mortels de celui qui est immédiatement senti comme ayant perpétré un méfait

⁹⁷⁵ Charles Grivel dans Ellen Constans, Jean-Claude Vareille, *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 31-57.

⁹⁷⁶ Ce que note Charles Grivel, *ibid.*, p. 40-42, même si pour lui l'essentiel du récit n'est pas là.

⁹⁷⁷ Annexe IV.4.B.

impardonnable⁹⁷⁸. Le mystère se concentre au fil du récit sur Clément dont la personne excite la pulsion de savoir (« Vingt sensations avaient assailli graduellement [Max], et sa curiosité, un moment assoupie, au sujet du mystère qui pesait sur l'existence de Clément, s'était réveillée avec une intensité nouvelle », p. 75). Il incarne l'idée de secret et de menace diffuse (« Tout en Clément était étrange et inexplicable [...] Si Max réussissait à voir de l'exagération dans la perversité dont son ami faisait parade, il ne parvenait pas aussi aisément à se tranquilliser au sujet du mystère qui en imprégnait, pour ainsi dire, les actions et le langage », p. 51). Le mystère signe ici la logique du péché, associée à Clément et à sa femme Rosalie, complice de son crime et de la dynamique d'occultation du sens qui lui est liée (« Je ne sais pas vraiment s'il est au monde deux créatures plus viles que nous. Le mystère et l'hypocrisie sont nos seuls talismans », p. 86). Mais tout autant que le péché, le mystère concerne la punition divine qui le sanctionne. Il se rapporte, à la fin du texte, à la malédiction qui poursuit Clément. Celle-ci est matérialisée par l'enfant dont les traits évoquent le visage de Thillard. Max, prenant conscience de la ressemblance devant le portrait du mort, est confronté à la logique transcendante de manifestation du crime caché : « Ce visage enfin était pour Max la révélation d'un fait bien autrement extraordinaire et mystérieux que tout ce qui l'avait étonné et inquiété jusqu'à ce jour dans l'existence de Clément et de Rosalie » (p. 105). Pris entre le crime et son châtement, le secret et sa révélation, la condition humaine et la manifestation transcendante, le mystère mobilise ici un plan suprahumain de signification.

Le mystère relève de l'inconnaissable qui se décline selon deux axes, avec d'une part la figure de Clément, dans sa relation obscure au crime et au péché, et d'autre part le destin, sous la forme d'un châtement divin surgissant de manière imprévue sur la scène du monde. À la fin du récit, ces deux dimensions se rejoignent, quand les hommes se défient d'un être qui cause le trouble autour de lui (« personnage étrange, mystérieux, foncièrement misérable au milieu de la prospérité, et qui, pour peu qu'on l'approchât, éveillait aussitôt chez autrui d'indicibles impressions », p. 164), parce qu'il se voit associé à des forces

⁹⁷⁸ Ce sera la leçon finale du récit, explicitée dans les dernières notes de Clément juste avant sa mort : « Non, quoi qu'on puisse prétendre, ce qu'on appelle conscience n'est pas seulement le fruit de l'éducation. Il est même des crimes que ni le repentir, ni la douleur, ni le sacrifice perpétuel de soi ne sauraient racheter, des crimes qui outragent essentiellement la nature, qui excluent fatalement l'homme du milieu des hommes », Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, *op. cit.*, p. 177.

incompréhensibles (« La reconnaissance à son égard se bornait à une sorte d'admiration superstitieuse. Il donnait lieu à trop de marques singulières et inquiétantes », p. 168). L'avènement de la vérité correspond alors, dans le récit, au surgissement de la justice divine, et concentre sur le sujet criminel l'effet de crainte sacrée présent de manière latente depuis le début du texte.

Cet avènement se donne ici comme inéluctable, et en ce sens, le texte, en adoptant le point de vue de Max dont il présente les découvertes successives, met bien en œuvre la manifestation progressive de la vérité. Autour de la figure de Clément, centre et point aveugle du récit, se mettent en place une multitude d'indices destinés à alerter le lecteur sur son rapport au crime. Ces indices divers concernent aussi bien la situation de Clément, dont la richesse soudaine est présentée comme suspecte⁹⁷⁹, que son comportement, puisqu'il est aisément en proie à la colère, à la peur, voire à la panique⁹⁸⁰. Dans ce texte où la musique joue son rôle, avec les personnages en particulier de Max Destroy et de Madame Thillard, Clément incarne la dissonance déplaisante. Le mystère, chez lui, renvoie au lexique de l'étrange, du curieux, du désagréable, et de tout ce qui relève d'une fausse harmonie : c'est ainsi que son ménage, apparemment confortable et heureux, se détruit peu à peu de l'intérieur. Il s'agit là de la conséquence directe du mensonge autour duquel s'organise la vie de Clément, et qui ne saurait se muer en valeur fondatrice : « Je bâtissais sur des mensonges » (p. 150), dit-il ironiquement pour souligner le paradoxe sur lequel repose son existence. Ce mensonge dépasse d'ailleurs sa seule personne. Trompant l'ensemble de la société, et jusqu'aux prêtres ou aux juges⁹⁸¹, Clément incarne le dévoiement d'ensemble du milieu où il évolue, et qui l'a rejeté avant de l'accueillir à nouveau au fur et à mesure de son embourgeoisement⁹⁸².

Mais l'indice par excellence tient ici à la division essentielle qui affecte la personne de Clément, y compris, d'ailleurs, dans son rapport à la vérité ou à la

⁹⁷⁹ « Clément, chez lequel semblait décidément affluer l'argent... », *ibid.*, p. 62.

⁹⁸⁰ Les réactions épidermiques de Clément courent tout au long du texte. Voire par exemple sa furie lorsque Rosalie cherche à se confesser avant de mourir, ce qui l'entraîne à assumer la damnation : « C'est mon affaire ! s'écria Clément avec une énergie effroyable. Que ma femme ait commis des crimes si vous voulez, et que, par impossible, elle meure sans absolution, eh bien ! que Dieu m'accable mille fois de son châtement, et y ajoute, durant l'éternité, des tortures inouïes ! ... », *ibid.*, p. 121.

⁹⁸¹ « Il y avait lié commerce avec le juge et s'en était à ce point concilié la bienveillance, que M. Durosoir avait consenti à être le parrain de son enfant, lequel avait été simplement ondoyé et devait être baptisé solennellement dès que la santé de Rosalie le permettrait », *ibid.*, p. 61.

⁹⁸² C'est que la société est « purement formaliste », *ibid.*, p. 150.

norme sociale. Il est à la fois l'homme du mensonge et des professions de foi destinées à clamer ce qu'il s'agirait de cacher. Il incline au crime, mais il est aussi un homme rigoureux qui se place spontanément du côté de l'ordre et s'avère d'abord incapable de voler Thillard :

Ma conscience de Code pénal gardait mieux les billets que n'eût fait une escouade d'agents de police [...] mais, en revanche, que de fois je me suis dit : « Ah ! quand donc me sera-t-il donné de pouvoir impunément violer la loi ? quand donc pourrai-je, à la barbe de leurs bourreaux et de leur Dieu, commettre ce qu'ils appellent un crime ? » (p. 136).

On le prend d'ailleurs, lui le criminel, pour un agent de police (p. 28), selon une ambivalence à laquelle le souvenir de Vidocq permet il est vrai de donner sens. Chez lui, les signes s'inversent et se troublent, si bien que son discours apparaît de manière ostentatoire comme décroché de la réalité : « Ce qui était contradictoire, il disait : *Je serai heureux !* de la manière dont on dit : *Ah ! que je souffre !* » (p. 45). C'est que Clément, paradoxe vivant, est un hypocrite épris de vérité. Quand il fait mine de se convertir pour obtenir l'aide d'un prêtre, son discours contourné révèle en creux sa position réelle⁹⁸³. Le mensonge et la vérité sont envisagés comme des pôles dynamiques, entre lesquels il se voit tiraillé comme entre des forces contraires : « Clément avouait encore que le fait seul de se démasquer en présence d'un ami lui procurait un bonheur qui approchait de la volupté. Il était capable de tout, et, cependant, mentir lui causait un supplice presque intolérable » (p. 40). Aussi tend-il à se désigner comme criminel, tout en mettant à distance ce mouvement d'aveu par des biais modalisateurs : « Sans balancer j'eusse à l'occasion commis un crime » (p. 34) ; « Tu m'as dit quelquefois que j'étais meilleur que je ne me faisais. C'est me connaître mal » (p. 42) ; « Si un assassinat pouvait m'enrichir, dit-il, et que l'impunité me fût assurée, pourquoi ne le ferais-je pas ? » (p. 49). Il évoque alors, tout en la dérochant, la possibilité « d'aveux plus complets » (p. 49). Pris entre la nécessité et l'impossibilité du dire, il entretient un rapport contradictoire au verbe qui éveille progressivement chez l'auditeur le pressentiment de son

⁹⁸³ « Je ne vous cache pas, continua-t-il, qu'à votre égard je ne suis qu'un noyé qui s'attache à une branche quelconque. Il ne fallait rien moins que ma passion de vivre pour me rappeler votre nom et le désir que vous avez exprimé de m'être utile. Je ne viens donc vous imposer quoi que ce soit. Je vous ferai seulement remarquer que la conversion éclatante d'un débauché de ma sorte pourrait être d'un bon exemple », *ibid.*, p. 38.

rapport au crime : « Oh ! que ne puis-je parler ! dit-il un jour avec des sanglots dans la gorge. – Qui vous en empêche ? dit Max d'une voix éteinte » (p. 126). Chez Clément, le désir contrarié d'émettre sa vérité constitue l'indice du mensonge, et par là du crime. Il se lie à l'idée de mystère parce qu'il désigne ce qu'il s'agit de produire au grand jour en dépit de soi-même. La pulsion de confession, en ce sens, est consubstantielle au livre et en organise la dynamique narrative. Il s'agit, avec un personnage qui lutte contre un dire qui le hante, de produire chez le lecteur l'attente du moment où sa parole se délivrera enfin.

La vérité, en même temps qu'elle s'articule à une nécessité intérieure, à ce qui dans le sujet vise envers et contre lui à se voir symbolisé, découle de l'ordre des choses manifestant un ordre transcendant. S'il n'y a pas d'enquête, ici, c'est parce qu'elle est à la fois inutile et impossible. Elle est impossible parce que Clément a commis un crime parfait, et inutile parce que le monde, comme le texte et comme Clément lui-même, est intégralement tendu vers un idéal de révélation. C'est ce qu'illustre le discours du procureur lors de la soirée mondaine donnée chez Clément. Ce passage constitue une énième variation de l'hamlétienne mise en abîme fictionnelle du meurtre, destinée à faire éclater la culpabilité du criminel. Mais ici, cette irruption du récit accusateur se fait de manière impromptue ; elle inquiète Clément avant même que le procureur ait commencé à sortir d'un exorde à portée générale et à entamer véritablement sa narration (« Ce début frappa Clément de stupeur. Il tressaillit comme l'homme qu'on tire brusquement d'un demi-sommeil, et fixa sur le juge des yeux remplis d'anxiété », p. 89). Le discours, en réalité, ne concerne d'ailleurs pas la mort de Thillard, mais un assassinat dont le coupable a été arrêté par hasard, et pour une autre affaire que celle où il avait trempé. Il s'agit pour le procureur d'avouer les limites de la puissance judiciaire et policière (« Réduits à nos seules forces, nous serions bien souvent dans l'impuissance de réunir les éléments nécessaires au prononcé d'une condamnation », p. 89) et le fait que la providence divine permet seule à la vérité d'éclater malgré tout : « Malgré une police exemplaire, bien des crimes resteraient impunis, n'était, il faut lâcher le grand mot, l'intervention des hasards providentiels » (*ibid.*) Clément et Rosalie sont terrifiés par cette idée que la vérité va finir par éclater quoi qu'ils en aient. Ce que dit le procureur, en produisant un méta-discours conférant une portée théorique à un fonctionnement narratif qui était déjà celui du roman populaire du début du siècle, c'est que la coïncidence et la péripétie organisent texte et

réalité sur un mode également téléologique, et rendent inéluctable le surgissement de la justice. Dans le récit, ce jeu se manifeste par le fait que Mme Thillard est précisément la professeure de musique de Rosalie, ce que Clément apprend avec stupeur (p. 58). Cette question engage plus largement la manière dont la vérité se manifeste par des biais ironiques et selon une logique du détour, comme si la raison n'y pouvait suffire. Ce sont alors l'image et le reflet qui remplissent ce rôle, à commencer bien sûr par le visage de l'enfant, qui a l'apparence du mort et lui permet de faire retour. Clément ne peut alors que s'efforcer vainement de refuser de voir l'évidence (p. 110-113). L'affirmation de l'image compense le verbe manquant, l'aveu effacé, et envahit le texte selon une inéluctable logique de contamination pour faire affleurer ce qui refuse de se dire⁹⁸⁴.

De la sorte, chez Clément comme sur le plan de la réalité extérieure, tout renvoie à un cheminement qui est celui de la formulation indirecte, voire ironique, du crime présenté comme indicible. Il s'agit bien ici du drame du dire, visant à retrouver l'être réel enfoui sous l'apparence trompeuse : « En présence de ce que nous paraissons, je ne songe qu'à te faire voir ce que nous sommes » (p. 86-87). Tout pointe vers l'aveu, qui se donne à lire en plusieurs temps mais trouve enfin sa formulation détaillée dans le chapitre XV, dont le titre est précisément « aveux complets ». Dès lors, une fois énoncée, la parole peut ouvrir le récit à un autre espace, allégorique et quasi-fantastique. Clément, accompagné de son fils qui est ce vivant reproche dont il ne peut se séparer, quitte la scène réaliste pour des aventures d'allure fantastique et revêt une dimension mythique : il part dans des contrées étrangères, connaît la richesse et la douleur, se plonge dans le danger... Sa figure est celle du mal envisagé sous différentes formes, du crime inexpiable et qu'il faudrait pourtant expier. Il est Caïn⁹⁸⁵, mais aussi Judas⁹⁸⁶, et encore à la fin du texte le Juif errant, incapable

⁹⁸⁴ Voir par exemple la réaction de Max face au portrait du mort qu'il rapproche du visage de l'enfant : « Bouleversé, presque terrifié, il se tourna vers son amie, qui, de son côté, le considérait sans comprendre sa pantomime », *ibid.*, p. 105. Simulacres et pantomimes expriment la manière dont, peu à peu, le crime indicible se saisit du corps des différents actants pour se manifester et trouver le chemin du symbolique.

⁹⁸⁵ Véronique Léonard-Roques, « Caïn et Abel dans le récit populaire », dans Sylviane Coyault et Jacques Message (sld.), *Fictions et vérités assassines*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 187-198.

⁹⁸⁶ « Ils ne tardèrent pas à toucher la monnaie de leur hypocrisie », Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, *op. cit.*, p. 39.

de mourir en dépit de ses efforts⁹⁸⁷. De la sorte, l'image s'est muée en récit, mais le récit fait à son tour image pour se porter sur le plan de l'allégorie : « On les rencontrait fréquemment dans les rues, sur les promenades, bras dessus, bras dessous, le père remorquant le fils, comme le crime traîne à sa suite la honte et la vengeance » (p. 164-165). Pour finir, la vérité a pris corps.

Il s'agit ainsi pour le texte de se déplier sur différents plans, ce qui explique que le mystère engage ici un jeu de significations ouvertement religieux au service d'une écriture romantique du thème de la révolte contre Dieu. On comprend dès lors que l'enquête n'occupe guère comme telle une place importante dans ce texte. La raison et la science tendent bien plutôt à se voir rapprochées de Clément, de l'âme criminelle dont le savoir est celui du crime. S'il est du côté de la littérature, c'est malgré lui, et ses aspirations sont bien plutôt liées au domaine scientifique⁹⁸⁸. Son crime tient au fait qu'il va d'ailleurs au bout de son raisonnement (« En quoi suis-je donc plus criminel que tant d'autres qu'animent des pensées identiques, sinon en ce que j'ai prétendu être plus rigoureux logicien ? », p. 127) ; il correspond au prototype du rebelle (« La douleur me fera nier éternellement Dieu, s'écria Clément au paroxysme de l'exaltation », p. 46) épris de savoir, porteur d'une « philosophie méphistophélique » (p. 84). Le mal moral se joue au carrefour de la pulsion de savoir et du désir de révolte, et est dès lors à envisager à la manière d'une maladie (« Oh ! reprit Clément d'un accent et d'un air à tirer les larmes des yeux, j'ai aussi une maladie cruelle qui exerce son influence sur moi », p. 179).

Au-delà du portrait de la bohème littéraire et de sa condition précaire, l'enjeu consiste à traiter allégoriquement de la figure du damné, par le biais d'un discours valant dénonciation de l'ère moderne. C'est en ce sens que peut être interprétée la présence dans le texte du poème de Baudelaire, « Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire » (p. 82-83), lu par un étrange poète lors de la soirée mondaine où le procureur prend ensuite la parole. Car la question de l'idéal, de la possibilité de transcendance à l'égard du monde réel et prosaïque, est posée à sa manière par le récit de Barbara comme elle l'est par le poème baudelairien. Ce dernier peut être vu comme l'envers du roman et ce qui ouvre sur l'âme

⁹⁸⁷ « Il semblait décidément que cet homme qui méprisait si profondément la mort fût également méprisé d'elle », *ibid.*, p. 168.

⁹⁸⁸ « Il avoua qu'il était homme de lettres *par nécessité* ; puis, qu'il eût de préférence étudié les sciences naturelles, s'il lui eût été permis de suivre ses goûts », *ibid.*, p. 36.

amoureuse et supérieure, au contraire de l'âme déchue et maudite au centre du texte de Barbara. Mais dans les deux cas, il s'agit bien de partir du monde concret pour interroger un plan de signification autre, se rapportant à des réalités métaphysiques. Le texte tend ainsi à superposer ces deux plans. Le crime est concret, prosaïque, il est l'effet de l'immersion dans les tentations du monde moderne, mais il pose la question de la responsabilité du sujet et du châtement intérieur. Les figures immanentes et concrètes se font porteuses du sens moral et allégorique, la modernité laissant affleurer en elle la signification archaïsante. Le procureur est précisément décrit, tout en étant assimilé à un spectre (p. 78). Quant au visage de l'enfant, s'il donne à voir l'image du mort conformément à l'approche gothique ou fantastique, c'est sur le mode photographique, en se développant progressivement pour entrer insensiblement dans l'ordre du visible au moment de dire la réalité de l'invisible :

Quelles ne furent donc pas nos inquiétudes, notre anxiété, quand, à mesure que l'enfant se développait, nous aperçûmes sur son visage des lignes qui rappelaient de plus en plus celui d'une personne que nous eussions voulu à jamais oublier. [...] La physionomie de l'enfant approcha à ce point de celle de Thillard, que Rosalie m'en parla avec épouvante, et que moi-même je ne pus cacher qu'à demi mes cruelles appréhensions. Enfin, la ressemblance nous apparut telle, qu'il nous sembla vraiment que l'agent de change fût rené en notre fils. [...] Elle s'obstina à voir dans l'identité des deux figures un fait providentiel, le germe d'un châtement effroyable qui tôt ou tard devait nous écraser (p. 154-155).

Le récit passe du concret au moral, du vraisemblable au fantastique, du prosaïque au transcendant, du moderne à l'archaïsant, et ce processus d'apparition méthodique de l'invisible, faisant écho à un pur dispositif technique, ouvre la porte à l'interprétation supranaturelle. Dès lors, *L'Assassinat du Pont-Rouge* lie réalisme, gothique et fantastique, et convoque un discours à visée morale tout en traitant du motif romantique du révolté dénonçant par sa transgression l'hypocrisie fondamentale de la société. Récit d'un dévoilement du crime, il ne se place guère du côté de l'élucidation rationnelle mais présente un autre régime de fonctionnement des signes, plus fondamentalement lié à l'approche romantique de la littérature. Car il s'agit ici d'illustrer la puissance de l'écrit, de convoquer une puissance magique des signes. C'est en ce sens que Clément, dont le nom a portée ironique, est irrésistiblement attiré par l'aveu, lui qui est copiste et qui ne cesse d'être engagé dans un rapport à l'écrit. Le crime est son œuvre et appelle sa signature : « Dante lui-même, dans sa supplicomanie,

[n'a] jamais rien imaginé de si épouvantable [...] Je me surprends dessinant à la plume la chambre où je commis mon crime ; j'écris au bas cette légende : *Dans cette chambre, j'empoisonnai l'agent de change Thillard-Ducornet, et je signe* » (p. 157). C'est aussi dans l'ordre du rêve, et plus précisément du cauchemar, que se manifeste la puissance de la signature pour dire le lien intime du coupable à son crime : « Je suis mené devant des robes rouges ; une pâle figure se dresse devant moi et s'écrie : "Le voilà !" C'est mon fils. Je nie. Mon dessin et mes propres mémoires me sont représentés avec ma signature » (*ibid.*) Porteur de la malédiction, mais renvoyant aussi au statut extraordinaire d'un personnage prenant valeur mythique, le signe est ici lié à l'ordre de la manifestation et du performatif. Dans un récit censément réaliste et logique, il est appréhendé en un sens magique, et permet de réactiver l'aura de l'œuvre en pointant vers une transcendance de la réalité concrète qui correspond au monde déployé par le livre. On ne s'étonnera pas, dès lors, que le texte convoque à l'occasion des résonances décidément baudelairiennes (« Je me considérais intérieurement avec orgueil, et croisant les bras, je regardais le ciel noir d'un air de défi et de dédain suprême », p. 147). Le texte moral, critique du crime moderne et de la maladie de l'âme qui lui est attachée, est aussi intimement lié à une pensée du signe permettant de mettre en œuvre une esthétique du dépassement du réel concret pour ouvrir sur les profondeurs cachées de l'âme et accéder au vertige de l'inaccessible. Le mystère prend sa place de la sorte dans un récit dont l'enjeu concerne la manifestation de la vérité cachée, par le biais de signes déployant inéluctablement leur puissance jusqu'à configurer le sens ultime de la fiction.

2.4.1.3. *Le Drame de la rue de la Paix* de Belot : voyeurisme et perte du sens

Chez Berthet comme chez Barbara, la quête criminelle est en prise avec le motif traditionnel de la culpabilité morale et de la maladie de l'âme, et le meurtre constitue un moyen narratif pour approcher les secrets de l'intériorité. Dans ce jeu, le mystère permet de convoquer un réseau de significations morales et religieuses plus ou moins affirmées, qui peuvent le cas échéant permettre de thématiser le trouble hantant la société moderne. Le savoir, volontiers envisagé avec suspicion et sous le signe de la transgression par la tradition religieuse, mais

nettement valorisé dans le cadre épistémologique qui permet à la quête indiciaire de s'affirmer dans le récit judiciaire des années 1860, peut faire l'objet de thématisations ambivalentes. La question porte alors sur le statut à conférer au personnage de l'enquêteur incarnant la modernité rationnelle, dans sa supériorité mais aussi le trouble dont il est porteur.

Le Drame de la rue de la Paix (1867) d'Adolphe Belot (1829-1890)⁹⁸⁹, dont la publication est contemporaine des textes de Gaboriau, peut constituer une entrée pour cette question. Ce texte est connu pour être l'un de ceux auxquels s'intéresse Dostoïevski au moment de la préparation des *Frères Karamazov*⁹⁹⁰. On ne s'étonnera dès lors pas de voir le héros travaillé par des forces intérieures qui le dépassent et dont il peine à reconnaître la nature.

Par sa structure et ses thèmes, le texte répond au genre judiciaire mais en détourne les enjeux. L'action se déroule à la veille de la révolution de 1848. De retour de voyage, Julia, une jeune Italienne, découvre le cadavre de son mari, le financier Maurice Vidal, dans leur appartement parisien. Vidal a tenté d'écrire le nom du coupable avec son propre sang, mais est mort avant d'y être parvenu : « La mort avait glacé la main de la victime au moment où elle allait tracer le nom de son meurtrier » (p. 9). Alors que l'instruction commence, Julia a l'intuition qu'un dénommé Albert Savari, endetté auprès de son mari, doit être l'assassin. Julia et Vibert, un détective également convaincu de la culpabilité de Savari, lui tendent un piège en se faisant passer pour de riches étrangers. Julia doit séduire Savari pour l'amener à se trahir. Mais le piège ne fonctionne pas, et Vibert découvre qu'un voyou, Langlade, est sans doute le véritable assassin : il aurait agi par jalousie, après avoir vu Vidal quitter l'appartement de sa maîtresse. Julia s'avoue son amour pour Savari, tandis que Vibert, cédant à la jalousie, délaisse ses missions pour épier les amants. Il s'avère pourtant que Vibert a fait erreur, et que Savari est bien l'auteur du meurtre. Cette révélation, alors que se déclenchent les événements révolutionnaires de 1848, entraîne les personnages à leur perte. Julia s'enfuit, tandis que Savari, saisi par le remords et stupéfait de découvrir que Julia est la veuve de Vidal, est tué au cours des émeutes. Vibert sombre quant à lui dans la folie.

⁹⁸⁹ Édition de référence : Adolphe Belot, *Le Drame de la rue de la Paix*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.

⁹⁹⁰ Robert L. Belknap, *The Genesis of the "Brothers Karamazov": The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text*, Evanston, Northwestern University Press, 1990, p. 18.

Treize occurrences du terme « mystère » courent tout au long du livre⁹⁹¹. Elles renvoient comme toujours au crime exceptionnel d'apparence insoluble, et suscitant par là l'intérêt et la curiosité : « Depuis longtemps, aucune affaire ne s'était présentée sous des dehors aussi mystérieux » (p. 40) ; « Je dois vous déclarer que dans ma carrière, déjà bien longue, j'ai rarement rencontré d'affaire aussi mystérieuse que celle-ci » (p. 45). Le mystère concerne clairement les enjeux de dramatisation du récit : « Ce drame m'intéresse, ce drame me passionne, et quelque chose me dit que moi seul puis mettre la justice sur les traces de ce mystérieux assassin » (p. 36) ; « Si, dans votre propre intérêt, vous désirez m'être agréable, tenez-moi au courant de cette mystérieuse affaire, et tâchez que je sois informé, avant tout le monde, des péripéties qui se présenteront » (p. 39). Dans ce texte de la fin des années 1860, le mot est étroitement associé à un traitement journalistique et à la pratique littéraire des faits divers ou du feuilleton ; ce sont les journaux qui parlent en particulier de mystère (p. 40), ou qui annoncent – à tort – la solution de la « mystérieuse affaire » (p. 82). Mais c'est surtout, en résonance avec les textes précédents, la question des secrets intimes et de ce qui renvoie à l'intériorité du sujet qui donne au terme sa véritable ampleur. Vibert, l'enquêteur, est pris dans le mystère ; il use du secret et d'approches détournées pour mener à bien son enquête (ainsi de sa « mystérieuse expédition », p. 184). Ses origines mêmes renvoient à la question du mystère dans la mesure où elles relèvent de l'illicite et du drame de la naissance (« Quelque mystérieux trait d'union rattachait peut-être le grand seigneur, le millionnaire, le pair de France, au petit employé de la Préfecture », p. 280). Le mystère, lié à la part intime et amoureuse des êtres, est d'ailleurs ce sur quoi repose le piège de Vibert, mais aussi ce dont il se défie : « Il empêchait Savari de se faire connaître de Julia sous son véritable jour, et de se livrer peut-être, à la suite de quelque mystérieux tête-à-tête » (p. 148). Julia, prise dans les filets du mensonge et de ses contradictions amoureuses, tombe à son tour dans la logique du mystère : « Ne s'était-elle pas logée rue de Grammont dans le seul but de recevoir Savari et de lui cacher son passé ? Pourquoi tant de mystère maintenant ? Pourquoi ne pas reprendre son véritable nom et rentrer dans une demeure encore tout imprégnée de souvenirs chers à son cœur ? » (p. 286).

Le mystère connecte la dimension criminelle du drame à la question du

⁹⁹¹ Annexe IV.4.C.

sujet, de ses secrets intimes, de ses contradictions insondables, et d'une logique sentimentale se heurtant à l'exercice de la raison. Il ne convoque pas de résonances de sens religieuses, sinon à une occasion, lors du procès de Langlade, quand son avocat invite à la prudence au moment de le déclarer coupable d'un meurtre qu'il n'a d'ailleurs effectivement pas commis :

Il y a dans cette affaire, ajoute l'orateur, quelque chose d'étrange et de mystérieux qui doit, messieurs les jurés, faire hésiter vos consciences. Un crime a eu lieu, un homme s'en reconnaît coupable, et certaines preuves se réunissent contre lui, j'en conviens. Eh bien ! malgré cet aveu, malgré ces preuves, j'hésiterais, messieurs, je vous le jure. Ou plutôt non, je n'hésiterais pas, j'absoudrais cet homme ! Je consentirais à ne pas punir un criminel pour n'avoir pas à pleurer toute ma vie sur la mort d'un innocent ! Je n'oublierais pas surtout ces paroles d'un de nos plus grands orateurs : « Quand Dieu n'a point donné aux hommes le parfait éclaircissement d'un crime, c'est une marque qu'il ne veut pas les en faire juges, et qu'il s'est réservé la décision à son tribunal suprême » (p. 326).

On peut reconnaître là la leçon du livre, puisque ce sont bien des événements extérieurs qui feront office de verdict final quant au devenir des personnages. Si l'idée de providence est très peu présente de manière explicite dans ce texte, elle en informe implicitement la dynamique profonde, moins pour renvoyer à quelque transcendance que pour manifester l'impuissance d'actants dépassés par le destin.

On a donc affaire ici à un texte ambivalent, et qui paraît faire de l'ambivalence son sujet. Il semble, *a priori*, vouloir congédier les modèles romanesques traditionnels, et souscrire à l'impératif réaliste du moment : il se revendique, en lien avec le modèle journalistique, d'une radicale fidélité au réel. En ouverture du livre, l'affaire de la rue de la Paix est présentée comme ayant effectivement eu lieu. Seule la gravité des événements de 1848 en aurait occulté la portée médiatique, ce qui impliquerait d'en réveiller le souvenir par l'appel à des documents anciens (des « pièces » que « le temps [...] a un peu jaunies », p. 30). Le narrateur peut ainsi écrire : « Nous allons raconter [ce procès] dans tous ses détails, d'après les journaux de l'époque, nos souvenirs personnels et certaines pièces particulières qui nous ont été communiquées » (p. 2). Le récit connecte éléments objectifs et souvenirs subjectifs, produit des faits avérés en les complétant par des documents nouveaux. Le narrateur extérieur et objectif, qui dispose d'un accès privilégié aux sources policières, est du côté d'un savoir inédit à délivrer au lecteur. Ainsi s'établit la fiction du fait divers ancré dans la

réalité, et pourtant susceptible de donner lieu à un traitement romanesque se réclamant de l'omniscience. Dès lors, le texte joue des deux approches. Si l'incipit revêt un aspect clairement romanesque en suivant le retour de Julia à Paris, le récit entend à partir du début du deuxième chapitre mimer le déroulement précis et détaillé de l'enquête : « [La justice] s'empressera [...] de rechercher avec un soin des plus minutieux les antécédents, la vie, les habitudes de la victime. Nous allons la suivre dans ses premières investigations » (p.9). Il prend à l'occasion l'allure d'un rapport (« Notes confidentielles jointes au rapport officiel du commissaire de police du premier arrondissement, section des Tuileries » p. 16), présente des retranscriptions d'interrogatoires et d'analyses de la scène de crime. Le récit revendique par ailleurs un ton subjectif, non par licence romanesque mais du fait d'un savoir privilégié donnant lieu à une appréhension intime de la vérité de l'affaire :

Un vol avait-il été commis ? Nous répondrons facilement à cette question en publiant les différentes pièces qui ont rapport à cette affaire, et que nous devons à l'amabilité d'un des chefs du Parquet. Nous aurons soin cependant, le plus souvent possible, de substituer aux procès-verbaux officiels, dont la sécheresse et l'aridité pourraient fatiguer le lecteur, certaines notes confidentielles qui s'échangent souvent entre magistrats dans le cours d'une instruction, et que nous trouvons au dossier (p. 16).

Dans ce récit qui se veut réaliste et qui mime le déroulement de l'enquête dans sa dimension institutionnelle se pose bien pourtant la question du drame, laquelle figure dans le titre même de l'ouvrage. Il s'agit de susciter l'intérêt du lecteur en soulignant la part du mystère, l'étrangeté du crime, son caractère apparemment insoluble, son allure théâtrale. En témoignent les nombreux dialogues, et un découpage narratif obéissant à la logique des cinq actes : « Nous sommes arrivés au cinquième acte de notre drame » (p. 338). L'idée de drame renvoie à cette théâtralisation du crime. L'inspecteur, Vibert, est un dramaturge en puissance :

Au lieu de briguer l'honneur d'entrer dans la police, il aurait dû, tout simplement, se faire auteur dramatique, et il eût obtenu, sans contredit, de grands succès dans cette modeste carrière. Il eût excellé à construire le plan d'une pièce, à trouver ce qu'on appelle, au théâtre, des situations, et personne n'eût osé rivaliser avec lui pour tout ce qui concerne la mise en scène (p. 164-165).

Drame, mais aussi roman-feuilleton, ainsi qu'y insiste le marquis, ironique protecteur de Vibert qui réclame régulièrement de lui les dernières nouvelles de l'enquête :

Alors, vous vous imaginez pouvoir me supprimer mon feuilleton quotidien, sans que je m'insurge, sans que je vienne vous relancer pour avoir la suite ? Pendant un mois, suivant nos conventions, vous m'expédiez tous les matins pour mon déjeuner mes huit colonnes ; vous m'apprenez les moindres détails de cette affaire de la rue de la Paix ; vous m'initiez à tous les faits et gestes de la belle Julia Vidal et de cet aimable intrigant appelé Savari. Vous m'annoncez pour le lendemain la grande scène du couteau-poignard, au café Anglais. Cela promet d'être palpitant, et, patatras ! plus de feuilleton, plus de récit, plus rien. La suite au prochain numéro était un leurre, vous vous étiez moqué de votre lecteur assidu (p. 274).

Le texte produit ainsi un effet de méta-discours sur la manière dont il travaille la matière du fait divers criminel pour en extraire une narration à visée palpitante. Dès lors, l'enquête peut se donner sur le mode héroïque et romanesque. L'institution policière et judiciaire est présentée, comme de juste, à la manière d'une puissance supérieure. La justice « ne néglige aucun détail » (p. 15), on ne peut prédire sa marche mystérieuse (p. 30). Elle entasse les pièces susceptibles de permettre d'arrêter le criminel (p. 169), et les agents officiels ont l'allure de personnages omniscients : « Est-ce que nous ne savons pas tout, nous autres. C'est notre métier d'être bien renseignés » (p. 193).

Vibert incarne en particulier l'enquêteur doté d'un savoir à part. Il est introduit progressivement dans le récit, au détour d'un rapport officiel (« Nous nous sommes empressé de nous rendre sur les lieux, après nous être fait assister de notre secrétaire, le sieur Vibert, et du sieur Godin, officier de paix, qui se trouvait dans notre cabinet au moment où la nouvelle nous est parvenue », p. 16) où il affirme peu à peu sa présence : « Seul, mon secrétaire, le sieur Vibert, qui m'a donné plusieurs fois des preuves de grande perspicacité, ne paraît pas partager notre impression » (p. 18) ; « M. Vibert ne se rend pas entièrement à nos raisonnements » (p. 19) ; « Le sieur Vibert l'examine toujours, mais il paraît avoir changé d'opinion à son égard » (p. 20). Il est présenté comme un policier supérieur, « intelligent, très actif et très zélé » (p. 49), « un de ces agents de police, fortement trempés, amoureux de leur art, qui peuvent rendre à la société des services inappréciables » (p. 79). Il élabore des plans de campagne à la manière d'un général (p. 81), et quand Langlade menace de le tuer, il lui suffit

de lui murmurer un mot à l'oreille pour le calmer (p. 192). Homme supérieur, il a l'intuition immédiate que Savari a tué sans avoir besoin de pousser l'analyse :

Ah ! fit l'agent de police en se tournant vivement du côté de Julia, madame est convaincue de la culpabilité du prévenu. — Convaincue ! — Bravo ! s'écria Vibert, qui, oubliant la présence du juge d'instruction, laissa bruyamment éclater sa joie. Bravo ! répéta-t-il, Savari est perdu, je suis certain maintenant de trouver des preuves contre lui ! (p. 77)

L'enquête revêt alors le caractère d'une lutte, ce que sent intimement Savari lorsqu'il se trouve confronté à la figure inquiétante de l'inspecteur :

Il sentait que cet adversaire lui était hostile ; il ne savait pas pourquoi, il était à cent lieues de se douter des projets de Vibert ; il le prenait de bonne foi pour un étranger, mais quelque chose lui disait : Tu es en face d'un ennemi, méfie-toi. Et plus il allait, plus il s'opiniâtrait à vaincre cet invincible ennemi (p. 124).

Dès lors, le récit semble offrir un pacte de lecture aisément reconnaissable, avec un crime à élucider, un détective à l'allure de héros surhumain engagé dans une démarche précisément judiciaire, et une narration prenant les traits d'une lutte entre deux ennemis.

Il s'agit pourtant là d'un leurre, et on peut voir dans *Le Drame de la rue de la Paix* l'histoire d'un texte qui dérape, et qui subvertit progressivement ce qui semblait constituer les enjeux de la narration première. Le piège amoureux disposé par Vibert se retourne contre l'ensemble des personnages, et engage le roman vers une dimension sentimentale et une tonalité tragique qui saturent peu à peu le texte. Vibert est dépassé par ses propres sentiments (« Il perdait peu à peu la tête, ne se souvenait plus de ce qu'il était venu faire chez Julia, et se surprenait à se croire en bonne fortune, lui l'agent de police par vocation, l'hôte de la préfecture, l'habitué de la rue de Jérusalem », p. 88), ce qui signe l'inéluctabilité de sa chute, dont il n'a que trop conscience (« - Va-t-en au diable, alors ! s'écria le marquis en prenant son chapeau. - C'est un bon conseil, je le suivrai, dit Vibert, qui accompagna respectueusement son protecteur jusqu'au bas de l'escalier », p. 286).

Cette chute était en réalité programmée. Si Vibert est un personnage supérieur, il est aussi et surtout essentiellement étrange : « Allons ! dit en

souriant le chef, on me l'avait bien dit : vous êtes un singulier agent de police » (p. 187). Enthousiaste et excessif (p. 77), il est en proie à une vocation dévorante, « irrésistible » (p. 31). Le goût de l'élucidation revêt chez lui un caractère libidinal : « Ah ! que de concurrents j'aurais dans mon métier si l'on pouvait savoir quelle jouissance on éprouve à pénétrer, ainsi que je le fais, dans la vie des autres ! » (p. 32). Ses lunettes bleues, porteuses d'un souvenir hoffmannien, sont inquiétantes et cachent son regard (p. 75). Il est du côté du déguisement, du double (« Il excelle à se dédoubler », p. 113). Sa passion pour Julia se trahit par l'irruption du lexique de l'étrange et du bizarre (un regard étrange, p. 119, de bizarres délicatesses, p. 133, etc.) et au fur et à mesure qu'il se découvre un amour effréné pour elle, il en vient à sortir de son rôle de détective. Il perd alors toute autonomie et toute cohérence (« Il y avait en lui quelque chose de triste, de haineux et de satisfait tout à la fois », p. 331) avant de sombrer enfin dans la folie.

C'est que la vocation découle chez lui d'une incapacité à vivre, comme il l'écrit explicitement au marquis pour lui expliquer son choix de carrière. Laid, doté d'une « bizarrerie physique » (p. 32), Vibert se vit comme isolé de la communauté humaine : « Mais, moi, je ne suis pas un homme comme les autres, je suis construit de telle sorte qu'on se demande en me voyant si je suis né viable ; on me prendrait pour une espèce de singe perfectionné » (p. 279). Héritier de Quasimodo, il se compare explicitement au personnage de Victor Hugo (p. 284). Vibert est le personnage de l'entre-deux, de la place impossible, ce dont atteste sa généalogie incertaine et sa probable bâtardise, vers lesquelles le texte fait signe sans les expliciter (p. 280). Dès lors, l'enquête, chez lui, ne renvoie pas à une démarche rationnelle et objective. Le voyeurisme auquel il finit par s'adonner résolument, et la folie qui en découle, expriment la vérité profonde de l'enquêteur. L'héroïsme et la supériorité mêmes de Vibert ne sont que des marques de sa déficience. S'il s'expose au danger, c'est par indifférence, et sa profondeur intellectuelle découle de son inaptitude à vivre.

Au fur et à mesure qu'il se déroule, le récit prend une autre forme que celle qu'il semblait initialement appelé à revêtir pour un lecteur persuadé de découvrir les aventures d'un nouveau Lecoq. Ainsi se déploie une logique de l'ambivalence et du détour. Le début du texte manifeste à la fois la transparence sémiotique du roman populaire et la sûreté indicielle du genre judiciaire. Savari est d'abord présenté comme le seul suspect possible. Lors de son interrogatoire, le récit joue d'effets de focalisation pour suggérer la dimension manipulatrice

du personnage, indice de sa probable culpabilité. Alors que Savari se présente comme sincère, l'instance narrative le montre ainsi comme ayant, par le biais de ses ruses rhétoriques, « habilement préparé le juge d'instruction à ce qu'il allait entendre » (p. 68). La certitude de Vibert et de Julia quant à la culpabilité de Savari peut alors se voir associée au motif de l'intuition supérieure. Julia, doublement instinctive puisque femme et italienne, est présentée comme ayant perçu immédiatement la vérité : « Sur quoi basez-vous, non pas vos soupçons, mais votre conviction ? — Sur rien et sur tout ; dès que cet homme est entré dans votre cabinet, j'ai senti qu'il se passait en moi quelque chose d'extraordinaire » (p. 74). Tout est fait pour indiquer en Savari le meurtrier, le suspens ne portant dès lors que sur la manière dont Vibert et Julia vont établir sa culpabilité par le biais de l'enquête. Pourtant, l'échec de leur piège, et le long épisode où Vibert est confronté au nouveau personnage de Langlade, produisent une coupure dans le récit. Parallèlement, le récit reconfigure le statut axiologique des personnages : alors que Vibert est progressivement présenté sous le signe de l'ambiguïté morale, Savari prend au fil du récit les traits de l'amoureux sincère et vertueux. Lorsque Langlade clame qu'il a tué un autre homme, la péripétie permet au récit de retrouver sa ligne première, et de suivre à nouveau la piste de la culpabilité de Savari. Mais les enjeux du texte et le statut des actants ayant été reconfigurés entre-temps, la production de la vérité ne peut plus se faire selon les termes initiaux, et se délivre sur le mode tragique en entraînant la chute des différents personnages.

Le déroulement de l'enquête est affecté par ces effets d'instabilité. Alors que le début du récit prétend livrer au lecteur des pièces à conviction et lui faire suivre les étapes d'une enquête méthodique illustrant la supériorité des démarches d'élucidation modernes, Vibert, qui cherche à piéger son adversaire, revendique d'en passer par des démarches imprévisibles : « Avec un adversaire tel que le nôtre, continua Vibert en regardant Julia qui n'était pas encore remise de son étonnement, les moyens ordinaires ne pouvaient réussir ; il fallait une chose imprévue, bizarre, extraordinaire, je l'ai cherchée et je crois l'avoir trouvée » (p. 94). Le piège qu'il tend à Savari repose sur la tromperie amoureuse, le mensonge, la ruse et le déguisement. L'enquêteur censément du côté de la vérité ment, et se prétend sincère pour mieux piéger sa proie : « Prenez donc exemple sur moi, je suis la franchise même, vous connaissez toute ma vie, je vous ai raconté mes plus petits secrets » (p. 144). Surtout, ce mensonge est celui qu'il

se fait à lui-même. Il ne peut dès lors que se retourner contre lui. Le piège que Vibert tend à Savari révèle la nature de ses sentiments qu'il ne s'avoue pas encore : « Vibert n'admettait pas que Julia Vidal pût passer inaperçue, et qu'après l'avoir vue, on ne désirât pas la revoir » (p. 134). Le piège de l'amour, c'est en réalité celui dans lequel il est lui-même tombé avant de l'avoir tendu. Parce qu'il l'a orchestré sans voir qu'il le concernait au premier chef, Vibert est condamné à la place impossible du voyeur, qui reconduit la malédiction première pesant sur lui et l'ayant mené à choisir son métier. Le détective, le voyeur et le fou constituent ici trois faces d'une seule et même réalité, celle de l'homme inapte à exister sur la scène du monde. L'enquêteur génial, bon pour l'asile, devient alors le non personnage par excellence, celui qui se voit évacué de la scène narrative et permet de dénoncer les ambiguïtés de la pulsion spéculaire : « On le voyait se glisser dans tous les corridors, s'accroupir dans un coin, près d'une porte, et braquer son œil sur le trou de la serrure ou y appliquer son oreille. Il restait des journées entières dans cette position inoffensive, et on avait pris l'habitude de le laisser faire » (p. 335). L'enquête s'est retournée contre l'enquêteur.

De la sorte, le récit judiciaire est exploité narrativement en même temps qu'il apparaît comme suspect : la raison est-elle vraiment ce qu'elle semble, et le désir de voir ne serait-il pas le moteur profond de ce qui se donne à tort pour une démarche objective et méthodique de savoir ? Le détournement du récit judiciaire permet alors de produire la critique d'une époque se revendiquant de la modernité. Cette position est emblématisée dans le récit par le personnage du marquis, qui voit dans Vibert l'incarnation d'une époque décadente : « Comme tous les gens de votre génération qui ne s'appuient sur rien, qui n'ont aucune foi solide, vous êtes corrompu jusqu'à la moelle des os » (p. 37). C'est l'absence de foi, et l'absence de valeurs, qui mènent à la déchéance morale : « Ce qui vous séduit dans les nouvelles fonctions que vous désirez remplir, c'est de vivre en dehors de la société, d'être en contact avec tous les vices et toutes les corruptions, de prendre les allures des gens sans aveu qu'on est chargé de surveiller, de partager leurs plaisirs et de se familiariser peu à peu avec leurs mœurs libertines » (p. 37). L'homme rationnel, censément supérieur, est en réalité le pur produit d'une époque dégradée : « Vous m'en direz des nouvelles, monsieur mon neveu, si Dieu vous prête vie, ce qui n'est pas probable, à ne considérer que votre étiolement et votre décrépitude précoce ; vous êtes bien de votre siècle, vous : personne ne songera à le contester » (p. 96). Cette position

du marquis pourrait ne refléter que l'opinion du personnage, si elle ne se voyait relayée dans le récit par les marques d'un discours ouvertement conservateur. Les journaux de l'opposition au régime royal sont traités de manière ironique (p. 40 et p. 42-43). *Le National*, journal éminemment républicain, est nommément dénoncé (p. 83). Dès lors, la catastrophe finale, dans *Le Drame de la rue de la Paix*, peut aussi être lue politiquement, d'autant qu'elle se branche sur les événements de 1848 :

On dirait que cette affaire de la rue de la Paix suit la même marche que les événements dont Paris est le théâtre depuis le 23 février 1848. Elle est entraînée, pour ainsi dire, dans le mouvement politique. Rue de Grammont, les incidents vont succéder aux incidents, comme aux Tuileries les ministères succèdent aux ministères (p. 338).

Il y a ici un lien entre le goût de l'élucidation, le monde de la police et de la justice, et l'idéologie républicaine. Ce qui signe la destruction des personnages, c'est l'échec du rationalisme, qui témoigne d'un système moral défaillant et ne peut déboucher que sur la révolution. La critique de la modernité et le jeu avec les codes du récit judiciaire, dans ce texte de la fin du Second Empire, revêtent une portée politique ; le drame de l'individu et celui de la société n'en font qu'un. Le roman du crime, tirant ses effets de l'enquête, y dénonce l'effet d'une maladie morale collective. Il se défait de l'intérieur, pour se muer en roman d'analyse psychologique. De la sorte, le texte se retourne contre la curiosité qu'il a d'abord travaillée, dans une dynamique narrative valant critique de la littérature policière. Se pencher sur les ambiguïtés insondables de l'âme, c'est aussi comprendre une époque qui, avec son goût de l'élucidation, révèle le manque essentiel qui la hante. Le mystère, travaillé par un sémantisme archaïsant, entre en résonance avec ce traitement du récit policier qui en retourne les enjeux pour dénoncer une modernité décadente et aveugle.

Le roman populaire tend à user d'une grille de lecture morale. Cette dimension reste largement présente dans des textes qui, au milieu du dix-neuvième siècle, se centrent sur l'élucidation du crime. À l'enquête, qui produit un effet de retour vers le moment du crime passé, répond un mouvement moral susceptible à son tour d'être pensé à l'aune du retour. Dans *Le Mûrier blanc*, au crime ayant déstabilisé l'univers diégétique succède un deuxième temps narratif, où il s'agit pour les personnages de relire ce qui s'est passé, de faire retour sur eux-mêmes, d'interroger leur propre culpabilité et d'introduire la possibilité du

pardon. Dans *L'Assassinat du Pont-Rouge*, le crime est en lui-même porteur de l'inéluctable retour de la vérité enfouie. La conscience de Clément et l'univers extérieur constituent les deux faces d'un mouvement implacable, qui force le personnage à s'engager dans la logique de l'expiation. Le discours revêt une portée esthétique en lien avec le traitement romanesque du drame de l'individu moderne en butte à la société. Cette dimension morale peut concerner le détective tout autant que le criminel, pour peu que la démarche d'investigation soit à son tour envisagée avec suspicion. *Le Drame de la rue de la Paix* en propose un exemple. Ici aussi, le coupable est rattrapé par la culpabilité. Mais le détective, Vibert, ne sort pas indemne du récit. La déficience morale sur laquelle se fonde son talent d'enquêteur le mène à sa chute. Le récit du crime et de l'enquête peut servir, autant qu'une stratégie narrative destinée à susciter une curiosité d'ordre intellectuel, une approche romanesque fondée sur l'exploration du vertige de la conscience et de ses secrets. Le mystère permet d'exprimer, de la sorte, la part subjective et inquiète de l'individu confronté à une modernité essentiellement trouble.

2.4.2. Médecine et ambiguïtés du pouvoir indiciaire ; soigner ou cultiver le mal : Adams, Cauvain

Le motif judiciaire et la mise en œuvre narrative des jeux d'élucidation criminelle permettent de réinvestir le topos de la conscience coupable en prise avec le mal, le remords et la folie. Au passage, l'idéologie scientiste peut aussi être contestée, et vue comme témoignant de la déficience morale du sujet moderne.

Le thème de la médecine paraît à même d'illustrer plus avant cette question. On sait que les pouvoirs ambigus du scientifique⁹⁹² et notamment du médecin⁹⁹³, dans son rapport transgressif au savoir, et son emprise sur les corps

⁹⁹² Françoise Dupeyron-Lafay, « Le scientifique dans la littérature fantastique. Hybris, monstruosité, châtement », dans Françoise Dupeyron-Lafay, Daniel Fondanèche (sld.), *Science-fiction et fantastique. Actes des colloques 1997, 1998 et 1999 du CERLI*, Étampes, CEDIS, 2004, p. 221-228.

⁹⁹³ Jérôme Goffette, Lauric Guillaud (sld.), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction* (2011), Paris, Bragelonne, « Essais », 2015. Si cet ouvrage, issu d'un colloque du CERLI, explore bien des

et peut-être les âmes, sont notamment explorés par le fantastique au dix-neuvième siècle ; mais la médecine concerne aussi le récit d'élucidation criminelle. Elle peut s'y trouver thématiquement impliquée avec le médecin légiste, et le fonctionnement même de l'examen médical, fondé sur l'observation et l'analyse des symptômes, est exemplaire de l'analyse indiciare. Du côté de la modernité et de la rationalité, la médecine paraît constituer un domaine privilégié pour constituer le récit en surface d'émergence d'un diagnostic de la réalité criminelle enfouie.

Volontiers conçue comme fascinante et inquiétante, prometteuse et dangereuse, susceptible de servir les forces bienfaites ou d'asseoir le pouvoir de celui qui s'y adonne, la médecine, essentiellement ambivalente dans son rapport à la liaison et à la déliaison⁹⁹⁴, à la raison et aux forces invisibles, semble donc en mesure de jouer un rôle privilégié mais aussi complexe dans le texte policier émergent. On peut dès lors s'interroger sur la manière dont les textes sont amenés à thématiser les relations de la médecine, du crime et de l'enquête, en lien avec la question d'une présence secrète du mal dont il s'agit d'établir les termes, et qui peut aller jusqu'à investir parfois le champ de l'investigation. On se penchera ici sur *The Notting Hill Mystery* (1862-1863) de Charles Warren Adams, dont le dispositif vise à faire participer le lecteur d'une manière alors inédite à l'émergence du sens, et où le thème de la médecine occupe une place privilégiée ; ainsi que sur *Maximilien Heller* (1871) de Henry Cauvain, qui reprend nombre de motifs issus de Poe tout en faisant de l'instance médicale un enjeu central de son récit, entre menace et résilience, obscurité et vérité, jusqu'à concerner la portée de la fiction.

facettes de la question, la dernière section en est intégralement consacrée à la littérature anglo-saxonne du dix-neuvième siècle.

⁹⁹⁴ Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique*, Hermann, « Savoir », 2014.

2.4.2.1. *The Notting Hill Mystery* de Adams : science et obscurcissement du sens

*The Notting Hill Mystery*⁹⁹⁵, de Charles Warren Adams (1833-1903), est publié anonymement dans *Once A Week* entre 1862 et 1863 puis édité en volume sous le pseudonyme de Charles Felix en 1865. Le texte est assorti d'illustrations de George Du Maurier. Cette fiction propose une série de témoignages et de pièces à conviction portant sur un crime parfait, selon une mécanique narrative permettant d'impliquer le lecteur de manière inédite dans la recherche de la vérité du crime. Le récit revêt la forme d'un rapport d'enquête d'un dénommé Henderson, concernant des polices d'assurances contractées de manière suspecte par le baron R** peu avant le décès de sa femme. Le texte présente divers documents assortis de l'analyse d'Henderson, qui explique comment il en est venu à voir dans le baron R** un meurtrier ayant tué non seulement sa propre femme, mais aussi la sœur jumelle et le beau-frère de cette dernière, dans le but de s'approprier l'héritage familial. Le baron, dont les menées sont présentées par divers témoignages, apparaît comme une figure machiavélique ayant ourdi son plan de longue date en usant de connaissances médicales hors-normes. Le caractère inquiétant du personnage tient à ses méthodes : spécialiste du mesmérisme, il serait parvenu à jouer du lien sympathique unissant les deux sœurs, et à tuer la plus faible en portant atteinte à la santé de l'autre. Il aurait ensuite manipulé le mari de la morte, accusé du meurtre, et l'aurait amené à s'empoisonner. Il aurait enfin supprimé sa propre femme, épousée dans le seul but de capter l'héritage, en la manipulant par le biais de techniques psychiques : elle se serait tuée en ingurgitant sur ses ordres une substance toxique au cours d'une crise de somnambulisme. Scientifique dont les pouvoirs touchent à la magie, le baron R** aurait ainsi commis le crime parfait. La médecine peut ici se mettre au service du mal et de la destruction, et l'enquête a en retour pour mission d'user à son tour de démarches rationnelles et systématiques pour établir l'existence de ce scandale logique et moral d'un docteur assassinant ses malades. Le savoir est essentiellement ambivalent.

⁹⁹⁵ Édition de référence : Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, Scottsdale, Poisoned Pen Press, « British Library Crime Classics », 2015. Cet ouvrage reprend la version du texte correspondant à la première publication en volume de 1865. On se reportera ponctuellement, pour des variantes de détail, à la première édition sous forme de feuilleton en 1862-1863 dans *Once A Week*.

Si ce roman a pu à son tour figurer parmi les prétendants au titre de premier roman policier⁹⁹⁶, c'est du fait de son dispositif résolument original et immersif. Le centrage de l'ensemble de l'ouvrage autour du seul enjeu judiciaire constitue au moment de la parution du texte une innovation narrative⁹⁹⁷. Surtout, ce récit découpé en huit sections prend la forme d'un rapport d'enquête destiné à une compagnie d'assurances. Le mystère du titre se constitue par la succession de fragments textuels s'organisant peu à peu en narration pour donner forme au crime échappant à la saisie. L'intensité dramatique tient moins à la logique de l'action qu'à une dynamique textuelle invitant le lecteur à tenter de donner sens à ce qui paraît impossible à appréhender, à chercher la réalité cachée sous les apparences⁹⁹⁸. Le rédacteur du rapport, Henderson, ne prendra jamais la consistance d'un véritable personnage. Il propose des commentaires et analyses à des moments déterminés (en ouverture du texte, au début et à la fin de la deuxième section, au début de la quatrième section, au début et à la fin de la cinquième section, au début de la sixième et de la septième sections, et enfin, dans la section huit, pour proposer son analyse du cas), mais s'efface le reste du temps : le lecteur est placé en contact direct avec les documents qu'il s'agit d'analyser, selon une stratégie textuelle destinée à produire un effet de transparence réaliste. Dès la page de couverture de l'ouvrage, le roman s'affiche comme une simple retranscription et une compilation de documents émanant de Henderson⁹⁹⁹. Le texte mime ainsi une démarche d'inspiration judiciaire en présentant au lecteur les pièces du dossier.

Selon l'approche narrative du « sensation novel », le récit peut alors mettre en relief le caractère surprenant et inquiétant d'événements prenant censément place dans le monde ordinaire. Dès le début, le lexique de l'étrange est très présent. Henderson annonce qu'il va présenter les résultats d'une

⁹⁹⁶ « There is no doubt that the first detective novel, preceding Collins and Gaboriau, was *The Notting Hill Mystery* », Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel* (1972), New York, The Mysterious Press, 1993, p. 50-51.

⁹⁹⁷ Voir l'introduction de Mike Ashley, dans Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, op. cit., p. 6.

⁹⁹⁸ « The investigation is by an insurance agent, Ralph Henderson. The novel is his report, presenting all the evidence to prove, to his satisfaction, that Madame R** was murdered and how. His report includes statements from a host of witnesses, including police statements, all of which are meticulously analysed and methodically assessed. There are no sensational chases, no battles with criminals, no undercover work. In that sense the novel is remarkably modern in its presentation. It seems to grow in entirely new soil, with no relationship to previous casebook reminiscences », *ibid.*, p. 6.

⁹⁹⁹ « *The Notting Hill Mystery*. Compiled by Charles Felix, author of "Velvet Lawn", from the papers of the late R. Henderson, esq. », *ibid.*, p. iii.

enquête inhabituellement complexe (« unexpected extent and intricacy of the enquiry », p. 8) portant sur des circonstances étranges (« very unusual circumstances », p. 9) et donnant lieu à des révélations extraordinaires (« I am laying before you the extraordinary revelations arising from my examination into the case of the late Madame R** », p. 8). Par le jeu du simple et du complexe, de l'ordinaire et de l'extraordinaire, du quotidien et de l'inattendu, le texte confère une grande intensité dramatique à une intrigue centrée sur une figure de personnage machiavélique. L'enquête, confrontée au crime parfait, porte moins sur un inconnu que sur un improuvable. Dès les premières pages, le coupable est mis en avant, et ne cessera de l'être tout au long du texte. L'enquête est déclenchée à la suite des polices d'assurances qu'il a contractées (p. 8-9), et il est immédiatement associé au mensonge et à la dissimulation (« Some concealment had been practised », p. 10). Henderson ne voit d'autre coupable possible que lui (p. 88). Les images accompagnant le roman achèvent d'établir la vérité du crime. Lorsque le récit ménage des zones d'ombre en créant un effet de suspense autour de ce qui a réellement eu lieu, les illustrations peuvent pallier le non-dit du texte, et aller jusqu'à donner à voir la scène manquante¹⁰⁰⁰.

Nous avons affaire, avec le baron R**, à un « villain » dans la lignée du « gothic novel » et du « sensation novel »¹⁰⁰¹. À l'occasion, Henderson viole d'ailleurs le pacte de lecture du rapport et se fait narrateur omniscient, apte à rendre compte directement des machiavéliques motivations du baron, bien loin du discours attendu d'un enquêteur prudent et méthodique (« The Baron [...] was not disposed so easily to relinquish a patient from whom he derived such large and regular profits », p. 34). Au cas où il resterait quelque doute au lecteur, le récit associe au baron une imagerie diabolique, par le biais de codages sémiotiques issus de la tradition du roman populaire (il est roux, a les mains immaculées, s'habille de noir, révèle des yeux inquiétants lorsqu'il ôte les lunettes cachant son regard : « I never saw such extraordinary eyes. I can't describe them, only that they are very large and bright. I never could look at them long enough to make out the colour, but they are very dark, I think black », p. 47¹⁰⁰²). Il est reconnu sans ambiguïté dans le texte comme l'instance maléfique

¹⁰⁰⁰ Par exemple *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁰¹ Pour Julian Symons, le personnage est repris du comte Fosco de *The Woman in White* de Wilkie Collins ; Julian Symons, *Bloody Murder*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰² Et bien sûr, le véritable nom du baron est « Schwartz » ; Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, *op. cit.*, p. 71.

par le biais de tours narratifs et de jeux descriptifs appuyés.

Le mystère trouve sa place jusque dans le titre de l'ouvrage pour dire l'existence d'un problème nécessitant de mener une démarche d'élucidation, mais surtout pour évoquer cette puissance occulte et démoniaque, qui sans renvoyer au surnaturel n'en déstabilise pas moins les conceptions reçues du monde moderne où elle s'insinue. Le mot apparaît 17 fois dans le texte (en incluant le titre)¹⁰⁰³. Il désigne le baron, dont le discours énigmatique suggère déjà le projet malveillant (« Certainly that man is a mystery, and just now it pleases him to talk especially in enigmas », p. 65). Son rapport au mystère se manifeste par une propension à agir de manière détournée¹⁰⁰⁴, et à opérer selon une logique manipulatoire¹⁰⁰⁵. Comme dans le « sensation novel », l'univers quotidien est menacé par l'instance d'allure invisible et inassignable. Ce qu'il s'agit de saisir, c'est encore et toujours la menace larvée qui menace fantasmatiquement le monde du lecteur. Pour donner corps à cet invisible, le récit se fait remontée vers les origines, recherche de la faute originelle sous le signe de l'adultère et, déjà dans le passé, d'un homme effrayant (« dreadful man », p. 14), dont l'ombre anticipe celle du baron. Par ce biais, ce qu'il s'agit de comprendre, ce n'est pas l'identité du coupable mais la nature et les modalités d'exercice d'un pouvoir impossible, qui se manifeste sans qu'on comprenne comment ni qu'on puisse y échapper (« She couldn't help doing what he told her », p. 44).

La science du baron est d'autant plus inquiétante qu'elle semble sans limites. Comme Dupin, sa puissance intellectuelle relève de la raison mais aussi plus largement de l'imagination, entendue comme ce qui dépasse l'appréhension ordinaire (« force of imagination », p. 33, « extraordinary powers of imagination », p. 35). En tant qu'homme de science, et plus précisément en tant que médecin, il sait contrôler les corps et les âmes. Le texte réveille l'idée d'une science archaïsante et transgressive, d'inspiration diabolique, susceptible d'investir le discours de la modernité scientifique. Le récit fait notamment appel au motif attendu du mesmérisme, dont on sait qu'il a fasciné et inquiété

¹⁰⁰³ Annexe IV.4.E.

¹⁰⁰⁴ « He says she is quite well, but throws out mysterious insinuations as to something being wrong with her », Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁰⁵ « What import should be attached to the degree of mystery with which the whole affair both of the marriage and of the assurance seems to have been so carefully surrounded will, of course, be matter for consideration when reviewing the whole circumstances of the case », *ibid.*, p. 109-110.

l'Angleterre victorienne dans sa prétention à agir sur les âmes par le biais des corps¹⁰⁰⁶, et par là à empiéter sur le territoire de la religion.

L'action du baron est d'autant plus aisée qu'il évolue dans un monde peuplé d'êtres malades et faibles, prêts à tomber sous sa coupe. La maladie est omniprésente dans le récit, avec les deux sœurs dont l'une est encore plus faible que l'autre, ou avec l'excessivement nerveux Anderton. Symétriquement, les médecins sont eux aussi très présents dans le texte, avec en particulier le Dr. Watson, le Dr. Jones, le Dr. Marsden ou le Dr. Dodsworth. Chacun de ces médecins intervient dans le fil du texte pour apporter son témoignage et présenter un diagnostic, parfois fondé, parfois erroné selon l'analyse de Henderson, mais toujours établi à partir d'apparences essentiellement déceptrices et relevant d'une approche naïve de la science ; ils sont essentiellement inaptes à voir le mal où il est. Le Dr. Jones comme le Dr. Marsden se laissent leurrer par le baron, qui fait croire à l'un que la servante est responsable de la première tentative d'empoisonnement (p. 79-80) et à l'autre qu'il est pétri de bonnes intentions (p. 102). Les autres médecins échouent également dans leur tâche : « I am quite unable to account for the seizure from any cause but that of a chill; an hypothesis which, I must admit, rests its authority almost solely on the fact that no other can be found », écrit le Dr. Watson face à l'inexplicable (p. 61). Seul le Dr. Dodsworth, honnête et attentif, approche de la terrible vérité, manifestée par le surgissement du mot « mysterious » dans son discours ; mais celle-ci, faute d'être associée au baron, ne peut émerger¹⁰⁰⁷. Les médecins sont inaptes à conclure valablement, et à accuser un homme en qui ils voient un confrère. Au-dessus de tout soupçon, le baron est la figure du scandale moral parce qu'il subvertit le fondement de la quête herméneutique, désormais au service de la seule puissance, selon un

¹⁰⁰⁶ Gaïd Girard, « Les Corps mesmériques à l'ère victorienne », *Actes du colloque « Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain (XVII^e-XIX^e siècles) »*. Université de Toulouse, 2011. Article mis en ligne sur le site *Épistémocritique. Littérature et savoirs*, 19 novembre 2012. En ligne : <URL : http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2012/11/6ArticleMe_caniquesGirard-1.pdf>. Consulté le 04/09/2019. Voir aussi Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, en particulier p. 100-102 sur les médecins qui, représentants de la norme, peuvent aussi s'ouvrir à des phénomènes d'apparence insolite.

¹⁰⁰⁷ « The idea suddenly flashed across me that tannic acid was the antidote of antimony [...] At the first moment this supposition seemed to account for all the mysterious part of the case; but on reflection the difficulty returned, for it seemed impossible that the poison could have been administered by any one but Mr. Anderton himself, and I felt it still more impossible to suspect him of such an act, in face of the evident and extreme affection existing between them », Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, *op. cit.*, p. 115.

détournement radical que les autres actants ne peuvent soupçonner.

Face aux limites de la science moderne, le baron incarne un autre approche de la médecine, branchée sur des connaissances inédites et inquiétantes. Engagé dans un rapport impur à la science, il peut passer pour un imposteur (p. 98), et Morton, l'ami d'Anderton, se rit du mesmérisme qui relève à ses yeux du charlatanisme (p. 36-41). Mais les scientifiques qui le côtoient se convainquent rapidement de son savoir (p. 98), de capacités lui conférant une dimension presque surhumaine (« A skill and fore-thought almost superhuman », p. 162). Le baron R** est inquiétant parce qu'il maîtrise des formes de science ayant à voir avec l'invisible et touchant à l'interdit, qu'il s'agisse du mesmérisme ou de l'hypnose. Il use en outre de la science d'une manière non lisible. Il se montre méthodique, aime recouper les informations, prend des notes de manière systématique, est particulièrement attentif aux coïncidences de dates¹⁰⁰⁸. Mais il soutire les renseignements sans que ses victimes y prennent garde ; et son lien à l'invisible se manifeste aussi lorsque, quand un employé lui interdit de recopier le testament qu'il convoite, il se rit de la consigne en faisant preuve de ses talents de mémorisation (p. 46). Surtout, le baron témoigne d'un rapport à la médecine tendu vers l'action et relevant d'une logique purement intéressée. Chez lui, la science est envisagée hors de toute relation à la morale¹⁰⁰⁹. Il est l'homme de la perversion, c'est-à-dire d'un savoir qu'il détourne à ses propres fins. Le crime parfait, invisible, où il n'a pas mis la main parce qu'il est parvenu à le mener à bonne fin grâce à la puissance de l'esprit, illustre le potentiel démoniaque d'une science médicale usant de la vérité au service du mal. Sa maîtrise herméneutique est encore et toujours une manière de détourner le sens apparent, si bien qu'il est lui-même la figure du trouble dans l'ordre symbolique¹⁰¹⁰. Le vide du sens, qui est le lieu du mystère au centre du livre, est aussi celui où se joue son pouvoir.

The Notting Hill Mystery présente ainsi un récit extrêmement lisible, centré sur les agissements d'un personnage maléfique, tout en présentant celui-ci comme échappant à la saisie, ce qui implique d'en passer par l'enquête pour

¹⁰⁰⁸ « He took down the dates, and all about it. He was very particular about the dates », *ibid.*, p. 40.

¹⁰⁰⁹ « How quietly he talks of those horrid experiments in the medical schools, and the tortures they inflict on the poor hospital patients », *ibid.*, p. 50.

¹⁰¹⁰ « There is something about him, too, when one comes to look at him more closely, which puzzles me very much », *ibid.*, p. 49.

établir sa culpabilité. La pulsion de systématisation à l'œuvre dans le récit, par le biais de l'attention aux dates et à la numérotation, est rendue nécessaire du fait de la difficulté qu'il y a à établir l'existence du mal. Elle souligne au passage les relations unissant Henderson et le baron : tous deux se rejoignent dans leur propension à épier les coïncidences de dates pour accéder à la vérité étonnante selon laquelle, lorsqu'une sœur est souffrante, sa jumelle hérite de ses symptômes¹⁰¹¹. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit bien de trouver le chiffre de ce qui échappe ; et cette question des chiffres concerne en profondeur l'ambivalence du texte, puisqu'elle renvoie aussi à la logique mercantile, comptable d'un personnage négatif aux mobiles purement financiers. Or, l'enquête est lancée pour des raisons analogues : si la société d'assurances a embauché Henderson, ce n'est pas par esprit de justice mais dans l'espoir de rentrer dans ses fonds. De la sorte, la mise en scène moderne, méthodique et rigoureuse de l'investigation est en réalité ici frappée à son tour d'ambiguïté. Elle n'en constitue pas moins le seul recours, le seul moyen de rétablir la vérité occultée. Contre la science pervertie, Henderson, tout en travaillant pour une compagnie d'assurances, renvoie au principe judiciaire. Sa démarche se présente sous le signe de l'objectivité. Il s'agit pour lui, face à l'invisible et à ce qui dépasse l'entendement, de mettre en place un type de raisonnement adéquat, qui soit à la fois du côté du détail et de la logique d'ensemble. L'ensemble des faits les plus banals doivent être attentivement dégagés et organisés pour dissiper le mystère et rétablir le sens de l'histoire :

The chain of evidence on which hangs, as I have so often said, the sole hypothesis by which I can account for the mysterious occurrences that form the subject of our inquiry, is not only of a purely circumstantial character, but also of a nature at once so delicate and so complicated that the failure of a single link would render the remainder altogether worthless. Unless the case can be made to stand out clearly, step by step, in all its details, from the commencement to the end, its isolated portions become at once a mere chaos of coincidences, singular indeed in many respects, but not necessarily involving any considerable element of suspicion. It is for this reason that I have, as before stated, endeavoured to lay before you in a distinct and separate form each particular portion of the subject (p. 110).

Dès lors, le dispositif narratif, en fournissant au lecteur les différentes

¹⁰¹¹ Le lecteur est lui-même régulièrement invité à faire le rapprochement entre les dates pour tirer ses conclusions (par exemple *ibid.*, p. 74).

pièces à conviction, vise à lui permettre d'opérer fantasmatiquement le retour de la justice sous le signe de la rationalité dans un monde menacé par le dévoiement de la science. Il l'invite à se prononcer sur le mystère dont les documents attestent la présence, là où il ne semblait d'abord pas exister, puisque le mal, du côté du secret mystérieux¹⁰¹², tend précisément à faire croire à son absence. L'élucidation a à charge de mettre au jour la logique enfouie du terrible¹⁰¹³ et de faire apparaître les événements nécessitant de faire appel à une conception élargie du réel¹⁰¹⁴, raison pour laquelle elle se met en quête des coïncidences inexplicables¹⁰¹⁵. Contre la science maléfique, le lecteur doit se faire enquêteur méthodique pour tenter d'établir à son tour un diagnostic, réparateur cette fois, en découvrant la vérité cachée sous l'apparente banalité quotidienne. Le texte donné en ouverture de la publication en feuilleton l'énonce clairement, en mettant précisément en avant le mystère pour inciter le lecteur à entrer dans le jeu : « It is unnecessary for us to state by what means the following papers came into our hands, and it would be no compliment to the penetration of our readers if we indicated beforehand the nature of the mystery they are supposed to unravel »¹⁰¹⁶. La volonté de travailler obstinément la curiosité du lecteur et de l'immerger dans la quête de sens se manifeste par le goût du détail et de la précision. Le discours de Henderson, lorsqu'il surgit pour proposer son interprétation des faits (notamment dans la section 8, en conclusion de l'ensemble du récit), se voit renforcé de ce qu'il s'appuie sur les pièces livrées en amont.

Le mécanisme de la double énonciation sert de courroie de transmission pour renforcer le jeu avec le récepteur du récit et l'inviter à prendre sa place

¹⁰¹² « The marriage thus secretly effected, the Baron and his wife leave town, not for the continent, as stated to Mr. Anderton, but for Bognor, an out-of-the-way little watering-place on the Sussex coast, deserted save for the week of the Goodwood races, where, at that time of the year, he was not likely to meet with any one to whom he was known. Before endeavouring to investigate the motive of all this mystery, it is necessary to bear in mind one important fact: *Between the wife of Baron R** and Mr. Wilson's legacy of 25,000l., the lives of Mr. and Mrs. Anderton now alone intervened* », *ibid.*, p. 160.

¹⁰¹³ « Those, indeed, who are so unfortunate as to be the victims of this delusion, would doubtless find in it a simple, though terrible solution of the mystery we are endeavouring to solve », *ibid.*, p. 12.

¹⁰¹⁴ « There is, therefore, nothing incredible in the idea that the Baron R** may have given sufficient credence to the statement of the "Zoist", above-mentioned, for the suggestion to his own mind of a design, which by the working of a true, though most mysterious, law of Nature, may really have been carried out. Such, at least, is the only theory by which I can attempt, in any way, to elucidate this otherwise unfathomable mystery », *ibid.*, p. 12-13.

¹⁰¹⁵ « A little further inquiry, and we arrive at a yet more mysterious coincidence », *ibid.*, p. 162.

¹⁰¹⁶ *Once A Week*, livraison du 29 nov. 1862, p. 617.

dans le mécanisme d'élucidation. Le rapport d'Henderson, censément destiné aux assureurs, adopte volontiers le ton d'une adresse au lecteur. Le texte qui ne cesse d'énoncer sa vérité insiste simultanément sur la difficulté à l'atteindre, en mettant en avant le paradoxe d'un raisonnement méthodique menant à une conclusion absurde, voire monstrueuse :

Two alternative present themselves. In the first we must altogether ignore a chain of circumstantial evidence so complete and close-fitting in every respect, as it seems almost impossible to disregard; in the second, we are inevitably led to a conclusion at variance with all the most firmly established laws of nature, as it seems almost equally impossible to accept (p. 11).

Le dilemme fonctionne alors comme invite au lecteur, et comme demande qu'il statue à son tour sur les faits en présence :

I am constrained to confess my own inability, after long and careful study, to decide. I have determined, therefore, simply to submit for your consideration the facts of the case as they appear in the depositions of the several parties from whom my information has been obtained (p. 11).

Par un effet de bouclage, l'idée d'un propos indécidable engageant le choix du récepteur entre deux approches, présente dès le début du texte, se retrouve à la fin du récit. Le lecteur doit trancher, en se trouvant confronté à un paradoxe, puisqu'à suivre la raison, il devra conclure au scandale du sens :

In possession of the evidence thus placed before you, your judgment of its result will be as good as mine. Link by link you have now been put in possession of the entire chain. Is that chain one of purely accidental coincidences, or does it point with terrible certainty to a series of crimes, in their nature and execution almost too horrible to contemplate? (p. 176).

Ce choix apparent renvoie à un pur jeu rhétorique : la langue dramatisée qui en appelle à l'allocutaire est celle du procureur s'adressant au jury au moment d'énoncer le verdict de culpabilité. La question ne porte plus sur le caractère étrange du crime, mais bien sur le statut de la vérité, entendue comme production engageant la volonté et la responsabilité du sujet. La rhétorique de l'incertitude sert à sceller la relation particulière du récit avec son lecteur. Le

texte en appelle à lui comme au principe extérieur destiné à statuer sur lui, et ainsi à le valider en l'inscrivant fantasmatiquement dans un univers de réalité à portée institutionnelle doté d'un rapport performatif à la parole.

Pourtant, le récit se donne pour finir comme un échec, et dresse la représentation d'un monde où le mal archaïque et secret exerce son pouvoir sans qu'il soit possible d'y mettre fin. Si le texte a donné au lecteur une emprise fantasmatique sur lui, il la lui dénie pour finir, en manifestant à nouveau à des fins de dramatisation le caractère foncièrement inaccessible du crime. Alors que le récit a emprunté à la rhétorique judiciaire et mis le lecteur en position de jouer le juré, il conclut ironiquement à l'impossibilité pour cette suite de documents de s'instituer en dossier viable pour arrêter le coupable : « Are crimes thus committed susceptible of proof, or even if proved, are they of a kind for which the criminal can be brought to punishment? » (p. 176). Le texte dérobe ce qu'il a donné, il invite le lecteur à prendre place dans l'univers diégétique, tout en envisageant obstinément celui-ci sous le signe de l'immaîtrisable. Le mystère, qui donne son titre au texte et dès l'avertissement initial disait cet appel au lecteur, renvoie de la sorte à l'effet de circularité du texte en son ensemble : le crime monstrueux et étrange a suscité l'enquête qui ne peut en retour qu'en confirmer le caractère monstrueux et étrange. La logique du mystère concerne le désir d'atteindre une version stabilisée de l'histoire, que toutes les étapes du texte n'ont cessé d'approcher, mais qui trouve sa dynamique de réaffirmer à son terme son caractère inaccessible. Pris dans le double lien de la participation immersive et de l'effroi impuissant, le lecteur se retrouve, pour finir, face à l'infinie et fascinante supériorité du mal.

Ce roman assure un guidage fort de la compréhension du lecteur tout en faisant mine de l'inviter à se faire le producteur du sens. Il déploie ainsi un dispositif de sens complexe en rapport avec cette science dont il s'agit d'appréhender les pouvoirs. La raison renvoie à la fois aux pouvoirs terrifiants de la médecine, susceptibles d'irriguer le roman du crime archaïsant, et aux procédures d'investigation qui nourrissent le récit d'élucidation pensé sur un horizon judiciaire dans une visée immersive. Le texte est concerné par le mystère du fait que l'enquête se constitue en outil ambivalent, au carrefour de l'archaïque et du moderne, du mensonge et de la vérité, du secret et de l'explicitation, du mal et du bien, de la puissance et de l'impuissance. Un tel dispositif est destiné à susciter simultanément et sans rupture la curiosité et l'inquiétude du lecteur.

Le texte se fait alors miroir inversé de la puissance diabolique, et pose la question de l'aptitude de la fiction à s'instaurer en puissance magique à l'aune du monde moderne pour conjurer les fantômes anciens.

2.4.2.2. Maximilien Heller de Cauvain : les vertus curatives de l'aventure judiciaire

Avec *The Notting Hill Mystery*, le récit d'élucidation se heurte au mystère comme à ce qui envahit le monde du lecteur. La médecine démoniaque détruit secrètement les corps malades, sous l'œil d'un savoir peinant à en contrer l'exercice. Mais le texte d'élucidation peut aussi être vu comme instance d'éradication heureuse du mystère, et se rebrancher sur un regard médical pensé sous l'angle du soin.

Il peut être intéressant, à cet égard, d'envisager le cas de *Maximilien Heller* (1871) de Henry Cauvain (1847-1899)¹⁰¹⁷. Dans ce texte, connu pour anticiper de près les aventures de Sherlock Holmes¹⁰¹⁸, un narrateur-médecin raconte l'enquête que mène son ami, le taciturne et génial Maximilien Heller, à la suite d'un crime ayant mené à l'arrestation d'un innocent. Maximilien, homme de raison, a lui-même des connaissances scientifiques, notamment dans le domaine de la chimie et de la médecine, et invoque la nécessité de procéder méthodiquement pour établir la vérité sans ambiguïté : « Je ne cherche qu'une seule chose : *les faits*. Quand je les aurai tous dans ma main, alors, au milieu de ces invraisemblances qui semblent d'abord si bizarres, vous verrez la vérité luire, plus éclatante que le soleil » (p. 207). Il se pose en empiriste d'inspiration positiviste pour qui l'idée de mystère ne saurait faire sens.

Le mystère n'en trouve pas moins sa place ici encore. Il apparaît 22 fois dans le récit¹⁰¹⁹. On retrouve le jeu usuel d'acceptions destiné à dramatiser le

¹⁰¹⁷ Édition de référence : Henry Cauvain, *Maximilien Heller*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières Enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 179-296.

¹⁰¹⁸ Voir la notice « Maximilien Heller », dans Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, op. cit., vol. II, p. 339-340 ; ainsi que Michel Lebrun, « Les alchimistes du roman policier », *Europe*, n°542, « Le Roman-Feuilleton », p. 138-143.

¹⁰¹⁹ Annexe IV.4.E.

récit en présentant la nécessité d'enquêter sur une transgression radicale touchant aussi bien le sens que la morale. Une fois de plus, le mystère articule l'inconnu au menaçant, et renvoie au meurtre comme à ce qu'il est dangereux d'approcher. Il relève de la rhétorique du fait divers, et apparaît inévitablement dans l'article journalistique pour présenter le fait suspect et en suggérer la dimension criminelle avant qu'elle soit explicitée :

Un événement mystérieux vient de jeter la consternation dans le quartier du Luxembourg. M. Bréhat-Lenoir, célèbre banquier qui s'était retiré du monde de la finance il y a quelques années, après avoir amassé une immense fortune, a été trouvé mort dans son lit avant-hier matin. On crut d'abord à une attaque d'apoplexie. M. Bréhat-Lenoir était d'un embonpoint excessif et menait la vie la plus sédentaire : mais on se convainquit bientôt que la mort du célèbre millionnaire était le résultat d'un crime (p. 194).

Le crime, de l'ordre du secret¹⁰²⁰, est présenté comme un « sanglant mystère » (p. 208) qu'il vaut mieux éviter d'approcher selon le narrateur, inquiet de voir Maximilien courir à la poursuite du coupable : « N'était-il pas plus simple et moins dangereux d'aller le dénoncer à la justice et de laisser celle-ci percer le mystère et débrouiller l'écheveau ? » (p. 235). Le mystère attire, alors qu'il faudrait s'en détourner pour éviter de dévier de l'ordre ordinaire.

Le mystère est loin de se concentrer sur le seul crime initial, même s'il s'y associe du fait qu'il constitue un défi radical pour l'entendement¹⁰²¹ ; intensif, il se fait aussi extensif. Le blocage du sens se traduit par une propension du mystère à s'émietter, à se démultiplier pour concerner une multitude d'objets, comme si le crime mystérieux, inconcevable, ne pouvait se donner à lire que par une dynamique de fragmentation. Du mystère premier et insoluble, on en vient rapidement à un « nouveau mystère » (p. 241). Il est vrai que ce qui fait mystère, c'est d'abord l'identité du coupable même, qui finit par se résoudre en trinité sinistre au terme du récit (puisqu'il se cache sous les trois noms du docteur Wickson, de Bréhat-Kerguen et de Boulet-Rouge, nom ultime et dernier qui n'en est même pas un.) Le mystère, associé à l'objet insaisissable, se répand et concerne de nouveaux actants (notamment la femme enfermée dans le château

¹⁰²⁰ « Une mystérieuse affaire dont la justice n'a jamais bien pénétré le secret [...] », Henry Cauvain, *Maximilien Heller*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰²¹ « Ses regards redoublèrent d'attention. Il semblait chercher dans sa cervelle l'explication de ce mystère, qui l'intriguait au plus haut point », *ibid.*, p. 242.

de Kerguen, cette « mystérieuse compagne », p. 253), de même qu'il apporte sa coloration propre à différents lieux (la « chambre mystérieuse », p. 249, le « réduit mystérieux », p. 260). Cette double déstabilisation du sens, par sa radicalité et par la multitude d'objets où elle se donne à lire, permet de constituer un appel d'air dans le récit, où la logique gothique et fantastique peut dès lors faire retour alors que la rationalité est au bord de se voir mise en crise :

À droite, du côté où se trouvait cette chambre mystérieuse dans laquelle j'avais inutilement cherché à pénétrer quelques heures auparavant, tout était sombre et silencieux. Je me tournai alors vers la gauche : voici ce que je vis. Au bout du corridor étroit, une grande ombre noire se détachait sur un fond lumineux. Cette ombre avançait lentement, droite et raide comme un spectre.
À tout prix, il me fallait éclaircir ce singulier mystère (p. 249).

Le mystère manifeste la présence autre, qui est aussi dans ce texte celle d'un passé littéraire. Le récit est souvent lu à l'aune des nombreux traits qui permettent d'y voir rétrospectivement une ébauche des récits de Conan Doyle ; mais il se présente lui-même en relation hypertextuelle marquée avec la littérature de la première moitié du dix-neuvième siècle. En témoignent les références au gothique, ainsi que celles aux récits de Poe consacrés à Dupin, à commencer par « The Murders in the rue Morgue ».

Nombre d'indices en témoignent, à commencer par la prise en charge du récit par un narrateur admiratif, ami du héros intellectuel dont il rapporte les théories et les faits et gestes. Mais bien d'autres traits témoignent d'une parenté ayant toutes les caractéristiques d'un hommage peut-être assorti d'une légère touche parodique. Heller, comme Dupin, loge dans le quartier Saint-Roch (p. 181, p. 193, p. 286). Ce texte de 1871 se situe en 1845 (p. 181), année de la parution du recueil de contes d'Edgar Poe où figurent les trois nouvelles consacrées au chevalier dans leur version définitive. Les deux personnages vivent ainsi dans le même espace, et sont associés au même temps. Il ne faudrait donc pas voir dans *Maximilien Heller* un texte faisant l'apologie d'une rationalité caractéristique de la modernité. Il s'agit au contraire dans une large mesure de renvoyer à un passé disparu et explicitement donné comme tel. Les descriptions de la première partie du récit portent sur un Paris pré-haussmannien, incarné par la maison étroite, sombre et biscornue où vit Maximilien Heller (p. 181). Pénétrer dans cette maison, c'est entrer dans un autre monde, ainsi que le dit le narrateur dans

son évocation d'une obscurité mystérieuse et d'un concierge à la voix de sorcière ayant tout d'un « invisible cerbère » (p. 182). Il s'agit d'un passé révolu, d'un monde lointain (« Après tant d'années écoulées », p. 197 ; on peut d'ailleurs noter que le narrateur a juré à Heller de ne pas raconter ses aventures de son vivant, p. 289, manière de suggérer que le héros est mort désormais). L'ombre de Poe hante aussi le texte par le biais du message crypté qu'il s'agit de décoder comme dans « The Gold-Bug » (p. 209-211). Le rapport à l'hypotexte est d'ailleurs teinté d'effets de distance (par exemple avec la fenêtre verrouillée, et où donc personne n'aurait pu passer, contrairement à la conclusion de Dupin dans « The Murders in the rue Morgue », p. 219). Plus largement, c'est toute une époque qui semble convoquée dans le récit. Le goût de Heller pour le déguisement, et sa forfanterie à cet égard, évoquent Vidocq ; lorsqu'il s'agit pour lui de dire son peu de goût pour les sorties hors de sa chambre, il fait évidemment référence à Xavier de Maistre (p. 291). Il s'habille en héros romantique (avec une « longue houppelande brune », p. 192), fume de l'opium comme Quincey (p. 194), a en lui quelque chose d'un personnage hoffmannien (par exemple lors de sa première apparition, près du feu, avec son chat taciturne, p. 183).

Le lecteur de 1871 est confronté à un texte se donnant en relation avec un passé proche, mais perçu et pensé comme radicalement révolu. Si le texte use d'un vocabulaire scientifique en prise avec la modernité, un tel ancrage est dès lors à relativiser. Le récit joue avec la tradition de l'élucidation, mais celle-ci est présentée ici, précisément, comme une tradition, relevant d'un rapport au monde enté sur une littérature ancienne. Le texte mobilise Poe, mais aussi la tradition picaresque, les récits de brigands (le coupable est Boulet-Rouge, un chef de bande sanguinaire ayant échappé à l'échafaud), et les ombres du gothique. Lorsque Heller, déterminé à suivre Bréhat-Kerguen qu'il soupçonne d'être le vrai coupable, se fait passer pour un serviteur et suit son nouveau maître en Bretagne, il pénètre d'un coup en territoire gothique :

C'est une vieille construction menaçant ruine, avec des murs élevés, noircis par les siècles et percés de petites fenêtres dont les vitres de verre bleuâtre sont enchâssées dans le plomb. Cette demeure séculaire a quelque chose de fantastique et de sinistre. On dirait un tombeau s'élevant au milieu du feuillage sombre des sapins. Il y règne un silence de mort (p. 238).

Le récit peut alors convoquer une dimension terrifiante, déjà suggérée par la figure inquiétante du docteur Wickson dans la première partie du texte, et emblématisée ici par l'ours affamé prêt à dévorer les intrus. Kerguen formule cette portée menaçante du récit en usant d'une rhétorique de la toute-puissance : « Je vous défends expressément de mettre les pieds hors des murs du jardin... Je m'attribue sur votre personne un droit sans limites, et si vous violez ma défense, je vous punirai de mes propres mains » (p. 239). Le climat se fait de plus en plus inquiétant et dangereux au fur et à mesure que se déroule le récit. Mais l'effet d'étrangeté peut aussi s'avérer tromper, et ne renvoyer sur le mode ludique qu'à une simple ruse d'enfant (cf. la truite sortant miraculeusement de l'eau pour errer dans les airs... quand derrière ce « nouveau mystère » se cache un « bambin » venant pêcher les poissons du château, p. 241).

Le jeu de détection explore ce passé en le donnant à lire et à voir, tout en lui étant intimement lié. En témoigne, dans le roman, la référence à James Fenimore Cooper (p. 231), auteur incarnant la mode littéraire passée, dont l'œuvre renvoie à la question des traces et de leur interprétation. Sans surprise, Maximilien, comme il est vrai nombre d'enquêteurs avant et après lui, en appelle au paradigme de la chasse¹⁰²². Figure archaïsante et romantique, Maximilien en vient alors à passer du même côté que le roman lui-même, incarnant à lui seul la rêverie sur une époque perdue hantée par la question du génie¹⁰²³. Ses déductions ont d'ailleurs un caractère d'intuition supérieure, comme en témoigne sa capacité à saisir d'entrée de jeu l'innocence de Guérin. Ce héros à la fois rationaliste et romantique, un brin démodé, renvoie alors précisément à l'autre monde ; si Maximilien Heller est excentrique, c'est qu'il est associé à une tradition valorisant l'individualité hors-normes, mais aussi que cette tradition revêt aux yeux du lecteur un caractère nostalgique, bien loin de toute idéologie moderniste.

Le texte peut ainsi paraître plus ambigu qu'il ne le semble au premier abord. Usant de l'élucidation, il la mobilise moins pour évoquer une idéologie

¹⁰²² « Je suis comme le lévrier en chasse et je ne veux pas perdre un seul instant mon gibier de vue ! », *ibid.*, p. 225.

¹⁰²³ « Oui, ces quelques tisons que vous voyez là, dans l'âtre, le murmure de ma bouillotte et le ronron de mon chat m'ont inspiré des vers mille fois plus beaux que ceux de vos grands poètes, des pensées mille fois plus ingénieuses que celles de vos moralistes, des réflexions plus profondes et plus élevées à la fois que celles des plus illustres prédicateurs. Pourquoi donc alors lirais-je les œuvres des hommes ? Pourquoi écouterais-je leurs discours, qui ne vaudront jamais ceux que j'entends en moi ? ... », *ibid.*, p. 185.

contemporaine et rationaliste que pour référer à des formes de littérature ayant à voir avec le frémissement de l'aventure gothique. Le mystère est lié à cette forme de jouissance, et mue le texte en surface initiatique ouvrant au monde de l'aventure : « Ce secret, il était là, dans cette pièce où je ne pouvais pénétrer ! Ce seuil une fois franchi, je ferais avouer sa complice et je connaîtrais enfin le mystère tout entier » (p. 247). La vérité concerne à son tour une scène originale, qui doit d'ailleurs être rejouée pour être enfin pleinement saisie : c'est lorsque la somnambule revit dans une chambre poussiéreuse le moment du crime en compagnie de Maximilien que celui-ci peut appréhender concrètement le détail du meurtre. La « scène mystérieuse » est celle qui donne alors présence et consistance au secret disparu : « Je compris tout. Cette scène mystérieuse, dans laquelle je venais de remplir un rôle, était sans doute la répétition du drame qui s'était joué dix ans auparavant, jour pour jour, dans cette même chambre, auprès de ce même lit » (p. 254). C'est précisément parce qu'elle repose sur un mouvement de reconquête du passé que l'enquête est conçue comme passéiste.

Le récit de Henry Cauvain retrouve donc des traits du mystère qui permettent de dramatiser l'enjeu herméneutique en lui conférant une réelle importance et en signalant la manière dont il déstabilise l'ensemble de l'univers diégétique. Il mobilise de surcroît l'idée que ce qui est absent, passé, invisible, doit aussi en passer par le mystère pour revenir au jour ; et il le fait en donnant un poids important à la question du passé envisagée aussi sous l'angle littéraire.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle le mystère concerne aussi le personnage même de Maximilien. C'est d'abord Maximilien qui est une figure étrange, voire inquiétante, dans son refus de sortir de son monde. Cette étrangeté est signalée dès le moment où le narrateur pénètre pour la première fois chez lui (« Cette chambre présentait un singulier spectacle », p. 182) ; le narrateur, inquiet, sent néanmoins une attirance mystérieuse pour le héros (« Je ne sais quelle mystérieuse sympathie », p. 187). Figure romantique, à la fois fascinante et inquiétante (il a en lui une « flamme surnaturelle » p. 197), Maximilien est hanté par son propre passé, reflet inversé de l'enjeu mystérieux requérant son attention : « J'étais poursuivi hier par un souvenir, un anniversaire... terrible... Enfin passons. Avez-vous quelques détails sur cette affaire mystérieuse ? J'y ai pensé toute la nuit » (p. 196). Le mystère est donc double. Il y a le mystère criminel ; et il y a la personnalité de Maximilien, qui a à voir avec la maladie – et Maximilien est d'ailleurs bien placé pour établir les

liens secrets du mystère à la science médicale¹⁰²⁴. S'il se jette dans le mystère criminel, c'est pour fuir ses ténèbres intérieures. Car Maximilien vit pour le mystère : « Oui, je rentre aujourd'hui dans ce monde dont je m'étais volontairement exilé ! Il y a là un mystère que je veux percer, des ténèbres que je veux sonder » (p. 197). Le mystère criminel, objet de son attention, est pour lui manière de se lier aux hommes¹⁰²⁵, et constitue pour finir un moteur jouant le rôle d'une force de vie : « Ma fièvre était moins forte, j'avais une grande lucidité d'esprit ; je sentais dans tous mes membres une vigueur extraordinaire. Je crois que l'espoir où j'étais d'avoir bientôt la solution complète du mystère avait beaucoup favorisé ma guérison » (p. 258).

L'ensemble du texte est centré sur ce personnage de Maximilien, qui donne son titre à l'ouvrage précisément parce qu'il est le personnage génial et mystérieux, excentrique et torturé, prenant corps sous le regard fasciné du narrateur et du lecteur. Le récit commence avec la rencontre du narrateur et du héros (p. 181). Maximilien est immédiatement présenté comme le centre du livre, et celui dont il s'agit de suivre les étranges exploits. C'est sans doute ici qu'intervient la question de la maladie. Car Maximilien Heller est d'abord un malade, raison pour laquelle le narrateur-médecin lui rend visite, au risque de susciter chez le héros une réplique ironique (« C'est vous, la Faculté ? », p. 183). Cette maladie est encore une des caractéristiques permettant de voir en lui un personnage romantique. Héros raffiné, excentrique, morbide, Maximilien est d'abord un dandy d'allure mélancolique (« son grand œil mélancolique », p. 184). Sa maladie renvoie aussi par là à la théorie humorale, et donc à une tradition médicale rien moins que moderne. Homme « maussade » (p. 181), étrange et paradoxal (voir le sous-titre du roman, « le philosophe sans le savoir »), il a l'allure d'un cadavre au début du récit. Il est « maigre comme un squelette » (p. 183), a des « mains blanches et effilées » (*ibid.*) et semble condamné (« Voilà un homme perdu », *ibid.*).

La maladie de Heller est liée à sa dimension hors normes, à ce qui fait de

¹⁰²⁴ Il devine que le médecin, connaissant le secret de poisons, est à même de fausser les rapports d'enquête. « – Ah ! mais..., savez-vous que c'est très grave, et surtout très mystérieux. J'ai été appelé hier soir pour faire l'autopsie du corps. Après de longues et patientes recherches, croiriez-vous que je n'y ai pas trouvé un atome d'arsenic ? », *ibid.*, p. 195.

¹⁰²⁵ « Un intérêt noble, élevé, puissant, donnait maintenant à sa vie une direction et un but. C'était comme un lien fort et mystérieux qui le rattachait à ce monde dont il s'était brusquement séparé, en un jour d'orgueil, de douleur peut-être... », *ibid.*, p. 198.

lui un être exceptionnel, d'ailleurs doté d'une « beauté singulière, presque fantastique » (p. 187). De manière là encore attendue chez un tel héros, sa supériorité intellectuelle en fait un être menacé par la démence :

Vous me croyez fou, n'est-ce pas ?... Eh bien, vous avez raison. Chez moi, le cerveau domine tout et prend toute la place ; c'est une ébullition perpétuelle. Ce feu qui me dévore ne me laisse pas un instant de repos... La pensée !... la pensée !... ah ! Monsieur, c'est un vautour qui me ronge sans cesse (p. 184).

La référence prométhéenne signe le statut ambivalent d'un héros romantique condamné du fait de sa supériorité. En dépit de ses souvenirs enfouis, Maximilien Heller ne renvoie guère aux consciences menacées par une culpabilité essentielle qui traversent l'œuvre de Poe, mais plutôt aux rêveries baudelairiennes sur le héros maudit. Et pourtant, il y a dans le personnage et dans la maladie qui le menace un principe d'instabilité : il est mélancolique mais aussi énergique (p. 181), de la même façon qu'il se plaint d'avoir toujours froid (p. 183) tout en éprouvant aussi les excès de la chaleur (p. 186). Il est l'homme de la fièvre et de la souffrance morale (p. 184). Il est surtout, le personnage supérieur du point de vue intellectuel. Le récit vise moins à impliquer le destinataire dans la quête de la vérité qu'à susciter sa curiosité par le déploiement de la puissance mentale du héros. Le lecteur est alerté de ses découvertes par le biais de ses réactions, destinées à relancer le récit (« Il vous a vraiment dit cela ? », p. 200, « Vraiment ! », p. 201,...) ; lorsqu'il révèle ses découvertes, il en manifeste l'évidence sans passer nécessairement par une démonstration (ainsi du fait qu'il a deviné que sous un symbole du message crypté se cachait le nom de Louis, p. 211). Sa supériorité intellectuelle s'explique en grande partie par le biais d'un méta-discours destiné à poser son statut héroïque selon une logique d'évidence et d'auto-validation :

J'ai soumis, depuis une semaine, mon intelligence à un travail excessif dont je ne vous donne ici que la substance. Si vous saviez combien de longues heures de réflexion j'ai passées nuit et jour pour arriver à coordonner tous ces faits et à en tirer une solution ! ... Pourvu que je puisse aller jusqu'au bout ! (p. 221).

Sa mélancolie malade est ainsi présentée comme le revers de son génie. Ce personnage étrange et double n'est d'ailleurs pas seulement un héros

romantique, mais renvoie aussi littérairement à la tradition du classicisme, puisque le texte convoque la figure du *Misanthrope* pour compléter un tableau clinique qui, ici, est surtout un tableau littéraire. Séparé des hommes, Heller refuse aussi de manière pascalienne le divertissement, entendu au sens moderne tout autant qu'au sens classique. S'il se défie de la médecine, c'est parce qu'elle en appelle à la logique du divertissement, et ne saurait dès lors soigner valablement le patient : « Des remèdes, des distractions !... interrompit-il avec vivacité, vous êtes tous les mêmes ! On achète les uns chez les pharmaciens, les autres à la porte des théâtres, n'est-ce pas ? et on doit être guéri... Si on n'est pas guéri, on doit mourir... Et la Faculté n'a rien à se reprocher... » (p. 184). Médecine et jeu fictionnel, mis sur le même plan, sont révoqués par Heller pour leur dimension artificielle et mensongère. Homme de l'écrit, il ne croit d'ailleurs pas en la capacité des textes à le soulager. Misanthropie et défiance à l'égard de la chose littéraire procèdent d'un seul et même geste, intimement lié à la maladie de Maximilien : « À quoi bon livrer tout cela au grand jour ? Les hommes en deviendront-ils meilleurs ? Que m'importe ! Et serais-je soulagé ? Non. Voyez ces mille manuscrits qui remplissent ma mansarde ; ils sont sortis de là... et je souffre toujours autant » (p. 186).

On comprend pourquoi le mystère se rapporte ici à Heller tout autant qu'à l'enjeu criminel. Le récit se concentre sur un homme hanté et se considérant comme condamné. La question posée par le récit concerne la possibilité ou non de le sauver. L'histoire du crime et de sa résolution est aussi celle, parallèlement, de l'évolution de Maximilien ; la thématique médicale amène le texte à se présenter sous l'angle de la quête de savoir mais aussi de la logique de soin. Celle-ci passe par le mouvement de la narration : contraint à quitter son intérieur, Maximilien entre dans l'histoire et, avec elle, dans le monde de l'altérité et de l'aventure. Sa maladie tenait au fait que sa supériorité intellectuelle était celle d'un homme séparé du monde (« Tout se passe en moi, rien ne sort de moi », p. 186), qui en vient progressivement à le retrouver. S'il prétend aimer le mystère sans s'intéresser aux hommes, le narrateur décele un mensonge dans ce propos, considérant au contraire qu'il se trouve à nouveau rattaché à l'humanité par « un lien fort et mystérieux » (p. 197-198). De la sorte, nous assistons à une élucidation au second degré : de même que Maximilien enquête sur le criminel et conjure le mal, le texte éclaire progressivement la figure du héros pour enclencher sa guérison. Le regard médical devient la métaphore textuelle par

excellence, qui conjugue la rêverie sur le mystère à un idéal de simplicité morale.

C'est là le véritable enjeu du récit, au-delà de l'arrestation du criminel, et ce qui en fait précisément autre chose qu'un simple divertissement. Du moins cette idée se voit-elle thématifiée dans le texte après la résolution du meurtre :

Les pages suivantes paraîtront peut-être de peu d'intérêt aux personnes qui ont seulement cherché dans ce livre un amusement de quelques heures, et qui jugent que le dénouement de cette histoire très véridique a suffisamment satisfait leur curiosité. Mais nous avons pensé qu'après avoir assisté aux efforts vraiment prodigieux accomplis par ce jeune homme pour sauver, au péril de ses jours, la tête d'un innocent, et désigner le vrai coupable au juste châtimement des lois, après l'avoir suivi, pour ainsi dire pas à pas, dans la route périlleuse où il s'engagea avec un si rare courage, après l'avoir accompagné de leurs vœux pendant la lutte, après l'avoir applaudi à l'heure du triomphe, – ceux de nos lecteurs qui se sont intéressés à notre pauvre ami seraient peut-être heureux de savoir ce que devint dans la suite Maximilien le Misanthrope (p. 286).

La question est bien celle de la guérison de Maximilien, et du texte comme ce qui donne lieu à cette guérison. Et cette guérison consiste, pour le héros, à passer d'un espace littéraire à un autre : il s'agit pour lui de quitter la sphère passéiste, poésque et baudelairienne, envisagée en lien avec la question de l'expression de l'individu, pour se diriger vers un autre rapport à la fiction se donnant sous le signe du collectif et des relations interhumaines. Maximilien doit passer du lien déductif au lien moral pour revenir à la vie, dans un roman prenant ses distances avec une tradition littéraire du passé tout en réinvestissant pour finir la dimension moralisante du roman populaire traditionnel. Car c'est en réalité une littérature élitiste dont il s'agit de se défier, avec ce héros maladif, dandy et misanthrope qui ne daigne pas livrer ses écrits à l'humanité. Guérir le personnage, c'est le ramener à un autre ordre romanesque, et lui faire comprendre que ce qui semble relever du divertissement correspond en réalité à un rapport à la fiction populaire, partageable par tous, et en tant que tel ressortissant de la normalité. Le roman peut alors se faire moral et édifiant ; Maximilien guérit, retrouve la confiance en la justice et en l'humanité d'un seul et même mouvement. Guérin, l'innocent accusé à tort, a tout du personnage de roman populaire¹⁰²⁶, et se jette aux pieds de son sauveur saisi à son tour

¹⁰²⁶ « "Je suis innocent ! oh ! Messieurs, je suis un honnête homme, je vous le jure ! J'arrive de mon pays et vous pouvez demander là-bas... je suis un honnête homme ! ... J'ai une pauvre vieille mère..., j'étais venu

d'émotion dans l'édifiante scène de clôture.

Si on assiste ici à l'histoire d'un Dupin, ce serait un Dupin malade et progressivement guéri au fur et à mesure qu'il retrouve le monde des hommes, c'est-à-dire qu'il prend part à l'univers diégétique. Le personnage intellectuel d'abord extérieur à l'histoire accepte d'y entrer jusqu'à devenir à son tour narrateur des événements, et se voit sauvé pour cette raison. Il sort du passé, y compris en termes de stratégie énonciative : prenant la parole par le biais des lettres, il use du présent dans ces écrits où les effets de suspension et d'interruption participent de la dynamique narrative¹⁰²⁷. De la sorte, le texte peut entrer dans la sphère de l'action palpitante, et vécue comme telle par le personnage devenu auteur de sa propre aventure : « J'ai hâte d'aborder le récit des événements de la nuit dernière. Excusez le décousu de ma lettre : la plume me tremble entre les doigts, c'est à peine si je puis joindre deux idées ; ma tête est en feu, et je suis obligé de prendre un instant de repos après avoir écrit chaque phrase » (p. 245). Le raisonnement devient incarné, vivant, en se constituant en enjeu d'action, et confère alors une dimension stimulante à la vie de Maximilien, comme au récit lui-même, pour un lecteur inquiet de la suite des événements :

Je repassai dans mon esprit le plan que j'avais imaginé pour m'emparer du bandit. J'en trouvais toutes les dispositions mauvaises. Je craignais qu'il n'avortât et que l'assassin n'échappât encore une fois à la justice ! S'il allait ne pas revenir... Si ce voyage n'était qu'une ruse habile pour dérouter les soupçons dont il se savait être l'objet... Peut-être, au lieu de prendre le chemin de Rennes, a-t-il pris celui de Brest. Peut-être, au moment où je l'attends ici pour le saisir dans son repaire, s'échappe-t-il sur un vaisseau qui le conduit au-delà de l'Océan ! (p. 267)

Comme le récit, Maximilien devient lui-même en entrant dans la dimension du temps, le narrateur pouvant alors enfin triompher en voyant son malade guéri par la grâce de la providence :

à Paris pour gagner un peu d'argent, car elle est infirme et ne peut travailler... Moi ! un assassin ! ... Oh ! mon Dieu ! ... mon Dieu ! ..." Il joignit ses mains chargées de menottes et fit un effort pour les lever vers le ciel... puis soudain les forces parurent l'abandonner », *ibid.*, p. 190.

¹⁰²⁷ Par exemple : « Les cinq couverts d'argent qui lui ont été volés et les bagues, bracelets, montres de ses invités, etc., seront rendus à leurs légitimes propriétaires, avant que... », *ibid.*, p. 237.

Je ne puis dire quel sentiment de bonheur, de gratitude envers la Providence envahit alors mon cœur. La vérité venait de m'apparaître ; je l'avais lue dans le clair et limpide regard de Maximilien. [...] Un intérêt noble, élevé, puissant, donnait maintenant à sa vie une direction et un but. C'était comme un lien fort et mystérieux qui le rattachait à ce monde dont il s'était brusquement séparé, en un jour d'orgueil, de douleur peut-être... [...] « Dieu soit loué ! pensai-je, Maximilien vivra ! ... (p. 197-198)

La science, et particulièrement la médecine, joue un rôle essentiel dans ce récit, mais n'est pas, là non plus, à appréhender en lien univoque à la raison moderne. Ici encore, on le voit, la médecine est d'ailleurs perçue de manière ambivalente. Elle peut être aussi bien du côté de la vérité que du mensonge, et revêtir comme chez Adams un caractère inquiétant. Le personnage du docteur Wickson, derrière lequel se cache Boulet-Rouge, incarne cette science obscure et menaçante, qui relève simultanément de l'artifice et de l'illusion. Le collègue du narrateur a déjà combattu la « prétendue science » de ce docteur Wickson « au nom de la vraie science » (p. 195). Wickson est de fait un faux médecin. Sa science est inquiétante parce qu'elle vient de l'orient (c'est un « docteur indien », p. 232). Il a tout d'un charlatan prêt à dire « la bonne aventure » (p. 233), ce qui ne l'empêche pas de maîtriser la chimie, et d'avoir une apparence quasi-surnaturelle (le texte le compare à l'inévitable figure du comte de Saint-Germain, p. 232). Comme le baron R**, il commet le crime sans être découvert du fait d'un rapport à la fois privilégié et oblique à la science médicale. La médecine peut ici tuer aussi bien que guérir, et engage, tout autant que la question du sens, la lutte du mal et du bien.

Face à Wickson, Heller n'a pas besoin de ses dons d'élucidation pour savoir à quoi s'en tenir. Il est averti d'instinct du caractère dangereux du personnage assimilé au serpent :

À la vue de cet homme, le philosophe tressaillit et se recula vivement comme s'il eût posé le pied sur un serpent.
Qu'avez-vous donc ? lui demandai-je, étonné de cette émotion singulière.
– Ce n'est rien... ce n'est rien... me répondit-il d'une voix sourde. J'ai eu, je crois, un éblouissement (p. 199).

Ce caractère maléfique de la médecine que pratique Wickson, alias Boulet-Rouge, se manifeste dans son insensibilité. Indifférent à l'égard de la souffrance et de la maladie, il est trahi par son goût pour l'anatomie : il n'a pas

eu la force de se séparer de squelettes qu'il avait amoureusement préparés (« Il nous a prouvé que ce qui l'a perdu, c'est son amour de l'anatomie », p. 279). Son rapport à la médecine est bien différent de celui du narrateur qui fonde l'idée de cure sur le rapport d'appartenance à la collectivité humaine sous le signe du sentiment. Sa froideur même l'éloigne de Maximilien, même s'il en constitue pour partie un double inversé. Les deux personnages usent en effet largement des mêmes armes, qu'il s'agisse de la déduction, de la ruse ou du déguisement.

La médecine et la raison ont donc un statut ambigu. Elles participent d'un jeu narratif fascinant, qui sert à montrer la puissance de Maximilien, tout comme celle d'ailleurs de Boulet-Rouge¹⁰²⁸. La différence entre eux est d'ordre moral. Face au criminel sans remords rêvant d'une « vaste entreprise » criminelle (p. 281), Maximilien est celui qui retrouve son humanité perdue dans le récit, alors même que son génie intellectuel en était venu à l'éloigner des hommes. La raison peut être du côté de la déduction indifférente et autocentrée tout autant qu'elle peut s'engager vers la voie de l'intersubjectivité, selon une ambivalence qui est celle du récit dans son rapport à la tradition littéraire.

On aura compris que la médecine est obstinément envisagée ici en lien avec l'enjeu moralisant posé comme horizon du récit. Le narrateur, s'il use de diagnostics associés à la théorie humorale, ne s'en présente pas moins comme un scientifique moderne apte à informer le lecteur sur des notions qu'il ignore (voir notamment l'explication sur les tubes de Marsh, p. 203). Il est surtout garant de la validité morale du récit, et d'une guérison du héros assimilée à sa réconciliation avec les hommes, comme en témoigne la dernière phrase du livre (« Ah ! mon ami, me dit-il, cela fait du bien ! ... cela console ! ... Et moi aussi, je puis vous dire : Merci ! car vous m'avez sauvé ! », p. 296). Le récit se fait alors apothéose, en lien avec la reconnaissance de la Providence divine à laquelle le texte n'hésite pas à faire appel de manière répétée :

Comment, en face de l'œuvre glorieuse et consolante qu'il venait d'accomplir, pouvait-il douter de la générosité de l'homme ? Comment, en présence du succès dont Dieu avait récompensé ses nobles efforts, aurait-il méconnu la puissance et la bonté de la Providence ? (p. 288)

¹⁰²⁸ « Sa merveilleuse perspicacité lui a révélé qui je suis ; je n'en puis plus douter », *ibid.*, p. 257.

La guérison concerne l'accès à une littérature morale en même temps que fascinante, le roman trouvant son propre socle dans la thématization des pouvoirs de l'élucidation en lien avec ces deux dimensions. Contre l'idée d'une représentation fictionnelle du monde des passions et de l'aventure censément susceptible de corrompre et d'avilir les lecteurs, il s'agit par le biais du motif de la médecine de dire la capacité de séduction du récit, qui est aussi manière d'entrer dans la vie et dans la morale sans solution de continuité. Aussi les différents personnages ont-ils en commun le goût des histoires. Maximilien Heller retrouve le goût de vivre grâce à ses aventures, le narrateur est fasciné par le récit de ses découvertes (p. 221), et le juge à qui Maximilien explique de quelle manière il a résolu le mystère se laisse aller à son tour à la jouissance narrative : « Tandis que je parlais, le magistrat me regardait avec cet air naïvement étonné que prennent les enfants, quand leur grand-mère leur raconte les merveilleux événements d'un conte de fées » (p. 265). Le roman n'est plus du côté du faux ou de la passion coupable, mais au contraire du vrai, du bien et du sentiment.

Maximilien Heller joue ainsi du mystère et des pouvoirs de l'élucidation en usant d'un rapport à la tradition littéraire, et en référant particulièrement à l'hypotexte poésque. Il pense la puissance de l'esprit en lien avec la rêverie littéraire, tout en convoquant le modèle médical et le paradigme indiciare pour dire simultanément la validité rationnelle et la portée morale du récit proposé au lecteur. Entre passé et présent, goût pour le gothique et mise en place d'un texte fondé sur l'élucidation et sa puissance, logique de l'aventure et réaffirmation de la valeur de la fiction, le texte de Henry Cauvain use du motif de la médecine pour dire que la littérature moderne peut exercer un effet bénéfique. C'est la jouissance suscitée par le récit qui se trouve par là légitimée. Le roman de la modernité dissipe le mystère comme forme du passé, sur un mode heureux et apaisé, mais non sans lui avoir préalablement rendu hommage comme le lieu de la puissance narrative.

La médecine, dans ses liens au savoir, permet d'éclairer les ambivalences de l'enquête, entre savoir et pouvoir, forme du passé ou de la modernité, en prise avec le mal, le crime et la vérité. Par son ancrage dans la tradition littéraire, elle permet au texte d'élucidation de s'appropriier des motifs issus du « sensation novel » ou de la littérature populaire. L'élucidation criminelle peut alors voir dans la médecine une alliée ou une ennemie, pour exprimer la portée d'un récit problématisant son inscription dans la modernité, et interrogeant la puissance

de fascination du récit et la nature de l'effet qu'il produit sur le récepteur. Chez Adams comme chez Cauvain, le drame est celui d'un monde moderne en prise avec des forces archaïsantes, appelées à triompher chez le premier, et à céder chez le second devant la force d'un récit apte à l'emporter contre le crime. Le mystère permet, dans ces textes, d'interroger le statut d'un savoir dont la force le mène au bord de la transgression, mais en fait aussi la forme par excellence d'une modernité à même d'affirmer pour finir la cohérence de son espace propre.

Le récit d'enquête, si l'on en croit les textes envisagés ici, est loin de se réduire à la mise en œuvre uniformément triomphaliste d'un rapport rationaliste au savoir. Il dit la confrontation d'un sujet et d'un enjeu dramatique, et la mise en place de stratégies destinées à faire émerger le sens. Mais chacun de ces trois termes, sujet de connaissance, objet de l'enquête, et modalités de savoir, peuvent se trouver complexifiés, opacifiés, entretenir d'étranges relations les uns avec les autres, et se trouver concernés tour à tour ou simultanément par une logique du soupçon. Le récit du crime et de l'enquête peut se trouver traversé par des lignes d'inquiétude entrant en résonance avec le terme « mystère » dans son aptitude à dire que le lieu de résistance du sens pourrait renvoyer à un secret obscur.

Le crime, le mal, la maladie et la folie peuvent à cet égard entretenir des liens permettant d'exprimer la vérité profonde du sujet porteur d'un savoir réservé, qu'il soit du côté du crime ou qu'il s'efforce d'en réduire l'exercice. Ce nouage n'a pas attendu les récits d'élucidation de la moitié du dix-neuvième siècle pour donner à lire narrativement la puissance de nuisance et de contamination de l'instance criminelle. Mais la narration prenant l'allure d'une quête de connaissance peut revisiter ces thématiques traditionnelles pour en faire un moyen d'interroger les valeurs associées à la société moderne.

Les récits peuvent ainsi se saisir du motif de la conscience troublée et inquiète pour en faire l'enjeu de l'élucidation, et renouveler de la sorte le traitement littéraire de l'accès aux secrets de l'âme coupable. De Berthet à Belot en passant par Barbara, des auteurs de l'époque en viennent à user de l'élucidation pour produire un discours narratif prenant pour objet le trouble enfoui du sujet moderne. Il peut s'agir là d'un moyen pour donner au récit une

orientation morale, pour en faire un vecteur critique de la modernité, ou encore pour revisiter la conception romantique de l'homme révolté en butte à la société. L'objet de connaissance par excellence devient le sujet inconnaissable, selon un jeu qui réveille la puissance d'inquiétude du mystère en l'articulant aux replis de l'âme individuelle.

L'interrogation portée sur la conscience peut alors aussi concerner le statut du savoir, dans un contexte culturel familier des débats entre religion et science, selon un jeu de tension permettant de nourrir la dynamique fictionnelle. Avec la médecine, le roman est en mesure de se saisir d'une forme de connaissance intimement liée à la procédure d'élucidation, et simultanément associée à la conception traditionnelle d'un savoir transgressif et coupable. Le récit d'élucidation peut alors mettre en scène sa puissance et ses ambiguïtés, et se présenter à l'aune du moderne, tout en se connectant à des forces archaïques et ambiguës. Le mystère concerne ce contre quoi le texte se dresse, mais aussi à l'occasion ce qui le nourrit secrètement en participant de sa force particulière. Il met du jeu dans le récit de la modernité en train de se dire ce qu'elle est, présente au lecteur un univers diégétique défamiliarisé et hanté par des forces invisibles, et dramatise essentiellement le processus de connaissance.

Il s'agit, pour ces textes qui usent de l'élucidation criminelle, de la penser à la fois en lien et en opposition aux traditions littéraires dont elle est issue, de la poser comme forme de la modernité, mais en relation inquiète avec un passé qui la nourrit et lui confère son intensité narrative. Dans ces différents récits, l'enquête judiciaire, pour déployer sa puissance narrative, se constitue en drame de l'intériorité. La vérité de la forme d'apparence objective et ce qui en fait l'intérêt et la puissance, c'est le rapport à la subjectivité qui la hante, qu'il s'agisse du criminel, de la victime ou de l'enquêteur, ou encore d'un savoir intimement pris lui-même dans la question du regard auquel il s'associe, de la visée qu'il sert, de l'éventuelle transgression dont il est porteur. C'est cette part obstinément subjective, fascinée et inquiète, qui est le lieu du mystère, et qui constitue le texte de l'enquête en enjeu de sens.

2.5. L'enquête ou l'aventure du sens

Le roman d'élucidation criminelle se penche certes à l'occasion sur les abîmes de l'âme pour en sonder les recoins secrets. Mais les traditions littéraires qui ont donné naissance au récit du crime engagent traditionnellement avant tout une dynamique événementielle. Or, la démarche herméneutique, parce qu'elle semble mettre au second plan les enjeux d'action, peut paraître susceptible de déstabiliser le fonctionnement narratif du texte. Si le récit ne se centre plus sur ce qui va arriver mais sur l'élucidation d'un crime passé, non plus sur une suite d'événements mais sur un ordonnancement de faits, si la raison l'emporte sur l'émotion, la manière dont le texte sera en mesure de se faire machine narrative ne va pas nécessairement de soi.

Les récits analysés jusqu'ici témoignent de stratégies narratives hybrides et diversifiées, destinées à combiner plutôt qu'à opposer la fascination herméneutique et le goût de l'action. Le mystère, quand il y figure, désigne volontiers des puissances invisibles amenant l'enquête à prendre la forme de la lutte avec l'ennemi invisible. Le mystère concerne alors l'insistance et à la persistance de la dynamique événementielle dans le cadre de la quête herméneutique ; l'enquête n'est décidément pas perçue comme impliquant de congédier les ressorts de l'action.

Cette lutte peut ouvrir résolument à la logique de l'aventure en trouvant à se déployer sur la scène du monde, et à se rebrancher par là sur des formules narratives familières. Le crime, associé à une transgression de l'ordre commun et à une déchirure dans le sens, y concerne un espace potentiellement insituable puisque le criminel y est moins exhibé qu'effacé. L'enquête herméneutique peut alors se muer en quête de la scène où émergera l'identité à assigner, où la logique du sens sera en mesure de se reconstituer, et où l'action se donnera à voir. La question porte sur la manière dont le mystère est susceptible de participer à ce nouage. On s'intéressera plus particulièrement à des textes écrits entre les années 1860 et 1880. Dans *The Dead Letter* (1866) de Metta Victoria Fuller Victor ou *La Lanterne rouge* (1872) de Pierre Zaccone, l'enquête cherche à se greffer à la logique de l'aventure événementielle. Le crime aux enjeux impossibles à appréhender dans l'ici et maintenant entraîne les acteurs du drame dans un parcours d'action destiné à résoudre le problème incompréhensible et à conjurer

les puissances tapies dans l'ombre.

Si l'enquête ouvre à l'aventure, elle est aussi susceptible de se voir considérée elle-même comme aventure en fonctionnant à la manière d'une interface entre le monde du lecteur et l'univers du crime. Dans le cadre de textes porteurs d'une forte dimension métatextuelle, l'analyse de signes suspects permet de déceler sous la réalité banale et quotidienne l'ombre de la transgression criminelle. Le récit du meurtre mystérieux devient alors celui de personnages se posant comme des lecteurs cherchant à repérer le fonctionnement de leur univers diégétique pour y intervenir en tant qu'agents. On abordera ici en particulier *La Chambre du crime* (1875) d'Eugène Chavette, *Is He the Man?* (1876) de William Clark Russell ou encore *Le Crime de l'omnibus* (1881) de Fortuné du Boisgobey. Dans ces textes, où l'ordinaire cache l'inattendu, où l'aventure surgit du banal, l'enjeu consiste à se défamiliariser de la réalité pour la voir comme un texte mystérieux porteur du drame.

2.5.1. Le récit judiciaire comme roman d'aventures : Fuller Victor, Zaccone

Si le roman d'aventures au sens strict est associé à la fin du dix-neuvième siècle et prioritairement destiné à la jeunesse¹⁰²⁹, on peut néanmoins considérer de manière plus générale le roman populaire du dix-neuvième siècle, dans ses relations au picaresque et au thème du crime, en lien manifeste et appuyé avec la question de l'aventure ; un tel rapprochement est d'autant plus aisé que ce qu'on appelle roman d'aventures se caractérise en tout état de cause par « une place centrale accordée à l'action et, de préférence, à l'action violente »¹⁰³⁰. Quoi qu'il en soit du problème d'appellation générique, le crime, comme événement et lieu de la transgression narrative, paraît à même de constituer un ingrédient essentiel de textes engageant une dynamique événementielle sous le signe de l'imprévu et du rapport à l'ailleurs.

¹⁰²⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1996.

¹⁰³⁰ Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2010, p. 13.

L'accent mis sur les enjeux d'élucidation, qui implique de mettre à distance la scène criminelle qu'il s'agit précisément de reconstituer, semble *a priori* faire obstacle à la mise en scène de l'aventure événementielle. Mais un tel positionnement du problème ne correspond guère, on l'a dit, à la réalité de textes se jouant d'approches figées voire anachroniques, d'autant que la fiction est par définition liée à l'ouvert, à l'exploration des possibles du récit. Les textes de l'époque présentent des formules où les enjeux d'élucidation policière s'associent à une dynamique narrative fondée sur le primat de l'aventure¹⁰³¹, quitte à user d'effets de rupture ou à configurer l'enquête en quête. La question porte alors sur ce qui permet au crime, même lorsqu'il fait l'objet d'une démarche d'investigation, d'ouvrir l'espace romanesque à la logique de l'action. Le mystère, ici encore, pourrait avoir son rôle à jouer, en posant le crime comme ce qui est moins à comprendre qu'à dénicher et à combattre. Le crime insituable, sinon par l'appel à la logique de l'hétérogène et de l'ailleurs, nécessiterait d'en passer par l'épreuve du monde pour qu'en soit saisi le fin mot. Face à un traitement de l'enquête tendant à s'inscrire sous le signe du scientisme rationnel et de l'assignation du savoir, le déchaînement de l'aventure est peut-être à même de manifester au passage l'inscription du texte dans une filiation littéraire, de manière à promettre le plaisir d'une lecture pensée à l'aune de l'imprévu.

On se penchera, pour éclairer ces problèmes, sur *The Dead Letter* (1866) de Metta Victoria Fuller Victor et *La Lanterne rouge* (1872) de Pierre Zaccone, intégré dans les *Mémoires d'un commissaire de police* en 1875. Dans ces deux textes, l'enquête judiciaire s'articule à l'aventure, que ce soit sur le mode de l'alliance dynamique (*The Dead Letter*) ou d'un jeu de tension destiné à voir triompher pour finir le pur plaisir de la fiction populaire (*La Lanterne rouge*).

¹⁰³¹ Voir en particulier, pour les années 1850 à 1870, Daniel Compère, « Le roman d'aventures policières au dix-neuvième siècle », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (sld.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut/Université de Nantes, 2004, p. 109-119 ; pour une analyse du problème dans les textes de l'extrême fin du dix-neuvième siècle et du tout début du dix-neuvième siècle, on consultera notamment Jean-Claude Vareille, « Roman policier archaïque et aventure archaïque » dans Roger Bellet (sld.), *L'Aventure dans la littérature populaire au dix-neuvième siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1985, p. 185-198.

2.5.1.1. *The Dead Letter* de Fuller Victor : donner corps aux signes

The Dead Letter, de l'américaine Metta Victoria Fuller Victor (1831-1885), est publié en 1866 sous le pseudonyme de Seeley Regester¹⁰³². Au début du récit, Richard, le narrateur, occupant un poste subalterne d'employé des postes, ouvre une lettre qui le frappe et lui paraît éclairer d'un jour nouveau les mésaventures qui lui sont arrivées. Une longue analepse permet alors de revenir sur son passé. John Argyll, un ancien ami de son père décédé, l'a accueilli dans sa famille dans l'idée de favoriser sa promotion sociale. Richard ne s'entend guère avec le neveu de John Argyll, James. Tous deux sont amoureux d'Eleanor, la fille aînée de la maison, fiancée à Henry Moreland. Quand ce dernier est retrouvé mort, un détective, Burton, mène l'enquête. Les soupçons conspirant peu à peu vers Richard, qui est dès lors contraint de quitter la famille et de retourner à sa condition modeste. C'est à ce moment que, employé chargé d'ouvrir le courrier égaré, il tombe par hasard sur la lettre suspecte, apparemment codée, qui relance le récit : convaincu que cette lettre est liée au meurtre, Richard la soumet à Burton. Ce dernier comprend rapidement que la lettre a été écrite par l'homme de main responsable du meurtre, pour annoncer au commanditaire que la tâche avait bien été remplie. Richard et Burton décodent la lettre et trouvent l'arme du crime. Commence alors un jeu de piste qui mène Burton au Mexique où il découvre enfin le coupable, un aventurier dénommé Thorley qui tente de le tuer. Burton laisse la liberté à Thorley, en échange d'une lettre qui établit l'innocence de Richard et désigne le commanditaire du meurtre ; il s'agit de James, le neveu, qui doit quitter la famille à laquelle Richard peut de son côté se voir réintégré.

The Dead Letter, dans un clair effet d'écho avec « *The Purloined Letter* », s'orchestre autour d'une lettre tombée dans d'autres mains que celles de son destinataire. Le détournement devient alors celui du récit lui-même, dévié de la voie qui semblait jusque-là devoir être la sienne. Cet effet d'écho vaut aussi comme détournement et retournement de l'hypotexte poésique. La captation de la lettre était chez Poe l'occasion du drame, et constituait le problème à conjurer, par la répétition du même procédé. Elle permet ici de sortir de l'impasse où se trouve le narrateur éjecté du récit. Le détournement de la lettre est la seule voie

¹⁰³² Édition de référence : Seeley Regester (Metta Victoria Fuller Victor), *The Dead Letter. An American Romance*, New York, Beadle and Company, 1867.

susceptible de dénouer l'erreur judiciaire et de ramener l'histoire vers un sol stabilisé ; en introduisant de nouveaux signes dans le texte, la lettre perdue engage l'enquête sur la voie de l'aventure et permet de résoudre le meurtre par la réintégration dans le jeu fictionnel du suspect resté jusque-là tapi dans l'ombre, innommé en même temps qu'insituable.

Le mot « mystery » apparaît ici 25 fois sous ses différentes formes¹⁰³³, et ponctue régulièrement le récit. Il renvoie bien évidemment au crime à résoudre, et dont les journaux ont souligné la dimension d'étrangeté¹⁰³⁴. Il y va moins, ici, d'un incompréhensible, que de ce qui suscite la curiosité chez un sujet sûr de trouver le coupable, le mystère engageant avec la figure de Burton, détective omniscient, la promesse de complétion du récit¹⁰³⁵. Burton, au moment de livrer ses conclusions, se vante de ne jamais laisser la moindre parcelle d'obscurité au mystère qu'il entreprend d'affronter¹⁰³⁶ : il s'agit de produire un texte sans reste. Le mystère n'en renvoie pas moins simultanément à une instance négative, et se voit associé à un jeu de connotations ouvrant sur le sinistre, l'horrible¹⁰³⁷ et le mélancolique¹⁰³⁸. Le récit joue alors avec un imaginaire gothique, qu'il faut simultanément mettre à distance ; les fantômes et autres apparitions, quand ils surviennent, sont taxés de ridicules par Richard¹⁰³⁹. L'enjeu consiste dans ce texte à reconnaître la part du mystère et sa dimension inquiétante et à l'intégrer dans le récit, sans pour autant adhérer à des croyances susceptibles de faire barrage à la quête d'élucidation¹⁰⁴⁰. Sans doute, le mystère, lié au crime et à la mort, amène le sujet à appréhender une réalité autre que celle à laquelle il est accoutumé, et ouvre à la logique de l'initiation. Mais cette idée, appréhendée sur le mode

¹⁰³³ Annexe IV.5.A.

¹⁰³⁴ « The morning papers had heralded the melancholy and mysterious murder through the city », Seeley Regester (Metta Victoria Fuller Victor), *The Dead Letter*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰³⁵ « So certain am I that I am on the eve of the solution of the mystery », *ibid.*, p. 101 ; « The solution of the mystery was now in my grasp », *ibid.*, p. 172 ; « Here was placed in my hands—at last!—a clue to that mystery which I had once sworn to unravel », *ibid.*, p. 199.

¹⁰³⁶ « I have never yet abandoned a case of this kind until I have unraveled its mystery to the last thread », *ibid.*, p. 288.

¹⁰³⁷ « "There is an awful mystery somewhere," I stammered », *ibid.*, p. 52 ; « Awful and mysterious companionship », *ibid.*, p. 137 ; « Voyaging to a strange land in the wake of an awful mystery », *ibid.*, p. 251.

¹⁰³⁸ « The melancholy and mysterious murder », *ibid.*, p. 56.

¹⁰³⁹ « I made up my mind that I was going to hear either something of ridiculous shadowyness magnified into an apparition, or something which would give some tangible clue to the mystery, if there was a mystery, of Moreland villa », *ibid.*, p. 164.

¹⁰⁴⁰ « There was certainly a mystery about this which, had I been at all superstitious, or even nervous, would have unfitted me for any further cool investigation », *ibid.*, p. 172.

allégorique pour dire le caractère obscur de la mort¹⁰⁴¹, peut aussi bien donner lieu à des notations prosaïques, lorsque le narrateur est contraint d'entrer dans une maison où il craint de pénétrer¹⁰⁴². *The Dead Letter* met ainsi en évidence le caractère central du mystère, comme ce qui entoure le crime et signale la sortie de l'ordre du quotidien. Il connecte la raison à ce qui est susceptible de la dépasser, et qu'il faut appréhender en des termes destinés à faire la part de la superstition. Le mystère trouve sa place dans une machinerie narrative où l'élucidation rationnelle est une puissance transcendante qui permet d'éclairer le mal et de dissiper la superstition.

À plus d'un égard, le récit s'inscrit donc dans une tradition narrative en lien avec le roman gothique et le roman populaire. Les personnages sont nettement caractérisés. James Argyll, en particulier, a toutes les caractéristiques du personnage négatif. Le narrateur ne l'aime pas¹⁰⁴³ ; après que le meurtre a eu lieu, son comportement se signale par son étrangeté¹⁰⁴⁴. Il fait preuve d'une nervosité excessive (p. 30). Il est pâle, inquiet, tremble sans raison apparente (p. 49, p. 55). Il développe sur un ton sombre un discours sur le crime et l'inutile remords qui lui est associé une fois le méfait accompli (p. 55). Outre ces signes conventionnels de culpabilité, il est porteur de traits manifestant sa nature démoniaque. Il est du côté de la dissimulation¹⁰⁴⁵. Il ne regarde pas de face, ne cesse de se détourner (p. 53), rit moins qu'il ne ricane (*ibid.*), et son sourire est méphistophélique¹⁰⁴⁶. Thorley est lui aussi associé à la peur coupable et à la dissimulation (p. 266) tout autant qu'au rire machiavélique et haineux¹⁰⁴⁷, et la femme dont il a abusé le présente moins comme un homme que comme une bête¹⁰⁴⁸. Il suffit à un témoin de croiser son regard pour y lire ses desseins

¹⁰⁴¹ « The mysterious paths of the great eternity », *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴² « My friend said a few words which had the effect to unclose the mysterious portals still wider », *ibid.*, p. 114.

¹⁰⁴³ « I did not like James Argyll much, nor did he me », *ibid.*, p. 12.

¹⁰⁴⁴ « If I thought his manner strange, I did not wonder at it—the dreadful nature of the shock had unnerved all of us », *ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴⁵ « The shadow of a smile just showed a second in the mirror of his eyes; it was as if there was a smile in his heart, and a reflection from its invisible self fell athwart his eyes; but he turned them away immediately », *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁴⁶ « That Mephistophiles smile of his », *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁴⁷ « I got to feeling that I was watched all the time; for sometimes he would laugh in his hateful way, and tell me of things he had seen when I thought him miles away », *ibid.*, p. 235.

¹⁰⁴⁸ « *Man*, Mr. Burton! Call him creature », *ibid.*, p. 232.

meurtriers¹⁰⁴⁹. Par le biais de codages sémiotiques désignant le « villain » en relation avec une imagerie démoniaque, le lecteur identifie les agents menaçants, mais à condition qu'ils soient présents sur la scène diégétique : le problème, ici, c'est tout simplement qu'un des agents du mal n'existe pas comme actant pendant l'essentiel du texte, ce qui suffit à bloquer le processus de l'enquête.

Le récit s'ouvre en outre à la logique de l'intuition. Le magnétisme est invoqué dans les premières pages du texte, alors que Richard saisit la lettre mystérieuse, pour introduire le motif du pressentiment :

The letter which I held in my paralyzed fingers when they so abruptly ceased their dexterous movements, was contained in a closely-sealed envelope, yellowed by time, and directed in a peculiar hand to "John Owen, Peekskill, New York," and the date on the stamp was "October 18th, 1857"—making the letter two years old. I know not what magnetism passed from it, putting me, as the spiritualists say, *en rapport* with it (p. 9-10).

De manière générale, Richard est du côté de l'intuition. Le bruit d'une locomotive par une nuit de tempête lui fait pressentir l'imminence du drame¹⁰⁵⁰ et l'amène à sentir la présence des morts¹⁰⁵¹. Il voit dans les ambitions de James un sinistre présage, qui l'amène à rêver sur la connexion d'Eleanor à l'âme défunte de Henry¹⁰⁵².

Dès lors, il s'agit bien ici d'un récit où le mal se laisse pressentir avant d'envahir l'espace et de se manifester comme force destructrice. Comme dans la tradition gothique, le mystère tient à ce que les événements se retournent contre le narrateur sans qu'il y puisse rien¹⁰⁵³, et sans qu'il soit en mesure d'agir face à la

¹⁰⁴⁹ « If he had once met those eyes, I am certain he would have been on his guard—for I assert, without other proof than what afterward transpired, that there was *murder* in them, and that that person was Henry Moreland's murderer », *ibid.*, p. 76-77.

¹⁰⁵⁰ « It came with an effect perfectly overwhelming; it filled the air, even the perfumed, lighted air of the parlor, full of a dismal wail. It threatened—I know not what. It warned against some strange, unseen disaster », *ibid.*, p. 15.

¹⁰⁵¹ « *Something besides rain seemed beating at the windows.* Ah, my God! I knew afterward what it was. It was a human soul, disembodied, lingering about the place on earth most dear to it. The rest of the household slept well, so far as I could judge, by its silence and deep repose », *ibid.*, p. 18.

¹⁰⁵² « I could not entirely banish the heavy foreboding, even by recalling the image of the stricken girl, at that moment binding herself, in awful and mysterious companionship, with the spirit that waited for her across the portals of Time », *ibid.*, p. 137.

¹⁰⁵³ « Innocence itself will blush if obliged to confront the insult of accusation. I had had many wild, and doubtless many wrong and suspicious thoughts about various persons, since the discovery of the murder; and this was turning the tables on me rather suddenly. It never occurred to me that among the dozens

puissance œuvrant dans l'ombre¹⁰⁵⁴. En dépit de ses pressentiments, le narrateur est inapte à saisir l'évidence et à décoder les signes accablants de la culpabilité de James, signes qu'il note scrupuleusement sans en tirer les conclusions qui s'imposent au lecteur par le biais de la double énonciation¹⁰⁵⁵.

Le récit est envisagé comme un espace où des forces insaisissables se déploient sans que le protagoniste soit en mesure de les appréhender ni d'agir contre elles. On ne s'étonnera dès lors pas de l'importance du motif providentiel pour dire que la conjuration du mal ne peut se faire que par l'intervention d'un élément extérieur. La lettre, en particulier, signale l'irruption de cette logique providentielle à même d'engager le récit sur la voie de la réparation :

The hand of an overruling Providence seemed to be moving the men in this terrible game. At that hour I recognized it, and felt a solemn conviction that, sooner or later, the murderer would be checkmated. It was this assurance, more than any evidence contained in the letter, which gave me hope that it would eventually be the instrument of punishment to the guilty (p. 202-203).

Si l'enquête joue un rôle privilégié dans *The Dead Letter*, et si la figure du détective y occupe une place de premier plan, c'est pour donner corps à cette puissance providentielle qui conjure le mal et fait advenir la justice. Burton se vit comme un instrument divin :

"We are all watched by the pure and penetrating eye of the All-seeing One, and if we are not fearful before Him, whom need we shrink from?"
I looked up to see whether it was the secret-police-agent who was preaching to me, or whether my host, in his power of varying the outer manifestations of his character, had not dropped the mystic star for the robe of the minister [...] I had seen him before in these solemn, almost prophetic moods, brought on him by the revelation of some new sin, which seemed always in him to awaken regret, rather than the exultation of a detective bent on the successful results of his mission (p. 119).

upon whom vague and flying suspicions might alight, might be myself. "There is an awful mystery somewhere," I stammered », *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁵⁴ « As it was, I felt that my honor was being stabbed in the dark, without a chance to defend itself—some secret enemy was wounding it, as some base assassin had planted that deadly wound in the heart of Henry Moreland », *ibid.*, p. 135.

¹⁰⁵⁵ À titre d'exemple : « If I thought his manner strange, I did not wonder at it—the dreadful nature of the shock had unnerved all of us », *ibid.*, p. 25. Le signe jugé non pertinent par le « je narré » est présenté par le « je narrant » comme porteur de la vérité inaperçue qu'il désigne ainsi au lecteur.

Relais de l'œil de Dieu, à la fois pasteur et prophète, le détective est clairement du côté de l'accomplissement de desseins incompréhensibles au commun des mortels. S'il meurt au terme du récit, il aura entre-temps été protégé par une puissance transcendante résolue à ce que justice soit faite¹⁰⁵⁶.

Et pourtant, avec ce détective, le récit en appelle à un mode de résolution fondé sur un autre rapport aux signes. Si toute une partie du texte convoque l'imaginaire gothique, c'est pour le récuser sans ambiguïté. La providence se lit d'abord dans le monde matériel, et dans le jeu de la causalité qui exprime à sa manière l'ordre divin : « All things are Providential, said my companion, none less, and none more so. Causes will have their effects » (p. 205). Seules les âmes crédules et naïves, promptes à voir partout du mystère, peuvent croire aux fantômes, aux apparitions et aux maisons hantées¹⁰⁵⁷ ; mais pour le narrateur comme pour Burton, immunisés contre la superstition, le mystère ne saurait ouvrir sur un tel espace et ne peut être valablement appréhendé sur un horizon de croyance assimilable à la rêverie gothique¹⁰⁵⁸.

Il s'agit donc pour *The Dead Letter* d'explorer un rapport aux signes susceptible de donner sens au mystère de manière originale : le récit révoque la tradition gothique et entend se donner en lien avec l'élucidation rationnelle, tout en s'appropriant le motif du « villain »¹⁰⁵⁹ et en se revendiquant du devoir à rendre aux morts¹⁰⁶⁰. Si le détective peut remplir ce rôle, et concilier l'inconciliable en se donnant au carrefour du rationnel et d'un rapport à la transcendance, c'est en se faisant médiateur, et en faisant du récit l'histoire d'une médiation permettant de conjurer la malédiction du sens. Cette médiation, ici, est d'abord celle de la lettre providentielle qui, alors que la première partie du

¹⁰⁵⁶ « Malice and revenge have followed me in a hundred disguises—six times I have escaped poisoned food prepared for me; several times, infernal machines, packed to resemble elegant presents, have been sent to me; thrice I have turned upon the assassin, whose arm was raised to strike—but I have come unscathed out of all danger, to quietly pursue the path to which a vivid sense of duty calls me », *ibid.*, p. 250.

¹⁰⁵⁷ « I felt quite convinced that the imaginations of the pair, already awed and excited by the murder, had converted some trifling atmospheric or other phenomena, or some combination of circumstances, easily explained when the key to them was found, into the mystery of a haunted house », *ibid.*, p. 144.

¹⁰⁵⁸ « There was certainly a mystery about this which, had I been at all superstitious, or even nervous, would have unfitted me for any further cool investigation », *ibid.*, p. 172.

¹⁰⁵⁹ Le terme « villain » apparaît onze fois dans le récit et désigne Thorley aussi bien que James Argyll ; il renvoie à cette figure machiavélique et insaisissable, mais aussi toute proche, qu'il s'agit d'identifier et d'extirper des profondeurs du récit : « There must be some great villain lurking in our midst », *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁶⁰ « It could not give life to the dead—but the voice of Justice called aloud, never to permit this deed to sink into oblivion, until she had executed the divine vengeance of the law upon the doer », *ibid.*, p. 31.

texte a signé la destruction symbolique de Richard, fait retour et relance le récit vers de nouvelles voies. Le récit est coupé en deux parties, structurées autour de cette lettre étrange qui ne prend sens qu'à l'envisager sous le signe de l'inversion. Si Richard pressent que cet écrit, dont le contenu paraît *a priori* anodin, doit concerner le meurtre, Burton comprend que c'est bien le cas dans la mesure où cette lettre dit le contraire de ce qu'elle paraît énoncer, et ouvre ainsi sur l'ordre du caché qui est aussi celui du renversement de la signification attendue.

I have now made out all the meaning of the letter. In the first place, it is written 'by contraries'—that is, it means just the contrary of what it says. The contract was fulfilled. The price was expected, the emigration decided upon. The bright day was a rainy night; the picture taken was a human life (p. 211).

Burton, interprétant la lettre qui fait signe, mais de manière cryptée et sur le mode de l'inversion, débloque la dynamique du récit et lui permet de repartir sur de nouvelles voies, matérialisées dans la seconde partie du texte par un nouveau rapport à l'espace qui l'entraîne hors des États-Unis¹⁰⁶¹. Ainsi Burton, apte à saisir la portée des signes au-delà de leur signification immédiate, est-il du côté de leur analyse rationnelle tout autant qu'il accède à un rapport au monde échappant aux autres actants. C'est dans cette mesure qu'il est capable, comme le lecteur, de surmonter l'aveuglement de Richard et de saisir la vérité. Dans la première partie du récit, il se présente comme l'agent clairvoyant, lucide, doté d'un pouvoir magnétique¹⁰⁶² : il lit dans les cœurs¹⁰⁶³, et son regard est apte à détecter l'âme criminelle¹⁰⁶⁴. Chez lui, la quête indiciare est attention à ce qui

¹⁰⁶¹ Ce rapport à l'espace peut aussi être envisagé comme rapport au temps, et *The Dead Letter* a pu être analysé en lien avec le traumatisme de la Guerre de Sécession et la nécessité de surmonter la coupure radicale causée par le conflit pour entrer dans une logique de réconciliation. Elizabeth Duquette, « The Office of *The Dead Letter* », *Arizona Quarterly*, janvier 2013, vol. LXIX, n°4, p. 25-58.

¹⁰⁶² « All this time the stranger by the window sat motionless, absorbed in looking upon the throng of persons and vehicles in the street beneath; and now I, having nothing else to do, regarded him. I felt a magnetism emanate from him, as from a manufactory of vital forces; I felt, instinctively, that he was possessed of an iron will and indomitable courage », Seeley Regester (Metta Victoria Fuller Victor), *The Dead Letter, op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶³ « That penetrating eye had read the secret of my heart, which had never been spoken or written, yet I did not feel outraged that he had dared to read it out to me », *ibid.*, p. 61.

¹⁰⁶⁴ « The light in his eye narrowed down to one gleam of concentrated fire—a steely, glittering point—he watched the rest of us and said little. If I had been a guilty man I should have shrunk from that observation, through the very walls, or out of a five-story window, if there had been no other way; it struck me that it would have been unbearable to any accusing conscience », *ibid.*, p. 59.

échappe au commun des mortels¹⁰⁶⁵, et sa quête de vérité a d'abord valeur morale¹⁰⁶⁶. Il fait la part de la superstition et d'un véritable rapport au supranaturel dont atteste sa fille, Lenore, dotée de pouvoirs médiumniques. Son attention aux indices relève d'un rapport au divin, qui l'amène à entrer en contact immédiat avec l'esprit d'autrui¹⁰⁶⁷. Il est en lien avec l'invisible, même s'il ne peut d'abord prévenir la catastrophe dont il pressent l'imminence :

"The goodly and noble Argyll ship is driving on to the rocks. Mark my words, she will go to pieces soon! you will see her ruins strewing the shore."

"I pray heaven to avert your prophecy. I hope not to live to see any such sight."

I was startled by the detective bringing his clenched hand down upon the table with a blow which shook it; he was standing, looking not at me, but at the wall, as if he saw some one before him, invisible to me » (p. 177).

Dans la deuxième partie, le rôle de Burton évolue. Il passe du statut d'enquêteur missionné à celui de détective travaillant à son compte et dans l'ombre¹⁰⁶⁸. L'enquête peut enfin se donner pour ce qu'elle est : une quête de justice qui amène à mettre la main sur ce qui échappe. Dans la première partie, à vrai dire, cette dimension s'installe déjà par le biais de Leesy, la femme invisible que les âmes crédules prennent pour un fantôme et qu'il s'agit de parvenir à trouver : « Not one trace of her had been chanced upon since I, myself, had seen her fly away at the mention of the word which I had purposely uttered, and disappear over the wooded hill » (p. 95-96). Mais pour l'essentiel, la tentative de résoudre le meurtre reste vaine en dépit de la détermination du détective¹⁰⁶⁹, parce que le criminel est absent de la scène narrative, et que les personnages sont impuissants à le nommer. La lettre permet d'engager le processus de

¹⁰⁶⁵ « He was like an Indian on the trail of his enemy—the bent grass, the broken twig, the evanescent dew—which, to the uninitiated, were "trifles light as air," to him were "proofs strong as Holy Writ" », *ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶⁶ « Upright and humane, with a generous heart which pitied the innocent injured, his conscience would allow him no rest if he permitted crime, which he could see walking where others could not, to flourish unmolested in the sunshine made for better uses », *ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶⁷ « When I meet people, I seem to see their minds, and not their bodies—I can't help it », *ibid.*, p. 178.

¹⁰⁶⁸ « Richard, this affair has gone as far as it can! I shall tell Mr. Argyll, today, that I have withdrawn from it—that I give it up. But I am willing *you* should understand that I have not dropped it entirely—that I shall still retain my interest in it—still secretly pursue my investigations, which I believe I can carry on to the best advantage if all parties believe that I have given the matter up », *ibid.*, p. 194.

¹⁰⁶⁹ « So long as I live, and the murderer of Henry Moreland is undiscovered, I will never rest. In Eleanor's name, I consecrate myself to this calling. I can face the whole world in her behalf, and fear nothing », *ibid.*, p. 53.

symbolisation puis de nomination, qui rend possible la poursuite et enclenche la dynamique de l'aventure enfin posée sur un mode confiant : « If he's on the face of the earth, we'll find Doctor George Thorley. It is no longer possible that we should be on the wrong track » (p. 242). La lettre détournée et cryptée a permis d'ouvrir l'espace du sens, et initie le parcours géographique qui, en retour, accouche d'une nouvelle lettre, se donnant cette fois sous le signe de la transparence : c'est la confession de Thorley, qui désigne James comme le commanditaire du crime. La scène de révélation se fait alors à son tour parcours, en produisant par étapes successives sur le visage du meurtrier l'avènement des signes de sa culpabilité :

I seemed to see the story reflected in his countenance, instead of hearing it. Flushes of heat passed over it, succeeded by an ashy paleness, which deepened into a sickly blue hue, curious to behold; dark passions swept like shadows over it; and gradually, as the speaker neared the climax of his story, I felt like one who gazes into an open window of the bottomless pit (p. 294-295).

Celui qui a permis cette vérité, c'est Burton, le maître de l'ordre symbolique ; c'est l'homme du secret¹⁰⁷⁰, du détour et des voies impénétrables, celui qui a ses raisons pour ne pas révéler ce qu'il sait¹⁰⁷¹. Le détour de l'aventure répond aux voies détournées du personnage qui sont celles de la providence, par où advient la vérité et qui révèle de manière inattendue où se cache le meurtrier : « How curious are the ways of Providence! It seems as if I received help outside of myself. I was vexed to hear that we were to be delayed at Acapulco, and now this has proven our salvation » (p. 249). Le parcours dans l'espace et dans le sens ne font qu'un. Le voyage est alors manifestation de la volonté divine : « *All is right*. The trip has not been wasted. Now let God give us favoring breezes home, and two years of honest effort shall be rewarded. Justice shall be done. The wicked in high places shall be brought low » (p. 256).

¹⁰⁷⁰ « I felt that I was not fully in the detective's confidence; there was something working powerfully in his mind, to which he gave me no clue; but I had so much faith in him that I was not offended by his reticence », *ibid.*, p. 99.

¹⁰⁷¹ « Richard, you must forgive me if I do not see fit to allow you to read it at present. I have a purpose in it, or I should not keep back from you any of my own information. That confession did not surprise me; I knew the murderer long ago, but I could not prove it. You shall soon be at rest about this affair », *ibid.*, p. 281.

Dès lors, logique supranaturelle ou scientifique se recouvrent sans peine¹⁰⁷² pour dire la capacité de l'enquêteur omniscient à se faire le véhicule privilégié du sens : c'est bien en tant que médiateur qu'il permet de résoudre le meurtre, parce qu'il connecte le lieu fermé et circonscrit avec un extérieur où se cache le criminel. Dans un récit qui a des allures de roman populaire où le méchant est identifié d'entrée de jeu par le lecteur, il est, comme ce dernier, celui qui voit l'évidence, et qui fait du récit le lieu de symbolisation de cette évidence, l'espace où celle-ci prend corps et signification par l'appel à la logique de l'aventure. Si l'enquête est bien articulée ici au mystère, c'est dans le cadre d'un discours narratif fondé sur une approche élargie de la raison envisagée comme rapport médiumnique au monde impliquant de le saisir dans sa globalité pour retrouver le principe minant le sens. Redonnant présence à la figure de l'absence, faisant apparaître le caché, le détective dissipe le mystère avec lequel il est en prise en un sens supérieur. Si l'enquête réussit, c'est que le détective s'est fait surhomme, qu'il a saisi la part d'invisible dont les signes sont porteurs. De la sorte, le récit trouve sa dynamique de se jouer au carrefour de traditions littéraires, et d'allier l'enquête à la quête. Le lecteur, au passage, a connu la curiosité, la crainte, le dépaysement et la surprise de l'événement inattendu, avant d'atteindre à la délivrance promise du sens désiré. Le récit d'enquête se fait histoire d'une aventure qui se fait dans, par et pour les signes, dans leur rapport de tension à une vérité se donnant à lire sur la scène du monde et exigeant d'en passer par elle. L'enquête peut de la sorte se constituer en aventure du Verbe comme principe de rétablissement et de la justice dans la sphère de l'immanence. Le mystère, dans sa part fascinante et inquiétante, concerne aussi la part secrète de la langue que débusque l'enquêteur transcendant.

2.5.1.2. *La Lanterne rouge* de Zaccone : du récit judiciaire au roman populaire

Victor combine l'élucidation criminelle à la dynamique de l'aventure, et

¹⁰⁷² Le texte thématise le peu d'importance qu'il y a à savoir à quoi s'en tenir sur la source véritable d'une telle puissance : « There is about me a power not possessed by all—call it instinct, magnetism, clairvoyancy, or remarkable nervous and mental perception. Whatever it is, it enables me, often, to *feel* the presence of criminals », *ibid.*, p. 299.

son détective effectue un parcours dans le sens guidé par la justice divine. Mais le motif de l'enquête policière peut aussi être convoqué à titre de simple paravent dans un texte aux allures de mystérieux récit d'aventures en prise avec la tradition du roman populaire, comme dans *La Lanterne rouge* de Pierre Zaccone (1818-1895). Ce texte de 1872 est intégré trois ans plus tard dans un ensemble intitulé *Mémoires d'un commissaire de police*¹⁰⁷³, où il correspond au second volume, après un premier volume où figure *La Maison du damné*, précédé d'un prologue général consacré au commissaire Louvois. Il est réédité en 1879, et cette fois, *La Lanterne rouge* se retrouve dans le premier volume, juste après le prologue présentant le commissaire censément lié aux divers récits subséquents.

Le titre atteste qu'il s'agit d'un récit d'enquête. La lanterne rouge, à l'époque, a valeur d'enseigne, et se situe à l'entrée du commissariat auquel elle renvoie métonymiquement, ce que rappelle le texte : « Un chiffonnier [...] se dirigea d'un pas rapide vers le commissariat de police, qu'il ne tarda pas à atteindre. La lanterne rouge jetait au-dessus de la porte d'entrée ses lueurs ternes et pour ainsi dire sinistres » (vol. II, p. 9). L'intitulé *Mémoires d'un commissaire de police*, et le prologue dressant l'éloge de Louvois, contribuent plus encore à compter de 1875 à suggérer un pacte de lecture de type judiciaire. Mais le roman ne répond pas à un tel programme et, si les policiers y sont présents et les enjeux d'élucidation y occupent leur place, il correspond bien plutôt à un roman issu de la tradition dumasienne.

L'intrigue est malaisée à résumer. On passe d'abord d'un enjeu narratif à un autre, la cohérence d'ensemble n'apparaissant que progressivement. Peu à peu, le texte en vient cependant à se structurer autour du thème de la vengeance, en lien avec un obscur roman familial. Le criminel, c'est ici le duc de Palmarès, être inquiétant et maléfique, chef d'une association de malfaiteurs. Face à lui, le jeune Raymond, qui est en réalité son fils, en vient à s'opposer à ses desseins et à vouloir le détruire. Le père, qui a effacé son passé et est devenu extrêmement puissant, comme le fils, qui n'a d'autre objectif que la vengeance, renvoient tous deux à Monte-Cristo et au surhomme du roman populaire de tradition romantique, dans un texte qui se centre sur le motif du duel.

Avant d'envisager comment la dimension policière s'articule au roman

¹⁰⁷³ C'est cette édition qui est utilisée ici : Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge*, dans *Mémoires d'un commissaire de police*, Paris, E. Dentu, 1875, 2 volumes.

de la vengeance, notons que le récit est saturé par l'idée de mystère. Le terme apparaît 54 fois dans *La Lanterne rouge*¹⁰⁷⁴ (il apparaît également dans le prologue consacré à Louvois). Cette multiplicité d'occurrences correspond à une grande diversité d'acceptions. Le mystère est d'abord mobilisé pour sa puissance d'attraction, et permet de dire la perspective du dépaysement narratif. L'édition de 1873 reprend l'annonce publiée en guise d'accroche pour la publication en feuilleton qui vantait « le milieu tout à fait contemporain dans lequel se passe l'action, les mystères qu'elle révèle, les émouvantes péripéties qui s'y déroulent, enfin le talent que M. Pierre Zaccone a déployé dans la mise en scène de son sujet aussi neuf qu'extraordinaire »¹⁰⁷⁵. De son côté, le prologue de 1875 met en avant les « côtés bizarres et saisissants du mystérieux métier » de policier (vol. I, p. 3), métier qui permet de découvrir l'univers du crime, « un monde inconnu, mystérieux, où les moindres faits revêtent des allures dramatiques, où les révélations inattendues abondent, où la vie humaine se manifeste brutalement, avec ses passions sanglantes et ses dévouements héroïques !... » (vol. I, p. 11).

Le mystère est attirant parce qu'il renvoie bien sûr à ce qui fait obstacle à la connaissance. Cette dimension est poussée jusqu'au paradoxe, le récit prétendant retranscrire une histoire qu'il présente comme non éclaircie : « Nous n'entendons pas nous charger de faire la lumière sur un drame dont la police elle-même n'est jamais parvenue à pénétrer tout à fait le sanglant mystère » (vol. II, p. 1) ; « Que se passa-t-il à partir de ce moment ? Cela est resté un mystère pour tous... et jamais on n'a pu trouver une explication plausible à l'événement qui se produisit » (vol. II, p. 7). Le mystère, forcément impénétrable (vol. II, p. 8), ouvre sur d'autres mystères (par exemple, vol. II, p. 12), et condamne la justice à l'impuissance (vol. II, p. 156). Il touche à l'opacité essentielle du crime.

Cette thématization radicale de l'apparente impossibilité à accéder au sens enfoui sert classiquement à susciter la pulsion de vérité, à associer le mystère au désir. Le désir de savoir est vécu de manière puissante par les différents actants¹⁰⁷⁶ et se matérialise textuellement par le biais des points de

¹⁰⁷⁴ Annexe IV.5.B.

¹⁰⁷⁵ Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge*, Paris, J. Bouillet, 1873, n. n.

¹⁰⁷⁶ « Il y avait là un mystère qui m'attirait impérieusement, et j'en étais arrivé à penser que peut-être un heureux hasard de dissection pouvait me mettre sur la trace de quelque révélation importante », Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge*, dans *Mémoires d'un commissaire de police*, *op. cit.*, vol. II, p. 24 ; « La

suspension : « "Voilà le mystère que l'on nous cachait, — et je vais savoir enfin..." » (vol. II, p. 179). Ce désir se rapporte à la part cachée de l'autre. Le mystère concerne, autant que le crime, le secret des différents personnages. Il renvoie au roman familial¹⁰⁷⁷, et par le biais de l'adjectif permet de présenter les actants sous l'angle de l'opacité du sens¹⁰⁷⁸. Les personnages mystérieux sont autant de messages à déchiffrer dans une fiction qui met constamment en abîme, dans le droit fil de la tradition populaire, les jeux de la représentation et de ses pouvoirs. Le mystère est lié au tableau (vol. II, p. 181) et à l'écrit (vol. II, p. 343), il concerne le document où pourrait se lire enfin le secret interdit, et qui se cache sous un voile quand il n'est pas enfermé dans un coffret (« Certain coffret mystérieux qui renfermait tout le mystère de votre vie », vol. II, p. 363). Touchant aux enjeux de représentation, il caractérise le théâtre de la société cachant d'obscurs secrets comme autant de récits potentiels : « Si, au sortir de cette représentation, vous suiviez [les spectateurs] l'un après l'autre, jusqu'au retrait mystérieux où chacun va déposer son masque ou son attitude d'emprunt, que de drames, de tragédies, d'épouvantables mystères ne verriez-vous pas se dérouler devant vous ! » (vol. II, p. 71).

Vérité cachée du sujet, du crime, du secret originaire et de la société se nouent pour évoquer au moyen du mystère un univers fondé sur la rupture entre l'être et l'apparence. Mais le mystère permet tout aussi bien d'exprimer, dans un héritage poétisant ou rousseauiste, la vérité intime et sensible du sujet échappant à la tricherie sociale : « Le regard d'Irène avait son langage mystérieux dont il comprenait toutes les paroles, et ce doux et pur regard semblait lui dire : — mon ami, vous avez été bien longtemps à revenir » (vol. II, p. 216).

Le mystère ne se réduit donc pas à l'idée du problème criminel. Le texte joue ponctuellement de ses résonances religieuses, pour dire « les bois profonds et mystérieux » rappelant « les beautés bibliques de l'Éden perdu » (vol. II, p. 29) ou au contraire pour évoquer sur un ton de sermon les « mystères de la mort humaine » qui « n'ont pas encore été pénétrés par la science » (vol. II, p. 326). L'évocation religieuse permet au passage de convoquer l'imaginaire gothique. Le

curiosité de Spavento était violemment excitée, et c'est autant pour lui que pour le duc qu'il désirait connaître le mot de ce singulier mystère », *ibid.*, vol. II, p. 91.

¹⁰⁷⁷ « Vous soupçonnez donc un mystère dans ma vie, repartit Raymond », *ibid.*, vol. II, p. 322.

¹⁰⁷⁸ « Le mystérieux personnage » (vol. II, p. 22) ; « l'existence mystérieuse de cette femme », *ibid.*, vol. II, p. 59 ; « Cette femme mystérieuse qu'il appelait la Nubienne », *ibid.*, vol. II, p. 173 ;...

mystère amène la rêverie morbide dans le cimetière où surgissent les ombres¹⁰⁷⁹, et s'associe à la métaphore de la voix ou du fantôme pour évoquer la fatalité du destin¹⁰⁸⁰. Dès lors, le duc Palmarès, incarnation privilégiée du mystère, « personnage mystérieux et sombre » à l'« humeur farouche » et dont le passé cache « quelque drame terrible » (vol. II, p. 136), se présente comme une figure sombre de « villain » gothique tout autant que de rebelle romantique, du côté du « non » radical au monde et à Dieu.

Le mystère renvoie de la sorte au sens qui échappe et à la menace qui guette, à tout ce qui évoque l'imminence du danger. Les paroles mystérieuses (vol. II, p. 77, p. 90, p. 243) sont porteuses de mort, et le mystère équivaut tant qu'il n'est pas levé à la promesse de destruction : « Il y a quelqu'un qui veut nous perdre, et qui, mystérieusement, mais implacablement, nous enserme chaque jour davantage, dans un cercle de fer » (vol. II, p. 268) ; « Il tient notre secret, et nous ne connaissons pas le sien ; chaque coup qu'il porte nous atteint, tandis que nous frappons dans l'ombre et au hasard. À tout prix, il faut déchirer le voile derrière lequel il se dérobe, et c'est moi qui me charge de pénétrer le mystère dont il s'enveloppe » (vol. II, p. 290).

Mais le secret et la menace, comme en témoignent d'ailleurs ces citations où ce sont les malfaiteurs qui sont mis en danger, concernent l'ensemble des actants. Dès lors, le mystère se dédouble et, tout autant que le pouvoir pernicieux du personnage maléfique, il désigne la puissance et la connaissance du justicier prêt à exercer sa vengeance : le « but mystérieux si ardemment poursuivi » par Raymond (vol. II, p. 222) renvoie à la réversibilité du mystère, apte à se retourner contre celui qui en avait initié la logique comme le rappelle Germaine à Palmarès : « Vous ignorez donc que je connais tout le mystère du drame de Clamart ! que depuis dix années je vous enserme comme en un cercle fatal qui va chaque jour se rétrécissant, que demain, aujourd'hui peut-être, il ne vous restera plus une seule issue pour en sortir ? » (vol. II, p. 183).

Cette diversité d'acceptions, qui semble explorer en tous sens les possibles du mystère, découle d'un régime narratif faisant feu de tout bois pour relancer sans cesse la fiction et la mener vers de nouvelles voies. On a affaire à

¹⁰⁷⁹ « Un bruit mystérieux venait de s'élever de l'un des coins du cimetière, et il crut voir une ombre glisser le long du mur », *ibid.*, vol. II, p. 349.

¹⁰⁸⁰ « Vous ne vous êtes jamais demandé qui poussait cet enfant, quel fantôme vengeur avait armé sa main, quelle voix mystérieuse lui désignait les victimes ? », *ibid.*, vol. II, p. 312.

une démultiplication de la logique du crime et de l'aventure, au carrefour du policier, du gothique, du picaresque ou du roman d'aventures, dans ce qui se donne comme un texte cumulatif croisant les influences pour déployer dans toute sa puissance la dynamique du roman populaire de la vengeance.

On peut s'interroger sur le rôle de l'élucidation policière dans une telle économie narrative, d'autant que, si le mystère concerne ce qui fait résolument obstacle à l'exercice de l'investigation, il s'associe ici à une puissance supérieure n'ayant cure des procédures de détection. Le duc demande à un étudiant en médecine de démembrer un cadavre sans cacher son visage, et sans s'inquiéter lorsqu'il comprend que le jeune homme sait qu'il est un assassin : « Bah ! à quoi bon dissimuler ? il ne me déplaît pas que vous connaissiez mon secret. Je pars, vous ne me reverrez jamais. Je n'ai donc rien à craindre pour l'avenir » (vol. II, p. 26). En digne représentant de la tradition du surhomme de roman populaire, Palmarès ne craint pas les institutions sociales. Comment dès lors le roman de la vengeance criminelle peut-il convoquer un imaginaire policier ?

Il le fait en réalité sur un mode paradoxal. À compter de la version de 1875, le texte se présente comme faisant partie des *Mémoires d'un commissaire de police*, en l'occurrence Louvois, auquel est consacré le prologue. Louvois est introduit à la manière d'un personnage surhumain, dont la puissance de fascination est précisément celle qu'il s'agit de conférer au roman. On raconte de lui « des traits d'habileté » tenant « presque de la légende » (vol. I, p. 1-2), et sa présence excite un « vif mouvement de curiosité » (vol. I, p. 2). Sa supériorité s'inscrit sur ses traits à la manière d'un message, conformément à la tradition physiognomonique : « Les lignes de son visage entièrement glabre annonçaient manifestement la sagacité et la résolution qui étaient ses deux qualités dominantes » (*ibid.*). Il incarne la possibilité d'accéder à un territoire de sens inconnu jusque-là, selon une logique initiatique : « Je ne perdais ni une seule de ses paroles, ni un seul de ses gestes, et ce fut, pour moi, une véritable initiation à un art qui m'était tout à fait inconnu » (*ibid.*). Après la scène primitive de rencontre, le narrateur croise à nouveau Louvois quelque temps plus tard. Il se retrouve alors face au mystère dans toute son ambivalence, Louvois étant à la fois du côté de l'occultation et de la révélation du sens. Il entend protéger son savoir : « Ne cherchez pas à pénétrer des secrets que j'entends garder pour moi » (vol. II, p. 8), en même temps qu'il promet de révéler des affaires susceptibles de faire le sujet de « romans intéressants » (vol. II, p. 8). Cette ambivalence est

également exprimée par la mort du personnage¹⁰⁸¹, qui n'entraîne pas la disparition de ses secrets mais, selon une variante de la fiction de la découverte du manuscrit, permet au contraire au narrateur d'hériter de ses papiers. Elle s'incarne surtout dans le statut paradoxal de Louvois, comme figure tutélaire donnant sens au roman. Le texte se veut une transcription de ses *Mémoires* ; mais on l'a dit, ces affaires ne renvoient pas à un jeu méthodique d'élucidation policière. Et surtout, Louvois est absent du récit en tant que personnage aussi bien que comme narrateur identifiable : si le contrat de lecture des *Mémoires* invite à considérer *a priori* qu'il est l'acteur principal de l'histoire, celui qui en sait et en délivre le dernier mot, il n'y apparaît en réalité que sur le mode de l'absence. Si la figure de policier surhumain permet de mettre en place un contrat de lecture fondé sur le primat de l'élucidation, c'est pour ensuite s'effacer des *Mémoires d'un commissaire de police* au profit d'une narration placée sous le signe de l'aventure. Tout semble alors indiquer que la logique du mystère en ouverture du texte, dans sa connexion à l'imaginaire policier, n'est là que pour susciter la curiosité du lecteur, et que le programme narratif mis en exergue du récit relève du trompe-l'œil.

Cette instabilité du statut de l'élucidation policière se retrouve au fil du récit et semble témoigner d'une écriture se situant au carrefour de différentes approches fictionnelles, susceptible à tout moment d'emprunter l'une ou l'autre des diverses voies envisageables. Le début installe clairement un code narratif associé à l'élucidation criminelle. Le récit commence sur la découverte d'un bras de femme, qui mène les policiers sur une fausse piste, à l'exception d'un seul : « À cette époque, il y avait à la police de sûreté un homme qui n'occupait qu'une fonction secondaire, mais qui avait donné, dans bien des circonstances, des preuves remarquables de sagacité et d'intelligence — il s'appelait Lefiot » (vol. II, p. 3). Policier subalterne et brillant qui voit ce qui échappe aux autres, Lefiot évoque la figure hypertextuelle de Lecoq et oriente le lecteur vers l'idée qu'il a affaire à l'enquêteur supérieur voué à une grande destinée. Il n'en est rien. Lefiot commence sur un coup de maître, mais le suspect qu'il fait arrêter est aussitôt empoisonné. Lefiot continue l'enquête, et en arrive à de nouvelles conclusions prometteuses, mais erronées : « Lefiot n'était vraiment pas trop mécontent de son petit roman. Malheureusement, la réalité devait brutalement démolir tout

¹⁰⁸¹ Mort elle-même surhumaine : Louvois en pressent l'arrivée avant que de tomber d'un coup, « pour ainsi dire foudroyé », *ibid.*, vol. I, p. 10.

cet échafaudage ingénieux » (vol. II, p. 17). L'intelligence n'est plus qu'ingéniosité, et le policier s'est fait auteur de fiction. Cette assignation de Lefiot à la logique romanesque signe paradoxalement son éviction du récit : en ne se montrant pas en mesure de dégager la vérité, il a dérogé au contrat de lecture promis au lecteur. Le texte emprunte alors de nouvelles voies. Son retour dans les dernières pages, alors que s'approche le dénouement, relève encore de la fausse piste : Lefiot ne résout rien et s'avère inapte à jouer le rôle du *deus ex machina*.

Louvois comme Lefiot disent ainsi le rapport paradoxal du texte à un mode d'élucidation policière. Dans la mesure où le récit participe d'une tradition romanesque dédiée à l'exploration des marges et de ce qui excède résolument la sphère de la normalité et du monde ordinaire, il ne peut conserver aux figures d'enquêteurs institutionnels une position centrale : le roman de Zaccone est plus près à cet égard du roman noir et frénétique que du récit judiciaire. S'il utilise pourtant ces figures, c'est pour insister sur la nécessité de reconstruire le sens et de rétablir la logique défailante. La succession d'épisodes narratifs qui semblent déconnectés les uns des autres invite le lecteur à effectuer ce travail au niveau du tissu romanesque, à faire la part des usurpations d'identité et à comprendre que Marcus, Mikaël et Palmarès, Germaine et la Nubienne ou encore Raymond et Raoul sont des noms différents pour désigner chaque fois un actant unique. Le motif de l'enquête met l'accent sur l'enjeu herméneutique pour inviter le lecteur à saisir ce qui paraît échapper.

Dans ce récit censément judiciaire mais qui consacre l'effacement progressif des figures de policiers inaptes à arrêter le criminel et à saisir la vérité, l'éclatement du sens paraît de fait constituer le véritable sujet du roman. L'un des motifs récurrents du récit est le démembrement, et la découverte du crime ne se donne jamais que sur le mode de la synecdoque : c'est d'abord un bras de femme, puis une jambe d'homme, puis un cadavre démembré, et un peu plus tard un autre cadavre démembré... Si le problème policier est insoluble, c'est que ces morceaux ne font pas corps. Ils sont réduits à des objets partiels, et désignent une totalité impossible à recomposer. Quel est ce, quels sont ces morts ? Comment font-ils système ? La question ne trouvera pas de réponse définitive dans le récit, sinon pour faire signe vers une vérité de fond qui est celle de l'association criminelle. Même lorsque le récit rend hommage à la police et à son aptitude à reconstituer un corps (et donc à créer du sens), il le fait sur le mode du paradoxe, si ce n'est de l'ironie : « Après que l'émotion soulevée par

cette affaire se fût un peu calmée, la police qui continuait infatigablement ses recherches, recueillit un à un tous les membres du malheureux assassiné, et elle put reconstituer ainsi presque complètement le corps même du délit » (vol. II, p. 163). La police arrive à la vérité trop tard, et n'est pas en mesure de reconstituer entièrement le cadavre dont elle a pourtant retrouvé tous les morceaux. Elle ne parvient même pas à toucher à la vérité du corps, mais n'en approche que la version métaphorique et institutionnelle portée par la formule « corps du délit ». Le corps, c'est ici ce dont la police est incapable de s'approcher dans la mesure où, dans sa matérialité, il échappe à la norme et à la règle, c'est-à-dire au langage institutionnel qui est le seul qu'elle connaisse.

Dans son aptitude à bloquer le sens, le corps démembré est analogue au récit éclaté. Le découpage du cadavre revêt un caractère absurde participant de l'effet terrifiant. « Je me trouvais en face d'un cadavre auquel la tête manquait. Je ne pus pas retenir un cri d'horreur », témoigne Ludovic (vol. II, p. 23), en même temps qu'il rappelle les paroles du criminel, en prise directe avec la question du démembrement : « Je veux que vous fassiez cinq parts de ce cadavre... répondit mon interlocuteur » (vol. II, p. 23). Émiettement du corps et du récit se répondent de manière précise, comme en témoigne le découpage du texte. Outre le prologue général sous le signe de Louvois, *La Lanterne rouge* comporte son propre prologue, qui paraît d'emblée frappé d'instabilité. Le début d'enquête qui ouvre le texte se voit soudain interrompu, et un nouvel enjeu narratif apparaît alors, centré cette fois sur une femme vivant à la campagne avec un enfant, à qui un homme mystérieux rend visite avant de disparaître. La première partie s'ouvre ensuite sur de nouveaux personnages et un nouveau cadre, si bien que le lecteur, au moment de ce qui se présente comme le véritable commencement, est déjà contraint de chercher à unifier trois embryons d'histoires différentes. Il est vrai que chacun de ces noyaux narratifs se centre autour d'un personnage masculin porteur de la logique du secret, qui pourrait bien renvoyer sous ses différents masques à un seul et même actant. Dès lors, la suite du récit peut sembler plus nettement composée. On a affaire à deux parties, dont la première se centre sur les relations de Palmarès et du jeune Raymond à Paris, et dont la seconde se déroule quelque temps plus tard à Trouville, où les personnages se retrouvent et où se dénoue le drame. Mais cet ordre est lui-même pour partie illusoire : de multiples lignes narratives se jouent en parallèle les unes des autres et compliquent l'appréhension de la logique d'ensemble du récit.

Surtout, le texte met en avant un principe de désordre œuvrant au sein de l'ordonnement d'ensemble. On trouve ainsi curieusement, entre la première et la deuxième partie, « Trois chapitres entre parenthèses », selon le titre donné à ce qui se présente comme une espèce d'interlude. Ces chapitres, présentés comme extérieurs et insituables, concernent en réalité le roman originaire de Palmarès, et donnent la clé du récit. Présentés au beau milieu du roman, et dans un véritable non-lieu textuel, extirpant dès lors la scène de la révélation de la structure narrative où elle est traditionnellement appelée à jouer un rôle privilégié, ces chapitres manifestent l'existence d'un jeu assumé avec la question de l'ordre et du désordre. La signification cachée fait retour dans les marges du texte, et comme au hasard de ses détours.

C'est que le sens compte précisément moins ici que l'aventure, ou plutôt, que seul le monde de l'aventure peut permettre d'accéder au sens perdu, selon une dynamique non linéaire mais omnidirectionnelle :

Depuis dix ans, dit-il, je n'ai rien oublié du drame mystérieux auquel vous vous êtes trouvé mêlé, et en dépit du découragement que l'insuccès des premières recherches avait jeté dans l'esprit des autres, j'ai conservé le ferme espoir d'arriver tôt ou tard à la découverte de la vérité. Pour cela, il ne fallait que de la patience et j'en ai à revendre. Ce que j'ai fait pendant ces dix années, vous le saurez bientôt. - J'ai voyagé, je suis allé au Nord, au Midi, aux quatre points cardinaux, flairant une piste, recueillant une parole, attentif à tout ce qui pouvait se rattacher de près ou de loin à l'affaire de Clamart (vol. II, p. 162).

La quête obstinée se fait aussi tâtonnement et recherche hasardeuse. Ce n'est pas selon la logique de l'élucidation rationnelle mais selon la dynamique de l'action et de l'exploration spatiale que se reconstitue le sens, c'est dans l'aventure et ses méandres que se produit la péripétie significative et que se saisit la vérité du crime. En assumant le lien à la tradition du roman populaire et d'aventures, et en l'articulant à la question du désordre du sens qui devient celui de la narration, le texte tire son plaisir de brouiller les pistes. Il peut de la sorte mobiliser des personnages et des situations topiques, et parallèlement défier à l'occasion toute approche fonctionnaliste du récit pour s'engager dans l'errance narrative, ou encore créer des effets appuyés de déstructuration¹⁰⁸². Si le modèle

¹⁰⁸² Lorsque le texte promet au lecteur un accès à la vérité, c'est encore sur le mode du désordre, et en avouant l'exercice d'une logique mettant au premier plan les exigences de la conduite narrative : « Pour la rapidité de ce récit, nous avons dû laisser dans l'ombre certaines parties de notre drame, nous réservant

de l'élucidation se voit pour partie invalidé, c'est pour convoquer, au détriment d'une narration menacée de linéarité, le souvenir jouissif d'un rapport au romanesque fondé sur la démultiplication d'intrigues ouvertes aux possibles.

Il n'en reste pas moins que le texte a son unité et que la quête de sens y joue son rôle, y compris au sens de l'élucidation criminelle. Simplement, elle ne saurait être incarnée par un garant de l'institution policière. Plus que le policier, c'est le médecin légiste qui se trouve au plus près de la question du sens dans le récit, puisque lui connaît les corps, sait ce qu'il en est de la manière dont ils se composent et se décomposent, et touche à la réalité concrète : « J'en étais arrivé à penser que peut-être un heureux hasard de dissection pouvait me mettre sur la trace de quelque révélation importante » (vol. II, p. 24). Si Ludovic Malon, comme Lefiot, n'apparaît véritablement qu'au début et à la fin du texte, il est au plus près de la vérité du récit dans la mesure où il est en prise avec les corps et leurs secrets qui sont ceux du texte. Capable d'identifier le poison, de chercher le remède, il accède aux enjeux narratifs et à la vérité qui leur est associée. Il se fait sujet romanesque du fait que chez lui, l'analyse est appréhendée en lien immédiat avec les questions de vie et de mort au cœur du récit d'aventures :

En procédant par induction, poursuit le docteur, en rapprochant les faits nouveaux de faits déjà connus, et suffisamment étudiés, notamment sur la malheureuse Mousseline, on arriverait avec quelque certitude à déterminer les causes qu'il importe de combattre, et les moyens à employer pour rendre la vie à cette enfant, s'il en est temps encore. Permettez-moi donc, mon ami, de poursuivre mes investigations, et croyez que si elle peut être sauvée, avant quelques heures, je vous aurai rassurés tous deux (vol. II, p. 327).

De la sorte, les motifs policiers et judiciaires jouent un rôle local dans une narration mettant en scène des forces inquiétantes et porteuse d'effets multiples. Le récit cherche tour à tour à susciter la curiosité, la surprise, le suspense ou la terreur, et use du trou dans le sens pour matérialiser le non-lieu inquiétant du crime et des secrets coupables. Plutôt que par l'élucidation, il use de ressorts du roman populaire pour dramatiser le surgissement de la vérité. Ainsi en particulier de la longue scène où Palmarès apprend que Raymond, son ennemi, est aussi son fils, dans le chapitre intitulé « révélation » (vol. II, p. 309),

de revenir sur nos pas et de faire graduellement la lumière sur tous les points qui auraient pu rester obscurs », *ibid.*, vol. II, p. 189. La téléologie du sens passe ici par la déstructuration narrative.

où la victime accable son ancien tortionnaire de reproches et lui représente l'étendue de la machination qu'elle a orchestrée contre lui en se servant de son enfant. Le topos de la vengeance de la femme délaissée permet la mise en œuvre de l'effet de contraste à visée pathétique. De manière attendue, les enjeux de sens tournent en définitive autour de la question du roman familial.

Ici, l'utilisation du mystère rebranche le texte d'élucidation policière sur d'autres traditions à commencer par celle du roman populaire, et permet d'évoquer tour à tour l'inquiétude du mal, la puissance sans fin, la menace complotiste ou le secret de famille. Et pourtant, cette déstabilisation du texte policier en vient aussi à concerner dans une certaine mesure le roman populaire dans son rapport traditionnel à la fonctionnalité narrative et à la transparence des signes. Le récit, à l'occasion, fait appel à la logique de l'allusion, de la connaissance indirecte, quand il ne consent pas purement et simplement à abandonner l'enjeu de sens. La vérité manifestée est aussi présentée dans ce texte comme ce qui peut obstinément se dérober, et pas seulement aux yeux de la police. Sans doute, un personnage d'enquêteur la pressent, en la personne du médecin légiste, Ludovic Malon, comme on l'a noté plus haut. Mais si ce dernier pose des questions à une soubrette pour se faire sa conviction au terme du roman, ses conclusions restent informulées, et se limitent à une formule énigmatique : « C'est bien, dit-il. Je n'en voulais pas savoir davantage, et tu peux retourner au chalet » (vol. II, p. 360). On peut voir là, il est vrai, une ficelle romanesque traditionnelle destinée à susciter un effet de complicité avec le lecteur qui a compris, comme Ludovic, la vérité non-dite sur la sphère du monde. Pour autant, cet exemple atteste avec d'autres d'un rapport plurivoque à la question de la vérité se donnant à lire dans les marges du texte. On peut noter à cet égard le jeu orchestré par la fin du récit, où si la vérité est délivrée au lecteur, la scène de reconnaissance pathétique attendue lui est dérobée, et avec elle le plaisir espéré tenant au pacte de lecture du roman populaire. Plus tôt dans le texte, Raymond a révélé qu'il avait reçu un coffret mystérieux, où se trouvait une enveloppe noire assortie du message suivant : « À MON ENFANT BIEN-AIMÉ. SOUS CETTE ENVELOPPE SE TROUVE RACONTÉ LE DRAME SANGLANT DE MA VIE, ET JE LE CONJURE, AU MOMENT DE PARAÎTRE DEVANT DIEU, DE N'EN BRISER LE CACHET QUE LE JOUR OÙ UN DANGER DE MORT LE MENACERAIT » (vol. II, p. 146). Le message dérobé qui est déjà récit, l'interdit prenant la forme de l'appel à la prise de

connaissance du secret fonctionnent ici comme dans *Cælina* de Ducray-Duminil. Si à la fin du roman le lecteur sait à quoi s'en tenir sur ce secret des origines, il ne peut qu'attendre le moment où Raymond découvrira que l'homme dont il s'est vengé n'est autre que son père. Le motif de la tentation de l'ouverture de la lettre est là encore d'ailleurs évoqué de manière répétée (« Pendant quelques minutes il resta immobile et hésitant, regardant cette enveloppe mystérieuse qui enfermait un secret terrible, sous ses plis funèbres », vol. II, p. 146). Mais ici, le héros renonce à la connaissance du secret et brûle la lettre au cours d'un rituel d'allure fétichiste : « Irène souleva le couvercle [du coffret] d'une main tremblante, en tira l'enveloppe noire, et après y avoir déposé un long et pieux baiser, elle la tendit à Raymond. Ce dernier l'approcha d'une bougie qu'il venait d'allumer, et ne la rejeta dans le foyer que lorsqu'elle fut entièrement consumée », (vol. II, p. 365). Le héros peut alors conclure que « le passé est mort » (*ibid.*) et faire son deuil du vrai.

Le récit, tout en mobilisant la quête herméneutique et l'idée d'un danger à conjurer, peut donc s'ouvrir ponctuellement à des espaces d'incertitude textuelle où se dit à sa manière l'aventure du sens. Parmi les passages porteurs d'effets de mise en abîme du récit, on peut noter la présence d'un épisode où un personnage secondaire apparaît soudain comme l'auteur potentiel du récit. Il s'agit de Bernhardt, l'intendant de la mystérieuse Nubienne : « Le plus clair de mes bénéfices, après huit années passées au service de la princesse, sera de pouvoir livrer à l'impression un des livres les plus dramatiques des temps modernes [...] Cela s'appellera la LANTERNE ROUGE » (vol. II, p. 91-92). Lorsque son interlocuteur lui demande la raison d'un tel titre, Bernhardt évoque son passé dans la police : « J'étais employé rue de Jérusalem » (vol. II, p. 92). La suite du récit ne donnera pas l'identité véritable de Bernhardt, mais le présentera comme un adjutant de Raymond. Le trou dans le récit devient ici spéculation sur son auteur véritable et sa genèse potentielle. Bernhardt serait-il Louvois ? Connaîtrait-il la vérité que Raymond a consenti à ignorer ? Le titre *Mémoires d'un commissaire de police* serait-il à relire, pour réorienter le sens du texte à partir du point de vue de l'un de ses actants de second plan ? Le récit de Zaccone ne fait qu'esquisser la voie vers de telles spéculations. Dans son jeu avec le sens, il n'en introduit pas moins un léger noyau de résistance à la quête herméneutique destiné à participer de la jouissance de la lecture.

La tradition du roman populaire et d'aventures, avec ses codes et son goût

du détour, joue du mystère pour dire un rapport pluriel à l'herméneutique et travaille le traitement romanesque de l'élucidation judiciaire. Dans ces deux récits, la quête herméneutique est envisagée comme participant d'un pacte de lecture susceptible d'être retravaillé ou détourné de manière à injecter dans le récit la logique événementielle dont il avait paru risquer de se voir privé. Roman d'élucidation et roman d'aventures se mêlent, de manière plus ou moins forcée, et en mettant l'un ou l'autre de ces aspects au premier plan, mais en s'articulant toujours au drame du sens. Si le mystère y joue un rôle, c'est pour déployer la portée de la quête de vérité, en dire la part d'inquiétude, réaffirmer la logique providentielle du récit ou encore en réveiller les harmoniques gothiques. Le texte peut, de la sorte, travailler l'immersion du lecteur en diverses directions. S'il mobilise certes le désir de connaître et de voir, c'est moins pour donner lieu à quelque démarche censément méthodique de la production du vrai que pour permettre à la jouissance fictionnelle de se déployer pleinement.

2.5.2. De la fiction de l'aventure à l'aventure de la fiction : Chavette, Russell

Le mystère est susceptible de jouer un rôle dans le nouage de la quête herméneutique à des enjeux d'aventure romanesque. Mais par ailleurs, comme on l'a vu, le mot tend à fonctionner de manière autonome, à se suffire à lui-même pour dire le récit en sa dimension palpitante et intrigante, comme en attestent les usages publicitaires ou journalistiques du terme dont les acceptions peuvent se retrouver parallèlement en contexte fictionnel. Dès lors, ce sont les signes eux-mêmes qui, à l'aune du mystère, peuvent en venir à dire la promesse de l'aventure, et servir d'interface ouvrant à la logique autre. Du quotidien, du banal, émerge ce qui se donne comme roman mystérieux à interpréter pour dévoiler l'existence du crime et de ses dangers ou pour ouvrir à une pure jouissance fictionnelle dans une approche du texte au second degré. Cette approche se devine dans nombre de textes déjà abordés, à l'image de *The Dead Letter* dans son processus de fétichisation des signes. Les enjeux de mise en abîme peuvent en venir à muer les actants en héros à proportion de leur aptitude à mobiliser leur compétence de lecteurs de romans placés sous le signe du mystère.

Dans *La Chambre du crime* (1875) d'Eugène Chavette, *Is He the Man?* (1876) de Clark Russell ou *Le Crime de l'omnibus* (1881) de Fortuné du Boisgobey, l'élucidation policière est thématifiée de manière nette. Chacun de ces récits se situe dans un contexte réaliste et fait surgir le drame dans un univers apparemment banal et quotidien, où il se lit par le biais de signes auxquels il s'agit de donner sens pour ouvrir au monde de l'aventure cachée. Le récit tend alors à être appréhendé à la manière d'une mise en abîme appuyée du jeu narratif et de sa puissance, les personnages découvrant le nouveau monde où ils sont soudain amenés à évoluer en mobilisant volontiers leur compétence de lecteurs de récits fondés sur le mystère ou en s'interrogeant sur un univers diégétique d'allure livresque, pour amener le destinataire à porter fantasmatiquement à son tour un nouveau regard sur le monde qui est le sien et y découvrir le vertige événementiel.

2.5.2.1. *La Chambre du crime* de Chavette : jeu sur les signes et enquête pour rire

La Chambre du crime (1875) d'Eugène Chavette (1827-1902)¹⁰⁸³ joue de la mode du récit judiciaire pour en proposer une variante parodique. En vue de son mariage, le jeune César Désormeaux loue un appartement qui est la propriété de Léon Barutel et dont les occupants, le couple Dagron, sont censés partir. Mais le couple disparaît abruptement, et une chambre de la maison porte des traces de sang. Les scellés sont mis sur la chambre et la police cherche Dagron, suspecté d'avoir tué sa femme Lucile. César, qui a pu malgré tout emménager, découvre que cette dernière est en réalité restée cachée dans la chambre, d'où elle s'enfuit par un passage secret lorsqu'elle comprend que Barutel, qui a abusé d'elle et l'a amenée à épouser Dagron pour l'avoir à sa disposition dans l'appartement mitoyen du sien, cherche maintenant à la délaisser pour une autre femme, Gabrielle Cambart. Celle-ci est la fiancée de César mais lui préfère Barutel, plus riche, malgré les manœuvres d'un père bien décidé à se sauver de la ruine en profitant des deux prétendants. Aidée de Crapichette, une lorette amie de César, Lucile se cache, mais est bientôt arrêtée

¹⁰⁸³ Édition de référence : Eugène Chavette, *La Chambre du crime*, Paris, Dentu, 1875, 2^e édition.

quand la police en vient à penser que c'est elle qui a tué son époux et non l'inverse. César et Crapichette enquêtent, comprennent que Stanislas, le valet de Dagrion, a tué en réalité son maître pour de l'argent avant de s'enfuir, et ils parviennent à le piéger. Gabrielle, que Barutel a enlevée et dont il a abusé, tue son ravisseur et s'enfuit, tandis que César épouse Lucile.

N'était le nom de Crapichette, cette intrigue pourrait porter à croire que l'on a affaire à un récit criminel complexe et sombre où les problématiques herméneutiques et dramatiques occupent une place de premier plan. Il est à noter cependant que le terme de « mystère » est ici peu présent. On compte 9 occurrences dans le texte¹⁰⁸⁴, qui ne renvoient pas au crime pour l'essentiel, mais plutôt au caractère enchevêtré de l'enjeu narratif (« de mystérieuses et étranges complications », p. 25). Plus qu'au meurtre ou à une menace larvée, le mystère est associé à des problèmes seconds et anodins, si ce n'est prosaïques. César ne comprend pas pourquoi Lucile s'obstine à rester dans la chambre scellée (« Mais pourquoi ? saperlotte ! pourquoi ? aimable entêtée, insista vivement César que ce mystère agaçait », p. 96), et le concierge obtus cherche des explications fantaisistes quand le héros disparaît de la chambre (« Persuadé que le jeune homme avait le cerveau un peu timbré, le portier avait fini par trouver l'explication du mystère », p. 178). Le mystère apparaît dans des tournures jouant d'effets de niveau de langue qui le dépouillent de sa puissance évocatrice et inquiétante. Même lorsqu'il est associé à un enjeu criminel, par exemple à propos d'un cadavre enterré, le mystère est mis en relation avec un élément lexical tel que le prosaïque « banc de gazon » porteur de l'effet burlesque : « Si tu as trouvé le mystère du banc de gazon, je crois bien que j'ai découvert pourquoi Stanislas n'a pas jugé que son coup valût la peine de quitter sa belle France » (p. 320). Cette dimension se retrouve lorsqu'il s'agit de parler du rapport à la manipulation et à la tromperie. On a, là encore, une dégradation des résonances inquiétantes du mystère : « Ah ! maître cachottier ! tiens !... gros hypocrite, v'lan !... Faiseur de mystère, v'lan !... Attrapé ! vilain surnois ! » (p. 183). Le rapport du mystère au crime fait l'objet d'un traitement relevant du jeu humoristique et de la mise à distance, et dans un texte où les affaires amoureuses occupent une place importante, il désigne, tout autant que le crime, les relations illicites et cachées (« Une liaison qui, jusqu'à ce jour, avait été entourée du plus

¹⁰⁸⁴ Annexe IV.5.C.

profond mystère », p. 242 ; « La remise de l'appartement dont la communication mystérieuse faciliterait à sa tartufferie d'hypocrites amours », p. 316).

On a donc affaire ici à un drôle de mystère, qui ne vit que de se voir déconstruit et vidé de sa substance. Le récit de Chavette joue certes avec des traditions littéraires bien identifiées. Souvenir de Poe oblige, l'action se situe rue Saint-Roch dans les années 1840 (p. 1), et l'on assiste à ce qui a l'allure d'un meurtre en chambre close. Mais le texte croise les horizons esthétiques pour subvertir la référence à partir de laquelle il se construit : le local clos et le passage secret, s'ils évoquent d'abord l'intrigue criminelle puis la menace gothique (avec le personnage de Barutel, qui a condamné Lucile à être sa victime dans la chambre jouxtant son propre appartement), versent rapidement dans une logique vaudevillesque. Il n'y a pas une, mais deux entrées secrètes dans une chambre qui sert d'abord à la séduction amoureuse, et chez la coquette Crapichette, on se cache dans les boudoirs ou derrière les rideaux pour se rire des fâcheux et nouer des intrigues amoureuses. La dimension théâtrale du récit est clairement assumée, et soulignée par le biais de personnages qui mettent en scène leurs relations. Les actants frappent trois coups pour se parler¹⁰⁸⁵, jouissent d'assister en spectateurs indiscrets à des scènes faites pour les amuser¹⁰⁸⁶, lorsque la narration ne vire pas purement et simplement à la farce¹⁰⁸⁷. Si l'on a peu de mystère dans une telle économie, c'est que, par le biais de la métaphore théâtrale et du codage vaudevillesque, tout est voué à se donner à voir aux yeux du lecteur, dans un texte qui tire son plaisir de promettre l'exhibition joyeuse du caché. Il est significatif que le récit mobilise des éléments gothiques pour les vider de leur potentiel de menace. On a ici des traces de mains ensanglantées, des femmes disparues et des présences fantomatiques. Mais les personnages, foncièrement incroyables, sont inaptes à s'en inquiéter plus d'une seconde. César, quand il entend une respiration provenant de la chambre close où a eu lieu le meurtre, est pétrifié un instant¹⁰⁸⁸, mais reprend aussitôt ses esprits et conclut qu'une de

¹⁰⁸⁵ « Il vint se placer devant la porte qui le séparait de la chambre du crime et, après y avoir frappé trois coups, il demanda d'un ton fort tendre : - Dormez-vous, voisine ? », Eugène Chavette, *La Chambre du crime*, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁰⁸⁶ « - J'arrive au lever du rideau et je suis aux premières loges pour entendre... Décidément, je joue de bonheur, pensa-t-il », *ibid.*, p. 168.

¹⁰⁸⁷ Ainsi de la scène où la cuisinière Eudoxie renverse le saladier sur César avant de se cacher sous la table lorsqu'elle comprend que ses infidélités sont découvertes (*ibid.*, p. 197-200).

¹⁰⁸⁸ « L'étonnement de César, si énorme qu'il fût, avait vraiment sa raison d'être, car, au milieu du silence, s'entendait un souffle régulier, mais si doux qu'il fallait le calme profond de la nuit pour qu'il fût perceptible.

ses maîtresses a dû lever les scellés et s'endormir sur le lit¹⁰⁸⁹.

Il y a pourtant bien un crime et une interrogation sur le crime, mais qui se jouent ici sur fond de situations banales et quotidiennes. Le récit s'ouvre ainsi sur la visite de l'appartement que César souhaite louer, et détaille ses échanges avec le concierge et ses demandes domestiques. Lorsque le crime survient, il ne supplante pas l'enjeu premier de la location, qui conserve toute sa priorité aux yeux d'un César soucieux de s'installer au plus vite, et dont les préoccupations se teintent d'humour noir : « Nous sommes le 10 et, jusqu'à l'arrivée du terme, il y a cinq jours pendant lesquels l'enquête aura grandement le temps d'être faite... On ne peut pas garder toujours là-haut le corps de la morte » (p. 16). Dans ce roman du crime, où Lucile fait office de fausse coupable injustement arrêtée et où le problème consiste à retrouver le véritable meurtrier en même temps que le corps de la victime, la curiosité prend peu de place, le suspense est inexistant, et la démarche herméneutique concerne le plus souvent des problèmes secondaires et prosaïques¹⁰⁹⁰. Même lorsque les actants s'occupent du crime, c'est sur le mode de la légèreté, si ce n'est de l'insouciance, comme en témoigne cet échange de César et de Lucile qui refuse de sortir de la chambre :

- Mais, délicieux monstre, ne songez-vous pas que votre mari est accusé de vous avoir assassinée ?
- Vous voyez que les gens qu'il assassine se portent bien.
- Oui, mais que demain la justice s'empare de lui, voilà un homme, traîné en prison, qui...
- Je vous redemanderai un peu de poulet, interrompit tranquillement Lucile (p. 92-93).

Si le questionnement herméneutique permet d'articuler le réel quotidien à l'aventure criminelle, c'est que tout tourne en tout état de cause autour des signes, de leur manipulation et de leur interprétation, qu'il s'agisse d'intrigues sentimentales (les mensonges de Crapichette à ses amants), d'escroqueries et de mensonges en tous genres (avec l'hypocrite Barutel ou le surnois Cambart) ou

- C'est de l'autre côté de la cloison, dans la chambre du crime, pensa le jeune homme qui tendait l'oreille, sans plus remuer qu'une statue », *ibid.*, p. 51.

¹⁰⁸⁹ « Laquelle est-ce ? se disait-il, Vanda, Crapichette, Delphine, Hélène... J'avais cependant bien signifié à toutes que c'était fini sérieusement pour cause de mariage... Mais, non, une de ces curieuses aura voulu connaître mon nouveau domicile », *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹⁰ Voir par exemple les spéculations de César sur ce qui peut expliquer qu'une femme belle et riche épouse un homme pauvre et laid (*ibid.*, p. 10-11).

du meurtre à proprement parler. Il s'agit ici pour tous les personnages de se comprendre, que ce soit dans une optique de manipulation ou dans un but de justice (alors généralement assorti de motivations amoureuses). Ainsi la question de l'interprétation est-elle mise au premier plan du récit. Le juge, inapte à saisir la vérité, croit d'abord que Dagron a tué sa femme, puis que celle-ci a tué son époux, et quand enfin il accepte l'idée que le valet Stanislas est l'auteur du meurtre, il ne peut s'empêcher d'en appeler à un complice imaginaire en la personne de Barutel. Mais là encore, ce qui pourrait se présenter comme une propension à l'erreur faisant porter une menace sur les actants ne revêt jamais un réel caractère de gravité, et les personnages s'amuse de la bêtise du juge : « Il serait difficile d'exprimer à quel accès d'hilarité fut en proie la lorette en apprenant l'erreur du juge d'instruction » (p. 317). Dans un monde où les enjeux d'interprétation ont une visée ludique, la méprise, jusque dans sa dimension vaudevillesque, fait partie du jeu, et les signes sont faits pour être joyeusement détournés et manipulés, y compris lorsque les personnages font mine d'en respecter la dimension littérale. Crapichette, ayant promis de ne pas dire un secret à César, l'installe derrière un rideau pour qu'il l'entende en détailler la teneur à un autre¹⁰⁹¹. Sans doute, Barutel est vigoureusement dénoncé par le récit parce qu'il est hypocrite. Mais César retourne contre lui ses propres armes à des fins moqueuses, comme pour faire montre d'une autre modalité de manipulation des signes, qui serait vertueuse dans la mesure où elle ressortirait du ludique (p. 271-275). L'ironie et la parodie servent un jeu narratif fondé sur le second degré et le jeu avec la menace mystérieuse bientôt réduite à néant par les héros.

Dès lors, on assiste à une intrigue dédramatisée renvoyant à un théâtre de comédie, où l'enquête joue malgré tout un rôle important dans la mesure où elle signe la capacité des personnages à retrouver le pouvoir sur le récit. Il s'agit bien, même en s'amusant et en empruntant des détours, de reconquérir la vérité : « - Ah! bon! j'y suis, reprit [Crapichette], tu viens pour faire causer la bibiche qui se trouve dans ma peau, n'est-il pas vrai?... Ce que je t'ai dit tantôt t'a intrigué et tu veux en tenir le fin mot » (p. 74). Puisque l'aventure est cachée dans la banalité, c'est le travail sur les signes habituellement lus comme relevant d'une réalité ordinaire qui permet de la révéler. Les traces sanglantes dans la

¹⁰⁹¹ « Je ne dois rien te dire, mais je ne puis pas t'empêcher d'entendre. Je vais recevoir Cambart dans mon boudoir... Tâche de rappeler tes souvenirs », *ibid.*, p. 75.

chambre constituent un signe renvoyant à la logique de l'extraordinaire ; mais il s'agit justement de l'un des seuls du texte qui soit de cette nature. Pour le reste, si les personnages sont de bons enquêteurs, c'est dans la mesure où ils se rendent attentifs aux signes apparemment anodins, tels des volets tirés (« C'est justement parce que les volets sont tirés que, moi qui connais le vilain apôtre, je suis certaine de sa présence sous ce toit », p. 324) ou une porte qui n'a pas été fermée à clé¹⁰⁹². Le détail est à appréhender dans son aspect concret, prosaïque, pour en extirper la dimension mystérieuse et criminelle, parce qu'il renvoie au caché, mais aussi parce que l'écart est faible entre l'ordre commun et celui du romanesque. Aussi, dans *La Chambre du crime*, trouve-t-on plusieurs exemples d'épisodes anodins sur lesquels les personnages reviennent après coup, pour les relire d'une nouvelle manière, les interpréter à nouveaux frais, et y déceler une vérité insoupçonnée. C'est une discussion que le héros entend sans y prendre vraiment garde (p. 8) et qui, rappelée mot pour mot une seconde fois dans le récit (p. 246), prend soudain une autre signification ; c'est encore une porte censément ouverte par le postier pendant que le concierge faisait visiter l'appartement (p. 2), mais qui l'a été par une servante ayant dérobé une lettre au rôle central dans le drame (p. 204). Ce que les personnages relisent ici par le biais de jeux en forme d'analepses, ce sont des réalités quotidiennes qui, rétrospectivement, apparaissent comme contenant l'aventure insoupçonnée.

On est donc bien ici dans une aventure issue du quotidien et se jouant par le biais des signes ordinaires dotés d'une signification nouvelle, sans décoller pour autant d'une réalité prosaïque. Aussi le héros ne l'est-il jamais tout à fait. César fait involontairement arrêter Lucile, et se garde bien de révéler sa faute à une Crapichette en colère (« Nous ne croyons pas avoir à dire que Désormeaux trouva inopportun de lui apprendre qu'il était l'auteur de cette énorme bévue », p. 314). Humain et faillible, il est aussi du côté du plaisir et de la légèreté. Au moment où il comprend enfin qui est le coupable, et alors que la femme dont il est amoureux est toujours en prison, ses préoccupations portent sur la soirée à venir : « Je vais aller conter tout à Crapichette. La pauvre fille doit être aux cent coups de l'arrestation de Lucile. Je l'emmènerai dîner dans quelque cabaret, à la

¹⁰⁹² « Tu dois te tromper... et ce qui me le fait croire, c'est une petite circonstance que j'ai remarquée. Quand Gabrielle est partie, elle a vivement tiré la porte après elle au lieu de la fermer à clé... Donc, elle laissait quelqu'un dans la maison, sans quoi elle eût donné le double tour à la serrure... As-tu fait attention à ce détail ? », *ibid.*, p. 326.

campagne, pour la distraire » (p. 312). Il s'agit encore et toujours dans *La Chambre du crime* de jouissance et d'humour. L'arrestation même doit se faire sous le signe de la ruse joueuse et du spectacle festif : « Si tu as deviné juste pour le banc de gazon, le mieux serait d'inventer quelque gentil traquenard auquel se ferait prendre l'assassin... Le comique de la chose serait qu'elle arrivât au beau milieu de la fête de Cambart » (p. 323).

Ce jeu est fait pour emporter le lecteur dans son rythme plus que dans une grave quête de vérité. Dans ce texte au ton de comédie, c'est d'ailleurs aussi du destinataire que le récit se joue par le biais des signes textuels. Le récit s'amuse à pratiquer l'ellipse au moment de la scène de révélation (p. 54), présente un comportement apparemment absurde de César ouvrant à une scène comique avant que la clé en soit délivrée (p. 54-60), use du détour narratif¹⁰⁹³ et de pratiques allusives pour mieux susciter la curiosité du lecteur. Alors que le suspens porte sur l'identité de la personne se trouvant dans la chambre du crime, César sort, vaque à ses occupations, avant de se souvenir tardivement et comme par hasard de l'enjeu, sans délivrer la clé du mystère à un lecteur frustré de l'information qu'il souhaiterait connaître : « - Saperlotte ! murmura-t-il, et l'autre qui m'attend ! » (p. 71). Jeux de focalisation, prolepses et analepses participent d'une dynamique narrative où la quête du coupable importe moins que les effets locaux de surprise et de relance par le biais d'énigmes ponctuelles et latérales¹⁰⁹⁴. Il n'est pas jusqu'à la scène de résolution qui ne soit dérobée au lecteur, la scène d'arrestation du meurtrier se déroulant en hors-champ (p. 346-347). Si le récit se clôt sur la transparence du sens et la mise en spectacle du caché, il a joué jusque-là d'effets machiniques destinés à étourdir le lecteur.

C'est que la question, on l'a dit, consiste ici à se rendre le maître des

¹⁰⁹³ Quand le texte use de la focalisation zéro pour présenter le projet criminel de Dagon, il use de la métaphore et de tours indéfinis pour en dérober simultanément la nature exacte : « Il, paraît que, parmi ces fleurs, il en était une qui séduisit le mari de bien brusque manière, car il tressaillit tout à coup d'une indicible joie. - Oh ! oh ! fit-il, voici cette occasion d'avoir ma revanche que j'attendais depuis si longtemps. Et ce fut deux jours après que la disparition de l'époux se produisit, entourée des mystérieuses circonstances que nous avons détaillées au début de notre histoire », *ibid.*, p. 244. La revendication de la précision de détail s'associe au maintien dans l'ombre de l'information qu'il s'agirait d'appréhender.

¹⁰⁹⁴ Un exemple caractéristique concerne une voix qu'entend César et dont il cherche à retrouver à qui elle appartient en se basant sur son timbre, ce qui suscite une interrogation dont le lecteur ne peut par définition trouver la clé, lui qui n'a accès qu'au texte. Le récit s'ingénie d'ailleurs à omettre toute information susceptible d'aiguiller le lecteur, qui ne sait même pas si cette voix est celle d'un homme ou d'une femme, selon une stratégie récurrente dans le récit : « - C'est drôle, il me semble bien que la voix de cette personne qui répondait à maître Barutel ne m'est pas inconnue », *ibid.*, p. 135.

signes, ne serait-ce que pour en jouir. Il s'agit pour les personnages de dominer le récit, de se faire lecteurs mais aussi d'occuper la place du créateur, comme en atteste la réaction de César lorsque Crambart lui demande où se trouve sa fille : « - Tu sais donc où elle se cache ? - Non, mais j'arriverai à la faire se cacher là où je saurai la trouver » (p. 295). Si le mystère n'est qu'un prétexte, amené à se dissoudre, c'est au profit d'un travail du romanesque et de la langue se donnant pour tel, et se mettant en abîme de manière appuyée tout au long du texte. La jouissance des signes concerne d'abord la langue et ses secrets. La virtuose de la langue, c'est en particulier Crapichette, qui use de l'argot et de la langue populaire dans une logique de jeu, en multipliant les effets burlesques et moqueurs, jusqu'à se faire passer pour la comtesse Crapichetoff. Le lien entre elle et César tient d'ailleurs à la question de la langue, puisque si elle l'aime, c'est qu'il lui a appris à lire et à écrire¹⁰⁹⁵. Tous deux sont du côté du plaisir à jouer avec les signes, sur lequel se voit rabattue l'invention romanesque, selon une métaphore qui court tout au long du livre¹⁰⁹⁶. Il s'agit de conter¹⁰⁹⁷, et de se raconter des histoires. Comme César et comme le récit lui-même, Crapichette n'hésite pas à retenir l'information importante à seule fin de faire durer le plaisir¹⁰⁹⁸. Le récit exhibe au passage sans honte son artificialité : Crapichette s'étonne que telle péripétie surgisse au moment le plus opportun¹⁰⁹⁹. Ses tirages de cartes permettent de faire surgir à point nommé l'ombre d'une menace sur le récit¹¹⁰⁰, dont la réalisation ultérieure stupéfie un César qui en souligne sur-le-champ le caractère forcé : « - J'ai moi-même livré Lucile, se disait-il, c'est la tuile que Crapichette voyait dans ses cartes... et voici maintenant l'homme de la campagne... saperlotte ! C'est à croire aux réussites ! » (p. 282).

¹⁰⁹⁵ « Tu es le seul qui se soit assez intéressé à moi pour me forcer à apprendre à lire et à écrire... », *ibid.*, p. 109.

¹⁰⁹⁶ « Tu aurais dû écrire ; tu as un vrai talent pour composer des romans... celui que tu viens d'inventer serait parfait si, malheureusement, il ne péchait par le dénouement », *ibid.*, p. 82.

¹⁰⁹⁷ « Il y a long à te conter », *ibid.*, p. 184 ; « Écoute la conteuse et tais-toi », *ibid.*, p. 210.

¹⁰⁹⁸ « Tu sais ? toi, il faut rentrer ta curiosité dans son étui. Tout à l'heure, quand je t'interrogeais sur le trousseau de clés, ta réponse avait l'air d'être une grosse dent du fond qu'on ne pouvait pas t'arracher... Tu attendras donc, à ton tour, qu'il me plaise de t'expliquer ce qui me réjouit si fort le tempérament », *ibid.*, p. 264.

¹⁰⁹⁹ « Est-ce que ce trousseau de fausses clés ne te semble pas arriver comme dans les féeries quand la princesse s'écrie : "Que je voudrais avoir un pélican !" et qu'il lui en sort un de la soupière... Je ne m'explique pas le trousseau de fausses clés », *ibid.*, p. 259.

¹¹⁰⁰ « Je retrouve toujours l'homme de loi et le pignouf de la campagne avec leur somme d'argent... puis, au moment où tout va s'arranger, patatras ! il tombe une énorme tuile sur le dos de Mme Dagron... Quelle peut bien être cette tuile ? Hein ! En as-tu une légère doutance ? Non, ne dis rien, car voilà un sept de carreau qui a de l'œil, et j'ai bon espoir... », *ibid.*, p. 224.

Si le récit désamorce sa dimension gothique et policière, et dévalue d'un seul et même mouvement le potentiel de fascination du mystère, il n'en utilise donc pas moins le trouble herméneutique pour thématiser la question des signes et de leur fonctionnement selon un pur régime de création ludique. S'il y a récit, c'est d'abord parce qu'il y a un blanc dans le récit, une disparition, qui fait qu'on se dit que quelqu'un est mort, même si on ne sait pas qui ni si c'est vraiment le cas pendant la plus grande partie du texte – sans que cela revête, on l'a dit, une réelle gravité. Il s'agit dès lors de construire le texte sur le vide, de retourner l'angoisse, de franchir les frontières de l'arbitraire du récit et de créer des effets de complicité avec le lecteur. Le récit peut brouiller les niveaux narratifs et créer de la sorte des zones d'indétermination où se joue la liberté dont il s'agit de se délecter. Un adverbe peut, indifféremment, porter sur l'instance énonciative ou exprimer le point de vue du personnage : « Il fut aperçu par la femme dont le regard s'était d'abord curieusement fixé sur le jeune homme qu'il avait amené » (p. 11). Ce « curieusement » renvoie à une notation évaluative du narrateur, mais indique aussi la naissance de la curiosité – et donc du désir – chez Lucile lors de sa première rencontre avec César. Cet effet d'ambiguïté énonciative est d'ailleurs aussitôt exhibé et mis en abîme dans le texte, par le biais de la manipulation des mots que Lucile met en œuvre à son tour :

- Joulu, demanda-t-elle, n'est-il pas arrivé de lettre pour nous ? Et, ce disant, malgré le « nous » qui comprenait son mari aussi bien qu'elle-même, elle fit au concierge un prompt et léger clignement d'yeux qui, peut-être, ne fut pas aperçu par l'époux, mais que surprit le visiteur qui, profitant de ce qu'elle tournait la tête vers Joulu, avait trouvé sa charmante figure fort agréable à regarder (*ibid*).

Le jeu sur les mots est aussi un jeu sur les attentes et la compétence de lecteur du destinataire. Un bon exemple de ce régime de fonctionnement des signes concerne la lettre de Barutel retrouvée près de son corps, et où le juge borné voit la preuve que, complice du meurtre, il a été pris de remords et s'est suicidé. Or, la formule censée exprimer l'aveu de Barutel, « Je suis un grand coupable », est trompeuse. Ce que le juge n'a pas saisi, mais que comprennent très bien au contraire les héros (p. 368), et qu'ils gardent d'ailleurs pour eux, c'est qu'il s'agissait d'un message ironique, par lequel Barutel s'est moqué de celle qu'il avait déshonorée. Ironie de l'ironie, le message qui jouait avec les mots à des fins de sarcasme s'est vu involontairement retourné une seconde fois par le juge. Le

motif de la lettre détournée, de son sens cette fois, témoigne ici du fait que les signes peuvent être manipulés à bien des fins, que ce soit par bêtise, méchanceté ou pur plaisir du jeu. C'est cette dimension qu'exploite le texte de Chavette, et c'est par elle qu'il fait du monde banal et ordinaire celui de la jouissance fictionnelle où l'inconnu peut retrouver sa part. Le texte n'a plus besoin du mystère en son sens fort, puisque la gravité du drame ne lui est plus nécessaire pour déployer ses effets. Mais il l'utilise comme point de départ permettant d'ouvrir au travail des signes et des zones d'ambiguïté dont ils sont porteurs. Le mystère est alors appréhendé dans un jeu plus général avec les traditions génériques destiné à se moquer du drame pour refermer sur lui-même le plaisir de la lecture dans son rapport à l'imprévisible et à l'éveil des possibles.

2.5.2.2. *Is He the Man?* de Russell : emprise de la folie et drame du sens

L'interrogation sur le travail des signes peut amener à en faire le cœur du récit, voire à traiter les personnages romanesques comme de purs lecteurs en prise avec des enjeux de textualité. Le texte au second degré peut alors, tout autant qu'ouvrir à un pacte de lecture ludique et joyeux fondé sur l'évidement du mystère, pousser à son expression la plus radicale la logique de l'inquiétude en problématisant les impasses du sens, et l'arbitraire de signes creusés d'un vide rendant impossible toute véritable appréhension des choses. En témoigne *Is He the Man?* de William Clark Russell (1844-1911), publié en 1876¹¹⁰¹. Le récit se centre sur l'histoire de Saville Ransome, jeune homme étrange aimé de Phoebe, la fille du colonel Kilmain, au grand dépit de ce dernier. Le mariage s'avère malheureux : Saville est fou et brutalise sa femme, que tyrannise aussi sa belle-mère. Une gouvernante, miss Ivory, vient à la rescousse de Phoebe et prend l'ascendant sur Saville. Ce dernier disparaît abruptement, le même jour qu'un valet, en même temps qu'est constaté le vol de l'argenterie de la maison. Phoebe, soulagée, mais convaincue que cette disparition est une ruse de son mari pour lui nuire, refuse de signaler la disparition et le vol. Sous l'influence de sa belle-mère, la population la soupçonne alors d'avoir tué son époux. Le colonel, revenu

¹¹⁰¹ Édition de référence : William Clark Russell, *Is He the Man?*, Londres, Chatto and Windus, 1898.

pour aider sa fille, engage un détective pour retrouver le disparu. Saville réapparaît soudain un soir avant de repartir et Phoebe est innocentée. Mais quand un cadavre méconnaissable est découvert dans le jardin, les rumeurs reprennent de plus belle. Le véritable Saville revient enfin, une nuit, en pleine crise de folie, et tente de tuer Phoebe avant de mettre fin à ses jours. Les dernières révélations du récit peuvent alors avoir lieu. Saville s'était enfui de crainte de se voir enfermé à l'asile ; l'homme qui s'était fait passer pour lui lors de la première scène de reconnaissance était un sosie engagé par le colonel, qui voulait faire cesser les rumeurs et ne pensait pas le véritable Saville susceptible de revenir. Le cadavre retrouvé dans la propriété est celui du valet, qui avait volé l'argenterie avant d'être tué par un complice.

Contournée dans son détail, l'intrigue est simple en son fond : tout tourne autour d'une folie puis d'une absence, qui dérèglent radicalement l'ordre des choses, dont il s'agit de comprendre le sens et de conjurer les effets. Les événements sont peu nombreux, et se centrent sur le problème de la disparition de Saville. Ce vide suscite une surenchère de la quête herméneutique : les personnages, livrés à des spéculations, cherchent désespérément à combler la place vacante du sens. Le récit hérite de la tradition du « sensation novel », la référence hypertextuelle étant à chercher ici du côté de Wilkie Collins. Comme dans *The Woman in White*, et dans une moindre mesure *The Moonstone*, Miss Avory présente son récit à la demande d'un autre narrateur-personnage déterminé à faire éclater la vérité par le biais de témoignages croisés¹¹⁰².

Dans ce texte centré sur une menace découlant du vide dans le sens, le récit mobilise largement le mot « mystery », jusqu'à le mettre en exergue quand l'ouvrage est réédité en 1898 sous le titre *The Copsford Mystery*. Le roman se termine sur cette même formule¹¹⁰³ présentée comme le moyen de résumer l'enjeu du texte. Le mystère est à la fois le mot et la chose, c'est par lui que peut être cerné ce qui semble échapper à la désignation. Il est le seul signifiant en mesure d'exprimer ce qui ne donne aucune prise à la logique du sens.

¹¹⁰² « I trust that my frankness will never be mistaken for freedom by the gentleman who has requested me to write down all that I know about his daughter and son-in-law », *ibid.*, p. 68.

¹¹⁰³ « Some few, I doubt not, may yet be living who will not be displeased at an opportunity of reading the true history of the strange affair, that took place many years ago, which excited much interest at the time, and was long afterwards remembered as the Copsford Mystery », *ibid.*, p. 349.

Le terme apparaît 70 fois dans l'ouvrage¹¹⁰⁴. Il est associé au lexique de l'étrange (« the queer little mystery », p. 164), du surprenant (« puzzling », p. 313), du complexe (« complicating the mystery », p. 142, « complicated the mystery », p. 233) et de l'inextricable, et plus largement, au fur et à mesure que se précise le problème criminel, de ce qui requiert une démarche d'investigation¹¹⁰⁵ en vue de l'élucidation (« clear up the mystery », p. 137, « the solution of the mystery », p. 187, « unraveling the mystery », p. 216, « throw a light on this mystery », p. 217,...) La quête herméneutique est mise en avant de manière affirmée en lien avec l'enjeu judiciaire posé sous le signe de l'étrangeté.

Parallèlement, le mot s'articule de manière appuyée à l'idée d'une force mauvaise œuvrant dans l'ombre. Il est vrai que, si Miss Avory se réveille dans la nuit en entendant des bruits inquiétants, elle est la première à s'efforcer de résister à l'imaginaire gothique. Pour prouver que la mère de Saville est de bonne foi dans son accusation de meurtre, elle argue du fait que cette femme n'use pas des facilités de langage issues de cette tradition littéraire¹¹⁰⁶. Mais la dimension gothique n'en est pas moins présente, et semble peu à peu envahir l'espace textuel. Les personnages peuvent convoquer, en lien avec le terme de mystère, des références à une machination¹¹⁰⁷, et le mystère s'assimile à une puissance qui s'empare des esprits jusqu'à les désorienter¹¹⁰⁸. C'est l'absence de tout véritable effet de clôture qui entraîne la transformation du rapport au mystère :

So now, then, the mystery was ended; and from this night Mrs. Ransome was freed from the horrible suspicion that had been fastened upon her more than half a year ago. But was the mystery ended? There was that in me which assured me it was only just begun; and the strange fancy became a haunting conviction, in spite of every reason I could think of to prove it absurd (p. 274).

L'échec de l'élucidation réactive la propension à voir dans le mystère une

¹¹⁰⁴ Annexe IV.5.D.

¹¹⁰⁵ « There was so much mystery involved in the whole affair that [Mr. Skerlock] respectfully submitted that it should not be suffered to rest without inquiry », William Clark Russell, *Is He the Man?*, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁰⁶ « She never professed to have received intimations of his death by supernatural means: such as his ghost having appeared to her, or by a dream, or by a mysterious voice, or by any other nonsense by which an old woman, and a crazy old woman, might endeavour to fortify her statements », *ibid.*, p. 207.

¹¹⁰⁷ « The broken lock, the sovereign on the floor, the rumpled drawers, the missing dressing-case, might all be so many cunning details devised for the purpose of complicating the mystery », *ibid.*, p. 142.

¹¹⁰⁸ « The mystery possessed him so entirely that it generated dangerous delusions », *ibid.*, p. 233.

puissance, qui passe sur le plan de la subjectivité et de ses troubles jusqu'à se muer en fantôme susceptible de hanter l'individu. Le mystère se connecte de la sorte à l'idée d'une entité maléfique et cachée s'imposant de manière intime aux personnages, en-deçà de tout rapport rationnel au monde : « That there was something wrong in all this, something hidden, something mysterious, I was as sure as that I breathed » (p. 275). Sans fin, sans fond, le mystère ne s'éclaircit pas, ne cesse au contraire de s'assombrir et de se compliquer : « I felt that the mystery was darker than ever it had been before; that the very details which might seem to explain away the most puzzling portions of the enigma had, in reality only more hopelessly complicated it » (p. 313). Il est moins le problème que le principe dynamique de destruction du sens, et touche à des zones obscures de la conscience et à la part instinctive et pulsionnelle de l'être¹¹⁰⁹.

Le mystère se concentre sur Saville Ransome, qui incarne le principe de déstructuration du sens. Le caractère mystérieux du personnage se révèle par le biais de son essentielle instabilité. Ce qui est mystérieux en lui, ce sont ses absences (p. 137), le fait qu'il s'échappe ou revient sans crier gare. Il le dit dès le début du texte : « My mother is sometimes a little fretful with me for my mysterious disappearances » (p. 10). Le mot « mystery » s'associe fréquemment à « disappearance » ou au verbe « to disappear » (p. 150, 204, p. 224, p. 225, p. 233, p. 332 ou p. 335). La disparition mystérieuse est en elle-même le signe de la folie : « I told him all about Mr. Ransome and his madness, and how, among his other habits, was that of leaving the house mysteriously » (p. 220).

La disparition concerne aussi un langage en prise avec la négation du sens. Chez Saville, le dire se donne sur le mode de la contradiction et de l'opacité. Il dit moins qu'il ne montre, mais selon un régime paradoxal de désignation qui ne renvoie à rien de visible, si bien que le mystère se concentre dans son index pointé en l'air : « He raised his forefinger mysteriously, smiled softly, bowed with singular grace, and quitted the room » (p. 84). Ce geste oxymorique, associant logique de désignation et obscurcissement du sens, qui consiste à montrer ce qui n'est pas là, résume la folie d'un personnage qui a à voir avec tout ce qui renvoie au désordre, y compris la violence et la ruse affleurant sous les apparences : « Mr. Ransome can explain, I dare say, and with his mysterious forefinger and brutal smile show us how utterly mad he is by this his last

¹¹⁰⁹ « Every instinct in me felt the mystery », *ibid.*, p. 271.

scheme » (p. 144). Il s'exprime sous la forme du cri ou plus encore du murmure, le geste et le dire se nouant pour exprimer la nature paradoxale d'un message manifestant son propre retrait : « She has called me a madman, he said in a whisper, mysteriously raising his finger » (p. 121). Le murmure et l'index levé expriment une logique de la signification impossible qui tient au détournement du sens. Ils participent de la stratégie de renversement dont use Saville en accusant sa femme de folie pour cacher sa propre démente : « He held up his finger, and bending his head forward, exclaimed in a mysterious whisper : "Do you question her madness now ?" » (p. 100).

Saville est donc l'incarnation du mystère. Le drame se joue en deux temps renvoyant tous deux à Saville et l'associant à la déstructuration du sens. Au début du texte, l'enjeu porte sur sa folie, lieu de l'inquiétude et de la menace ; ensuite, lorsqu'il disparaît, son absence prend le relais du motif de la folie et devient l'enjeu narratif par excellence. Mais c'est bien encore et toujours, dans un cas comme dans l'autre, du mystère entendu comme vide dans le sens qu'il est question, et de ce qui s'insinue dans le quotidien et la vie ordinaire pour en saper les principes. Alors que se met en place la relation amoureuse entre Saville et Phoebe au début du récit, la folie du personnage commence peu à peu à se laisser percevoir. Saville est l'étranger par excellence (« The stranger », p. 7 ; « A perfect stranger », p. 30). Ce jeune homme a du charme, mais il y a en lui une discordance (« Many strange characteristics mixed up with these good points », p. 33), porteuse en soi d'une dimension potentiellement maléfique (comme en témoigne son sourire quasi-démoniaque à l'occasion : « The smile he gave me almost malevolent », p. 13). Il est assimilé à la figure de l'autre par excellence qu'est l'Indien (« It was my belief then, as it is now, that he had Indian blood in him », p. 8). Il est du côté de la nervosité et de l'impulsivité¹¹¹⁰. Son étrangeté se manifeste jusque dans l'affectation de sa parole et de ses manières (« odd rhetoric », p. 37, « melodramatic gesture », p. 41).

La folie se définit donc comme pur écart. C'est ce qui n'est pas assimilable à la logique du même, ce qui se présente sur le mode de la discordance. Elle est appréhendée en termes de dérogation aux normes sociales. Le colonel apprécie d'abord Saville, mais ne supporte bientôt plus la relation de ces amoureux qui

¹¹¹⁰ « Quick, nervous movements of the body, sharp impulsive glances, abrupt exhibitions of energy taking an almost passionate character », *ibid.*, p. 9.

se donnent des rendez-vous secrets et sont décidés à se passer de son consentement (p. 36). Blessé par la rébellion de sa fille, il l'est surtout par le comportement du jeune homme qui ne respecte pas les conventions admises. C'est lorsque Saville est en crise que se révèle surtout sa propension à transgresser les règles interrelationnelles. Lors d'un trajet en voiture qui symbolise la vie en commun, son comportement erratique et grossier en fait un être asocial, et ses compagnons s'indignent d'un comportement indigne d'un gentilhomme (« I thought you a gentleman, or I should not have spoken », p. 58). C'est en ce sens qu'on peut voir en Saville un pur signe. Il fait écart, et du coup se donne comme repérable et intrigant. Le signe, ici, c'est ce qui déroge au codage sémiotique constitutif des normes sociales et devient visible en se faisant porteur de trouble. Saville est bien à la lettre le principe du désordre, c'est-à-dire du mystère. Sa disparition ne fait que radicaliser cette dimension : c'est parce qu'elle constitue une absurdité sociale que les rumeurs courent et que s'enflamme la curiosité du public. Passé du côté du vide, Saville devient plus que jamais le signe par excellence, un nom sans corps, une discordance qui demande à être résorbée. Phoebe, qui refuse à son tour de jouer le jeu social et renonce absurdement à réclamer une enquête, est entraînée elle aussi dans le mystère : « Her silence adds piquancy to the mystery, and fills the public mind with wonderment » (p. 224). En tout état de cause, elle est impuissante à lutter contre ce qui, littéralement, n'est pas là, et prend dès lors l'allure d'une pure force désincarnée la menant à son tour au bord de la folie : « My God! what a scheme to enter his head! How can I prove my innocence? He may keep away from me for years and years, and remain hidden, and then die and no one of all the world who believes in my guilt hear of his death! How can I clear myself? What am I to do? I shall go mad! » (p. 181).

L'absence, lieu des questions sans réponse, constitue l'enjeu du récit mais rend simultanément la conduite narrative problématique. Comment lutter contre ce qui n'est pas là, ce qui est un nom sans corps ? Quel sens donner à une disparition qui ne laisse pas de traces et n'a pas de cause apparente ? Comment faire pour appréhender un événement qui ne se donne qu'en creux, sans relever d'une présence positive et attestable ? Comment agir face à ce qui se donne dans le hors-champ de la fiction ? Le livre, en radicalisant la portée du mystère, en fait un enjeu impossible. Les personnages, impuissants face à un nom ouvrant sur un pur vide, entrent dans le délire fictionnel. Le non-événement qu'est

l'absence de Saville devient l'événement par excellence, ce qu'il s'agit d'assigner sans que les actants sachent s'il faut vraiment agir ou comment procéder.

La quête herméneutique se manifeste dès lors sur le mode de l'impuissance. Les personnages formulent des commentaires et des hypothèses sans perspective de validation de leurs propos. Faute de scène où les indices pourraient se lire et s'organiser, le lecteur est comme eux contraint à se livrer à des questions sans réponses. L'enquête devient alors suspecte, faute de pouvoir servir la vérité. L'enquêteur, c'est d'abord celui qui prend une pose d'enquêteur¹¹¹¹, un personnage ridicule qui s'illusionne sur son rapport à la vérité¹¹¹², bref, un imbécile (« He is a very stupid man », p. 147). Lorsque, par exception, il est capable, l'inspecteur est inquiétant : puisqu'il ne saurait trouver la vérité, son action devient menaçante. Pour peu qu'il serve Mrs. Ransome, l'ennemie de Phoebe, il cherche ouvertement à faire feu de tout bois pour accuser cette dernière¹¹¹³ et affirmer son pouvoir¹¹¹⁴. Les personnages d'enquêteurs officiels sont dès lors largement dévalorisés au profit d'autres actants. La figure rationnelle par excellence, pondérée et observatrice, c'est ici la gouvernante, Miss Avory, qui conjugue en elle intelligence, délicatesse et fermeté (« intellect and delicacy and firmness », p. 193) et se méfie des rumeurs et des accusations précipitées. En position subalterne, elle assume un rapport plus humble au sens et se garde des grands discours : elle est la lectrice qui décode et interprète prudemment, sans préjuger de la clé ultime du récit.

Dès lors, tout ramène en permanence les personnages à la vacuité de leurs actes. Le colonel fait vainement rechercher Saville¹¹¹⁵, et sous le coup des rumeurs, la situation de Phoebe devient bientôt désespérée : « Her father might remove her ; he might exile himself with her; but the mystery would live always; suspicion would become conviction; and her name would be associated in

¹¹¹¹ « He opened the drawers; he peered under the bed; he shook the window-curtains; he looked out of the window; he folded his arms and gazed sternly around him. He was a very knowing inspector indeed », *ibid.*, p. 146.

¹¹¹² « He then opened a broadside of questions upon me, deeply puzzling himself occasionally by the magnitude of his knowingness », *ibid.*, p. 145.

¹¹¹³ « In a word, they literally acted upon the suspicion that had been put into their heads by Mrs. Ransome », *ibid.*, p. 178.

¹¹¹⁴ « We're looking, responded the inspector, for some sign as will help us to learn that the little old lady's suspicion is right. That's what we're looking for. And don't you ever try to stop officers in the execution of their dooty, or you'll find the law one too many for you, as a good many others have done », *ibid.*, p. 178.

¹¹¹⁵ « More than four months had elapsed since Mr. Ransome had been found missing, and not the smallest clue had been obtained as yet of his whereabouts. Was he dead? », *ibid.*, p. 233.

people's minds with the commission of murder » (p. 233). Aussi, pour le colonel, la seule manière de lutter contre le signe insaisissable relève-t-elle du simulacre, manière de signer l'échec de l'enquête. La parodie de scène de reconnaissance n'est qu'une ruse théâtrale, une manière d'agir sur le plan de la représentation dans un monde hanté par la disparition de toute figure de la vérité. La représentation trompeuse s'adresse autant aux personnages qu'au lecteur, incité lui aussi à croire que l'enquête a atteint son but : « Mr. Ransome is found. We have him at last. You will be glad to hear this » (p. 245). Pourtant, la scène de simulacre ne fonctionne pas tout à fait, le véritable Ransome étant précisément inimitable dans la mesure où sa folie comporte une part irréductible. L'acteur qui joue son rôle ne sait pas imiter son regard fuyant comme le pressent l'éminente lectrice qu'est Miss Ivory : « There was something, not only in his attitude, but in the resolute gaze which he fixed on Mr. Skerlock, who was at that moment addressing him, which impressed me in a very peculiar manner » (p. 267). Dès lors, une fois de plus, ce qui est voué à clore le mystère ne fait que le relancer sur de nouvelles voies : « I [...] could not rid myself of a haunting sense that there was something strange and startling hidden behind all this » (p. 271).

Le roman du mystère se concentre autour d'un personnage insaisissable, signe de tout ce qui perturbe la diégèse du fait que rien ne peut circonscrire la déperdition du sens qu'il a initiée. Dès lors, la résolution ne peut se faire par le biais de l'enquête. C'est l'événement, la péripétie liée au pur retour immotivé de ce qui avait disparu qui seule peut conjurer la perte. Cette logique du retour s'initie avec l'apparition impromptue du cadavre déterré par hasard par le jardinier¹¹¹⁶. Quant à Saville, son retour se fait de manière totalement inopinée. Il surgit dans la nuit, silhouette sans visage se dessinant sur la neige, comme pour confirmer sa nature de pur signe tirant sa réalité de se détacher sur un fond par rapport auquel il fait contraste : « I could not distinguish his face ; the candle was too far off to reflect its light upon him ; nothing but his outline, sharply defined against the snow, which formed the background, was perceptible » (p. 314). Ce pur retour est celui de la folie qui, larvée dans la première partie du récit, explose de manière spectaculaire quand Saville tente de tuer son épouse, son visage se donnant à nouveau sous le signe de l'effet de

¹¹¹⁶ « There's a dead man yonder! I toorned up his face with my spade. It was a sight to strike me blind! », *ibid.*, p. 281.

contraste : « He was raving mad now, and with his discolored face and flaming eyes formed a picture the awfulness of which I cannot believe was ever paralleled » (p. 319). Dès lors, sa mort seule permet de retrouver la sphère du sens, parce qu'en le fixant une fois pour toutes, elle fait apparaître ce qui se dérobaît, et donne consistance au nom vide. Le cadavre, dans sa matérialité, peut être saisi par l'analyse, et le mal se voit arrêté dans la mesure où, désormais placé dans l'ordre du visible, il donne lieu au rétablissement de la vérité judiciaire : « The villain is his own witness now » (p. 320). Le récit, entre-temps, n'en aura pas moins été celui du sens déboussolé et retourné, si bien que ce texte accusateur sert aussi de confession au colonel, l'homme d'ordre soucieux d'honneur qui a travesti la vérité pour protéger sa fille : « The wrong I committed I may now expiate by public confession » (p. 349).

Ainsi le récit peut-il se boucler. Texte étrange où se joue une quête du vide qui est aussi quête vide, il se joue intégralement autour de la question des signes et de leur dérèglement appréhendé dans ses conséquences concrètes et tragiques. La fin du texte même, dans sa relecture des événements, reste en prise avec l'incomplétude et l'inachèvement. Le colonel, au terme de l'histoire et avant de quitter Gardenhurst, s'efforce de comprendre où Saville avait pu se terrer tout ce temps, mais en vain¹¹¹⁷. Une part du mystère qui entoure Saville résiste obstinément : « On this part of the mystery I can throw no further light » (p. 346). L'aventure a émergé de la banalité par un signe du mystère. Ce dernier n'a jamais ouvert sur la moindre connaissance concrète mais n'en a pas moins déployé une véritable spirale destructrice. Orchestrant une déstructuration généralisée de la sphère du sens, il a montré la fragilité d'un édifice social inapte à configurer le désordre. Au passage, le récit s'est fait l'histoire du mystère – ici intimement associé à Saville – et de ses pouvoirs. *Is He the Man?* pose l'existence irréductible du travail de l'absence au cœur de la quête de signification. En prenant à la lettre le mystère et sa puissance, il met en scène l'impossibilité de la production du sens, sinon par des voies externes défiant tout rapport à la logique et à la norme. La mise en abîme romanesque, dans son rapport à la pure efficace des signes et du vide qui les hante, prend valeur d'illustration narrative des pouvoirs du texte sur le lecteur.

¹¹¹⁷ « I tried to put the delay to some use by inquiring where Mr. Ransome had concealed himself during the long months he had been absent from his home. But my efforts proved fruitless. I never succeeded in obtaining any information respecting him, in discovering a single creature who had met him », *ibid.*, p. 345.

2.5.2.3. *Le Crime de l'omnibus* de Boisgobey : l'aventure judiciaire comme rêverie romanesque

On peut voir dans *La Chambre du crime* et *Is He the Man?* deux textes symétriques et complémentaires dans leur prise en charge narrative du mystère. D'un côté, on a un récit joueur, qui use du mystère pour l'évider et créer un espace de complicité avec le lecteur ; de l'autre, un texte qui pousse à son maximum l'interrogation sur le mystère et ses dangers, jusqu'à susciter le malaise face à la crise du sens. Dans un cas comme dans l'autre, l'aventure naît du rapport que les personnages entretiennent avec l'ordre symbolique et la puissance fictionnelle. Le mystère joue le rôle d'interface entre le monde du lecteur et celui du livre, et se trouve directement lié à l'effet de mise en abîme de récits contant les effets de l'entrée en littérature. Faire la rencontre du mystère, c'est alors se confronter à un monde exigeant du personnage d'exploiter ses compétences de lecteur, comme ce semble encore être le cas dans *Le Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey (1821-1891)¹¹¹⁸.

Dans ce court roman de 1881, il s'agit à nouveau de faire surgir l'aventure d'une situation apparemment quotidienne, présentée ici de manière réaliste, selon un mouvement permettant de métaphoriser l'effet de seuil associé au passage dans l'ordre de la fiction. Le texte tourne autour de la mort mystérieuse d'une jeune femme dans un omnibus à chevaux. Paul Freneuse, jeune peintre qui a assisté à la scène, se demande s'il n'y a pas eu assassinat. Il raconte sa mésaventure à son ami Binos qui, aidé de Piédouche, un rentier qu'il croit policier, se met à enquêter pendant que Freneuse, peu intéressé par ces investigations, courtise Marguerite Paulet, fille d'un riche bourgeois. Cette dernière est jalouse de Pia, une jeune modèle que Freneuse a prise sous sa protection. Freneuse, pris dans les affres de la séduction, se trouve rattrapé par l'affaire criminelle. Binos découvre en effet que la morte est la sœur de Pia. Si elle a été assassinée, c'est en rapport avec une histoire d'héritage qui concerne les Paulet. Les coupables sont les Blanchelaine, un couple résolu à tirer tout le

¹¹¹⁸ Édition de référence : Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus*, Paris, Les Belles Lettres/Encrage, 2005.

profit possible de l'affaire, et dont le mari a été employé par Paulet pour l'aider à récupérer l'héritage. Alors que Binos et Freneuse approchent de la vérité, l'enquête piétine : Piédouche, l'homme que Binos prenait pour un policier, est en réalité Blanchelaine, qui s'est emparé des pièces à conviction susceptibles de l'accabler. Il décide avec sa femme d'enlever Pia. De son côté, Paulet, qui sans avoir commandité l'assassinat, s'obstine à tenter de capter l'héritage, freine l'enquête. Alors que Pia est enlevée, Pigache, un homme que Binos prenait pour un pilier de bar et un vieillard sourd et abruti, prend la direction de l'enquête. Il s'agit en réalité d'un policier, qui fait enfin arrêter Madame Blanchelaine, puis son mari. La femme se suicide, l'époux est jugé, les Paulet sont l'objet de la vindicte publique, et Freneuse épouse Pia.

On voit par ce résumé qu'il s'agit ici de construire un récit nourri de péripéties et de faux-semblants. Tous les personnages sont directement concernés par une intrigue où ils interviennent à point nommé, et jouent le cas échéant plusieurs rôles. Le texte construit des tableaux de Pigalle, de la bohème parisienne ou du cimetière de Saint-Ouen, en mettant en scène au passage une histoire dont le lecteur découvre peu à peu méandres et rebondissements.

On a affaire à un texte clairement structuré autour de l'aventure comme ce qu'il s'agit de faire surgir du quotidien. L'aventure est plus exactement à la fois ce qui fascine et qui inquiète, et ce qui peut relever de l'illusion aussi bien que d'une réalité cachée à mettre au jour. Le texte se présente alors à la manière d'une plaque tournante, et la question consiste à savoir s'il finira par donner corps au récit criminel. Il est significatif que le personnage principal, Paul Freneuse, « artiste arrivé » (p. 12), soit présenté sous le signe de l'inconstance, de l'incapacité à entrer résolument dans la logique de l'action aventureuse : « Sa tête se montait facilement et se refroidissait encore plus vite [...] Il se lassait bientôt de ses chimères et il redevenait alors lui-même, ne songeant plus qu'à son art, à ses travaux et aussi un peu à ses plaisirs, quoi qu'il menât une vie assez régulière » (p. 22). C'est le personnage secondaire, l'artiste raté, Binos, qui relance ici l'action, affirme l'existence du crime (« Tu viens d'assister à un bel et bon assassinat, savamment combiné et magistralement exécuté », p. 27) là où Paul, qui en a été témoin, reste paradoxalement du côté du doute, et c'est Binos encore qui s'engage dans la logique de l'action pour faire la lumière sur la mort suspecte : « Si le public ne s'en occupe plus, moi, je m'en occuperai » (*ibid.*)

Le mot « mystère » est peu présent, avec 7 occurrences¹¹¹⁹. On en compte trois dans le seul premier chapitre (p. 13, p. 21, p. 24) sur les douze que compte l'œuvre ; si le terme joue un rôle marginal dans l'ensemble du texte, il revêt un rôle plus appuyé en ouverture du récit, comme pour en inaugurer la dynamique sous le signe du désir de savoir. La première mention du terme concerne la curiosité et l'attraction qu'éprouve Freneuse face à l'inconnue montée inopinément dans l'omnibus de minuit :

Elle paraissait avoir une jolie taille, et ses yeux brillaient à travers la voilette de blonde noire qu'elle s'obstinait à ne pas relever.
Il n'en fallait pas davantage pour qu'un chercheur s'occupât d'elle, et l'artiste assis en face de cette mystérieuse personne était un chercheur (p. 12-13).

Logique du désir et quête herméneutique se nouent ici sans heurts. La voilette incarne un rapport au caché en lien avec la question de l'attraction sexuelle, à l'interface du signe de la féminité et de la connaissance cachée : la forme de la pudeur et de la réticence (« qu'elle s'obstinait à ne pas relever ») souligne assez que le mouvement de privation, du sens comme de l'accès à la sexualité, enclenche la recherche. La « mystérieuse personne » ouvre ainsi au désir, et à la perspective de l'accès à un autre rapport au réel. L'irruption du crime se voit dès lors articulée à la logique du désir d'appréhension de ce qui échappe. Après avoir soupçonné un meurtre, le prudent Freneuse se ravise d'ailleurs, en se défiant de sa propre attraction pour le mystère : « Décidément, j'ai trop d'imagination, se dit-il en sortant pour obéir à la sage injonction du gardien de la paix. Je vois du mystère dans une histoire comme il en arrive tous les jours » (p. 21). Il renonce alors à la logique du romanesque¹¹²⁰ dont il a d'abord rêvé : « Il avait échafaudé tout un roman sur la mort d'une jeune fille, et ce roman s'effaçait peu à peu de son esprit » (p. 22). À rebours de sa réaction, celle

¹¹¹⁹ Annexe IV.5.E.

¹¹²⁰ Sur les relations complexes du roman et du romanesque, le roman se construisant à l'occasion contre le romanesque, Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat (éds.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282. Les personnages, ici, sont clairement pris dans un rapport ambivalent au romanesque. Le mystère, de Balzac à Conan Doyle, renvoie régulièrement dans le roman à un romanesque toujours présenté comme suspect, par les personnages quand ce n'est pas par l'instance narrative. Pour une modélisation du romanesque entendu comme possible contre-modèle du monde du lecteur à fonction compensatrice à même de brouiller les frontières de la fiction et de la réalité, voir aussi, toujours dans Gilles Declercq et Michel Murat (éds.), *Le Romanesque*, op. cit., Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p. 251-302.

de Binos consiste à s'engager dans l'aventure, en posant résolument le mystère dans l'ordre du réel en même temps qu'il le réinscrit de manière appuyée sur l'horizon d'un pacte de lecture de roman judiciaire : « Un mystère à débrouiller. C'est mon affaire. J'étais né pour être policier, et j'en remontrerais aux plus malins agents de la Sûreté. Narre-moi l'histoire, et je te donnerai mes conclusions, dès que je connaîtrai les faits » (p. 24).

Le terme est ensuite rare, dans un texte qui présente une tonalité réaliste et met en valeur les détails concrets et prosaïques de la vie des personnages, tels que leur rapport au tabac ou à la boisson. C'est que le récit, à l'image de la relation complexe qu'entretiennent Binos et Freneuse, autour desquels se tissent différentes lignes narratives appelées à se rejoindre peu à peu, se construit au carrefour de différents genres. Freneuse, qui ne croit guère au meurtre, puis s'en désintéresse, et ne souhaite plus que Binos lui en parle, est engagé dans un récit empruntant au roman de mœurs et au roman sentimental. Ambitieux sans être cynique, il se verrait bien épouser la fille du riche Paulet, en même temps qu'il éprouve de la tendresse pour Pia, la pauvre Italienne qui lui sert de modèle. De son côté, Binos est dans les premiers chapitres du roman le véritable acteur du récit judiciaire à tonalité humoristique : après avoir établi qu'il y a eu crime, il enquête avec Piédouche, connaissance de bistrot en qui il voit un policier, et établit l'identité de la morte. Lorsque le mot « mystère » fait retour, c'est alors au point d'intersection de ces deux textes, et pour dire qu'ils sont appelés à se rejoindre sur un mode moins léger, Paul étant inexorablement rattrapé par le récit qu'il a tenté de fuir : « Il ne s'était pas, comme son ami Binos, passionné pour le métier de chercheur, mais le mystère de l'omnibus le préoccupait beaucoup plus qu'il ne se l'avouait à lui-même » (p. 61). Le mystère absent du monde narratif où évolue Freneuse tend à y faire retour, à l'image de la femme voilée et de ses réapparitions. Si les occurrences du terme sont rares, elles se rattachent le plus souvent à la logique judiciaire, envisagée comme l'autre récit possible et le lieu du désir. C'est parce que Piédouche est mystérieux que Binos voit en lui un policier (« Le mystère dont il entourait sa vie n'avait pas peu contribué à persuader au rapin qu'il appartenait à la police », p. 88) ; et la femme voilée, qui est aussi la criminelle, incarne à nouveau le mystère lors de la dernière apparition du terme, où revient la dimension sexuée en même temps que l'expression « mystérieuse personne » qui avait déjà signé l'irruption du mot en ouverture du récit : « La mystérieuse personne s'en alla sans avoir fait mine de

s'apercevoir qu'il y avait là deux hommes qui l'examinaient » (p. 178).

Le mystère est donc ici à nouveau le lieu des signes et renvoie plus fondamentalement au récit, envisagé comme sortie du monde réaliste traditionnellement associé à l'univers du lecteur auquel se rattache par ailleurs sa part de roman de mœurs. Tout en étant peu mobilisé, le mot « mystère » figure l'inconnu, le désir et le monde de l'aventure possible. Le point de départ de la fiction le dit nettement. Le roman s'ouvre sur une adresse au lecteur pour introduire l'omnibus dès lors présenté comme en prise directe avec la réalité quotidienne du récepteur : « Vous est-il arrivé, le soir, vers minuit, de manquer le dernier omnibus de la ligne qui conduit à votre domicile ? » (p. 9). Mais précisément parce que c'est le dernier omnibus, associé à l'univers nocturne, il peut constituer en soi un embryon narratif en lien avec l'aventure : « Il y a plusieurs façons de la manquer, cette bienheureuse voiture, la suprême espérance des attardés » (p. 10). À ce moment du texte, s'il y a déjà une ébauche de thématization d'enjeux romanesques, elle relève encore du virtuel et de l'improbable. Le registre léger voire burlesque de cette dernière citation permet précisément de souligner l'incompatibilité d'une logique de l'aventure avec le monde quotidien et ordinaire. C'est alors cette incompatibilité qu'il va s'agir de conjurer, avec l'irruption du crime faisant office de scène primitive sur laquelle le roman va pouvoir se construire. On l'a dit, avant même que n'intervienne le meurtre, le motif de la voilette inaugure cette possibilité. L'arrivée de la femme voilée dans l'omnibus suscite le désir de voir, et son bref échange avec un inconnu institue Freneuse en spectateur avide de connaître la suite de cet embryon d'histoire : « Il se disait que c'était peut-être le début d'une aventure, et s'il n'espérait pas en voir le dénouement, il se promettait du moins d'observer les incidents qui pourraient se produire pendant le trajet » (p. 12). Le désir a créé chez Freneuse une posture d'attente qui reflète celle du lecteur. Le texte s'ouvre alors au monologue intérieur de Freneuse, où la possibilité du crime apparaît comme la conséquence logique de ce qui n'est déjà plus un monde quotidien, mais un univers essentiellement hanté par la question du voir et par l'invisible qui en est le revers : « Encore, s'il faisait clair dans ce diable d'omnibus ; mais une des lanternes est éteinte, et l'autre charbonne comme un lampion qui n'a plus d'huile. On n'y voit goutte. Nous sommes dans une caverne roulante. On y commettrait des crimes que personne ne s'en apercevrait... » (p. 13). Le désir de voir et l'impossibilité du spectacle se combinent pour dire que l'on est entré dans

l'histoire et que le crime en sera la formulation concrète puisqu'il relève de l'ordre du caché.

Lorsqu'il survient pour de bon, le crime répond ainsi à la rêverie romanesque de Freneuse. De spectateur, Freneuse se voit de la sorte promu malgré lui en acteur potentiel du récit dans la mesure où il a été en contact avec le crime de manière on ne peut plus littérale : pendant la fin du voyage, celle dont il ignorait la mort avait la tête couchée sur son épaule. Mais cette pénétration du crime dans le jeu fictionnel ne s'en fait pas moins de manière progressive et ambiguë. Freneuse croit d'abord la jeune femme endormie. Lorsqu'il comprend sa mort et soupçonne un crime, rien n'étaye son hypothèse, et les personnages qui l'entourent réagissent sur le mode du scepticisme et de l'ancrage dans un rapport concret aux choses en lui demandant ironiquement s'il est médecin (p. 20). L'hypothèse du crime est attribuée à un personnage fantaisiste, un artiste détaché du fonctionnement réel du monde. Croire au crime, c'est déjà aux yeux des autres être passé du côté de la fiction.

La scénarisation narrative s'orchestre ainsi autour de la dualité du quotidien et de l'inattendu. La suite du texte le confirmera, avec des personnages qui se situent régulièrement au carrefour des deux logiques. C'est le cas en particulier de Freneuse qui répugne à intervalles réguliers à entrer dans la logique aventureuse qui l'a d'abord tenté. Quand il s'y engage, en se lançant par exemple dans une poursuite en voiture, c'est pour s'exposer au ridicule d'un échec cuisant, ce dont il tire aussitôt la leçon : « Allons ! murmurait-il en regagnant sa voiture, chacun son métier. Je ne suis pas plus né pour faire de la police que Binos n'a été créé pour faire de la peinture » (p. 85). Et pourtant, l'ensemble des actants sont en réalité concernés ici par cette double dimension, et se voient pris d'une manière ou d'une autre dans le nouage du récit réaliste et du romanesque du crime. Paulet, un bourgeois vulgaire, est impliqué dans le meurtre dont il se lave les mains ; Pigache, le vieillard imbécile et sourd apportant une touche folklorique à la description du cabaret où évolue Binos, fait partie de la police ; Pia, la jeune modèle de Paul, est une héritière putative qu'enlèvent des criminels... Même Marguerite Paulet, la seule des actants de premier plan à n'avoir pas de lien direct à l'intrigue criminelle, s'y trouve tacitement associée du fait qu'elle souhaite la mort de Pia, en qui elle voit une

voleuse d'époux et d'héritage¹¹²¹. Pour le reste, tous les personnages principaux jouent leur rôle sur l'une et l'autre des deux scènes narratives. On a donc bien deux pôles narratifs, dont l'un (criminel) est en réalité le lieu définitionnel du romanesque, et l'autre (associé génériquement au récit réaliste et au roman de mœurs) renvoie symboliquement – et de manière paradoxale et, justement, fictive – à ce qui ne relèverait pas du territoire de la fiction. Cette dualité est travaillée au début du texte par les figures de Binos et de Freneuse, auxquels sont d'abord consacrés des chapitres séparés une fois que l'enquête est lancée. Mais elle concerne en réalité l'ensemble des actants dans un texte qui fait de cette question son principe dynamique. On assiste d'abord à deux récits séparés, mais qui très vite se frôlent et se font miroir (puisque des acteurs de l'une des scènes romanesques apparaissent sur l'autre, et ce dès le chapitre 3, avec précisément la scène du théâtre où Freneuse, qui vient faire sa cour, découvre que Paulet semble connaître deux individus ressemblant à s'y méprendre aux deux voyageurs de l'omnibus probablement impliqués dans le meurtre). Il s'agit dès lors bien sûr de faire se rejoindre ces lignes narratives et ces textes séparés de manière à ce qu'ils n'en fassent plus qu'un. Cette jonction trouve sa formulation au chapitre 9, quand Paul et Binos comprennent que Pia, la femme dont est jalouse Marguerite, joue aussi en tant qu'héritière un rôle de victime potentielle dans le récit criminel. Il n'y a dès lors plus qu'une scène romanesque. Roman de mœurs (articulant les relations de la bourgeoisie financière et du monde de la bohème artistique), roman sentimental d'inspiration balzacienne (Freneuse pris entre deux femmes, la française et l'italienne, la froide et la passionnée, la blonde et la brune) et roman de l'élucidation judiciaire n'en font qu'un seul. Ainsi, le texte dit que le monde posé comme reconnaissable et familier pour le lecteur est à même de s'ouvrir à l'aventure criminelle ; et pour ce faire, il adopte une stratégie générique complexe, empruntant à diverses traditions littéraires pour établir des ponts entre elles.

Ce jeu romanesque passe par un travail sur les attentes du lecteur. On l'a dit, le texte thématise dès son ouverture le désir de fiction et le rapport au plaisir du romanesque. Mais les personnages qui cèdent sans réserve à ce désir perdent paradoxalement toute crédibilité. C'est le cas en particulier de Binos. S'il cherche à engager la logique d'élucidation, son discours est présenté comme peu

¹¹²¹ « Puisse-t-elle mourir aussi, l'odieuse créature qui m'a pris un homme que j'aime et une fortune qui m'appartenait ! », Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus*, op. cit., p. 165.

fiable : Binos n'a rien d'un détective, il n'est qu'un artiste raté, fantaisiste, qui s'emporte, et émet sur un ton définitif des hypothèses à propos desquelles Freneuse a beau jeu d'ironiser (« Quand tu enfourches une idée, tu vas beaucoup trop loin », p. 25 ; « Ah ! tu ferais un terrible juge d'instruction ! Tu vois des crimes partout », p. 27). Le personnage est mythomane et, quand il rend compte de l'affaire à Piédouche, ne peut s'empêcher de se donner le beau rôle : « Rien ne manquait à ce tableau émouvant, seulement il se mit en scène au lieu de parler de son ami. Il s'attribua carrément le rôle que Paul Freneuse avait joué » (p. 92). Dès lors, Binos, personnage largement ridicule, ne saurait passer pour l'actant apte à s'engager valablement dans l'enquête. Le lecteur est ainsi amené à se concentrer plutôt au début du texte sur la figure de Piédouche, d'autant qu'il peut reconnaître en ce personnage une figure familière : quand paraît *Le Crime de l'omnibus*, il est déjà apparu dans deux autres romans de Boisgobey (*Le Coup de pouce* en 1874, *La Vieillesse de Monsieur Lecoq* en 1878) où il jouait un rôle secondaire mais en lien avec les enjeux d'élucidation. Or, ce dispositif textuel relève du leurre. Les hypothèses fantaisistes et précipitées de Binos (p. 24-27) seront en réalité validées de bout en bout par le récit. Quant à la figure de Piédouche, il s'agit d'un piège disposé par le jeu de l'intertextualité ; non seulement cette figure d'agent s'efface très vite du texte, mais ce Piédouche n'est pas celui que le lecteur pourrait déjà connaître. On ne peut même plus y voir un véritable personnage puisque ce nom n'est justement rien d'autre qu'un nom, une fausse identité derrière laquelle se cache le malfaiteur Blanchelaine. Lorsque survient enfin un policier à la manière d'un *deus ex machina* venu résoudre une affaire que Binos et Freneuse sont incapables à prendre en charge, c'est encore, pour le texte, l'occasion de jouer avec le lecteur aussi bien qu'avec les actants. C'est un personnage qui semblait d'abord n'être là que pour occuper le fond du décor de l'estaminet (voir p. 90 la description ironique du vieillard qui « était sourd »). Son entrée effective dans le récit se traduit par une transformation comique du personnage sous les yeux incrédules de Binos. Binos s'étonne d'abord de constater que Pigache n'est plus sourd, ce que ce dernier explique de manière fantaisiste (« En voiture, [les sourds] entendent tout », p. 232). Il assiste ensuite, toujours perplexe (« Je n'aurais jamais cru, si je ne le voyais pas, que le grand air changeait les sourds à ce point-là », p. 235), à la mue du personnage anodin en actant porteur de la résolution narrative :

Pigache était déjà debout. Il s'était levé avec une vivacité juvénile, et Binos n'en revenait pas du changement qui s'était opéré en un clin d'œil dans les allures du droguiste retraité et même dans sa personne. Sa taille voûtée s'était redressée tout à coup, sa figure avait pris une expression intelligente, ses petits yeux brillaient. Ce n'était plus le même homme (p. 235).

Le texte exhibe de la sorte son artificialité et son jeu avec la dynamique narrative. Il a manipulé les croyances du lecteur tout autant que celles de Binos, en même temps qu'il a pu tout aussi bien exhiber les enjeux du récit par le biais de la focalisation zéro et du changement de point de vue : le chapitre 8 se centre ainsi par exemple sur Blanchelaine et sa femme, révèle qu'ils sont les auteurs du meurtre et présente leurs nouveaux projets criminels bien avant la fin du roman. Le lecteur assiste à la progression de l'enquête, mais la voit aussi à l'occasion en surplomb, en même temps que le texte lui dérobe obstinément des éléments destinés à créer l'effet de surprise, comme en témoigne en particulier la figure de Pigache qui se mue *in extremis* en policier faisant éclater la justice. Le récit, s'il mobilise la curiosité du lecteur, met ainsi progressivement l'accent sur des effets de suspense et de surprise, par le biais de péripéties inattendues.

De la sorte, il s'agit d'abord pour les personnages comme pour le lecteur d'accepter une logique romanesque ouvrant à une autre appréhension du réel quotidien. L'importance accordée au motif du déguisement sert à mettre l'accent sur cette dualité fonctionnelle. Le déguisement ne constitue pas un attribut propre au personnage machiavélique ; il sépare bien plutôt l'ensemble des actants engagés dans l'intrigue criminelle, dans la mesure où ils y prennent efficacement part, de ceux qui n'en font pas partie ou s'en mêlent d'une manière inadaptée. Blanchelaine se fait passer pour Piédouche, sa femme se déguise et se cache, se fait diseuse de bonne aventure ou aborde une voilette destinée à cacher son visage. Mais comme on l'a vu, Pigache est aussi concerné par la logique du déguisement. De leur côté, Freneuse, Pia ou Binos sont essentiellement crédules et inaptes à endosser le masque. Ce sont les personnages engagés dans la lutte du bien et du mal qui se cachent dans la mesure où ils obéissent à la logique autre, et si Binos échoue, c'est bien qu'il ne sait pas cacher et que, trop naïf, il a confié les pièces à conviction à Blanchelaine. La logique romanesque concerne la capacité à jouer avec les signes, à les manipuler et à les utiliser pour produire des effets dans le cadre de la narration palpitante. C'est ce dont Freneuse est décidément incapable, contrairement à Marguerite, qui use de mensonges et de stratégies pour l'amener à supprimer le visage de Pia du tableau pour lequel cette

dernière a posé : « M. Freneuse ne consentirait pas, je le crains, à effacer de son tableau la figure de cette jeune fille » (p. 160). Le motif du déguisement si présent dans la tradition du roman populaire tout autant que dans le récit judiciaire se voit traité de manière appuyée dans ce récit, et s'exhibe au passage par le biais d'une réflexion sur les enjeux de représentation.

C'est que ce jeu a aussi une portée sociologique, qui amène à complexifier la manière d'envisager la question du rapport au faux et au vrai. Ceux qui ne trichent pas avec les signes, ce sont paradoxalement ici les artistes, au contraire des bourgeois, dont le rapport intéressé au monde est profondément suspect, des criminels, essentiellement menteurs à l'image de la fausse diseuse de bonne aventure, et de la police usant de ces mêmes stratagèmes pour rétablir l'ordre. Le rapport des héros-artistes aux signes, loin du mystère et de ses dangers, relève d'une innocence première qu'il s'agit de faire triompher. De la sorte, le récit d'enquête est travaillé par un éloge de l'univers de la création artistique posé comme l'envers du monde du crime. C'est en ce sens que le créateur est envisagé ici comme le relais du lecteur. Il constitue une figure naïve et joueuse, séduite par le mystère du fait de sa compétence de lecteur et de son goût pour le romanesque (comme Binos et Freneuse), mais inapte à s'y confronter autrement que sur un mode fantasmatique. La tentation du mystère se double alors d'une défiance à l'égard du mystère, au fond toujours vulgaire parce qu'associé à des motifs matériels. Si les signes du monde ordinaire ouvrent au rêve de fiction en se nimbant de reflets inquiétants, l'enjeu consiste malgré tout à reconquérir un rapport au monde teinté de simplicité. Le récit, travaillant la fascination du mystère, le congédie et exhibe son artificialité¹¹²² pour proposer au lecteur un pacte de lecture où le jeu, la complicité et la naïveté occupent une place essentielle. Jouant de l'opacité du sens, il assume au passage un idéal de clarté.

Les textes qui connectent l'élucidation criminelle à une narration aventureuse peuvent, on le voit, aisément faire du récit le cadre d'une aventure en venant à porter sur le sens lui-même, et à revêtir une forte portée métatextuelle. Le mystère, dans son nouage intime au questionnement du statut

¹¹²² Voir par exemple, lorsque Binos enquête pour établir l'identité de la morte au chapitre 4, la manière dont il établit sur des bases de pure commodité le périmètre de ses investigations, avant que de tomber du premier coup chez la logeuse de la jeune fille et de souligner le caractère plus qu'improbable d'un tel succès : « C'est un miracle que nous soyons tombés du premier coup sur le garni qu'elle habitait... un miracle qui ne se reproduira pas », *ibid.*, p. 111.

des signes, permet d'exhiber la mise en abîme du fonctionnement textuel et romanesque, et d'interroger les mécanismes d'immersion du lecteur dans le jeu narratif. Ce travail du second degré et cette propension à la réflexivité sont susceptibles de produire une mise à distance ironique et ludique des effets de la narration à visée intrigante, comme chez Chavette ; mais l'enjeu peut tout autant consister, avec Russell, à interroger les mécanismes de déstabilisation diégétique et l'action qu'ils exercent sur le récepteur. Ces dynamiques peuvent à l'occasion se combiner. Boisgobey déploie à son tour le potentiel inquiétant du récit, tout en désamorçant parallèlement ses effets. Le mystère est alors à même de s'effacer après avoir un instant rempli son rôle, dans des textes aussi bien susceptibles de thématiser le désir de l'aventure du sens ou la peur de l'altérité que le goût du monde et de ses plaisirs. La réflexivité, ici, est à la fois discours sur la littérature et sur le monde où elle prend place. Les récits exploitent le mystère pour thématiser obstinément la puissance du récit, ou encore en dénoncer les ressorts artificiels ; mais ils présentent par ce biais le rapport du lecteur au texte et du sujet confronté au monde social sur un mode homologique. Le mystère permet alors simultanément de réfléchir sur le fonctionnement du jeu narratif, et d'interroger une modernité travaillée par une irréductible résistance du sens, par des effets d'obscurcissement en prise avec un vulgaire rapport au crime intéressé, ou exigeant du sujet qu'il s'amuse d'inquiétudes bien artificielles. Avec le mystère, le texte est en mesure de parler d'une modernité médiatique prise dans un rapport intrinsèque au vertige sensationnaliste, aux rêveries déréalisantes, à la fantasmagorie criminelle et à l'obsession d'un sens à conquérir. L'appel au mystère, vu comme principe de déstabilisation narrative et comme envers possible du monde tel qu'il se donne spontanément à lire, est dès lors susceptible de revêtir un caractère stratégique dans des textes interrogeant à la fois leurs ressorts littéraires et leur relation à l'époque.

Conclusion de la deuxième partie

Nombre de textes du milieu du dix-neuvième siècle font appel à l'élucidation criminelle, en l'articulant à des projets narratifs multiples et s'ancrant dans diverses traditions littéraires en prise avec la logique de l'action ;

le mystère, présent de diverses manières, permet fréquemment de son côté d'intensifier les enjeux du récit et d'en compliquer la portée. Il fonctionne le plus souvent, dans les textes qui le mobilisent le plus largement, comme un horizon textuel produisant un effet de fascination sur un lecteur confronté à l'inconnaissable et au danger. La puissance d'étoilement du mystère, entre trouble dans le sens et inquiétude narrative, répond alors à la diversité des modalités de traitement du motif de l'enquête.

Chez Poe, le mot hérite de résonances de sens gothiques ou religieuses, en lien avec un projet narratif mettant en scène la puissance ambiguë de la conscience en quête de savoir. Le texte évide pour partie la logique de l'action, pour faire porter l'inquiétude sur la signification de l'opacité du monde criminel aux yeux de sujets dont l'aveuglement pose question. Le texte, tout en explorant la puissance de la raison, thématise aussi en sous-main les apories de la finitude.

Le récit d'élucidation, fascinant par son aptitude à produire la vérité sous les yeux du récepteur, relève cependant d'un mode de déploiement conceptuel posant question en termes de conduite narrative ; le mystère, en intensifiant l'enjeu de connaissance, permet alors aussi d'y réintroduire la promesse du drame. En France, la tradition issue du roman populaire et qui va mener au récit judiciaire de Gaboriau explore différentes formes romanesques, où cette question de l'action est résolument mise en avant. Les textes peuvent participer de visées narratives et pragmatiques variées et complexes, mais s'orchestrant très largement autour d'une logique de duel opposant les actants bénéfiques et maléfiques engagés dans des questions de morale et de justice. L'enquête, confrontée au secret criminel, participe d'un drame plus large du sens, et le mystère s'y trouve convoqué pour donner de l'épaisseur aux secrets du sujet, pour exprimer la part de l'inconnaissable, ou dire la portée d'un savoir tirant sa force résolutive de son rapport à la providence et aux desseins secrets de l'être. L'enquête, qui se déroule dans la sphère du monde, se fait aussi propos sur celui-ci. Gaboriau thématise par ce biais la puissance et les ambiguïtés de l'enquête judiciaire ; il interroge le fonctionnement de l'institution policière, crée de la sorte une narration alliant curiosité et suspense, tout en mettant en scène pour finir la fascination pour le triomphe de l'ordre symbolique incarné par Lecoq.

De son côté, le « sensation novel » tend à accentuer dans des univers diégétiques d'allure contemporaine l'inquiétude à l'égard de menaces aux résonances surnaturelles, et réinvestit de la sorte le mystère dans ses

connotations gothiques. Dans ces textes, le crime prend la forme d'une atteinte au sens, le mal étant susceptible d'agir à la manière d'un principe d'érosion empêchant d'appréhender le monde pour ce qu'il est. L'enjeu herméneutique peut revêtir une dimension allégorique dans certains récits où se lit l'appel à une logique providentielle destinée à conjurer la menace illocalisable. La lutte pour la reconquête tend à en passer par une démultiplication des approches et des points de vue destinée à dénouer le drame du sens face au risque radical d'un épuisement de la signification, ainsi qu'on peut le voir chez Collins. La mise en danger du sens, la nécessité de faire porter la lutte sur le plan de l'herméneutique, confèrent au mystère une place importante dans des récits hantés par le drame de la perte revêtant dans certains cas un caractère métaphysique.

Ces récits où l'élucidation est plus ou moins présente sont le plus souvent d'abord des récits du crime traitant de sa puissance de subversion. Dans ces fictions, l'enquête confronte le sujet connaissant au crime qui échappe, et le récit qui s'efforce d'exploiter le potentiel dramatique de ce face-à-face peut explorer le caractère problématique de chacun de ces termes, en soulignant volontiers, avec le mystère, leur dimension obscure et trouble.

L'enquête permet ainsi de revisiter le motif traditionnel de la conscience coupable, en en faisant l'objet de la connaissance ; le texte peut, par ce biais, suivre dynamiquement les tours et les détours de l'âme confrontée au crime, qu'il s'agisse de celle de l'innocent injustement accusé, du coupable saisi de remords, ou de l'enquêteur en prise avec ses propres démons. L'enquête entendue comme plongée dans les replis de l'âme revêt là encore fréquemment une nette portée morale, et tend à interroger au passage la place du sujet dans une société vécue comme relevant d'un régime de fonctionnement radicalement nouveau. Le processus de connaissance peut faire l'objet d'un traitement analogue. Le texte mettant en scène la puissance de la démarche d'investigation est à même de convoquer simultanément de diverses manières le motif traditionnel de la science transgressive et coupable. Les enjeux du récit s'en trouvent alors compliqués et dramatisés. En atteste le rôle de la médecine dans certains des textes considérés. Essentiellement liée aux pouvoirs de l'analyse judiciaire, elle est aussi susceptible d'être considérée comme une force inquiétante. Dans ces récits qui associent l'enquête à des formes narratives éprouvées, le mystère se fait polysémique. Le mot désigne le problème, mais permet aussi d'exprimer l'inquiétude et la menace, voire de signaler la connexion des enjeux du récit à

des questions morales ou à une essentielle transcendance du sens. Ses harmoniques archaïsantes donnent corps à la puissance et aux ambiguïtés associées à la modernité.

Parce que le récit d'enquête est d'abord pensé comme drame, se pose de surcroît la question de sa portée événementielle, pour des textes qui tendent à articuler la quête à l'enquête, l'ancien au moderne, le problème du sens à la narration de l'aventure, en lien là encore avec les traditions narratives mobilisées par les textes. L'enquêteur peut se muer en puissance omnisciente, apte à conjurer la menace maléfique en engageant un parcours diégétique à valeur de dépassement du désordre du sens. Le thème policier peut aussi servir d'appât pour le lecteur, de manière à l'engager dans un roman d'aventures pur et simple. Le motif de l'enquête peut s'allier sans heurts à diverses traditions narratives telles que le roman populaire, mais en se donnant, à leur image, en prise avec le drame du sens. Le mystère, qui permet d'intensifier les enjeux de la lutte et de radicaliser sa portée, est à l'occasion en mesure de jouer un rôle privilégié dans cette économie.

Cette aventure est aussi celle du récit lui-même, dans les sensations et le vertige qu'il promet au lecteur. Les textes sont susceptibles de mettre en scène des personnages en prise avec une action mobilisant leur compétence de lecteurs et d'interprètes et conférant à la fiction une portée ouvertement métatextuelle. Le récit peut alors ironiser sur la propension à rêver l'univers du quotidien à la manière d'une histoire criminelle, s'inquiéter d'une confrontation au non-sens inhérente à un monde envisagé sous le signe du désordre textuel, ou jouer d'une pulsion romanesque envisagée aussi bien dans son potentiel de séduction que dans son éventuelle vanité. Le mystère et la part qui lui est ou non accordée permettent alors, dans ces récits, de penser la puissance narrative de la fiction, et aussi au passage le rapport qu'elle entretient à l'univers du lecteur. La société médiatique, vue comme intimement liée au récit et au désir dont il est porteur dans les textes les plus tardifs, trouve alors indirectement sa place dans des fictions qui en viennent à thématiser la force d'un désir concernant aussi bien le rapport du lecteur au roman que sa manière d'appréhender la réalité où il évolue.

Le monde des années 1840 et celui des années 1870 n'est pas le même, et les contextes anglo-saxon et français présentent assurément des spécificités. Sur cette période, quelques constantes paraissent pouvoir malgré tout être dégagées

en dépit de nettes évolutions et d'évidentes différences d'inflexion concernant notamment l'enquête, envisagée sous un angle plus précisément institutionnel au fur et à mesure du temps. Tout d'abord, l'élucidation criminelle trouve sa place dans nombre de récits. Elle est parfois localisée, parfois envisagée à l'échelle d'ensemble du jeu narratif, mais constitue un motif récurrent. Pour l'essentiel des textes, en particulier pour ce qui concerne le début de la période considérée, elle est en outre pensée en relation avec des traditions narratives telles que le roman populaire, et largement pensée comme un récit du crime. Mais la diversité des approches narratives témoigne d'un questionnement de la manière dont ce motif est susceptible d'être investi pour lui donner sa pleine portée dramatique. L'enquête, même lorsqu'elle se pense sous le signe de l'objectivité rationnelle, engage une logique de la lutte avec l'ennemi et un rapport à l'inconnaissable dangereux.

C'est dans ce jeu que prend place le mystère. Apte à désigner le problème, mais aussi porteur de résonances gothiques et sensationnalistes, il est essentiellement polysémique, et permet d'exprimer simultanément la radicalité du blocage du sens et la gravité des enjeux qui lui sont associés. Profondément ambivalent, il concerne prioritairement les actants négatifs mais peut aussi qualifier les personnages bénéfiques présentés sous l'angle de la sortie de l'ordre commun. Il fait de l'objectif de connaissance un point d'altérité essentielle qui confère au récit sa dimension intrigante et affecte jusqu'à la conduite de l'enquête dans son prétendu jeu méthodique. Parce qu'il exprime par sa seule évocation la dimension fascinante du récit, il entretient enfin des relations privilégiées avec les enjeux de mise en abîme et de métadiscours. Dans les romans tout autant que dans la littérature de faits divers qu'ils font parfois figurer en leur cœur, le mystère est à la fois signifié, voire référent – il dit ce qui échappe absolument et n'a pas de nom – et pur signifiant – il agit comme mot, et se suffit à lui-même pour enclencher le désir de lecture de l'impossible qu'il sert à évoquer.

Sur la période considérée, le mystère et l'enquête entretiennent des relations simultanément intimes et contradictoires. Intimes, puisque le mystère est en prise directe avec des traditions littéraires que l'enquête investit sans peine, et pose comme elle le sens à la manière d'un enjeu textuel de fond. Mais aussi contradictoires, du fait d'approches différenciées du rapport à la tension romanesque s'affirmant malgré tout peu à peu. Le mystère dit que la puissance

romanesque du monde tient à son caractère trompeur et instable, il crée le trouble en suggérant l'emprise d'une logique autre et archaïsante, et introduit l'idée d'un principe subjectif s'insinuant dans les moindres recoins du texte pour en subvertir le fonctionnement. L'enquête, au fur et à mesure que les récits en viennent à la traiter en propre, tend à être présentée de manière à en souligner le fonctionnement concret et institutionnel. Elle permet de présenter un potentiel de fascination inhérent à un dispositif prétendant exhiber ses propres ressorts et revendiquant d'atteindre à la puissance de l'objectivité sous le signe de la modernité. Ce jeu de tension, sinon d'opposition, quand le texte policier cherchera à dessiner son périmètre propre sous le signe d'une raison assignant l'ordre du monde, lui permettra de voir dans le mystère son ennemi intime, posé comme son autre et en prise avec le fantastique ou la littérature sensationnaliste, mais reposant comme lui sur la fascination pour le trouble dans le sens.

3) Le roman policier naissant, avec et contre le mystère ? 1880-1930

Dieu merci, les mystères ne
manquent pas sur cette terre !

Pierre Véry

Introduction de la troisième partie

Le mystère occupe une place importante dans nombre de textes du dix-neuvième siècle centrés sur le motif de l'enquête criminelle et l'attention au processus d'élucidation. Dans des récits qui font de la quête herméneutique un moyen d'ouvrir le monde du lecteur au rêve de l'aventure, qui thématisent la place de l'inconnu et le jeu des possibles au cœur de la ville et du monde moderne, le mystère, parce qu'il renvoie à tout ce qui résiste au processus du sens et met en jeu l'existence de forces insaisissables, permet obstinément d'exprimer le potentiel de fascination du récit. On peut alors se demander ce qu'il en est au moment où s'affirme l'autonomisation générique d'un texte policier pensé de plus en plus à l'aune de la raison, en opposition au fantastique et au mystère qui lui serait intimement lié¹¹²³.

¹¹²³ Outre les sources déjà mentionnées de Vax, Castex ou Bozzetto sur cette question, on peut se reporter à l'ouvrage de Jacques Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980. En tout état de cause, dans le contexte de la fin du dix-neuvième siècle, le mystère, dans ses relations au poétique, au merveilleux ou au fantastique, se trouve déjà largement considéré dans une relation d'antithèse avec les jeux de la raison et d'un rapport concret et scientifique au monde. Voir par exemple à cet égard la chronique mélancolique de Guy de Maupassant, « Adieu mystères » : « On se dit : "Plus de mystères ; tout l'inexpliqué devient expliquable un jour ; le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux [...] Adieu, mystères, vieux mystères du vieux temps, vieilles croyances de nos pères, vieilles légendes enfantines, vieux décors du vieux monde ! [...] Oui ! vive la science, vive le génie humain ! gloire au travail de cette petite bête pensante qui lève un à un les voiles de la création ! [...] La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle » (chronique publiée dans *Le Gaulois*, 8 nov. 1881, p. 1). L'enfance, le passé, la féerie et le fantastique sont rabattus sur une sensibilité commune, conçue en opposition au scientisme moderniste et à l'idéologie du progrès.

Le tournant du vingtième siècle constitue un moment charnière pour notre étude. Dominique Kalifa signale, pour le cas français, « l'omniprésence de l'enquête dans la société de la Belle Époque, ses ambitions d'ailleurs autant que ses apories »¹¹²⁴. Il note qu'à cet égard, « un seuil semble [...] franchi à compter de la décennie 1880 »¹¹²⁵ d'autant que « la prise en charge des procédures de l'enquête par les vecteurs de l'industrie culturelle donne [...] au phénomène une ampleur inédite »¹¹²⁶. Cette mode concerne aussi bien la sphère française qu'anglo-saxonne, toutes deux bientôt marquées par le « sherlockholmisme »¹¹²⁷. On assiste à un traitement marqué du récit d'élucidation criminelle, qui va perdurer sans véritable rupture au moins jusqu'aux années 1930, alors qu'Agatha Christie publie nombre de ses textes les plus célèbres.

La période qui court des années 1880 à 1930 est à la fois longue et complexe. Les enjeux historiques de ce moment sont tels qu'il peut paraître vain d'analyser de front des textes relevant de contextes différenciés et faisant à l'occasion ouvertement écho aux préoccupations du moment. L'époque n'en consacre pas moins le triomphe de la société médiatique, et la transformation d'un secteur littéraire fondé sur la distinction entre haute et basse littérature et se structurant en relation avec l'existence d'un lectorat de masse. Par ailleurs, c'est bien à ce moment que se cristallise et s'invente l'idée de l'existence en propre de ce qui serait le roman policier, doté de caractéristiques formelles à part et susceptible d'occuper une place bien circonscrite à l'intérieur de la production littéraire. On assiste à un mouvement de fond concernant le processus de désignation et de spécification d'un genre censé atteindre, aux yeux par exemple de Howard Haycraft, son « âge d'or » dans les années 1920¹¹²⁸. Cette évolution concerne au premier chef le roman anglo-saxon, mais touche aussi la France. Nombre de textes français du début du vingtième siècle, à commencer par ceux de Leblanc et Leroux, y font écho et jouent le rôle de réponse aux récits

¹¹²⁴ Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2004, vol. 22, no. 1, p. 15-28. En ligne : <URL : <https://doi.org/10.3917/mnc.022.0015>>. Consulté le 22/11/2019.

¹¹²⁵ *Ibid.*

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*

¹¹²⁸ Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, *op. cit.* Haycraft associe plus particulièrement la formule aux années 1918-1930. Les périodisations et les approches touchant cette formule par définition discutable, mais parlante, et qui permet de mettre un nom sur l'approche essentialiste et restrictive du genre largement pensée sous le signe du jeu proposé au lecteur, varient selon les auteurs. Voir *infra*, la sous-partie 4.2., pour une analyse plus détaillée de ces conceptions critiques.

de Conan Doyle.

Cette conception s'est d'autant plus durablement imposée qu'elle s'appuyait sur des repères forts, illustrés par un certain nombre de textes considérés comme emblématiques du genre. *The Mystery of a Hansom Cab* de Fergus Hume, publié en 1886, constitue un phénomène éditorial hors-normes¹¹²⁹, avant que les nouvelles consacrées à Sherlock Holmes dans *The Strand Magazine* n'achèvent comme on sait, à compter du début des années 1890, de signer le triomphe d'une approche textuelle reçue comme pleinement originale. En témoigne le phénomène concomitant de nomination de ce que pourrait être une telle classe de textes, comme l'ont régulièrement noté les historiens du genre : l'expression « detective story » est apparue dès 1883 en guise de sous-titre au roman *XYZ* de Anna Katherine Green¹¹³⁰. En France, la formule « roman policier » est attestée dans les mêmes années ; Jean-Paul Colin en repère la mention au détour d'une phrase en 1907 sous la plume de Gaston Leroux¹¹³¹. On peut la trouver en réalité au moins dès les années 1870¹¹³², mais

¹¹²⁹ Willard Huntington Wright, « The Great Detective Stories » (1927), dans Howard Haycraft (éd.), *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 47.

¹¹³⁰ Cette mention n'a pas encore une valeur proprement générique chez Anna Katherine Green, mais renvoie au statut du personnage principal. Elle n'en engage pas moins un processus de catégorisation par le biais d'une approche thématique.

¹¹³¹ Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 13.

¹¹³² Parmi les textes de notre corpus, on a pu trouver l'expression dans *56, rue des Filles-Dieu* de Catulle Mendès, qui date de 1895. Voir *infra*, III.2. De son côté, Claude Aveline note que l'expression apparaît déjà sous la plume de Brunetière, « mais on l'entend d'une façon qui n'est pas la nôtre : le roman policier est alors un roman où la police joue un rôle, et en général un rôle assez peu brillant », comme dans *Une ténébreuse affaire* de Balzac. Extrait de la conférence de Claude Aveline, « Le roman policier est-il un genre littéraire ? », donnée dans le cadre de l'université des annales, diffusée sur France Culture le 30/8/1968, rediffusion le 8/3/2020 dans *Les Nuits de France Culture* (troisième volet des émissions consacrées à « la nuit de la Bilipo »). Si l'on se tourne du côté de la presse, l'expression semble attestée en son sens moderne dans les années 1870-1880. *Le Parisien* du 14 avril 1886 voit en « M. Pierre Delcourt » le « régénérateur du roman policier » (cinquième page, non numérotée), quand *Le Pays* présente le 16 octobre 1883 Boisgobey comme un « héritier de feu Gaboriau, l'un des créateurs du roman policier » (troisième page, non numérotée). Il semblerait que l'expression apparaisse de fait au cours des années 1870 pour désigner des textes associés à Gaboriau et se revendiquant de la sorte d'une forme à part, dans la mesure où on y suit la chasse policière (à propos de créanciers cherchant à recouvrer de l'argent, *Le Figaro* du 9 septembre 1875 parle en page 3 d'« une chasse auprès de laquelle les romans policiers ne sont que jeu d'enfant »). *Le Gaulois* annonce le 18 juillet 1874 l'arrivée d'un nouveau roman-feuilleton, *Les Mille et une femmes* de Frédéric Thalberg. Le texte met le nom de l'auteur en parallèle avec ceux de Dumas, de Soulié et de Sue, qui auraient mis en avant la passion dans leurs textes, alors que « peu à peu, un roman nouveau, le roman policier – qu'on nous permette ce néologisme – a remplacé l'ancien » (p. 1). Il s'agit apparemment de se démarquer des textes à la Gaboriau (mort quelques mois avant) dans le cadre de cette annonce, qui signale ouvertement au passage le caractère nouveau de l'expression proposée pour les désigner. Il apparaît d'autant plus difficile de proposer une différence nette entre le roman judiciaire et le roman policier que ces deux expressions semblent susceptibles de désigner les mêmes textes. On trouve ainsi

c'est bien à ce moment qu'elle se répand. L'époque est aussi, parallèlement, à la mise en place et à l'affirmation progressive d'un discours critique sur le genre. Des études et comptes-rendus concernant ce qui est perçu comme un type de textes à part apparaissent déjà dans les années 1880, au moins de manière sporadique¹¹³³. Le phénomène s'affirme dans les années 1900, avec les célèbres essais de G. K. Chesterton ou de F. W. Chandler en contexte anglo-saxon, avant l'explosion critique des années 1920¹¹³⁴.

Le roman policier est dès lors dénommé comme tel par le biais d'une inflation de procédures de discours à visée simultanément dévalorisante et légitimante¹¹³⁵ ; il lui est reconnu un espace propre qui en fait aussi un territoire infra-littéraire, ouvrant aux délices du jeu de la raison. C'est alors ici, par excellence, que se pose la question du mystère : associé à l'autre de la raison, aisément rabattu sur le fantastique du fait de son lien au surnaturel, il paraît à même de jouer dans le policier au moment où il se constitue véritablement le rôle de l'ennemi générique : il serait ce dont il s'agit de se débarrasser pour retrouver la pureté du texte policier en son fonctionnement propre. On verra

dans le numéro des 7-8 octobre 1873 de *La Charente* un éloge funèbre consacré à Gaboriau et qui use de l'expression : « Rocambole, qui est légendaire, n'est pas plus célèbre que cet agent de police qui seul eût été capable d'arrêter tout net ce fameux bandit. Mais ces succès de roman policier ne suffisaient point à Gaboriau : il rêvait des œuvres plus littéraires de forme et d'allure » (p. 3). La notice nécrologique que *Le Monde illustré* consacre à l'auteur le 4 octobre 1873 use elle aussi de la formule : « Il donna aux romans policiers un développement tout à fait remarquable » (p. 3). Avec Gaboriau, au moment même de sa mort, il semble donc que l'acception en son sens précédent, noté par Claude Aveline, se trouve réinvestie pour en venir à désigner une forme identifiée comme originale. La plus ancienne acception que l'on ait pu trouver semble préparer immédiatement ce moment de transition. Elle figure dans le feuilleton du *Constitutionnel* du 14 janvier 1872 et concerne le roman mettant en scène le policier en quête de vérité, mais se voit assortie uniquement d'exemples liés à l'œuvre de Balzac : « J'ai toujours professé une admiration mystique pour les policiers illustres qui ont consacré leur vie à la recherche des criminels, des malfaiteurs et des conspirateurs. Balzac, dont certains romans policiers (*Les Chouans*, *Une ténébreuse affaire*, *Les Treize*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, etc.) ont révélé les instincts, avait coutume de dire qu'il donnerait beaucoup pour être pendant une année le chef de la police de sûreté » (« Les conférences du bonhomme Richard », p. 1). La référence ultime semble encore être Vidocq (ou Peuchet, que cite l'auteur), mais « le policier en quête de vérité » est bien aussi celui que les textes de Gaboriau mettent déjà en scène au même moment. C'est donc dans les années 1870, et dans le cadre de la réception critique de Gaboriau, que semble émerger à proprement parler l'expression « roman policier » en son sens moderne. Recherches effectuées sur les sites de la Bibliothèque Nationale de France *Gallica* et *Rétronews* en décembre 2019.

¹¹³³ On notera par exemple l'article de Paul Darmon de 1889 sur le roman judiciaire, cité dans Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français*, op. cit., p. 12 ; ou encore l'analyse du *London Saturday Review* en date du 5 mai 1883, citée par Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., 1946, p. 1.

¹¹³⁴ *Infra*, sous-partie 4.2.

¹¹³⁵ Puisque le récit policier, si l'on suit la leçon de Jacques Dubois, relève de la « littérature moyenne » et correspond à un territoire intermédiaire entre littérature haute et littérature basse ; voir en particulier, dans *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., le chapitre « La loi du genre », p. 69-84.

que c'est du moins ce que disent les textes, par la bouche d'enquêteurs-héros qui, de Holmes à Lupin, développent des considérations d'allure théorique sur ce qui constituerait la vocation du genre. D'évacuer le mystère, dans son rapport à l'irrationnel et au supranaturel, le texte policier trouverait son assise.

Il s'agit de confronter ce dire des textes au fonctionnement effectif du jeu fictionnel et à la manière dont il travaille les attentes du lecteur. Alors qu'on a vu combien le mystère, dans sa capacité à susciter l'effet de tension narrative, se nouait jusque-là de manière intime et par de multiples biais au récit d'élucidation du crime, faut-il vraiment prendre à la lettre un tel discours de rejet ? Et peut-on véritablement parler d'une homogénéisation des formules narratives sous le signe de la raison dans ce qui procéderait d'une autonomisation générique sans faille ? On a vu combien le mystère pouvait jouer le rôle de stimulant pour la lecture et permettait de produire des effets de mise en abîme, jusqu'à faire du héros une figure de lecteur tentant de donner sens à un univers diégétique opaque par le biais de sa culture romanesque. C'est l'éventuelle persistance de cette approche de la fiction, et la manière dont elle pourrait se donner à lire à nouveaux frais, qu'il y a lieu d'éprouver par le biais de l'analyse des textes.

On se propose tout d'abord d'envisager la manière dont se présente la question de la raison et du mystère *The Mystery of the Hansome Cab* (1886) de Fergus Hume et *A Study in Scarlet* (1887) de Conan Doyle. Le récit de Hume, par son succès, peut servir de point de repère pour cette période, tout autant que la première aventure de Holmes qui présente l'opposition de ce détective au mystère pour dire le triomphe de la raison.

Il paraît nécessaire de replacer ces textes à l'intérieur de la production du tournant du siècle, où le récit d'élucidation continue à intégrer une grande diversité de formules narratives. Avec *XYZ* (1883) de Anna Katherine Green ou *Le Crime du moulin d'Usor* (1888) de Louis Jacolliot, le texte de l'enquête se pose obstinément en relation avec la question de l'aventure, de l'imprévu et du détour narratif pensés à l'aune du mystère. L'interrogation des secrets de la conscience, le soupçon porté sur une instance rationnelle aux pouvoirs ambigus, sont également susceptibles de se donner à lire dans les *Histoires incroyables*, recueil de nouvelles de Jules Lermina (datant de 1885 pour la première édition) ou encore *56, rue des Filles-Dieu* (1895) de Catulle Mendès. Dès lors, l'affirmation d'une spécificité du genre policier sous le signe du rapport au jeu et à

l'élucidation rationnelle, dans une démarche censée inviter le lecteur à trouver de lui-même la réponse au problème posé, est sans doute à relativiser. Il ne s'agit évidemment pas de nier que le récit policier soit susceptible d'en appeler à une telle approche, comme on le rappellera avec *The Man in the Corner* de la baronne Orczy (1901). Mais l'enjeu consiste à rappeler la diversité et la complexité de dispositifs où le mystère joue à l'occasion un rôle essentiel.

On envisagera à cet égard la manière dont se présente la question de la raison, dans ses relations au mystère, dans les récits policiers français « archaïques » (selon la formule de Jean-Paul Colin) du début du vingtième siècle. On envisagera notamment *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) de Gaston Leroux, où le mystère se présente ouvertement comme ce qui donne lieu à la jouissance narrative. Sera également considéré le moins connu *Autobus évanoui* (1913) de Léon Groc, qui dans la perspective du merveilleux-fantastique joue avec l'idée du surnaturel. Ces récits mettent au centre de leur dispositif la référence à une puissance insaisissable dont ils entendent réduire l'exercice. On envisagera plus précisément comment un tel nouage peut se repérer chez Maurice Leblanc ; après une rapide approche de la première nouvelle consacrée au personnage d'Arsène Lupin, « L'arrestation d'Arsène Lupin » (1905), c'est avec un texte plus tardif, *L'Île aux trente cercueils* (1919), que l'on s'efforcera de voir de quelle manière le mystère peut concerner au plus près le travail du récit dans ses rapports contrariés à l'exercice de la raison.

Il s'agira enfin d'interroger à grands traits le fameux « âge d'or » du roman britannique, étroitement associé à la conception du roman policier comme pur problème rationnel sous le signe du jeu. Le premier recueil de G. K. Chesterton consacré au père Brown, *The Innocence of Father Brown* (1911), avec notamment la première nouvelle du recueil, « The Blue Cross », met en jeu de manière appuyée les acceptions simultanément littéraire et religieuse du terme « mystery ». On s'intéressera également au célèbre *Trent's Last Case* de E. C. Bentley et à sa figuration de l'échec de l'enquête. Il paraît nécessaire d'étudier, enfin, le cas d'Agatha Christie. On abordera *The Mysterious Mr Quin* (1930), recueil de nouvelles dont le personnage éponyme se donne clairement sous le signe du mystère et engage un rapport au surnaturel. Ce recueil, en problématisant le statut du texte policier et l'effet qu'il cherche à produire sur son lecteur, permet d'introduire plus largement à la poétique de l'auteure. On se penchera également sur l'un de ses plus célèbres textes, *Murder on the Orient*

Express, réputé illustrer le genre dans toute sa pureté, et sur la manière dont la visée pragmatique du récit en éclaire les enjeux. Avec ces œuvres, il s'agira d'analyser une écriture fondée sur le travail des signes, et susceptible de réintégrer à son tour le mystère dans un projet narratif à part.

3. 1. Vers une autonomisation générique à la fin des années 1880 ?

Si les années 1880 et 1890 marquent un tournant dans l'histoire du genre, c'est notamment du fait de succès éditoriaux qui participent de la cristallisation d'une approche textuelle nouvelle, et conçue comme telle. Le récit judiciaire renvoyait certes déjà à un jeu de catégorisation d'ordre générique, et nombre d'historiens du genre policier considèrent comme artificielles les tentatives d'établir une frontière trop ferme entre les récits qui apparaissent à l'extrême fin du dix-neuvième siècle et leurs prédécesseurs¹¹³⁶. Par le jeu d'une intertextualité assumée, bien des récits centrés sur les enjeux d'élucidation criminelle se faisaient déjà ouvertement écho. Pour autant, c'est à ce moment que le phénomène s'affirme avec force, et que pointe véritablement l'idée d'une configuration textuelle commune. On peut alors s'interroger sur la forme que prennent les récits de déduction qui apparaissent alors et vont bientôt être considérés comme des pierres de touche du genre.

On se penchera sur *The Mystery of a Hansom Cab* de Fergus Hume et *A Study in Scarlet* de Conan Doyle. Le premier de ces textes, publié en 1886, connaît un succès immédiat et massif à une échelle internationale. Le second, un an plus tard, paraît dans une relative indifférence, mais la figure de Sherlock Holmes y surgit pour la première fois. Le personnage dont les prouesses feront bientôt l'admiration des lecteurs, à compter de la publication de ses aventures dans *The Strand Magazine* au début des années 1890, est alors introduit dans un

¹¹³⁶ Cf. Elsa de Lavergne sur la dénomination de « récit judiciaire » inventée par Dentu « pour parler du nouveau genre de romans mis à la mode par Émile Gaboriau à la fin des années 1860, alors que le terme "roman policier" n'existait pas encore », *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 56-57. Pour Jacques Dubois, la véritable rupture a bien lieu dans les années 1860, avec ces récits qui « mettent en avant un univers du rationnel, de la science, sur fond de didactisme et de morale répressive » ; Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 21.

récit où l'« effet Watson »¹¹³⁷ joue déjà à plein et permet de dégager le potentiel de fascination d'une figure dont la puissance est celle du récit. Ces deux textes affirment en contexte anglo-saxon une approche de la fiction centrée sur la mise en scène de l'enquête et l'émergence progressive de la vérité du crime.

3.1.1. *The Mystery of a Hansom Cab* de Hume : le récit d'enquête comme conte de la ville moderne

*The Mystery of a Hansom Cab*¹¹³⁸ est publié à compte d'auteur en 1886, le manuscrit ayant été refusé par des éditeurs qui considéraient qu'un écrivain australien, issu des colonies, ne pouvait pas être en mesure de proposer un texte viable¹¹³⁹. Le récit connaît un succès imprévu, bien au-delà des frontières de l'Australie, et ce best-seller international transforme au passage le paysage littéraire du monde anglo-saxon¹¹⁴⁰. Dans sa préface, Fergus Hume (1859-1932) insiste sur le fait qu'il s'insère dans une tradition, et que son roman a été conçu en résonance avec des textes mettant en scène des mystères criminels, tels ceux de Gaboriau : « The style of these stories attracted me, and I determined to write a book of the same class; containing a mystery, a murder, and a description of low life in Melbourne »¹¹⁴¹. L'enjeu du texte concerne de manière centrale

¹¹³⁷ « Mise en scène de l'écriture narrative : l'effet Watson de Conan Doyle », dans Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2001, p. 189-205.

¹¹³⁸ Édition de référence : Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Chicago/New York, Rand, McNally and Company, 1889. Sauf indication contraire, on se reportera à cette édition. Après rachat par l'éditeur Jarrold and Sons, le texte sera légèrement remanié et assorti d'une préface ; on se reportera, notamment pour citer préface, à l'édition numérisée proposée par l'université de Sidney. Fergus Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Sidney, University of Sidney Library, 1997. En ligne : <URL : <http://adc.library.usyd.edu.au/view?docId=ozlit/xml-main-texts/p00006.xml;collection=;database=;query=;brand=default>>. Consulté le 10/05/2018.

¹¹³⁹ Fergus Hume rappelle l'histoire difficile de la publication dans la préface du texte : « Having completed the book, I tried to get it published, but every one to whom I offered it refused even to look at the manuscript on the ground that no Colonial could write anything worth reading. They gave no reason for this extraordinary opinion, but it was sufficient for them, and they laughed to scorn the idea that any good could come out of Nazareth—i.e., the Colonies » (édition de l'université de Sidney, *op. cit.*, p. 8).

¹¹⁴⁰ Ce phénomène est précisément analysé dans Lucy Sussex, *Blockbuster! Fergus Hume and the Mystery of a Hansom Cab*, Melbourne, Text Publishing, 2015. Voir aussi sur cette question, dans l'ouvrage de Clare Clarke, *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, le second chapitre, « The Most Popular Book of Modern Times: Fergus Hume's The Mystery of a Hansom Cab », p. 43-71.

¹¹⁴¹ Édition de l'université de Sidney, *op. cit.*, p. 8.

l'identité du criminel, qu'il s'agit de cacher aux yeux du lecteur pour créer l'effet mystérieux :

The central idea i.e., the murder in a cab, came to me while driving at a late hour to St. Kilda, a suburb of Melbourne; but it took some time and much thought to work it out to a logical conclusion. I was two months sketching out the skeleton of the novel, but even so, when I had written it, the result proved unsatisfactory, for I found I had not sufficiently well concealed the mystery upon which the whole interest of the book depended. In the first draft I made Frettlby the criminal, but on reading over the MS. I found that his guilt was so obvious that I wrote out the story for a second time, introducing the character of Moreland as a scape-goat (p. 8-9).

Au dogme de l'écriture rétrospective du texte policier mis en place à partir de la lecture de Poe, Hume oppose une approche littéraire fondée sur un mécanisme de réécriture tenant compte des effets produits au fil de la lecture. Dans les deux cas, il s'agit de jouer avec le destinataire. Mais pour Hume, c'est en se faisant récepteur à son tour que l'auteur peut savoir s'il est parvenu à ses fins : il s'agit moins de faire du récit une mécanique implacable que d'introduire des éléments déceptifs dans le flux textuel. La spécificité du récit, c'est qu'il se fonde sur une logique de diversion et d'occultation de ses enjeux, et c'est en ce sens qu'il a à voir avec la dimension paradoxale du mystère qu'il cache (« concealed the mystery ») pour mieux le faire voir¹¹⁴².

L'action se situe en Australie, à Melbourne où un inconnu a été tué en pleine nuit dans un fiacre. Pour l'inspecteur Gorby, le problème consiste d'abord à trouver un point d'entrée face à l'affaire :

There are three things to be discovered—First, who is the dead man? Second, what was he killed for? And third, who did it? Once I get hold of the first the other two won't be very hard to find out, for one can tell pretty well from a man's life whether it's to anyone's interest that he should be got off the books (p. 15).

L'inspecteur Gorby parvient finalement à établir l'identité de la victime, un dénommé Oliver Whyte. Il rencontre un ancien ami du mort, Moreland, et comprend que le soir du meurtre, Whyte s'était enivré par déception, Madge

¹¹⁴² Sur le criminel comme présence cachée hantant le texte, Alain Chareyre-Méjan, « La touche assassine », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, op. cit., p. 101-111.

Frettlby, la jeune fille qu'il souhaitait épouser, lui ayant préféré son rival Brian Fitzgerald. Ce dernier, suspect et bientôt arrêté, refuse de fournir un alibi, tout en protestant de son innocence. Déterminée à innocenter son fiancé, Madge enquête, aidée de Calton, un avocat ami de Fitzgerald, et de l'inspecteur Kilsip, rival de Gorby. Ils découvrent l'existence d'une jeune fille pauvre, Sal, qui témoigne avoir entraîné Brian le soir du meurtre dans les bas-fonds, où une femme mourante souhaitait lui parler. Brian, qui refuse toujours d'en dire plus, est néanmoins déclaré non coupable. Madge s'obstine à chercher à percer son secret, dont elle comprend qu'il la concerne. Il apparaît que le père de Madge, Frettlby, avait d'abord épousé une actrice, Rosanna Moore, qui avait eu une enfant de lui, Sal. Frettlby n'avait pas connaissance de l'enfant et croyait sa femme morte, avant que Whyte ne le détrompe et se mette à le faire chanter. Moreland avait à son tour joué le rôle de maître-chanteur, tuant Whyte au passage. Frettlby se confesse et meurt, et Moreland est piégé et arrêté. Le mariage de Brian et de Madge peut avoir lieu. On retrouve ici une enquête dont le fin mot consiste à faire surgir une intrigue de récit populaire portant sur le roman familial et le secret des origines. Le récit du crime fait émerger des vérités enfouies qui amènent à comprendre autrement le réseau de relations unissant les différents protagonistes du drame.

Le mot « mystery » apparaît – en incluant le titre – à vingt-trois reprises dans le texte¹¹⁴³ ; il est également présent dans la préface de 1889 (avec quatre occurrences). Le mot surgit dès le tout début du récit, en relation avec la discursivité médiatique, puisque le roman s'ouvre sur la retranscription d'un compte-rendu journalistique. Le terme souligne d'entrée de jeu le caractère obscur du crime résistant à l'analyse et destiné à devenir l'enjeu central du roman : « A crime has been committed by an unknown assassin, within a short distance of the principal streets of this great city, and is surrounded by an impenetrable mystery » (p. 3). C'est une fois de plus dans un effet d'ouverture des enjeux du récit, avec la jonction du proche et du lointain, du familier (« the principal streets of the great city ») et de l'inconnu (« an unknown assassin »), que la fiction consacrée à l'élucidation du crime trouve son principe dynamique. La dimension journalistique permet d'articuler l'enjeu mystérieux au présent immédiat par le jeu des déictiques : « There will be an inquest held on the body

¹¹⁴³ Annexe V.1.A.

of the deceased this morning, when, no doubt, some evidence may be elicited which may solve the mystery » (p. 6). Le crime mystérieux est appréhendé selon une temporalité qui est en prise avec celle de la publication journalistique (« The following additional evidence which has been obtained may throw some light on the mysterious murder in a hansom cab of which we gave a full description in Saturday's issue », p. 6). Le mystère criminel est alors, dès les premières lignes du texte et par le biais de l'extrait fictif de rubrique de fait divers, articulé à une logique de discours d'ordre médiatique, dans la mesure où il ouvre à la curiosité. Le public est concerné au premier chef par le mystère, du fait que ce dernier surgit au sein de l'espace collectif tout en lui échappant essentiellement (« It is of the utmost importance that the mystery in which the crime is shrouded should be cleared up, not only in the interests of justice, but also in those of the public—taking place as it did in a public conveyance, and in the public street », p. 7). Cette portée médiatique du mystère tient aussi à sa dimension littéraire. Le crime mystérieux est présenté simultanément comme relevant de la réalité et comme inséré dans le réseau de l'intertextualité : « In one of Du Boisgobey's stories, entitled *An Omnibus Mystery*, a murder closely resembling this tragedy takes place in an omnibus, but we question if even that author would have been daring enough to write about a crime being committed in such an unlikely place as a hansom cab » (p. 7).

On le voit, le mystère joue un rôle important dans les premières pages du texte, en résonance avec le titre, pour dire la portée médiatique d'une fiction affirmant son ancrage littéraire tout en étant en prise avec la réalité contemporaine¹¹⁴⁴. Le mystère manifeste l'irruption de la logique de l'autre dans l'espace du même. Ce jeu du même et de l'autre se complique, dans le cas de *The Mystery of a Hansom Cab*, du fait que la métropole où a lieu le meurtre relève de l'exotique, au moins pour un lecteur britannique.

L'ensemble du récit noue de manière inextricable l'enquête et le mystère. L'inconnaissable y renvoie au mal comme à ce qui trouble le sens. La conscience privée du criminel est pensée comme l'envers de l'ordre public appelé à triompher :

¹¹⁴⁴ Dans la préface, Hume rappelle que ce récit, en dépit de la manière dont il a été reçu, relève bien de la pure fabulation littéraire : « I have heard it declared that the plot is founded on a real criminal case; but such a statement is utterly without foundation, as the story is pure fiction from beginning to end », édition de l'université de Sidney, *op. cit.*, p. 10.

This is the only chance of finding out the cause, and the author of this mysterious murder; and if it fails, we fear the hansom cab tragedy will have to be relegated to the list of undiscovered crimes, and the assassin of Whyte will have no other punishment than that of the remorse of his own conscience (p. 145).

Le mystère est en outre une fois de plus envisagé comme l'effet de la machination et de l'artifice (y compris pour dire l'absurde refus de Brian de fournir son alibi : « Then why have you made such a mystery about it? », p. 204). Il est ce qui ne donne de prime abord aucune prise, et paraît bloquer la possibilité même d'un récit où l'agent mandaté pour mener à bien la logique de l'action doit d'abord trouver le moyen de s'orienter face à une réalité essentiellement opaque : « The hansom cab murder had been put into his hands in order to clear up the mystery connected therewith, and he was trying to think of how to make a beginning » (p. 14).

Pour autant, le mot ne renvoie pas seulement au mal, et permet aussi d'exprimer le fonctionnement de la société : s'il en dit la part transgressive et criminelle, il est également intimement lié au vivre-ensemble fondé sur les secrets privés et la logique du caché. C'est ce que révélera le roman familial au terme du récit ; mais le mystère aura aussi servi dans l'entre-deux à désigner sur le mode humoristique les recoins où l'on cache les boissons (« The lawyer, however, first handed him a cigar, and then producing a bottle of whisky and two glasses from some mysterious recess, he filled one and pushed it towards the detective », p. 99). Il concerne plus largement l'allure romanesque de réalités qui n'apparaissent pas pour ce qu'elles sont : « Sorrow is the veiled Isis of the world, and once we penetrate her mystery and see her deeply-furrowed face and mournful eyes, the magic light of romance dies all away, and we see the hard, bitter facts of life in their harsh nakedness » (p. 148).

Le mystère dit le fonctionnement d'ensemble du social en prise avec le jeu des apparences, et le monde propre du crime dans son rapport spécifique à la question de la dissimulation. Le mystère est essentiellement médiatique parce que la société est en proie à une curiosité touchant l'existence de secrets privés sur lesquels elle se fonde. Il y a dès lors une obsession sociale pour le crime mystérieux (« For the rest of the meal nothing was talked about but the murder, and the mystery in which it was shrouded », p. 39). Le mystère est l'ingrédient qui donne au crime son aspect sensationnel du fait même que la vérité s'y

dérobe : « Such a crime had not been committed in Melbourne since the Greer shooting case in the Opera House, and the mystery which surrounded it made it even more sensational » (p. 68).

The Mystery of a Hansom Cab met en abîme au sein de la diégèse le mécanisme de la curiosité et de la fascination pour le mystère. Le mystère rythme et structure le récit pour en dire le fonctionnement et les détours. Le roman, on l'a dit, s'ouvre sur l'énoncé du mystère et de ce qui en constitue l'horizon par le biais de la retranscription journalistique du fait divers. Après une première tentative de résolution, le mystère voit sa dynamique relancée par l'ouverture de nouvelles pistes narratives. Parce qu'il met un terme à la première tentative de formulation de ce qui a mené au crime, le verdict qui exonère Brian ne le résout pas mais en exaspère les termes : « We can safely say that it is the most remarkable case which has ever come under the notice of our Criminal Court, and the verdict given by the jury yesterday has enveloped the matter in a still deeper mystery » (p. 142). Dans ce cadre, le mystère fonctionne comme un bloc d'opacité du sens, résiste aux révélations partielles (« "Poor girl," said Calton, a little sadly. "But all this does not explain the mystery of Whyte's murder », p. 204), ne cesse de se compliquer (« "More mystery," muttered Calton, as he glanced at Brian, and took his seat at the escritoire », p. 215). Il exige une résolution globale se donnant tout d'une pièce, sur le mode de la surprise et de l'inattendu (« Brian sprang forward in astonishment. So at last the hansom cab mystery was to be cleared up », p. 216).

Le terme, s'il renvoie aux enjeux radicaux de résistance du sens, se nourrit aussi de la tradition du roman populaire. Le secret intime s'articule au problème criminel (« The writer of this letter has a theory—a fanciful one, if you will—that the secret told to Brian Fitzgerald contains the mystery of Oliver Whyte's death », p. 171). Le mystère est également associé à la féminité¹¹⁴⁵ (« Anxious to share his troubles and lighten his burden, she determined to ask Sal about this mysterious woman, and find out, if possible, what secret had been told to Brian, which affected him so deeply », p. 150) et plus particulièrement au motif de la femme infidèle et de la mère cachée, qui figure le cœur secret de l'intrigue (« The fact is, Calton had got it into his head that Rosanna Moore was at the bottom

¹¹⁴⁵ L'idée est formulée très rapidement par l'inspecteur Gorby : « I think that there is a woman at the bottom of this crime », Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Chicago/New York, Rand, McNally and Company, *op. cit.*, p. 25.

of the whole mystery, and every new piece of evidence he discovered went to confirm this belief », p. 185).

Le mot prend donc sens au carrefour de ces dimensions. Il se constitue à la limite en objet autonome pour dire le goût romanesque des personnages (« Oh, yes! they would live on the ocean, and she would find how much pleasanter it was on the restless waters, with their solemn sense of mystery, than on the crowded land », p. 166). Le texte en revient alors à se replier sur lui-même, la puissance du mystère se concentrant au terme du parcours dans la formule ayant donné son titre au récit : « The rest sat waiting his return, and chatted about the curious end of the hansom cab mystery » (p. 233). Le récit se clôt sur la figure du détective Kilsip, relais et rival de Gorby, qui connaît l'ascension sociale pour avoir résolu le mystère, mais ne saurait sortir de son état dans la mesure où il est indéfectiblement lié à l'excitation produite par la quête de vérité. Le titre du récit devient alors son titre de noblesse. Alors que le texte se termine, il en vient à incarner la fiction en tant que lieu de production du désir :

Fitzgerald, however, did not forget the good service that Kilsip had done him, and gave him a sum of money which made him independent for life, though he still followed his old profession of a detective from sheer love of excitement, and was always looked upon with admiration as the man who had solved the mystery of the famous hansom cab murder (p. 238).

Ce texte met moins en place une logique de rupture qu'il ne récapitule un certain nombre de questions autour desquelles a pu se jouer le problème de la dramatisation fictionnelle des récits d'élucidation dans les décennies précédentes. Le mystère permet d'injecter le topos du secret familial dans le récit d'élucidation, suscite la curiosité par la mise en avant de sa portée médiatique et de sa dimension inquiétante, et se fait pur effet de mise en scène. Il est sans doute vain de prétendre conclure quant aux raisons ayant présidé au succès foudroyant du texte de Hume. On peut à tout le moins constater que ce récit revient sur nombre de motifs et de schèmes déjà abordés par le roman populaire ou le récit judiciaire pour leur donner un tour propre. La question du centre et de la périphérie, du même et de l'autre, qui joue un rôle essentiel dans des textes se mettant en quête d'une présence cachée, revêt notamment ici une importance particulière.

On l'a dit, le récit s'insère explicitement dans une tradition. La dimension

autoréférentielle est mise en avant par un jeu de citations et d'allusions convoquant tour à tour Green ¹¹⁴⁶, Braddon ¹¹⁴⁷, Quincey ¹¹⁴⁸ ou encore Boisgobey¹¹⁴⁹, à l'encontre d'autres figures littéraires, Zola en tête faisant l'objet de considérations ironiques ¹¹⁵⁰ ; de son côté, la préface se revendique de Gaboriau. L'idée que le meurtre s'apparente à un casse-tête à remettre en ordre est thématifiée par Rolleston, personnage mondain et vain qui joue avec l'idée de se faire détective amateur : « Awfully exciting, like putting a Chinese puzzle together. Gad, I wouldn't mind being a detective myself » (p. 39). Le récit manifeste de la sorte explicitement son ancrage littéraire. Il convoque à l'occasion le souvenir des *Mille et une nuits*¹¹⁵¹, en particulier lorsqu'il s'agit de comparer le détective à un personnage de conte : « Then Mr. Gorby, like the Robber Captain in Ali Baba, took careful stock of the house, and fixed its locality and appearance well in his mind, as he intended to call at it on the morrow » (p. 49). Le roman se place du côté du rêve et de l'imaginaire plus que de la réalité ; Brian, le héros, n'a guère les pieds sur terre et tend à bâtir des châteaux en Espagne¹¹⁵².

Si le texte joue de l'illusion référentielle par le réalisme du décor et la rhétorique journalistique du fait divers, il revendique donc aussi sans détour sa dimension romanesque. Le lecteur suit les étapes de l'enquête, mais l'enjeu consiste surtout à le surprendre et à le dérouter pour son plaisir. L'enquête est d'ailleurs moins logique et linéaire que diverse et contradictoire. Le coupable, Moreland, est en réalité effacé du texte après sa première apparition avant d'être

¹¹⁴⁶ « "Puts one in mind of 'The Leavenworth Case,' and all that sort of thing," said Felix, whose reading was of the lightest description », *ibid.*, p. 39).

¹¹⁴⁷ « "Murdered in a cab," he said, lighting a fresh cigarette, and blowing a cloud of smoke. "A romance in real life, which beats Miss Braddon hollow" », *ibid.*, p. 47.

¹¹⁴⁸ « "You read De Quincey's account of the Marr murders in London, and you will see that the more public the place the less risk there is of detection" », *ibid.*, p. 40 ; « Anyone who has read De Quincey's graphic description of the crime perpetrated by Williams must tremble to think that such another devil incarnate is in our midst », *ibid.*, p. 144. On compte quatre références à De Quincey dans le texte.

¹¹⁴⁹ « In one of DuBoisgobey's stories, entitled "An Omnibus Mystery," a murder closely resembling this tragedy takes place in an omnibus, but we question if even that author would have been daring enough to have written about a crime being committed in such an unlikely place as a hansom cab », *ibid.*, p. 7.

¹¹⁵⁰ Il est vrai que la défiance de l'inspecteur Gorby à l'égard de Zola tient d'abord à des considérations morales : « If his novels are as bad as his reputation I shouldn't care to read them », *ibid.*, p. 27.

¹¹⁵¹ « His landlady, with her Arabian Night-like romances, was a source of great amusement to him, and he felt considerably cheered by the odd turn her humor had taken this morning », *ibid.*, p. 52.

¹¹⁵² « He began to indulge in castles in the air concerning that other castle in Ireland », *ibid.*, p. 34 ; « Having built and furnished his castle in the air, Brian naturally thought of giving it a mistress », *ibid.*, p. 35 ; « They sat down and talked about their plans, and built castles in the air, after the fashion of lovers », *ibid.*, p. 156. On voit que le motif de l'imagination et le thème amoureux sont étroitement imbriqués.

réintroduit *in extremis* pour jouer le rôle de bouc émissaire, comme Hume le note explicitement dans la préface ; la manipulation du lecteur passe alors par de multiples fausses pistes qui tiennent au fonctionnement proprement littéraire du texte. Le jeu avec les effets de focalisation permet d'user de la paralipse, pour insinuer trompeusement, par exemple, l'idée d'une possible culpabilité de Brian par le biais du monologue intérieur du personnage : « Could anyone have seen me ? » (p. 43) ; « There is nothing to connect me with the crime, so I need not be afraid of my shadow. I've a good mind to leave town for a time, but if I am suspected that would excite suspicion » (p. 52). Le potentiel romanesque de l'enquête en fait en outre l'affaire de tous, si bien que la plupart des personnages sont engagés tour à tour dans le jeu de l'élucidation, de Gorby à Madge en passant par Brian ou Calton. L'enquête circule entre les actants et donne lieu à des enjeux de compétition. Les deux détectives, Gorby et Kilsip, sont en concurrence l'un avec l'autre. Chacun incarne un pôle de l'enquête, Gorby établissant le nom de la victime là où Kilsip trouve celui du tueur. Ils constituent deux images possibles de l'enquêteur, s'opposant et se complétant l'une l'autre, sans qu'aucun entende renoncer à son statut possible d'unique héros de l'histoire : « Taking things all around, although Kilsip was the more clever of the two, yet Gorby, owing to his physical advantages, was the most successful. They each had their followers and admirers, but both men cordially detested one another, seldom meeting without a quarrel » (p. 97). L'enquête n'orchestre pas seulement la lutte du détective et du criminel ; elle est espace de compétition entre différents enquêteurs possibles, et fait du crime moins un puzzle ou un casse-tête qu'un prisme ouvrant à la multiplicité des points de vue. Le motif du double, très présent dans ce texte, y rentre en résonance avec la déstabilisation du principe d'unité. Le récit compte deux détectives officiels, deux prétendants de Madge, et la résolution du crime tourne autour de la mise au jour des deux familles de Frettlby. Le criminel n'est autre que le double de la victime, Moreland ayant tué Whyte pour le remplacer dans son rôle de maître-chanteur. Le motif du double, présent dans nombre de récits d'élucidation, permet dans *The Mystery of a Hansom Cab* de souligner la division du sens et de connecter la quête herméneutique au roman populaire enfoui sous la surface du texte.

Cette mise en avant de la dimension romanesque du récit engagé dans un rapport pluriel au sens se couple à une problématisation appuyée du rapport

au passé. Le récit d'élucidation se donne en lien avec la modernité et son jeu propre : le détective, Gorby, est inapte à appréhender les références classiques. S'il se voit en Œdipe face au sphinx (« That's the riddle I've got to find out, and I don't think the Sphinx ever had a harder one », p. 15), son rapport au passé relève d'une inculture manifeste¹¹⁵³. De son côté, l'instance narrative paraît prendre précisément ses distances à l'égard du personnage au moment même de l'introduire dans le texte, en le comparant paradoxalement à la figure de Midas¹¹⁵⁴.

Le récit orchestre en réalité un effet de flou, une attitude ambivalente à l'égard de la culture envisagée comme forme du passé. Brian, le personnage positif, romantique et chevaleresque¹¹⁵⁵, vient du monde ancien de l'Irlande et de ses châteaux en ruines. Il aime aussi user de citations latines, au grand agacement de sa bien-aimée : « "I don't like Latin," said Miss Frettlby, shaking her pretty head. "I agree with Heine's remark, that if the Romans had been forced to learn it they would not have found time to conquer the world" » (p. 66). Le texte dispose un jeu dialectique entre le passé et le présent, qui touche à la culture et à la littérature, mais pose aussi le problème du statut de la société urbaine où se joue le crime. Au fur et à mesure du récit, ce rapport est moins à envisager en termes d'opposition qu'il n'invite à lire la ville elle-même comme un palimpseste. Ce qui semble relever du moderne est en réalité traversé par l'ancien, à commencer par la cité elle-même et jusqu'aux effets de modes qui la ponctuent :

It is on the Block that people show off their new dresses, bow to their friends, cut their enemies, and chatter small talk. The same thing no doubt occurred in the Ap-pian Way, the fashionable street of Imperial Rome, when Catullus talked gay non-sense to Lesbia, and Horace received the congratulations of his friends over his new volume of society verses. History repeats itself, and every city is bound by all the

¹¹⁵³ « On either side Gorby could see the dim white forms of the old Greek gods and goddesses—Venus Victrix, with the apple in her hand (which Mr. Gorby, in his happy ignorance of heathen mythology, took for Eve offering Adam the forbidden fruit); Diana, with the hound at her feet, and Bacchus and Ariadne (which the detective imagined were the Babes in the Wood). He knew that each of the statues had queer names, but thought that they were merely allegorical », *ibid.*, p. 49.

¹¹⁵⁴ « Did not the barber of Midas when he found out what was under the royal crown of his master, fret and chafe over his secret, until one morning he stole to the reeds by the river, and whispered, "Midas, has ass's ears?" In the like manner Mr. Gorby felt a longing at times to give speech to his innermost secrets; and having no fancy for chattering to the air, he made his mirror his confidant », *ibid.*, p. 14.

¹¹⁵⁵ Calton moque ainsi le silence qu'il observe pour protéger une femme : « "If it's for the sake of a woman," he said to Brian, "I don't care who she is, it's absurdly Quixotic" », *ibid.*, p. 80.

laws of civilisation to have one special street, wherein the votaries of fashion can congregate (p. 60).

De la sorte, le potentiel romanesque de la ville est une fois de plus affirmé, du fait qu'elle est à lire à l'aune du multiple, et du rapport au passé et à l'imaginaire tout autant qu'au présent et à la civilisation :

The brilliantly-lit street, with the never-ceasing stream of people pouring along; the shrill cries of the street Arabs, the rattle of vehicles, and the fitful strains of music, all made up a scene which fascinated [Calton], and he could have gone on wandering all night, watching the myriad phases of human character constantly passing before his eyes (p. 105).

Ainsi, à l'enquête répond la ville, comme creuset d'interactions ouvrant à la fascination des possibles. Le récit se présente comme une exploration de la ville, des soirées mondaines aux taudis des bas-fonds, et épouse différents modes de circulation. Les personnages se livrent à des explorations et à des poursuites, mais effectuent aussi des courses en ville quand ils ne participent pas à des bals. Le texte se fait ainsi essentiellement mobile dans son rapport à la cité qu'il s'agit de parcourir en tous sens pour en dégager le potentiel romanesque, mythique, et finalement dramatique. C'est à son terme, au moment de découvrir le récit originaire, que le texte se fait plus sombre et fait appel à la Némésis (titre du chapitre XXX) ou invoque la figure de Caïn¹¹⁵⁶.

Ce qui branche la ville sur le rapport au passé et au mythe, c'est précisément le secret. Le secret, parce qu'il est lié aux histoires individuelles, qu'il constitue la part intime du sujet au sein de la société, donne à la modernité sa forme romanesque tout en l'inscrivant dans un jeu de continuité avec des formes anciennes où se disait déjà la fuite du sens. Aussi le roman d'élucidation, en mettant en son cœur l'enjeu herméneutique, retrouve-t-il les délices qui étaient auparavant celles, par exemple, de la fiction gothique. Mais les fantômes, ici, sont ceux du passé et des désirs des individus qui hantent la ville et en

¹¹⁵⁶ La référence à Caïn apparaît d'abord dans la bouche de Brian : « "I am going to follow the example of Cain, and be a wanderer on the face of the earth!" », *ibid.*, p. 155. Mais c'est bien Frettlby qui est finalement assimilé à la figure du tueur originaire par sa propre fille : « "Oh, Cain! God save him! Brian, you are not guilty; my father killed him. God! God!" and she fell back on her disordered pillows weeping bitterly », *ibid.*, p. 219.

révèlent la part secrète :

"There are, no doubt, democratic as well as aristocratic ghosts; but, pshaw!" he went on, impatiently, "what nonsense I talk. There are no ghosts, except of a man's own raising. The ghosts of a dead youth—the ghosts of past follies—the ghosts of what might have been—these are the spectres which are more to be feared than those of the churchyard" (p. 165).

Le potentiel romanesque de la ville tient à ces secrets et à ces fantômes multiples à partir desquels elle se constitue. La modernité, dans son rapport aux enjeux médiatiques, est très présente dans le texte, par le biais des enquêteurs, des journaux, de l'emprise du public, du procès envisagé à la manière d'un spectacle (au chapitre XVII en particulier). Mais elle n'est pas le dernier mot du texte dans sa manière d'envisager la ville comme lieu du secret à mettre au jour, comme espace multiple et hybride qu'il s'agit d'arpenter pour en révéler la complexité profonde et les ombres cachées.

Remonter le temps, c'est alors parallèlement explorer l'espace pour aller à la rencontre de la figure de l'autre. Le texte de Hume reprend de la sorte des thèmes issus des mystères urbains. Il retrouve le motif inquiétant du criminel étranger, figure menaçante, tapie au plus près, dans ce qui concerne le lieu du familier et du proche. On peut se demander si le succès du roman ne tient pas pour partie au fait que, l'action se situant à Melbourne, ce rapport au centre et au proche est ici appréhendé de manière essentiellement contradictoire – au moins pour un lecteur britannique. Le texte relève à la fois du familier – la ville a bien le caractère de la cité moderne telle que le lecteur anglais peut s'attendre à la découvrir dans un récit d'élucidation criminelle, avec sa structuration sociale, ses rites et ses institutions – et de l'exotique. Melbourne est, par excellence, la ville de l'entre-deux. Dans sa confession, Frettlby pointe la rapidité avec laquelle la cité est sortie de nulle part pour devenir un nouvel El Dorado (p. 224). La bonne société australienne reconduit fidèlement les mœurs de la vieille Angleterre :

The English race out in this great continent are much the same as in the old country—John Bull, Paddy, and Sandy, all being of a conservative turn of mind, and with strong opinions as to the keeping up of old customs. Therefore, on a hot Christmas day, with the sun one hundred odd in the shade, Australian revellers sit down to the roast beef and plum-pudding of Old England, which they eat contentedly as the

orthodox thing, and on New Year's Eve the festive Celt repairs to the doors of his "freends" with a bottle of whisky and a cheering verse of Auld Lang Syne (p. 146).

Mais cette société est aussi essentiellement étroite, à l'encontre de la métropole londonienne. Le mystère tient alors à ce qu'on ne comprend pas quels liens pourraient unir l'étranger à un membre de la communauté : « A stranger who comes from England, and dies in a Melbourne slum, can't possibly know anything about Miss Frettlby » (p. 114).

Si la question de l'aventure, et celle du crime, sont alors essentiellement liés à l'enjeu de circulation spatiale, c'est que les personnages engagés dans le drame viennent tous de l'extérieur, et plus particulièrement des diverses parties du Royaume-Uni : Oliver Whyte est tout juste arrivé de l'Angleterre, raison pour laquelle son corps n'a pas été reconnu¹¹⁵⁷. Moreland a pris le même bateau¹¹⁵⁸. Brian, quant à lui, vient d'Irlande¹¹⁵⁹. La victime, l'assassin et le principal suspect sont des figures étrangères au lieu où se déroule l'action, et dont il s'agit d'établir d'où elles viennent et où elles résident¹¹⁶⁰. Le roman des origines est plus encore inextricablement lié à des enjeux de circulation : Frettlby est venu faire fortune en Australie, et sa femme, après être repartie en Grande-Bretagne pour courir l'aventure a regagné clandestinement l'Australie : le secret est d'abord secret d'un mouvement¹¹⁶¹. Les bas-fonds où les personnages mènent l'enquête renvoient alors à l'espace de l'autre qui est aussi celui de l'Europe occidentale. De la sorte, le récit déporte la question du centre et de la périphérie. La ville, image nodale autour de laquelle les enjeux de marge et de périphérie sont classiquement ceux où se déroulent l'aventure, est elle-même prise dans une logique de

¹¹⁵⁷ « "Mr. Whyte said 'e 'ad just come from England," went on the woman. "Which," thought Mr. Gorby, "accounts for the corpse not being recognised by friends" », *ibid.*, p. 23.

¹¹⁵⁸ « "I came out from England in the same steamer with him, and used to visit him constantly here" », *ibid.*, p. 30.

¹¹⁵⁹ « Ah ! what a delightful prince he was, tall, handsome and fair-haired, who came from Ireland, and answered to the name of Brian Fitzgerald », *ibid.*, p. 34.

¹¹⁶⁰ Significativement, la logeuse de Whyte pose malgré elle par sa réponse évasive le caractère problématique de l'inscription de Whyte dans l'espace de la ville. « "Does Mr. Oliver Whyte live here?" asked the stranger. "He do, an' he don't," answered Mrs. Hableton, epigrammatically », *ibid.*, p. 20.

¹¹⁶¹ « When Rosanna left her husband, she ran away to England with some young fellow, and when he got tired of her she returned to the stage, and became famous as a burlesque actress, under the name of Musette. There she met Whyte, as your friend found out, and they came out here for the purpose of extorting money from Frettlby. When they arrived in Melbourne, Rosanna let Whyte do all the business, and kept herself quiet. She gave her marriage certificate to Whyte, and he had it on him the night he was murdered », *ibid.*, p. 204-205.

décentrement¹¹⁶². Symétriquement, la Grande-Bretagne est désormais le lieu où se nouent les secrets interdits, où se dit l'aventure secrète ; les enjeux herméneutiques sont ainsi pris dans une logique vertigineuse, et la dialectique du même et de l'autre, tout en continuant à informer le récit, se voit singulièrement complexifiée. Ici, c'est l'autre qui est au centre, si bien que le mystère engage un rapport infini à la quête du sens. C'est ce que portait déjà en soi l'idée avancée par l'auteur que dans ce texte, ce qui était original, c'était le motif de départ, à savoir le meurtre d'un inconnu dans un fiacre dans des circonstances impossibles à établir. Un ensemble de données insaisissables, s'organisant autour d'un crime mené à bien dans l'ombre et dans ce qui relève du non-lieu, inscrit la nécessité d'une enquête passant d'un agent à l'autre et se jouant dans la confrontation des regards pour atteindre enfin le secret enfoui. Le véhicule constitue alors l'image du récit, en tant qu'il est lui-même mouvement et histoire d'un rapport au mouvement qu'il s'agit de mettre au jour. Avec Hume, le récit d'élucidation se pense comme dynamique, et voit dans la ville la métaphore du texte littéraire comme forme prise entre l'ancien et le moderne. Le mystère permet de dire la rêverie archaïsante d'une altérité mouvante et insaisissable emportant avec elle l'ensemble des enjeux du texte. L'assignation du crime est appréhension d'un monde aux assises incertaines.

Ce qui est alors patent, c'est que la raison est loin de jouer un rôle central dans le récit, où diverses approches de l'enquête sont mises en œuvre sans qu'aucune l'emporte véritablement, et où les filatures et les découvertes de hasard ont une large place. Cette stratégie d'écriture permet, en un seul geste, de présenter les affres de l'enquête de manière à la fois détaillée et romanesque, et de présenter le social et son fonctionnement avec précision mais aussi sous l'angle du rêve. Le mystère, lui-même au carrefour de la quête herméneutique et des secrets inquiétants, trouve sans peine à exercer son rôle dans un tel jeu, pour intriguer le lecteur et lui promettre à chaque instant de nouvelles surprises.

¹¹⁶² Il a pu être parlé, à propos de Sherlock Holmes, d'une inquiétude immunitaire à l'égard d'une menace de colonisation inversée, d'un risque d'exposition du même à l'autre et d'invasion du même par l'autre (voir par exemple à ce sujet Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 99-101). Ici, le lecteur britannique est confronté à un jeu différent concernant le rapport du même et de l'autre par le biais d'un effet-miroir, où le monde social familial, envisagé en contexte colonial, se voit secrètement transformé et cesse précisément d'être perçu comme centre.

3.1.2. *A Study in Scarlet* de Conan Doyle : raison et apories de la quête immunitaire

Cette question du récit d'élucidation pensé en lien avec la dialectique du même et de l'autre se trouve également au cœur des aventures de Sherlock Holmes, et ce dès le premier texte d'Arthur Conan Doyle (1859-1930) consacré au personnage, *A Study in Scarlet*, publié en 1887¹¹⁶³. Ici, il y va moins d'un déplacement et d'un éclatement que d'une radicalisation de la polarisation entre le centre et la périphérie, et d'une tentative de conjurer ce qui pourrait déstabiliser la frontière les séparant, selon une problématique qui touche aussi bien le cadre diégétique du récit que sa portée idéologique et son périmètre littéraire envisagés selon une perspective immunitaire. Il a souvent été noté que Sherlock Holmes, incarnation du victorianisme triomphant, est aussi, à l'image du monde où il évolue, plus complexe qu'il y paraît de prime abord¹¹⁶⁴. Ici, l'identité est toujours menacée¹¹⁶⁵, le risque d'une colonisation inversée plane¹¹⁶⁶, et le texte même peut être vu comme en quête de stabilisation¹¹⁶⁷. On peut rappeler à cet égard que la structure de *A Study in Scarlet* se fonde pour l'essentiel sur un découpage en deux grandes parties nettement séparées l'une de l'autre : on a dans un premier temps l'enquête de Sherlock Holmes, puis dans une deuxième partie le récit des événements antérieurs ayant mené au crime. La dernière partie, nettement plus courte, permet de revenir au présent du récit et

¹¹⁶³ Édition de référence : Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* et *Une étude en rouge* (trad. Éric Wittersheim), dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2005, vol. I., p. 1-192.

¹¹⁶⁴ Jean-Pierre Naugrette, *Détections sur Sherlock Holmes*, Cadillon, Le Visage Vert, 2015. « Le monde de Sherlock Holmes baigne dans cette inquiétante familiarité/étrangeté, qui pourrait s'apparenter au *das Unheimliche* freudien, quelque chose de familier qui revient, inquiétant, sous les traits de l'étrangeté », p. 12.

¹¹⁶⁵ « Cet effort pour célébrer la puissance du même, pour renforcer le concept d'identité, se trouve mis en tension, mis en dialogue avec un mouvement inverse, avec une objection qui pourrait sembler majeure : alors qu'il s'efforce de réduire le multiple à l'unique, Holmes est également confronté à l'irruption de l'altérité au cœur du Même », Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Gulf Stream », 2008, p. 19.

¹¹⁶⁶ Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, op. cit., p. 99-101 ; Jean-Pierre Naugrette, *Détections sur Sherlock Holmes*, op. cit., p. 51-52.

¹¹⁶⁷ « En plus des identités individuelles, c'est aussi l'identité textuelle que Holmes doit s'efforcer de réduire et de stabiliser », Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, op. cit., 2008, p.18.

joue un rôle d'épilogue, le mot de la fin étant laissé à Sherlock Holmes. On peut voir dans ce jeu de composition un héritage de Gaboriau¹¹⁶⁸, et une approche du récit d'énigme qui ne serait pas encore parvenue à son point d'équilibre si l'on en croit les critiques qui ont pu être portées sur ce fonctionnement structurel¹¹⁶⁹. Mais Conan Doyle aura recours à nouveau à ce principe compositionnel dans deux de ses trois autres romans consacrés à Sherlock Holmes, dont le dernier, *The Valley of Fear*, est publié dans *The Strand Magazine* à partir de 1914. Cet effet de structure mérite dès lors d'être envisagé en et pour lui-même.

On sait que la première partie a pour narrateur Watson et raconte sa rencontre avec Holmes, puis l'enquête sur la mort de Drebber suivie de celle de Stangerson. Le texte adopte dans un second temps une narration à la troisième personne pour retranscrire l'histoire de Jefferson Hope, fiancé de Lucy Ferrier tuée par les mormons, qui a commis les meurtres par vengeance.

Les mots « mystery » et « mysterious » apparaissent à 23 reprises dans le texte¹¹⁷⁰. Nombre d'occurrences participent du régime de fonctionnement herméneutique du terme en lien avec sa portée médiatique. L'idée que le mystère renvoie à l'objet de connaissance, au crime comme ce qui est à étudier et suscite la curiosité, est présentée, quand écrit Conan Doyle, à la manière d'une évidence. Le mystère, l'affaire mystérieuse sont des formules périphrastiques permettant de désigner le crime conformément à une tradition bien établie : « Two doors opened out of it to the left and to the right. One of these had obviously been closed for many weeks. The other belonged to the dining-room, which was the apartment in which the mysterious affair had occurred » (p. 38) ; « You certainly have the credit of being the first of us to find this out, and, as you say, it bears every mark of having been written by the other participant in last night's mystery » (p. 46). La mort attire irrésistiblement ici l'adjectif « mysterious » qui en est comme le corollaire indispensable pour justifier le

¹¹⁶⁸ Sur les sources de *A Study in Scarlet*, parmi lesquelles Gaboriau, Poe et Stevenson occupent une place privilégiée, voir par exemple Stephen Knight, *Crime Fiction, op. cit.*, p. 57-58.

¹¹⁶⁹ Conan Doyle est souvent présenté comme n'ayant pas réussi à donner consistance aux aventures de son héros à l'échelle du roman. « Conan Doyle avait en effet beaucoup de mal à développer ses idées d'intrigues criminelles aux dimensions d'un roman ; il y réussit à peu près dans *Le Chien des Baskerville*, mais les autres romans consacrés aux aventures de Sherlock Holmes sont des échecs », LeRoy Lad Panek, *British Mystery. Histoire du roman policier classique anglais*, Amiens, Encreage, 1990, p. 14.

¹¹⁷⁰ Annexe V.1.B.

déploiement textuel¹¹⁷¹.

Mais le mystère est aussi l'objet d'une mise à distance, ce dont il s'agit de se défier, ce qui relève d'un affichage sensationnaliste sans lien avec le fonctionnement effectif de l'enquête. Si le troisième chapitre prend pour titre « The Lauriston Garden mystery » (p. 30), une telle appellation est aussitôt mise à distance par Watson : « The papers next day were full of the "Brixton Mystery," as they termed it » (p. 72). Le mystère relève de l'artifice médiatique, et ce sont les journaux qui en usent pour souligner le caractère intrigant de l'affaire : « How he came there, or how he met his fate, are questions which are still involved in mystery » (*ibid.*)¹¹⁷². Ce que le roman convoque, il le révoque simultanément en le rattachant à la débauche d'effets de la presse à sensation.

De la sorte, le mystère est appréhendé dans le texte de manière ambivalente. On sait que face à Holmes, Watson représente le personnage impressionnable et émotif. Pris au dépourvu par le caractère incompréhensible du crime, il fait appel au mystère : « "My head is in a whirl," I remarked; "the more one thinks of it the more mysterious it grows" » (p. 52). Les raisonnements de Holmes, dépassant l'entendement, contribuent à sa perplexité : « I am rather in the dark still. It is true that the description of this man tallies with your idea of the second party in this mystery. But why should he come back to the house after leaving it? That is not the way of criminals » (p. 58). Le mystère, pour lui, concerne un accès au sens dont il est privé, contrairement à Holmes : « "Either his whole theory is incorrect," I thought to myself, "or else he will be led now to the heart of the mystery" » (p. 68). Être au cœur du mystère, c'est aussi, paradoxalement, entrer dans la compréhension et pénétrer à son tour dans la logique de ce qui échappe, se donner aux yeux des autres, restés à l'extérieur du sens, sous le signe du mystère. Aussi est-ce Sherlock Holmes lui-même qui

¹¹⁷¹ « "Have you heard of the mysterious death of your late boarder Mr. Enoch J. Drebber, of Cleveland?" I asked », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 78 ; « The next morning we heard of Mr. Drebber's mysterious death », *ibid.*, p. 82.

¹¹⁷² Le mystère se voit alors associé à la parole creuse et au délire interprétatif se donnant libre cours dans les articles de journaux. Ainsi des spéculations du *Daily Telegraph* rapportées par Watson : « The German name of the victim, the absence of all other motive, and the sinister inscription on the wall, all pointed to its perpetration by political refugees and revolutionists. The Socialists had many branches in America, and the deceased had, no doubt, infringed their unwritten laws, and been tracked down by them. After alluding airily to the Vehmgericht, aqua tofana, Carbonari, the Marchioness de Brinvilliers, the Darwinian theory, the principles of Malthus, and the Ratcliff Highway murders, the article concluded by admonishing the Government and advocating a closer watch over foreigners in England », *ibid.*, p. 72.

incarne bien sûr largement ici la figure de l'imaginaire mystérieux¹¹⁷³. Ce personnage dont Stamford lui rapporte les mœurs étonnantes excite la curiosité de Watson avant même qu'il le rencontre : « "Oh! a mystery is it?" I cried, rubbing my hands. "This is very piquant. I am much obliged to you for bringing us together. 'The proper study of mankind is man,' you know" » (p. 14) ; « Under these circumstances, I eagerly hailed the little mystery which hung around my companion, and spent much of my time in endeavouring to unravel it » (p. 16). Avec l'idée de petit mystère (« little mystery »), la personne de Sherlock Holmes se noue intimement aux enjeux du récit d'élucidation criminelle dans leur dimension fascinante, tout en se voyant délestée de tout aspect véritablement inquiétant. L'enjeu narratif du début du récit, qui repose sur la révélation progressive du métier de détective de Holmes, en fait un trait constitutif du personnage en même temps que le marqueur de son étrangeté.

Le mystère est associé au crime mais aussi à celui qui s'y confronte¹¹⁷⁴, et le détective, lorsqu'il parle du meurtre à l'aune du mystère, tend à user d'un langage frappé d'opacité. Holmes use de l'ellipse ou de l'allusion à son propos : « The man whom you held in your hands is the man who holds the clue of this mystery, and whom we are seeking. There is no use of arguing about it now; I tell you that it is so » (p. 58). Quant à son action contre le mystère, elle déjoue les attentes en se donnant sous le signe du détour : « I had imagined that Sherlock Holmes would at once have hurried into the house and plunged into a study of the mystery » (p. 36). Il se met à hauteur du mystère en adoptant à son tour un comportement d'allure opaque. Le mystère, c'est ce qu'il fait mine de détruire pour mieux s'en approprier l'aura. En s'opposant au régime sensationnaliste et gothique du crime mystérieux, il inaugure un espace discursif propre où se joue son propre rapport au mystère.

Holmes est mystérieux parce qu'il prend place dans un récit d'élucidation se défiant du mystère, et qu'il déjoue ainsi les attentes du lecteur de faits divers ou de « sensation novels » en dénonçant les pouvoirs de la fiction, et plus

¹¹⁷³ Cette dimension s'articule aussi à l'aspect essentiellement ambivalent du personnage. Jean-Jacques Lecercle, « Les deux Sherlock Holmes ou le chaînon manquant et la chaîne remarquable », dans Denis Mellier (sld.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, « Signes », 1999, p. 77-84. Jean-Jacques Lecercle propose à cet égard de voir en Sherlock Holmes « l'emblème non seulement de la fiction, mais du sens » dans la mesure où il est « l'homme des multiplicités », *ibid.*, p. 83.

¹¹⁷⁴ Sur cette question, voir en particulier le chapitre « Holmes est l'énigme » dans Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, *op. cit.*, p. 129-125.

largement du spectacle médiatique en tant qu'il s'opposerait à l'ordre de la raison. Si Holmes est lui-même le metteur en scène de ses propres révélations, c'est toujours pour mettre en avant la simplicité profonde des relations que les autres n'ont pas su établir. Il peut de la sorte récuser le mystère comme pur effet de spectacle sans rapport avec les modalités authentiques de résolution du crime fondées sur la méthode indiciare : « There is no mystery about it at all. I am simply applying to ordinary life a few of those precepts of observation and deduction which I advocated in that article » (p. 50). Il se comporte alors en théoricien du mystère, pour qui, si la connaissance se fonde sur l'appréhension d'informations caractéristiques et distinctes ouvrant à l'interprétation, seul l'élément le plus banal peut être authentiquement dit mystérieux dans la mesure où il est inanalysable : « It is a mistake to confound strangeness with mystery » (p. 96) ; « The most commonplace crime is often the most mysterious because it presents no new or special features from which deductions may be drawn » (*ibid.*). Dans sa bouche, ce qui fait mystère, c'est l'ordinaire et le vide, et non l'événement stupéfiant ou inquiétant, où peut déjà s'accrocher la quête indiciare visant à le désamorcer. Il s'oppose ainsi à l'approche gothique du réel qui fait de l'événement sortant de l'ordinaire la source de l'effet mystérieux et terrifiant ou, pour le dire autrement, il distingue la signification théorique et la portée littéraire du mystère, en rabattant cette dernière sur un pur effet de fantastique inadéquat pour appréhender le monde.

Par le biais de ces citations célèbres, on voit combien Holmes véhicule l'effet mystérieux, qu'il s'incorpore en adoptant une conduite et un langage volontiers opaques, en même temps qu'il se défie du mystère en son sens littéraire, et plus précisément gothique ou fantastique. Il en reconnaît pourtant ailleurs le caractère propre, comme lors d'un échange avec Watson : « There is a mystery about this which stimulates the imagination; where there is no imagination there is no horror » (p. 62). Le contempteur du mystère en connaît les pouvoirs et sait qu'il concerne prioritairement un destinataire à impressionner. Il faut donc parler d'un discours double concernant la question du mystère dans la bouche du détective. Holmes, en homme rationnel, ne croit pas au mystère et en réduit la sphère d'exercice. Mais parce qu'il réfléchit aux pouvoirs de l'imagination et qu'il agit en écrivain et en metteur en scène de ses

propres découvertes¹¹⁷⁵, il thématise la puissance de ce même mystère et en connaît le potentiel de jouissance.

Cette dualité, qui se lit dans les relations de Holmes et de Watson, peut donc aussi être envisagée de manière interne comme concernant un jeu de polarités affectant le personnage de Holmes, à la fois actant rationnel et créateur jouant sur l'imagination de ceux qui l'entourent. Là où Watson voit le mystère s'épaissir, Holmes en dissipe conventionnellement les brumes. Il le dit explicitement à la fin de la première partie en faisant référence au mystère alors qu'il vient de procéder de manière inattendue et spectaculaire à l'arrestation du coupable : « "And now, gentlemen," he continued, with a pleasant smile, "we have reached the end of our little mystery. You are very welcome to put any questions that you like to me now, and there is no danger that I will refuse to answer them" » (p. 100). Si le mot « little » permet à nouveau de produire un effet de distance à l'égard du mystère, ce dernier n'en est pas moins présenté comme ce qui a ordonné la dynamique narrative¹¹⁷⁶. La dernière occurrence du terme, en clôture du texte, est encore issue de la bouche du héros pour évoquer la capacité à mettre fin à l'enquête, et par là au récit : « I knew now that I held the clue to the mystery in my hand, and all that remained was to secure the murderer » (p. 190). Holmes mobilise le mystère de manière obstinément ambivalente ; il joue de l'aura du terme, tout en s'en défiant et en visant à en réduire la dimension inquiétante. Le mystère, dans sa relation au menaçant, si ce n'est au supranaturel, est dénoncé comme ce qui travaille l'imaginaire de manière abusive, sans prise avec le fonctionnement effectif des choses, même si on peut en tirer des effets spectaculaires.

La deuxième partie du texte réactive le rapport au mystère récusé par Holmes. Ici, le mystère renvoie bien à l'effet gothique. Il désigne la puissance

¹¹⁷⁵ « You know a conjuror gets no credit when once he has explained his trick, and if I show you too much of my method of working, you will come to the conclusion that I am a very ordinary individual after all », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁷⁶ Holmes retrouve ici l'expression au moyen de laquelle il était désigné par Watson au début du récit. La formule est révélatrice : le mystère, qui renvoie à une logique du manque radical ou de l'excès inassimilable, ne saurait être de l'ordre du petit. Dans sa dimension oxymorique, cette expression témoigne d'une volonté de mettre à distance et d'envisager sous l'angle de la légèreté ce qui fait simultanément l'objet du discours en sa dimension intrigante. Le mot « little » peut dès lors être envisagé ici comme le lieu du commentaire de Holmes concernant un mystère dont il a reconnu la présence textuelle, mais sur lequel il a exercé un effet de changement de point de vue pour l'envisager selon une nouvelle perspective. Celle-ci peut d'autant mieux se présenter comme dédramatisante qu'au moment où il parle, l'action est parvenue à son terme.

inquiétante et potentiellement supranaturelle. Dans cette seconde partie, la nouvelle instance narrative extradiegetique présente ce mystère sans mobiliser aucun effet de mise à distance, et en usant au contraire d'une rhétorique évoquant la tradition gothique ou celle du « sensation novel » : « Its invisibility, and the mystery which was attached to it, made this organization doubly terrible » (p. 130) ; « What strength or courage could avail against an enemy armed with such mysterious powers? » (p. 140). Les mormons sont ici cette force obscure, maléfique et insaisissable, qui pèse à la manière d'une menace impalpable émanant des choses elles-mêmes¹¹⁷⁷. Sans doute, la solution de continuité entre ces deux parties concerne le récit de l'enquête et l'histoire du crime dans leurs relations complexes, et touche au fonctionnement bien connu du récit impossible en quoi consiste la fiction policière selon Eisenzweig. Mais cet effet de structure a aussi maille à partir avec ce que l'on peut dès lors bel et bien considérer comme une question du mystère, si le mystère est ce que l'enquêteur désigne comme une pure illusion alors qu'il nourrit obstinément la narration du crime. Il s'agit alors d'envisager le problème de plus près.

L'ambivalence qui traverse Sherlock Holmes, dans sa proximité avec le personnage du docteur Jekyll dont les mésaventures ont été publiées un an avant la parution de *A Study in Scarlet*¹¹⁷⁸, répond à la construction du récit fondée sur un principe de dualité. Le texte vise encore et toujours non seulement à illustrer les pouvoirs de la raison, mais aussi à proposer un dispositif fictionnel à même d'intéresser le lecteur¹¹⁷⁹. L'enjeu consiste donc, alors que la raison se présente

¹¹⁷⁷ « Be quick. The very rocks have ears and the trees eyes », *ibid.*, p. 160, s'écrie avec angoisse le membre de la communauté à qui s'adresse Jefferson Hope pour retrouver la trace de sa fiancée.

¹¹⁷⁸ Stamford tend à représenter Holmes à la manière d'un savant fou : « Holmes is a little too scientific for my tastes—it approaches to cold-bloodedness. I could imagine his giving a friend a little pinch of the latest vegetable alkaloid, not out of malevolence, you understand, but simply out of a spirit of inquiry in order to have an accurate idea of the effects », *ibid.*, p. 8. Il adresse en outre à Watson une formule aux allures conventionnelles d'avertissement narratif : « "You mustn't blame me if you don't get on with him," he said; "I know nothing more of him than I have learned from meeting him occasionally in the laboratory. You proposed this arrangement, so you must not hold me responsible" », *ibid.*, p. 8. Sur l'influence de Stevenson sur Conan Doyle, voir Gilles Menegaldo, Jean-Pierre Naugrette, *R.L. Stevenson et A. Conan Doyle : aventures de la fiction (actes du colloque de Cerisy)*, Rennes, Terre de Brume, « Terres fantastiques », 2003, et plus particulièrement l'article de Nathalie Jaëck, « Pathologie de la dissolution : échappatoires chimiques et musicales chez le Dr. Jekyll et Sherlock Holmes », p. 59-74. Nathalie Jaëck note chez les deux personnages la manifestation d'un même caractère trouble, qui en vient à affecter le fonctionnement du texte : « Holmes et Jekyll remettent en question l'intégrité du moi, ils se perçoivent eux-mêmes comme autres, multiples, instables [...] cette déterritorialisation du Moi rejaillit sur la configuration du récit » (p. 60).

¹¹⁷⁹ « Creating the science of detection was an interesting challenge, but Conan Doyle's main purpose was, as always, to tell a good story that would haunt the reader. The problem was how, without convenient

comme une puissance d'unification du réel, à présenter un texte menacé par un effet de schizisme susceptible de toucher aussi bien le héros que l'univers diégétique et la structure du récit. Dès ce premier texte, Holmes est du côté de l'excentricité (on se souvient que, lors de la première mention du personnage, Stamford dit qu'il lui arrive de battre des cadavres¹¹⁸⁰) et de l'excès (d'où son refus de garder en mémoire le fait que la terre tourne autour du soleil pour mieux se concentrer sur les seuls faits susceptibles de lui être utiles). La raison chez lui déroge à la norme, revêtant de ce fait un caractère spectaculaire et intrigant.

Cette fonction éminemment narrative de la faculté rationnelle, présentée comme indéfectiblement liée à la personne de Holmes, confère à sa parole une tournure prophétique, qui permet de réorienter au fur et à mesure du déroulement textuel la manière dont le lecteur est appelé à appréhender la dynamique du récit. On pense ici aux formules bien connues par lesquelles Holmes déstabilise à mots couverts l'interprétation que les autres actants se font de la situation. Le cas est déjà présent dans *A Study in Scarlet*, par exemple lors de la découverte d'une bague de fiancée sur la scène de crime : « "This complicates matters," said Gregson. "Heaven knows, they were complicated enough before." "You're sure it doesn't simplify them?" observed Holmes » (p. 42). Ici, l'intervention de Gregson est aisée à comprendre : il s'agit de la réaction d'un enquêteur confronté à des indices multiples et hétérogènes, et incapable de les associer logiquement en un tout cohérent. Face à lui, la parole de Holmes semble alors relever d'un rapport supérieur à la raison, à même d'organiser les données dont Gregson ne peut rien faire, et c'est évidemment ce jeu qui est présenté à la manière d'un défi au lecteur appelé à se mettre au niveau du détective. Mais on peut noter que l'intervention de Holmes a un sens moins logique que narratif. Pour le lecteur, la bague de fiancée constitue moins un indice qu'un motif donnant un nouveau contour à l'histoire. La bague de fiancée permet d'ébaucher une nouvelle ligne romanesque : si elle amène, en termes rationnels, à thématiser la question du mobile du meurtre, elle introduit surtout le thème sentimental. La remise en question du statut narratologique de ce qui est moins présenté

confessions, stock villains, and melodramatic midnight abductions, to write something about close reasoning that was not just a dull exercise in logic », Janet B. Pascal, *Arthur Conan Doyle. Beyond Baker Street*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 60.

¹¹⁸⁰ « When [his passion for knowledge] comes to beating the subjects in the dissecting-rooms with a stick, it is certainly taking rather a bizarre shape », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 8.

comme un élément de perturbation que comme un élément de résolution va alors de pair avec la réorientation générale du sens de la fiction, désormais structurée autour de la présence fantomatique d'une figure de femme.

De la sorte, Holmes figure le principe de constitution du récit là où, paradoxalement, le narrateur Watson correspond au lecteur, et plus particulièrement au lecteur de roman à sensation ou de roman gothique. Les célèbres formulations ironiques de Holmes à l'intention de son comparse sont déjà présentes dans un récit où Watson se désigne explicitement comme émotif et nerveux (« I object to rows because my nerves are shaken », p. 12). En tant que narrateur, il se fait porteur d'un imaginaire gothique et sinistre, que ce soit pour décrire le lieu du crime¹¹⁸¹ ou le visage du cadavre¹¹⁸². Comme le lecteur des récits à sensation, il est à la fois curieux¹¹⁸³ et impressionnable¹¹⁸⁴. Ces caractéristiques, présentes chez Watson sur le mode mineur, sont associées au lectorat de romans populaires, et des figures du peuple peuvent de fait présenter les mêmes traits psychologiques en les portant cette fois au plus haut degré. John Rance, l'officier de police incapable, est ainsi victime de sa propension à croire au surnaturel¹¹⁸⁵,

¹¹⁸¹ « Number 3, Lauriston Gardens wore an ill-omened and minatory look. It was one of four which stood back some little way from the street, two being occupied and two empty. The latter looked out with three tiers of vacant melancholy windows, which were blank and dreary, save that here and there a "To Let" card had developed like a cataract upon the bleared panes. A small garden sprinkled over with a scattered eruption of sickly plants separated each of these houses from the street, and was traversed by a narrow pathway, yellowish in colour, and consisting apparently of a mixture of clay and of gravel. The whole place was very sloppy from the rain which had fallen through the night. The garden was bounded by a three-foot brick wall with a fringe of wood rails upon the top, and against this wall was leaning a stalwart police constable, surrounded by a small knot of loafers, who craned their necks and strained their eyes in the vain hope of catching some glimpse of the proceedings within », *ibid.*, p. 36.

¹¹⁸² « On his rigid face there stood an expression of horror, and as it seemed to me, of hatred, such as I have never seen upon human features. This malignant and terrible contortion, combined with the low forehead, blunt nose, and prognathous jaw gave the dead man a singularly simious and ape-like appearance, which was increased by his writhing, unnatural posture. I have seen death in many forms, but never has it appeared to me in a more fearsome aspect than in that dark grimy apartment, which looked out upon one of the main arteries of suburban London », *ibid.*, p. 40.

¹¹⁸³ Sa curiosité étant bien sûr stimulée au premier chef par la figure de Holmes : « As the weeks went by, my interest in him and my curiosity as to his aims in life, gradually deepened and increased », *ibid.*, p. 16 ; « The reader may set me down as a hopeless busybody, when I confess how much this man stimulated my curiosity, and how often I endeavoured to break through the reticence which he showed on all that concerned himself », *ibid.*, p. 16.

¹¹⁸⁴ « My mind had been too much excited by all that had occurred, and the strangest fancies and surmises crowded into it. Every time that I closed my eyes I saw before me the distorted baboon-like countenance of the murdered man », *ibid.*, p. 60.

¹¹⁸⁵ « I ain't afeared of anything on this side o' the grave; but I thought that maybe it was him that died o' the typhoid inspecting the drains what killed him. The thought gave me a kind o' turn, and I walked back to the gate to see if I could see Murcher's lantern, but there wasn't no sign of him nor of anyone else », *ibid.*, p. 56.

et les déductions d'apparence magique de Holmes produisent sur lui un véritable effet de terreur¹¹⁸⁶.

L'ambivalence inhérente à Holmes, agent rationnel et ordonnateur du jeu fictionnel, est ainsi reconduite de manière bien connue, on l'a dit, par le jeu asymétrique entre Holmes et Watson, qui incarne face à lui l'image de l'homme ordinaire, du côté de l'émotion romanesque et du goût pour la fiction. On peut alors voir dans cette ambivalence un principe traversant le récit lui-même et la manière dont le lecteur est appelé à le lire. Cette question engage à l'évidence le problème du statut des signes. Si la logique indiciariaire qui se manifeste avec éclat dans *A Study in Scarlet* peut être vue comme d'essence métonymique, le récit semble jouer avec le jeu métaphorique¹¹⁸⁷ ou plus exactement avec l'idée d'une présence cachée, mais susceptible à tout instant de se manifester avec éclat, le signe pointant alors vers un mode de dévoilement de type épiphanique. Holmes est l'homme de la révélation, certes articulée à la dimension analytique et explicative, mais fonctionnant aussi en et pour elle-même. Dès sa première apparition, il présente un rapport à la science teinté d'ambivalence. L'expérience chimique qu'il mène à bien sous les yeux de Watson peut être vue en écho direct au rituel eucharistique, puisqu'il fait à la lettre apparaître le sang là où on ne voyait rien¹¹⁸⁸. Lorsqu'il réaffirme un propos sceptique ou distancié, on peut noter qu'il en appelle paradoxalement à une rhétorique d'origine biblique, en citant notamment *L'Éclésiaste* (« There is nothing new under the sun. It has all been done before », p. 40) : pour tenter d'isoler son espace propre, le discours rationnel en passe par le langage religieux – par le biais certes de la forme atténuée du proverbe.

Si l'on a en tête ces aspects bien connus de la question, il apparaît que la

¹¹⁸⁶ « John Rance sprang to his feet with a frightened face and suspicion in his eyes. "Where was you hid to see all that?" he cried. "It seems to me that you knows a deal more than you should" », *ibid.*, p. 56.

¹¹⁸⁷ Sur la manière dont les récits holmésiens se voient travaillés par un jeu de tension entre métonymie et métaphore concernant la manière d'appréhender le sens du texte, voir notamment l'analyse de *The Adventure of the Musgrave Ritual* proposée par Peter Brooks ; Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, *op. cit.*, p. 23-29 et p. 26 en particulier.

¹¹⁸⁸ « As he spoke, he threw into the vessel a few white crystals, and then added some drops of a transparent fluid. In an instant the contents assumed a dull mahogany colour, and a brownish dust was precipitated to the bottom of the glass jar », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 10. Nathalie Jaëck, qui voit là une expérience *in vitro* à comparer à l'expérience *in vivo* mise en œuvre par le Dr. Jekyll, considère de son côté que cette scène est à lire « comme un oracle, prédisant l'issue fatale d'un tel processus de dissolution en l'assimilant à une pulsion de mort », Jean-Pierre Naugrette et Gilles Menegaldo, *R.L. Stevenson et A. Conan Doyle : aventures de la fiction*, *op. cit.*, p. 61.

structure générale de *A Study in Scarlet* et le rôle qu'y joue la seconde partie ne font qu'illustrer et exacerber le jeu d'ambivalence autour duquel se disposent les effets de sens du texte. Cette deuxième partie ne permet pas seulement ici de présenter le récit du crime en des termes familiers au lecteur rompu aux romans judiciaires français. Par la bouche de Holmes, le récit d'élucidation a édicté sa singularité tout en posant clairement, avec Dupin et Gaboriau, un jeu de filiation à valeur définitionnelle. La deuxième partie peut alors être vue comme l'envers de ce texte et l'autre générique de ce qu'il présente comme constituant son espace propre. Située dans la jeune Amérique, elle présente un cadre diégétique d'allure archaïsante. Dès les premières pages s'affirme, avec le portrait du paysage désertique où les personnages sont au bord de mourir d'inanition, un effet de rupture ouverte avec le monde urbain où évoluent Holmes et Watson. Il s'agit là d'un univers sauvage et terrifiant, dominé par les mormons, qui se revendiquent d'une religiosité affichée et sont envisagés, comme on l'a vu à propos des occurrences du mystère, à la manière d'une puissance gothique, aussi vague que terrible (« this vague and terrible power », p. 130). Le chef des mormons est un prophète qui dispose d'une puissance désincarnée, émanant de lui de manière essentiellement inassignable (« One hears—one hears such dreadful stories about those who oppose the Prophet: something terrible always happens to them », p. 136). Il use de la manipulation et du secret pour asseoir son pouvoir, et cette modalité d'emprise empêche précisément toute approche rationnelle : le dispositif terrifiant induit un rapport paranoïaque au monde comme seul lien possible à la question des signes¹¹⁸⁹.

Car ce sont les signes qui se présentent surtout ici non plus comme ce qui ouvrirait à l'interprétation indiciare, mais comme ce qui relève d'un pur jeu de manifestation menaçante et potentiellement supranaturelle. Le texte y insiste lorsque le prophète laisse trente jours à John Ferrier pour décider auquel des mormons sa fille, amoureuse d'un autre, sera finalement donnée. Dès le lendemain surgit dans la maison un papier avec le nombre correspondant aux jours restant avant l'échéance :

¹¹⁸⁹ « The names of the participators in the deeds of blood and violence done under the name of religion were kept profoundly secret. The very friend to whom you communicated your misgivings as to the Prophet and his mission, might be one of those who would come forth at night with fire and sword to exact a terrible reparation. Hence every man feared his neighbour, and none spoke of the things which were nearest his heart », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 130.

Upon rising next morning he found, to his surprise, a small square of paper pinned on to the coverlet of his bed just over his chest. On it was printed, in bold straggling letters: "Twenty-nine days are given you for amendment, and then——"

The dash was more fear-inspiring than any threat could have been. How this warning came into his room puzzled John Ferrier sorely, for his servants slept in an out-house, and the doors and windows had all been secured [...] What strength or courage could avail against an enemy armed with such mysterious powers? The hand which fastened that pin might have struck him to the heart, and he could never have known who had slain him (p. 140-142).

L'irruption du signe inattendu et menaçant est source de surprise et de peur, et la tentative d'explication avorte. Dès lors, l'état de faiblesse du sujet se manifeste par une interrogation rhétorique où apparaît sur-le-champ l'idée d'un pouvoir inaccessible et mystérieux (« mysterious powers »). La suite du texte consacre la montée en puissance de l'effet terrifiant par le biais de l'apparition quotidienne du nombre redouté, causant d'autant plus chaque fois la surprise qu'elle advient de manière imprévisible et surgit n'importe où dans la maison – et jusqu'au plafond (« Still more shaken was he next morning. They had sat down to their breakfast when Lucy with a cry of surprise pointed upwards. In the centre of the ceiling was scrawled, with a burned stick apparently, the number », p. 142). Le guet, la veille sont inutiles face à une apparition inéluctable et que rien ne permet d'anticiper (« That night he sat up with his gun and kept watch and ward. He saw and he heard nothing, and yet in the morning a great 27 had been painted upon the outside of his door », *ibid*). Dès lors, la manifestation répétée et inassignable se fait source d'horreur, et le texte se centre sur l'effet produit sur un sujet réduit au pur statut de victime :

Sometimes the fatal numbers appeared upon the walls, sometimes upon the floors, occasionally they were on small placards stuck upon the garden gate or the railings. With all his vigilance John Ferrier could not discover whence these daily warnings proceeded. A horror which was almost superstitious came upon him at the sight of them. He became haggard and restless, and his eyes had the troubled look of some hunted creature (*ibid.*).

Peur, surprise, impuissance, incompréhension, horreur face au signe menaçant pointant vers une puissance écrasante dès lors qualifiée de mystérieuse : on reconnaît là le traitement gothique de l'événement inattendu, tout entier orienté vers l'effet produit par son surgissement. Le récit ne donne

pas lieu à un quelconque espace de compréhension ; il se fait uniquement confrontation de forces se manifestant hors de toute saisie rationnelle, pour dire un fonctionnement fondé sur un déséquilibre essentiel entre l'instance porteuse de la menace et la victime sur laquelle elle s'exerce. Alors que les mormons incarnent pour l'essentiel cette puissance quasi surnaturelle, il est significatif que, après la mort de John et de Lucy Ferrier, lorsque Jefferson Hope endosse le costume du vengeur, les termes de la relation de pouvoir se voient partiellement inversés, et qu'il se trouve désormais à son tour investi d'une puissance destructrice relevant au moins potentiellement de l'invisible et de l'inassignable, le récit épousant dès lors le point de vue de ses victimes aveugles.

Tales were told in the City of the weird figure which was seen prowling about the suburbs, and which haunted the lonely mountain gorges. Once a bullet whistled through Stangerson's window and flattened itself upon the wall within a foot of him. On another occasion, as Drebber passed under a cliff a great boulder crashed down on him, and he only escaped a terrible death by throwing himself upon his face. The two young Mormons were not long in discovering the reason of these attempts upon their lives, and led repeated expeditions into the mountains in the hope of capturing or killing their enemy, but always without success. Then they adopted the precaution of never going out alone or after nightfall, and of having their houses guarded. After a time they were able to relax these measures, for nothing was either heard or seen of their opponent, and they hoped that time had cooled his vindictiveness (p. 162).

La puissance exercée par Hope relève ici d'un régime mixte : elle ne relève pas véritablement de l'incompréhensible, et l'effet de terreur est d'ailleurs présenté sur le mode de la descente, comme ce dont les personnages se défont peu à peu – quoiqu'à tort, Hope jouant au chat et à la souris avec ses victimes. Il n'en reste pas moins du côté de l'invisible et de ce qui surgit sans qu'on sache pourquoi. Il incarne alors la persistance de la logique de la menace, qui trouvera son plein exercice dans un autre espace.

C'est que cette opposition apparemment radicale entre le régime indiciaire de fonctionnement du signe dans la première partie du texte et son régime que l'on pourrait qualifier de gothique, en lien avec la menace mystérieuse, dans la seconde partie, est en réalité traversée d'effets d'échanges et d'échos. On assiste à la coexistence de modes de fonctionnement des signes comme ce qui confère sa dynamique au récit, et lui donne son unité profonde sous l'apparente faille du sens que la seule raison serait à même de résorber.

Jefferson Hope, le tueur recherché par Holmes, est aussi son double, puisqu'il s'agit d'un chasseur (régulièrement appelé dans le texte « the young hunter »), habitué à chercher les traces et à suivre la piste suivie par sa proie. La logique indiciare-logique se voit de la sorte mise en rapport avec le fonctionnement du récit d'aventures. Symétriquement, le récit d'élucidation logique ne renonce pas absolument à une appréhension des signes renvoyant au surgissement immotivé d'une présence potentiellement supranaturelle. En témoigne le motif, dans le texte, de l'ordalie comme manifestation de la providence divine. C'est dans la troisième partie, où le récit en forme de confession de Jefferson Hope sert de liant entre les deux premières, que les enjeux de l'épreuve divine se voient articulés. Hope s'y voit moins comme un meurtrier que comme un justicier (« You may consider me to be a murderer; but I hold that I am just as much an officer of justice as you are », p. 182) ayant retourné leurs propres armes contre les mormons. Il a usé de l'ordalie, laissant Drebber choisir laquelle il prendrait de deux pilules dont une seule était empoisonnée, parce que la justice divine exige que le méchant soit châtié : « Let the high God judge between us. Choose and eat. There is death in one and life in the other. I shall take what you leave. Let us see if there is justice upon the earth, or if we are ruled by chance » (p. 180). Sur la route le menant à la vengeance, il a d'ailleurs été escorté par les fantômes de Lucy et de John Ferrier (« As I drove, I could see old John Ferrier and sweet Lucy looking at me out of the darkness and smiling at me, just as plain as I see you all in this room. All the way they were ahead of me, one on each side of the horse until I pulled up at the house in the Brixton Road », p. 178). Lorsqu'il s'agit de rendre compte de la mort de Stangerson, Hope affirme à nouveau, de manière résolue, sa confiance dans les voies de la Providence : « Instead of grasping at the chance of safety which that offered him, he sprang from his bed and flew at my throat. In self-defence I stabbed him to the heart. It would have been the same in any case, for Providence would never have allowed his guilty hand to pick out anything but the poison » (p. 182).

On pourrait voir là un pur effet de délire du personnage. Mais le texte se refuse à thématiser cette hypothèse et Holmes, si prompt à dénoncer la crédulité et les superstitions, reste muet concernant la question de l'ordalie telle que l'envisage Jefferson Hope. Il est vrai que c'est précisément autour de ce problème que se joue, à la fin de la première partie, la résolution de l'énigme. Après avoir donné au vieux chien de la maison l'une des pilules trouvées chez Stangerson

sans que rien ne se passe, Holmes pense enfin à lui faire manger la seconde, ce qui entraîne la mort instantanée de l'animal :

Sherlock Holmes drew a long breath, and wiped the perspiration from his forehead. "I should have more faith," he said; "I ought to know by this time that when a fact appears to be opposed to a long train of deductions, it invariably proves to be capable of bearing some other interpretation. Of the two pills in that box one was of the most deadly poison, and the other was entirely harmless. I ought to have known that before ever I saw the box at all" (p. 94).

Il s'agit ici, pour Holmes, de revenir sur le fait qu'il a douté un instant à tort de ses propres analyses, et de rappeler que la confiance dans les pouvoirs de la pensée rationnelle doit primer sur tout le reste. Mais l'apparition de la foi dans ce contexte, alors même qu'il est question de l'ordalie, est rien moins qu'anodine. On pourrait parler d'un jeu avec la laïcisation simplement destiné à conforter les pouvoirs de la raison. Mais ce dont il s'agit, c'est aussi de l'idée que le récit reste en tout état de cause porteur d'une dimension transcendante, morale et téléologique qui en fait une forme close sur elle-même. Cet effet de complétude narrative peut se voir assuré par l'exercice de la raison selon Holmes tout autant que par les manifestations du divin telles que les envisage Hope. Le signe viable, c'est alors celui qui produit l'effet attendu et permet à la révélation du sens d'avoir lieu. Holmes a trouvé la solution, Hope a assuré sa vengeance, et se voit terrassé de manière opportune par une crise cardiaque, ce qui lui permet d'échapper à la justice des hommes qui ne le concerne pas, comme le rappelle Watson. Au-delà du rapport aux signes des protagonistes, le texte a trouvé sa cohérence propre en lien avec l'effet de clôture du récit et la production de la morale attendue.

Si Holmes est inquiet, c'est bien, de la sorte, que le rapport aux signes qui est le sien, et celui que dispose le texte plus encore, n'est pas aussi radicalement opposé à la logique gothique qu'il le semble de prime abord. La confiance dans la rationalité se double ici d'une approche élargie et complexifiée des signes en rapport avec le statut du récit et les conditions lui permettant de fonctionner et d'aller jusqu'à son terme. La raison, lorsqu'elle ne se connecte pas à cette logique textuelle qui la nourrit en sous-main, peut d'ailleurs à son tour s'aveugler. Deux exemples en témoignent, qui tous deux correspondent aux moments où Holmes ironise sur ceux qui s'avèrent inaptes à user d'une saine

raison. Lorsque Gregson rend compte des résultats de son enquête sur un ton de prétention, et en se comparant à Holmes, ce dernier se moque de la bêtise du policier. Mais en réalité, en dépit de ses erreurs, ce que Gregson a mis au jour correspond pour une large part au scénario effectif du meurtre. Il a soupçonné un homme d'avoir tué Drebbler pour avoir cherché à abuser de sa sœur. Or, il s'agit bien là de la question centrale du récit. Ce n'est pas la sœur, mais la fille (de John Ferrier) et la fiancée (de John Hope) que Drebbler et Stangerson ont cherché à s'approprier indûment, raison pour laquelle ils ont été tués. Le raisonnement idiot de Gregson a mis au jour un trait de caractère de Drebbler qui donne sens à l'affaire, et correspond narrativement (sur le mode de l'image ou de l'effet d'écho) au scénario initial ayant mené au crime. Holmes se moque alors, avec Gregson, d'une raison boiteuse, mais où il aurait pu lire la vérité du récit. Son mépris pour une interprétation trop lâche l'a rendu aveugle au fait que la fiction produite par Gregson était, au fond, du même ordre que celle dont il cherchait la trace.

Plus encore, l'épisode où Holmes découvre le mot « Rache » sur la scène du crime peut apparaître comme l'indice d'un fonctionnement du texte plus trouble qu'il n'y paraît. On sait que Lestrade y voit la préfiguration du mot « Rachel », là où Holmes se contente d'affirmer d'une manière abrupte, et sans démonstration, qu'il s'agit du mot allemand pour « vengeance » et qu'aucune autre interprétation ne saurait revêtir un quelconque caractère de validité : « "Rache" is the German for "revenge;" so don't lose your time looking for Miss Rachel » (p. 48)¹¹⁹⁰. Mais pour le lecteur parvenu au terme du récit, le prénom « Rachel » se charge d'un tout autre jeu de connotations qui lui confère rétrospectivement une pertinence inattendue. L'origine du drame, dans la seconde partie, tient au problème de la polygamie. John Ferrier, se défiant des mœurs mormones, n'a pu se résoudre à obéir à leurs usages sur cette question précise : « There was one way and only one in which he offended the susceptibilities of his co-religionists. No argument or persuasion could ever induce him to set up a female establishment after the manner of his

¹¹⁹⁰ Il s'agit là d'une manifestation bien connue de l'arbitraire de certaines interprétations holmésiennes, qui a pu faire l'objet de jeux parodiques assumés, par exemple dans le premier épisode de la série *Sherlock* créée par Mark Gatiss et Steven Moffat et intitulé de manière joueuse *A Study in Pink*. On y retrouve la présence du même mot « Rache » sur la scène de crime ; mais cette fois, c'est l'inspecteur qui pense à faire appel à la langue allemande et Sherlock qui le corrige en assurant qu'il ne peut s'agir que du prénom Rachel. La logique de renversement fait office d'illustration ironique des coups de force narratifs que constituent les discours de Holmes.

companions » (p. 120). Lorsque le prophète vient le voir, c'est pour lui reprocher sur le mode du sarcasme son refus de souscrire à cette règle : « "Where are your wives?" asked Young, looking round him. "Call them in, that I may greet them" » (p. 132). Telle est l'origine du chantage du prophète, qui donne lieu à la mort de John Ferrier et de sa fille, et constitue la cause indirecte des meurtres de Hope. L'ensemble du drame découle donc du problème de la polygamie. Or, le nom de Rachel, qui dans la Bible est la seconde femme de Jacob, est intimement lié à la question de la polygamie. Le *Livre des doctrines et alliances* de John Smith, le fondateur du mouvement mormon, se fonde sur l'exemple d'Abraham et plus encore d'Isaac et de Jacob pour en justifier l'usage¹¹⁹¹. Le prénom « Rachel » fait discrètement signe vers l'enjeu central du texte, et ce à plusieurs titres. Il constitue une allusion à la polygamie ; il témoigne de l'effacement de la place de la femme dans le récit ; il renvoie enfin au substrat biblique et religieux qui constitue le fond secret du récit et dont atteste la deuxième partie.

Le régime de fonctionnement des signes dans le récit reconduit de la sorte l'ambivalence de Holmes et celle de ses relations avec Watson. Le discours de la raison peut diriger le récit vers sa fin dans la mesure même où il se nimbe d'effets textuels qui lui donnent sa force de révélation, tout en ouvrant de nouvelles lignes de sens au fil de la lecture. Si le texte met en scène l'opposition du récit moderne d'élucidation et du récit d'aventures archaïsant et porteur de résonances gothiques, c'est alors pour interroger la manière dont le premier peut se nourrir du second. Il s'agit une fois encore de trouver le moyen de rendre fascinant le roman du moderne, de transfigurer et de doter de multiples harmoniques le récit représentant un monde proche de celui du lecteur, de jouer de la frontière entre le réel et la fiction pour augmenter encore la puissance de cette dernière. Il n'est pas étonnant à cet égard que Hope, pour mener à bien ses

¹¹⁹¹ « Abraham reçut des concubines, et elles lui donnèrent des enfants ; et cela lui fut compté comme justice, parce qu'elles lui avaient été données, et qu'il demeurait dans ma loi. De même Isaac et Jacob ne firent rien d'autre que ce qui leur avait été commandé ; et parce qu'ils n'avaient rien fait d'autre que ce qui leur avait été commandé, ils sont entrés dans leur exaltation, selon les promesses, sont assis sur des trônes et ne sont pas des anges, mais sont des dieux », *Livre des doctrines et alliances*, 132, 37. Texte disponible sur le site de l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours. En ligne : <URL : <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/dc-testament/dc/132?lang=fra>>. Consulté le 02/02/2020. L'absence du nom de Rachel s'explique aisément par la tonalité ouvertement patriarcale du texte, ce dont atteste par exemple le sort échu à Emma Smith, rare femme à se voir citée dans le texte, dans un passage rappelant que la polygamie est évidemment censée rester affaire d'hommes : « Et je commande à ma servante, Emma Smith, de demeurer attachée à mon serviteur Joseph et à nul autre. Mais si elle ne respecte pas ce commandement, elle sera détruite, dit le Seigneur, car je suis le Seigneur, ton Dieu, et je la détruirai si elle ne demeure pas dans ma loi », 132, 54.

desseins, se soit fait conducteur de fiacre. Le fiacre incarne la modernité urbaine, comme en témoignait déjà le texte de Hume. Pour autant, s'il renvoie à la capacité de circulation, il s'associe également à sa manière à l'agent invisible et anonyme : ce n'est pas pour rien que l'arrestation de Hope par Holmes est source de surprise pour l'auditoire, médusé de voir que le conducteur venu chercher des bagages, être anodin s'il en est, se voit soudain promu sous leurs yeux au rang de dangereux meurtrier. Alors que chez Hume, le fiacre disait l'occasion du crime, il emblématise ici de manière inattendue la forme moderne de la toute-puissance. Il donne corps au pouvoir de maîtriser l'espace, d'épier et d'assurer sa proie, qui constituait l'une des caractéristiques majeures de la puissance du récit dans sa version gothique :

They were very near doing it for all that. Go where they would about London, I was always at their heels. Sometimes I followed them on my cab, and sometimes on foot, but the former was the best, for then they could not get away from me. It was only early in the morning or late at night that I could earn anything, so that I began to get behind hand with my employer. I did not mind that, however, as long as I could lay my hand upon the men I wanted (p. 172).

Le conducteur de fiacre incarne au plus près l'ambivalence du récit. Il est pris dans le monde du concret, du quotidien et du prosaïque, et précise d'ailleurs que ce métier banal constitue pour lui le moyen de gagner sa vie. Mais par l'invisibilité et l'aisance de mouvement qui en résulte, il tire de sa condition une puissance inattendue, et retrouve alors un lexique caractérisant l'emprise du « villain » sur des victimes impuissantes à le fuir (« I was always at their heels », « They could not get away for me », « I could lay my hand upon the men I wanted »)¹¹⁹². Dès lors, le texte peut rendre compte de la puissance apparemment insituable, tout en confirmant la réalité de son exercice. Le monde de l'anonymat en contexte moderne peut se voir rebranché sur des forces d'allure archaïque, et donner libre cours aux manifestations apparemment incompréhensibles ou aux secrets menaçants. La connaissance de Holmes, à

¹¹⁹² On retrouve là l'idée récurrente de l'anonymat dans la grande ville comme condition paradoxale d'un rapport à la puissance sous le signe de l'invisibilité. Le métier humble, anodin, fait en particulier de l'assassin une figure insituable car non constituée en protagoniste potentiel de l'action. Chesterton usera par exemple d'un procédé analogue dans la nouvelle « The Invisible Man » où le frisson surnaturel des personnages, face aux traces d'un tueur que personne ne peut voir, tient en réalité très prosaïquement au fait que nul n'a prêté attention au postier qui circulait à la vue de tous.

toucher cette présence de l'autre dans le territoire du même, tient de là son caractère réservé. Ainsi Holmes, qui unit en lui tous les contraires, qui est simultanément du côté de la révélation et du secret, lorsqu'il s'agit de donner le dernier mot du texte après avoir explicité ses déductions, fait-il appel au terme latin manifestant le triomphe de la clôture : « Populus me sibilat, at mihi plaudo/Ipse domi simul ac nummos contemplor in arca » (p. 192). Le terme « arca » renvoie dans la citation d'Horace au coffre où sont enfouies les richesses. Il désigne par ailleurs le cercueil ou l'arche, et appartient bien sûr à la famille de l'adjectif « arcanus » et du nom « arcanum » pour dire le caché, le secret et le mystérieux. De la sorte, le récit qui a consacré le triomphe de la vérité et de la transparence et moqué la puissance du mystère se fait pour finir coffret où se cachent les richesses accessibles au seul détective – ainsi qu'à son lecteur. Le vrai dépasse alors son caractère censément anodin pour se voir nimbé de l'aura que lui a conférée le récit, par le biais de ses détours et des signes divers au moyen desquels a été rendu possible l'avènement du sens enfoui. Le récit d'élucidation n'a pu créer son espace propre qu'en s'incorporant la logique de l'autre.

Fergus Hume et Conan Doyle, auteurs associés à l'invention du genre policier comme forme stabilisée, proposent de la sorte des textes témoignant de jeux de tension conférant sa dynamique au récit d'élucidation. Fergus Hume écrit le roman de la ville moderne, vue comme labyrinthe, espace où se brouille la frontière du même et de l'autre, du présent et du passé ; dans ce cadre, l'enquête, concernant toutes et tous, se fait quête indéfinie du sens perdu dans un univers décentré. Avec Conan Doyle, le récit déploie les pouvoirs d'un héros supérieur, seul maître de la raison et de la conduite de l'enquête. Mais il use simultanément d'un rapport aux signes brouillant et complexifiant la quête indiciare, soudain confrontée à son autre et entretenant des rapports secrets avec lui. Ces fictions mettent en avant la puissance de l'élucidation comme marqueur de modernité et moyen de susciter l'intérêt du lecteur. Mais elles problématisent aussi à leur manière la difficulté pour le texte de se revendiquer d'un territoire générique à part, en mettant en scène les relations problématiques du même confronté à une altérité insituable, et en exhibant les impasses ou les ambiguïtés de la quête immunitaire. Le mystère, parce qu'il dit lui-même au-delà de ses diverses acceptions l'autre de la raison, est alors l'objet d'une mise à distance, mais n'en continue pas moins d'attester que le récit vit de ce qu'il fait mine d'exclure de son périmètre propre. Le texte n'est pas uniment

problème, et le lecteur ne saurait trouver par lui-même le fin mot de l'affaire dans l'un ou l'autre de ces deux romans. Il y va bien plutôt d'une aventure du sens, engageant une multiplicité d'effets à produire sur le lecteur, et où domine le travail d'une curiosité attisée par l'orchestration de démarches d'élucidation se déployant sur fond de danger et de menaces.

3.2. Une approche fictionnelle sous le signe de la continuité ou un genre à part ?

Les textes de Fergus Hume et de Conan Doyle, associés à l'affirmation du roman policier comme genre à part, s'appuient largement sur des traditions littéraires pour mettre en place leurs enjeux propres. Nombre de textes de l'époque, en contexte anglo-saxon ou français, témoignent d'une telle absence de solution de continuité avec leurs prédécesseurs. L'enquête criminelle présentée sous l'angle du contemporain paraît à cet égard obstinément autoriser une multitude d'appropriations susceptibles de mettre en perspective le fonctionnement du jeu narratif.

Avec *XYZ* de Anna Katherine Green (1883) ou *Le Crime du moulin d'Usor* de Louis Jacolliot (1888), le récit de l'élucidation criminelle continue à se construire en lien avec une pensée du détour et de l'accès à l'espace de l'aventure. Parallèlement, avec les *Histoires incroyables* de Jules Lermina (1885, réédité en 2 volumes en 1895) ou *56, rue des Filles-Dieu* de Catulle Mendès (1895), la tradition fictionnelle issue de Poe qui met l'accent sur les ambiguïtés de la conscience impliquée dans la quête de vérité paraît également rester vivace. Dans ces récits, le mystère continue à densifier les enjeux narratifs et à compliquer le statut de la quête de sens en même temps qu'il lui confère sa profondeur et sa nécessité. Pour autant, au tournant du siècle, certains récits se concentrent de manière plus affirmée sur la seule dimension rationnelle du texte et invitent le lecteur à résoudre l'énigme proposée, selon un geste tendant à récuser la possibilité du mystère. On se penchera à cet égard sur *The Man in the Corner* de la baronne Emma Orczy (1908), recueil de nouvelles précédemment publiées en 1901 et 1902 dont le dispositif radicalise l'approche du texte comme problème. Ces différents exemples nous permettront d'envisager les effets de reprise et de variation à

l'égard d'approches narratives ayant nourri les décennies antérieures, et les termes selon lesquels se met en place un contrat de lecture original en appelant à la raison du lecteur.

3.2.1. Le récit policier et l'ouverture de l'aventure : Green, Jacolliot

Le roman d'élucidation criminelle, au moment de prendre le nom de roman policier ou de son équivalent anglo-saxon « detective novel » en voyant ses traits structurels s'affirmer, reste largement conçu comme un récit ayant maille à partir avec l'aventure dans nombre de textes de la fin du dix-neuvième siècle. Lié au mystère, et par là à la littérature d'évasion, il peut orchestrer une narration fondée sur le détour, l'accès à un monde inconnu et le primat de la dynamique événementielle, à la manière de ce que l'on a pu observer précédemment. On se propose de considérer plus particulièrement cette question dans *XYZ* de Anna Katherine Green et *Le Crime du moulin d'Usor* de Louis Jacolliot.

3.2.1.1. *XYZ* de Green : un drame domestique sous le signe de la théâtralité

Anna Katherine Green (1846-1935) est une écrivaine américaine dont la place dans l'invention du roman policier est reconnue. Elle fait partie des auteurs que la tradition critique méprise tout en leur reconnaissant des talents d'invention et de conception¹¹⁹³. Ses succès sont nombreux, avec des textes considérés comme des jalons de l'histoire du genre policier, comme *The*

¹¹⁹³ Voir par exemple l'article de l'*Encyclopædia Britannica* consacré à l'auteure : « While their literary value was not great—she never outgrew the Victorian conventions of romantic love scenes, stilted dialogue, and circumlocution—they were tightly plotted, well constructed, and engrossing. Her knowledge of criminal law, gained from her lawyer father, helped give an air of realism to the novels, and her books helped outline the formulas that were to characterize the field of detective fiction », s.n., s.d. En ligne : <URL : <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Anna-Katharine-Green/37936>>. Consulté le 06/06/2017.

Leavenworth Case, de 1878, ou *XYZ: A Detective Story*¹¹⁹⁴, publié en 1883, qui consacre le triomphe de l'expression dont il fait son sous-titre. La formule « A detective story » renvoie ici au personnage principal, qui est aussi le narrateur anonyme de l'histoire. Par là s'esquisse l'idée que l'on aurait affaire à un texte fonctionnant de manière spécifique du fait de son contenu thématique et de l'importance qu'y occupent les enjeux d'élucidation. Le métier de détective et le processus de l'enquête n'y sont d'ailleurs plus posés comme une nouveauté, mais bien au contraire comme ce qui relève de l'évidence, du connu du lecteur, et qui n'a même plus à être présenté ou thématiqué de manière particulière.

Le récit présente un détective-narrateur à la recherche d'une bande organisée de faux-monnayeurs. L'enquêteur suit une piste qui le conduit à un bureau de poste où des lettres adressées à un certain « xyz » paraissent liées à cette affaire. Le contenu d'une lettre différente des autres lui semble suspect et le mène finalement à une nouvelle enquête, qui concerne cette fois une famille locale, les Benson. Cette riche famille est visiblement chargée de lourds secrets¹¹⁹⁵. Si l'un des deux fils, Hartley, fréquente le village, l'autre, Joe, que son père ne veut plus voir, est parti depuis des années. Guidé par son intuition, le détective se rend au rendez-vous fixé par la lettre, où il apprend que Joe est de retour et a prévu de se rendre, sous le masque d'un domino noir, au bal costumé organisé par la famille. Le détective, usurpant ce déguisement, se rend aux festivités, où il voit le père mourir sous l'effet d'un poison. Hartley, le prenant pour Joe, l'accuse du meurtre, mais le détective, tombant le masque, prouve qu'il n'en est rien : Hartley, non content d'avoir volé son père et d'avoir amené Joe à se faire accuser à sa place dans le passé, est l'auteur du meurtre et de cette fausse accusation. Hartley se suicide tandis que l'innocence de Joe est reconnue.

Comme dans *The Dead Letter*, tout part d'une lettre qui fonctionne à la manière d'une interface narrative. Ici encore, la poste joue un rôle important, car c'est là que les lettres arrivent et peuvent être interceptées pour être lues par d'autres que leur destinataire initial. Mais cette fois, le récit n'utilise pas de cet artifice pour orchestrer le passage d'une réalité ordinaire et prosaïque vers un

¹¹⁹⁴ Édition de référence : Anna Katherine Green, *XYZ*, Auckland, The Floating Press, 2011.

¹¹⁹⁵ « There were some strange stories of [the mother] having died a year or so before they came here, under circumstances of a somewhat distressing nature, but they themselves say nothing about it », *ibid.*, p. 11 ; « "It seems to me they don't say much about any thing" », dit également le postier à leur propos, *ibid.*, p. 11.

autre univers. Le texte revendique d'emblée un rapport à l'aventure et à l'enquête avec le motif premier de la poursuite policière des faux-monnayeurs ; l'enjeu consiste alors bien plutôt, dans ce cas, à passer d'une aventure à l'autre et à faire de l'enquête le lieu de tous les possibles. L'idée est plus précisément de ramener l'enquêteur pris dans le monde de l'aventure vers un cadre diégétique d'apparence ordinaire pour montrer que c'est aussi là, dans la vie de tous les jours et l'univers familial, que se déploie la dynamique romanesque. On ne s'étonnera pas, dès lors, qu'avec le thème des deux frères dont l'un est injustement accusé et l'autre passe à tort pour pur, soient recyclés ici des motifs issus de la tradition du roman populaire.

Dans ce court récit, les termes appartenant à la famille du mystère apparaissent à douze reprises¹¹⁹⁶. Le texte s'ouvre en faisant appel au mystère, aussi bien par le biais du titre du premier chapitre (« The mysterious rendez-vous ») qu'avec la première phrase : « Sometimes in the course of his experience, a detective, while engaged in ferreting out the mystery of one crime, runs inadvertently upon the clue to another » (p. 4). Mystère et crime se voient ainsi inextricablement associés dès le début du récit¹¹⁹⁷. Mais si le mystère est lié au crime, il engage de fait une déstabilisation de la manière dont ce dernier était initialement envisagé. Le mystère engage une logique généralisée de suspicion, dans une conception où tout peut revêtir une forme délictuelle : « I could not but feel that some plot of a reprehensible if not criminal nature was in the process of formation, which, as a rising young detective engaged in a mysterious and elusive search, it behooved me to know » (p. 14). Il implique dès lors d'accepter que l'enquête se déporte vers de nouveaux territoires : « All the folly, the impertinence even, of the proceeding upon which I had entered, was revealed to me in its true colors, and I mentally inquired what could have induced me to thus hamper myself with the details of a mystery so entirely removed from the serious matter I had in charge » (p. 30). Le trouble dans l'identité (« I went straight to the post-office, and after coming to an understanding with the postmaster, proceeded at once to look over the mail addressed to the mysterious X. Y. Z. », p. 5) affecte dès lors inévitablement la

¹¹⁹⁶ Annexe V.2.A.

¹¹⁹⁷ « One day, notice was received at Washington that a number of suspicious-looking letters, addressed to the simple initials, X. Y. Z., Brandon, Mass., were being daily forwarded through the mails of that region; and it being deemed possible that a clue had at last been offered to the mystery in hand, I was sent northward to investigate », Anna Katherine Green, *XYZ*, *op. cit.*, p. 4.

conduite de l'enquête, qui en vient à se tourner vers les secrets de famille (« A mysterious family with a secret », p. 14).

Le mystère invite de la sorte à entrer dans une approche du monde où tout est potentiellement destiné à se soumettre au processus d'élucidation. Mais cette conception reste également héritière de l'inquiétude gothique. Est mystérieux l'étranger qui se joue des limites et transgresse les frontières spatiales (« The mysterious stranger, still under my direct surveillance, had already entered the grounds and taken his stand in the southwest corner of the shrubbery, thereby leaving me free to exercise my zeal in keeping the fences and gates free of intruders », p. 28). Le mystère initie une dynamique de la tromperie et de la ruse (« "I am ready for any thing," I returned, in smothered tones, hoping by thus disguising my voice, to lure him into a revelation of the true purpose of this mysterious rendez-vous », p. 29). Si le détective passe à son tour du côté du mystère, c'est dans la mesure où, avec le brouillage du sens métaphorisé par le thème de l'obscurité, tout devient permis (« All was dark, all was mysterious, all was favorable to the daring plan I had undertaken », p. 28). La version atténuée de l'inquiétude gothique se lit alors dans le fait que le mystère reste obstinément associé aux passages secrets (« Five minutes passed, during which I threaded more laughing groups and sauntered down more mysterious passage-ways than I would care to count », p. 42), aux déguisements et aux masques (« Still the mysterious Black Domino glided on before me, leading me from door to door », p. 42). Le monde familial et intime est de la sorte frappé d'étrangeté.

Le mystère engage donc clairement l'idée d'un jeu narratif fondé sur l'élucidation tout en se voyant engagé dans une dynamique de détournement des enjeux initiaux. L'enquête, c'est moins ce qui relève de la rationalité que de la sérendipité, en lien avec une attitude de disponibilité à l'égard du hasard et de l'événement inattendu de la part du personnage de détective qui est aussi le narrateur de son histoire, et c'est en ce sens qu'on peut considérer ce texte à l'aune de l'aventure : « Business is business, and no clue, however slight or unpromising in its nature, is to be neglected when the way is as dark as that which lay before me » (p. 11). L'inattendu concerne aussi le problème initial : l'histoire des faux-monnayeurs disparaît du récit, et n'y est plus évoquée qu'avec la dernière phrase, à propos d'une autre enquête liée à une autre histoire et à un autre actant (« The counterfeiters were discovered and taken, but not by me », p. 67). Le détective, en état de disponibilité, traque les termes allusifs, et le

moindre signe pointant vers un obscurcissement du sens l'engage vers une nouvelle voie. Le mot « counterfeit » sert à cet égard d'interface narrative. Il désigne les faux-monnayeurs poursuivis par l'enquêteur (p. 4) ; mais il joue aussi le rôle d'un talisman au moyen duquel le policier masqué va pouvoir entrer sur la scène diégétique interdite (« The word, by which you will know your friends, is COUNTERFEIT », p. 9). Dans ce monde instable où tout est travestissement, le masque convoque l'imaginaire populaire de la tricherie démoniaque (« It's wicked, that's what I call it, downright wicked to cover up the face God has given you and go strutting around in clothes a Christian man might well think borrowed from the Evil One if he had to wear them in any decent company », p. 12). Mais aucune inquiétude transcendante ne traverse véritablement le texte sinon sur un mode symbolique. Le domino noir et le domino jaune sont simplement les formes de la tromperie qu'autorise l'occasion du bal masqué (« The entertainment being used as a blind if not as a means », p. 15).

Le bal masqué se déroule dans le monde ordinaire et familier mais permet donc d'y thématiser l'obscurcissement du sens. Le déguisement trouble les apparences et affecte les mots, et c'est précisément dans la zone d'incertitude ainsi produite que s'exacerbe l'attention de l'enquêteur. La lettre codée préfigure à cet égard le motif central du récit en introduisant déjà le thème du masque, et le mot même s'y associe à l'idée de travestissement :

The word mask had no longer any special significance, neither the word counterfeit, and yet such was the tenor of the note itself, and such the exaggerated nature of its phrases, I could not but feel that some plot of a reprehensible if not criminal nature was in the process of formation, which, as a rising young detective engaged in a mysterious and elusive search, it behooved me to know (p. 14).

Le récit se voit pris dans des effets de parallélisme et des jeux d'opposition concernant cette question du sens occulté. Le motif de la dualité, omniprésent dans le texte, reflète la structuration manichéenne de la diégèse où il s'agit d'établir quels sont les actants positifs et négatifs, leur statut se voyant brouillé par les effets de détournement du sens. Le détective est lui-même pris dans la dynamique du désordre des apparences. Si les êtres entrent dans des relations d'opposition, ils sont aussi pris dans des logiques de contamination des apparences, et Carrie Benson fait comprendre à l'enquêteur qu'il est lui-même le simulacre partiel de l'être auquel elle tient, ce qui lui permettra de participer

au jeu du travestissement : « "Look in the glass when you get home and you will see the *fac-simile* of his form, though not of his face. He is fair, whereas you are dark" » (p. 25). Dans le monde du déguisement généralisé et de la contamination des signes, ce n'est pas la mise en œuvre de la raison qui permet d'atteindre la vérité. La question consiste plutôt à accéder au point de vue adéquat, et donc à la place qui permettra de donner leur véritable sens aux signes épars pour le narrateur homodiégétique. Pour le détective aussi bien que pour le lecteur, il s'agit moins de résoudre un problème que de découvrir ce qui se passe en manipulant les apparences pour pénétrer sur la scène secrète où les personnages jouent le drame selon ses véritables termes. Dans un monde travaillé par les faux-semblants, le sens est toujours à même de se recomposer en un tout cohérent et pourtant essentiellement trompeur. Aucun principe régulateur interne à la procédure d'interprétation ne peut garantir que les signes ont été valablement interprétés. Ainsi de la lettre où le détective a d'abord cru détecter la trace des faux-monnayeurs, qu'il a dans un second temps analysée en y voyant l'empreinte d'un complot, et dont la troisième lecture mène sur la piste amoureuse : « Taking out the note which had led to all these efforts on my part, I read it for the third time. [...] A love-letter of course; and I had been a fool to suppose it any thing else » (p. 26).

Le mystère est dès lors lié à un monde où tous les signes sont détournés et retournés, rendant difficile la reconstitution de ce qui a effectivement eu lieu. Mais si la raison ne suffit pas à rétablir à elle seule la vérité, cette dernière n'en est pas moins inéluctablement destinée à triompher. C'est que la présence de l'opacification des signes est précisément ce qui fait sens, et constitue l'indice du crime au-delà de tel ou tel élément donné. Le détective repère l'obscurcissement de la logique du sens, et se voit par là engagé dans une démarche de suspicion. Le visage du « villain » est lisible du fait même qu'il s'efforce d'endiguer le processus de lisibilité :

I seized the opportunity to study his face. I did not like it. It was handsome without doubt; the features were regular, the complexion fair, the expression gentlemanly if not commanding; but I did not like it. It was too impenetrable perhaps; and to a detective anxious to probe a man for his motives, this is ever a most fatal defect (p. 13).

La culpabilité de Hartley est anticipée très tôt dans le récit du fait qu'il

personnifie le motif de l'opacité aux yeux du narrateur : « "Ice," thought I; "ice in all but its transparency!" » (p. 14). Le personnage correspond étroitement au type du « villain » essentiellement diabolique dont il présente pour finir les traits les plus caractéristiques. Il est menteur, manipulateur (« The doctor fell into the trap laid for him with such diabolical art », p. 53). Du côté de la ruse et de la tromperie, il apparaît dans toute sa malignité lorsqu'il est pris sur le fait par le détective, qui le voit effacer les traces de son forfait :

Mr. Hartley Benson shivered, and betrayed an emotion for which I considered myself as receiving a due explanation when, a few minutes later, I observed the same gentleman lay his hand upon the decanter and glass that stood on the table, and after raising them one after the other to his nose, slowly shake his head, and with a furtive look around him, lock them both in a small cupboard that opened over the mantel-piece (p. 46).

Il a fallu assister au spectacle de la tromperie sur les signes pour l'établir comme telle, et confirmer le diagnostic dont les prémisses se lisaient sur les traits du visage menteur. Le récit recycle de la sorte la lutte du bien et du mal avec le policier confronté au tueur sans scrupules. Le détective, ici, est un héritier du héros de roman populaire déjouant les ruses du traître hypocrite. S'il le fait en usant du mensonge, de la ruse et du déguisement¹¹⁹⁸, le roman est bien une « detective story » du fait que le policier est habilité à user de ces tromperies. Il mobilise les mêmes moyens que le personnage machiavélique, mais au nom d'un principe transcendant qui n'est autre que l'État, et se voit dès lors légitimé dans son action¹¹⁹⁹ :

You call me a spy; so I am; but a spy backed by the United States Government is not a man to be put lightly into prison. I am a detective, sir, connected at present with the Secret Service at Washington. My business is to ferret out crime and recognize a rogue under any disguise and in the exercise of any vile or deceptive practices (p. 61).

¹¹⁹⁸ Il peut même à la lettre inverser le sens des signes, adoptant par là un type de ruse caractérisant par excellence le « villain » traditionnel : « I hastily copied the letter into my memorandum-book, and then returning to the original, scratched out with my penknife the word northeast and carefully substituting that of southwest put the letter back into the box », *ibid.*, p. 9.

¹¹⁹⁹ Pour une analyse des relations problématiques entre le récit policier et la conception moderne de l'État-nation envisagé comme entité transcendantale et totalisante, Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

De la sorte, la fiction orchestre le jeu de l'opacification et du retour à la transparence des signes conformément aux exigences du récit d'élucidation. La narration se concentre en outre autour de quelques personnages évoluant dans un cadre restreint. Si l'on peut parler d'un roman placé sous le signe de l'aventure, alors même que le texte se désintéresse de la poursuite des faux-monnayeurs pour trouver son point d'ancrage dans un drame domestique, c'est que la logique de l'action et de l'imprévu prime sur celle du raisonnement. L'enjeu consiste à accéder à la scène de l'action, et à s'en faire le spectateur pour être en mesure de désigner la figure maléfique, ce que permet d'exprimer de manière attendue la métaphore théâtrale. En passant de la lettre au masque, la fiction met en scène son véritable fonctionnement. Le domino jaune et le domino noir permettent aux personnages d'usurper les rôles et thématisent l'opposition convenue de l'être et de l'apparence. Le récit devient ainsi celui de deux acteurs destinés à se confronter l'un à l'autre, et les mots sont eux-mêmes pris dans une logique dramatique. Ils sont mobilisés par les personnages dans une visée essentiellement pragmatique. Hartley utilise le langage sur le mode de l'insinuation, et en fait en bon Tartuffe un instrument éminemment dramaturgique déployé à de pures fins de persuasion : « "I—I loved my brother, and notwithstanding the past, had confidence in him. Nor can I think now he had any thing to do with the—" Here the voice of this inimitable actor broke in well-simulated distress. He sank on a chair and put his hands before his face » (p. 52). Le détective, de son côté, use du langage de manière à produire le coup de théâtre destiné à faire surgir la vérité. Il le fait d'abord en se cachant paradoxalement sous le masque au moment de faire irruption sur la scène sociale, pour mieux produire l'illusion destinée à confondre l'adversaire : « "Then be satisfied, for here is [the yellow domino]," I exclaimed from my retreat; and drawing the mask over my face, and hastily enveloping myself in the yellow domino, I stepped forth into full view of the crowd around the table » (p. 56). La ruse lui permet alors de dénoncer les ruses de Hartley, qui a joué d'un rapport indiciaire aux signes à de pures fins de tromperie maligne :

Ha, then; it was to your brother," I rejoined, "you gave that hint about the glass I would find on the library table; saying that if it did not smell of wine I would know your father had not had his nightly potion and would yet come to the library to

drink it;—an intimation, as all will acknowledge, which could have but the one result of leading me to go to the table and take up the glass and look into it in the suspicious manner which has been reported to you (p. 60).

Le détective a usé de la ruse et non de la raison pour faire triompher la parole dénonciatrice sur la scène où s'est joué le crime. Le motif théâtral permet de tendre le récit vers la révélation finale. C'est alors par son statut officiel que le détective, on l'a dit, peut conjurer la puissance maléfique et se voir reconnu comme l'agent bénéfique par excellence. Le mot même de « détective » prend alors toute sa dimension fétichisante pour dire l'inéluctable triomphe de l'ordre :

"A detective!" murmured Miss Carrie, shrinking back from the cringing form of the brother whom, but a few hours before, she had deemed every thing that was noble and kind. "A detective!" echoed Edith, brightening like a rose in the sunshine. "In government employ!" repeated Uncle Joe, honoring me with a stare that was almost comic in its mingled awe and surprise (p. 61).

Le récit s'est fait aventure événementielle sous le signe du détour pour présenter le jeu de l'élucidation en résonance avec la question du dévoiement et du rétablissement du sens par des voies indirectes. Le détective-acteur permet de transformer le récit en scène destinée à dire l'obscurcissement des signes dans l'espace de l'intimité et le secret des familles. Le surhomme du roman populaire a pris un nouveau visage pour se faire le maître des apparences découvrant le mal caché dans l'univers quotidien. XYZ présente ainsi une fiction qui, de manière progressive et concentrique, en vient à établir la scène privée où le détective se fait l'instrument d'une révélation pensée comme coup de théâtre. Le récit a joué du mystère envisagé comme forme généralisée de l'obscurcissement du sens pour mieux en arriver à la production locale et fulgurante de la vérité porteuse de justice.

3.2.1.2. *Le Crime du moulin d'Usor* de Jacolliot : l'enquêteur et le rêve du roman

XYZ nous dit qu'entrer dans l'enquête, c'est encore et toujours investir le territoire romanesque de l'aventure et de l'imprévu. Dans *Le Crime du moulin*

d'Usor de Louis Jacolliot (1837-1890)¹²⁰⁰, publié en 1888, on retrouve au passage l'idée que les lecteurs de romans sont par excellence à même d'éprouver le désir d'enquête. Mais l'originalité du texte tient à ce que ce sont les personnages de policier et de juge qui se trouvent pris ici dans cette fantasmagorie. Ils rêvent d'attacher à une fonction officielle, trop prosaïque, la dimension romanesque que la tradition littéraire a pu y attacher. Ils se comportent de la sorte simultanément comme des actants au statut institutionnel et comme des lecteurs engagés dans un rapport pulsionnel au jeu de la fiction criminelle.

Au début du récit, Paul de Marçay, jeune juge d'instruction de Marseille muté à Paris, trouve dans le train un message déchiré lui laissant croire à un meurtre qui aurait eu lieu au château d'Usor, propriété de M. Tournier, le président de la cour de cassation. De Marçay et Luce, policier de son état, se font alors passer pour des artistes cherchant à peindre des paysages pittoresques du côté du château, et entament leur enquête. Ils en viennent à soupçonner la famille des Boiron, les meuniers qui les hébergent, ainsi que le père François, personnage sous les traits duquel Luce reconnaît le policier Froler. Luce et de Maçay parviennent à la conclusion que Tournier a fait tuer sa femme ainsi que le capitaine Nertan, amant de celle-ci. Alors qu'ils décident de chercher du renfort, ils se retrouvent enfermés et se persuadent que la mort les attend. Le récit suit alors Jacques Laurent, un ancien chef de la sûreté qui a reçu entre-temps une lettre de Luce et décide de reprendre l'affaire en main. Jacques Laurent retrouve leurs traces et reconstitue l'histoire. Il comprend qu'aucun meurtre n'a eu lieu, et que Tournier a fait croire à la mort de sa femme pour lui permettre de partir avec Nertan, son amour de jeunesse, tout en sauvant les apparences. Froler et les Boiron ont simplement cherché à effrayer Luce et de Marçay pour les décourager d'enquêter. Ces derniers sont libérés sans cesser de croire, à tort, qu'ils ont failli perdre la vie. Quelque temps plus tard, Laurent croise la route de Nertan et de sa femme, couple heureux et tranquille pour qui Tournier a sacrifié son propre bonheur.

On compte 34 occurrences de la famille du mot « mystère » dans le texte¹²⁰¹. Le mot est très présent en particulier au début du roman, où il renvoie clairement par le biais du crime au désir de fiction et à la fascination pour

¹²⁰⁰ Édition de référence : Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888.

¹²⁰¹ Annexe V.2.B.

l'imaginaire. Le terme apparaît d'abord dans le rêve de Paul de Marçay où il se vit déjà en héros de roman : « Assis dans son futur cabinet de Paris, il était occupé à débrouiller les fils d'un crime étrange et mystérieux qui passionnait toute la France ; malgré toutes les recherches, un point de la ténébreuse affaire, qui devait mettre sur la trace des coupables, était resté dans l'ombre... » (p. 4). Le héros se défie d'abord de sa propre enquête dont il reconnaît la dimension livresque : « C'est certainement un enfantillage, mais je vais aller visiter ce lac, illustré par quelque crime mystérieux, ou la prose d'un romancier à sensation » (p. 7-8). Le mystère est alors clairement l'objet du désir, dont l'inscription dans l'ordre du réel paraît sujette à caution : « J'ai un congé d'un mois, c'est plus que suffisant pour découvrir le mystère, si mystère il y a » (p. 19). Le début du récit correspond de la sorte à l'entrée progressive dans le mystère. Il s'agit d'accepter l'idée que le nouveau cadre où évoluent les personnages relève effectivement d'une structure romanesque : « Un fait étrange dont il fut avec Luce l'involontaire témoin pendant la première nuit qu'ils passèrent au moulin, vint changer tous les soupçons du magistrat en certitude, sans cependant lui donner la clef des faits mystérieux qu'il cherchait à dévoiler » (p. 21). La conviction des personnages, la vérité qu'il s'agit de mettre au jour, c'est d'abord celle de l'existence du mystère : « Nous sommes mêmes obligés de reléguer au second plan les recherches qui nous ont conduits ici, bien que nous ne puissions plus avoir aucun doute sur la gravité des mystérieux événements qui se sont passés au moulin d'Usor... » (p. 64).

Ce mystère concerne ici encore à la fois le trouble dans le sens et la menace émanant d'une puissance obscure. C'est ce que l'esprit ne peut démêler. Les explications trop commodes s'avèrent ici insuffisantes : « Ce n'est pas cela encore, ou du moins ce n'est pas tout, car Luce, à lui seul, eût aisément percé ce mystère... » (p. 126). Le mystère désigne surtout le lieu du drame, de ce qui pourrait permettre au récit de se constituer comme tel : « Maintenant, en dehors du raisonnement et de la logique, d'où vient la conviction profonde où je suis qu'il y a sous tout cela quelque drame mystérieux et étrange à dévoiler ? » (p. 123). Il prend corps dans la vision gothique du pays d'Usor :

Le vieux castel enfoui sous les ronces et les portes démantelées, les murs envahis par le lierre et la broussaille, le lac tranquille comme une grande flaque d'eau morte, bordé au loin par une ramification des monts du Dauphiné, et la lune estompant de ses nuances pâles et monotones les ruines, les bois, les eaux, les monts, tout cela

formait un spectacle étrange, mystérieux ; à coup sûr, si un crime avait été commis là, ce n'était pas un crime ordinaire... (p. 10).

Le héros confronté au crime secret et dangereux est bel et bien pris dans une logique romanesque relevant simultanément de la quête judiciaire et de l'effroi gothique : « Il se jura de nouveau de ne pas quitter le pays sans avoir déchiré le voile qui devait recouvrir quelque terrible et sombre drame, dont avaient dû être témoins les ruines du château ou les eaux du mystérieux lac d'Usor » (p. 30) ; « C'est un des côtés de la question resté mystérieux, mais ce que je sais suffit pour que je puisse vous affirmer, monsieur le juge, que notre vie court un grand danger » (p. 60).

Le désir romanesque est aussi celui que véhiculent les journaux, et l'on retrouve la portée médiatique du « mystère », pour évoquer l'éventualité du crime (p. 47) et l'objet de la rumeur publique (*ibid.*). La « mystérieuse affaire » (p. 128) se fait au passage « ténébreuse affaire » dans des passages où la référence à l'hypotexte balzacien¹²⁰² s'accompagne de l'utilisation du mot « mystère » : « Le mystère s'épaissit de plus en plus, et je commence à douter que nous puissions arriver à soulever un coin du voile qui recouvre cette ténébreuse affaire » (p. 39) ; « La double mission qu'il avait reçue du ministre de la guerre et de M. de Gercy, l'obligeait quand même à percer le mystère de cette ténébreuse affaire » (p. 131). Le mystère se leste d'une charge paranoïaque supplémentaire en s'associant à l'idée d'un complot politique engageant les plus hautes sphères du pouvoir : « Qu'était-il venu faire dans les montagnes du Dauphiné, à la recherche d'un crime mystérieux, que les plus hautes influences semblaient intéressées à arracher à ses investigations ? » (p. 56) ; « Froter n'eût pas été envoyé à Usor si on n'avait pas connu par votre voyage ici vos démarches à Paris, votre visite à la Préfecture de police, votre demande d'un policier habile, votre promenade au Bois avec moi, que votre intention bien arrêtée était de revenir ici pour chercher à percer le mystère dont vous aviez saisi les premiers fils » (p. 58).

Ce texte, qui mobilise de manière appuyée tout un réseau de connotations permettant de conférer au mystère sa puissance dramatique, le dépouille dans un second temps de cette dimension. Le mystère, c'est en vérité ce dont on joue de manière artificielle pour impressionner autrui, comme le fait

¹²⁰² La référence à Balzac se lit également dans l'effet de proximité entre le nom de Paul de Marçay et celui de Henri de Marsay, membre des Treize et héros de *La Fille aux yeux d'or*.

l'ancien chef de la sûreté Jacques Laurent avec Madame de Marçay pour se débarrasser d'elle : « Madame, lui dit-il en baissant la voix, il s'agit d'une affaire mystérieuse, d'un crime, sur lequel on ne possède que de vagues indices » (p. 102). Au terme du récit, Jacques Laurent encore insistera pour que Luce et Paul de Marçay restent plongés dans l'illusion du mystère : « Il vaut mieux qu'ils ne me voient pas, et que tout reste mystérieux pour eux dans cette affaire » (p. 245). Le mystère n'est plus alors que ce qui relève d'un artifice gratuit. Par le biais du discours indirect libre, il s'associe à des rêveries désormais dénuées de tout ancrage dans l'ordre du réel : « Les deux hommes se retirèrent stupéfaits. Cette affaire était-elle donc destinée à s'ensevelir dans le mystère ?... » (p. 249).

La dédramatisation du mystère amène à le rabattre sur des enjeux touchant non plus à la sphère publique, mais au contraire à celle du privé et de l'intime, dans leur version purement affective et sentimentale. Un tournant a lieu dans l'utilisation du mystère dans le roman lorsqu'est évoquée la jeunesse de Sophie de Fontès, future Madame de Tournier. Le mystère est associé au désir qu'elle provoque : « Rien ne saurait dépeindre l'effet saisissant plein de mystérieuses attractions que produisait cette blonde aux yeux noirs, ou cette brune aux cheveux blonds, comme on le voudra » (p. 149). Il concerne le sentiment amoureux mais aussi le désir d'enfant : « La plus chaste confond toujours dans ses premières et mystérieuses ardeurs l'image de l'amant et l'image de l'enfant qui doit lui naître un jour ou l'autre » (p. 151) ; « Allant où les mystérieuses lois de la nature les poussent, elles veulent bercer un véritable enfant » (*ibid.*). Le mystère se voit soudain réarticulé à des enjeux concernant la vie familiale et sentimentale. Le fin mot de l'histoire, c'est alors que les enquêteurs se sont trompés de mystère. Ils ont au cru à la logique du crime, du complot et du mal, alors que le mystère relève de la vie privée et doit dès lors être respecté comme tel : « Il y a dans la vie de M. Tournier, premier Président de la Cour de cassation, un mystère qui n'intéresse personne, qui ne regarde personne, que personne en un mot n'a le droit de fouiller » (p. 243). Le complexe et le dangereux se retournent pour dévoiler un problème aux données simples et bien innocentes : « Et voilà, cher monsieur, tout le mystère de cette affaire du moulin d'Usor, à laquelle vous avez été dans le temps mêlé quelque peu » (p. 252). Le mot « mystère », du côté du désordre, évoque aussi les nobles secrets du cœur en sa version réintégréable dans l'ordre du social.

Le mystère joue un rôle-pivot dans le roman. Il est le lieu de la

dénonciation et de la reconnaissance, du désir et de l'illusion, du mal et du bien, dans un discours dénonçant une fois encore le goût du romanesque. Ici, par le biais de la grille de l'enquête judiciaire, il s'agit de mettre en place un roman d'allure gothique, travaillant les motifs du crime terrifiant et de la paranoïa complotiste, pour aboutir finalement à un autre récit sentimental et édifiant. Dans le détail, le texte présente cependant un fonctionnement plus nuancé.

Il y va bien dans ce récit du désir d'aventure, pensé comme détour, et ce à plus d'un titre. Il s'agit de quitter la réalité pour entrer dans le monde de la fiction. Paul de Marçay, parti de Marseille pour Paris, est saisi pendant le voyage en train par le rêve d'élucidation mystérieuse auquel on a fait allusion plus haut. Il se reprend à son réveil (« Il y a des gens qui croient aux rêves, murmura-t-il en souriant, moi pas... », p. 4), mais la songerie toujours présente en lui le guide vers le morceau de lettre porteur du romanesque, et qui fonctionne paradoxalement comme point « fixe » donnant corps à la rêverie : « Ses yeux, qui erraient machinalement à l'aventure, se fixèrent sur un point blanc qui se trouvait comme fixé entre le tapis de pied et la portière de gauche du compartiment où il se trouvait » (p. 4). Se saisissant de morceaux d'une lettre incomplète où figure le mot « cadavres », de Marçay se demande s'il n'a pas affaire à un pur morceau de littérature évoquant le monde d'Ossian (p. 7). Il n'en interrompt pas moins le voyage initial pour initier un nouveau mouvement : « Mû comme par un ressort et presque sans savoir ce qu'il faisait, le jeune magistrat ouvrit la portière et descendit sur le quai, et avant qu'il ait eu le temps de la réflexion, l'express était déjà reparti » (*ibid.*). L'élément mystérieux concerne la circulation. Il interrompt le mouvement attendu et inaugure un nouveau trajet spatial. Pareil au roman d'aventures, l'écrit découvert dans le train mène le lecteur à un nouveau lieu pensé sous le signe de l'autre et de l'inconnu. Le rapport à l'espace se fait instable. De Marçay parvient à Usor, le quitte pris de doute quant à ce qu'il a vu, y retourne avec Luce. Ils sont enlevés alors que de Marçay cherche à repartir. Toute cette première partie concerne des effets de circulation sous le signe de l'instabilité dans le monde inconnu. La seconde partie se concentre ensuite sur Jacques Laurent qui, de Paris, va se mettre à son tour en route vers l'Isère et ses secrets, par un mouvement cette fois concerté et continu. Quant au roman originaire, il figure dans la troisième partie, où le récit analeptique se joue de manière séparée dans un autre espace situé cette fois du côté des Pyrénées. La quatrième partie, enfin, se fait

résolution, retour, et ultime voyage de Jacques Laurent, qui finit par rencontrer François de Nertan et sa femme du côté de la Grèce, alors qu'il se rend en Turquie. Le récit embrouillé est aussi l'histoire de rapports successifs à l'espace, saturant l'enjeu initial et conférant à l'histoire ordinaire l'apparence de la complexité. Le mystère, ici, tient moins aux choses qu'à la manière dont les sujets se tournent vers elles pour les appréhender.

Ce mouvement est par définition aussi celui du roman lui-même qui semble proposer d'abord au lecteur un récit d'élucidation judiciaire. Conformément au personnel attendu de ce type de textes, De Marçay est un juge d'instruction prometteur, Luce un jeune policier d'avenir. Ils trouvent de véritables indices, et Luce démasque Froter dès qu'il le voit. Le récit, pour signaler la lucidité des héros, insiste sur le fait qu'ils ont conscience de l'allure un peu trop romanesque de leur aventure, et la dénoncent à l'occasion : « Nous allons faire un peu de littérature, et je compte sur vous pour me trouver le dénouement d'un roman que j'ai composé » (p. 21). Il est vrai que le thème artistique s'affirme progressivement, et tend à présenter les personnages comme moins rationnels qu'ils ne le voudraient. Luce, qui a obtenu le prix de Rome, est nostalgique de son ancienne carrière : « - Quel magnifique spectacle ! - Magnifique et grandiose, fit le juge d'instruction, achevant la phrase de son compagnon ; cela vous donne envie, n'est-ce pas, monsieur Luce, de reprendre votre pinceau. Pour toute réponse, le policier soupira » (p. 62-63). Le lecteur peut alors se défier d'enquêteurs un peu trop artistes pour illustrer le triomphe de l'enquête méthodique. Alors que leur enquête est peu à peu présentée comme relevant d'un goût excessif pour les délires de l'imagination, la fin de la première partie présente un retournement inattendu, qui semble valider leurs analyses en prise avec la textualité gothique. Drogués et enlevés, ils se retrouvent enfermés dans le château et découvrent des cercueils qui leur sont apparemment destinés¹²⁰³.

Le roman n'en affirme pas moins rapidement sa dimension satirique. Luce et de Marçay, se livrant aux délices de l'enquête, se rêvent un peu trop en

¹²⁰³ « Regardez, répondit le juge d'instruction, l'œil hagard et la voix comme affolée... et il indiquait le fond du caveau. Luce abaissa ses regards, et tout lui fut expliqué. A quelques pas de lui s'ouvraient deux fosses béantes, fraîchement creusées dans le roc, et derrière les monticules de cailloux brisés relevés de chaque côté en tumulus, deux bières en bois de sapin, peintes en noir, attendaient ! », Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, op. cit., p. 84.

héros de roman judiciaire. Ivres de leurs découvertes respectives, ils ne cessent de s'autocongratuler, de se promettre mutuellement une brillante carrière.

Voyons le conseil. - Monsieur le juge, vous me comblez. - Je reconnais simplement votre supériorité en matière de police. - Oh! monsieur le juge, à l'homme qui a rassemblé les quatre morceaux de papier épars sous le tapis du wagon, qui est venu seul à Usor, qui, par une suite de déductions logiques, a trouvé le fil d'or et le morceau de mousseline, qui, du premier coup, a soupçonné le premier président de la Cour de cassation... qui, malgré tous les indices contraires venant détruire les premiers indices si légers, a persisté à pressentir que sous tout cela se cachait un crime qui avait été le dénouement de quelque lugubre histoire, à cet homme-là.... - Eh bien, à cet homme-là ! achevez, monsieur Luce. - Il ne manquerait... pardon, monsieur le juge. - Allez toujours. - Eh bien ! il ne manquerait que de servir quelques mois dans la Sûreté, pour être notre maître à tous. De Marçay sourit ; quelque singulière que fût la supposition, la flatterie qu'elle renfermait n'avait pas laissé que de lui plaire (p. 31).

La tonalité quasi-burlesque d'échanges censés se dérouler sur fond de menaces imminentes renvoie aux rêves de personnages qui ne cessent de s'imaginer un destin à la Lecoq ou à la Vidocq (« Lorsque j'aurai pris possession de mon siège à Paris, je vous promets que j'aurai recours à vous dans toutes les circonstances difficiles. - Je tâcherai de mériter votre confiance. - Si vous réussissez dans cette affaire, je crois que je ne m'engage pas beaucoup en saluant d'avance en vous le futur chef de la Sûreté », p. 42).

Dès lors, le récit en vient à statuer clairement sur des personnages qui se rêvent héros de romans et qui, pour avoir lu trop de romans gothiques, sont terrifiés dès que surgit un mystérieux « homme masqué » (p. 27, p. 80), apparemment décidé à se débarrasser d'eux (« Le secret que vous avez découvert doit mourir avec vous », p. 79). La suite du récit dénoncera dans la bouche de Jacques Laurent, avec le mot « romantique », la solution de l'enquête à laquelle ils sont parvenus de leur côté : « Si je voulais faire de la police romantique, j'aurais vite fait de trouver mes conclusions » (p. 120). Froter dira quant à lui ce qu'il en est d'une enquête à la fois fantaisiste et nuisible dans ses effets :

Deux jeunes étourneaux, se croyant sur les traces d'un crime épouvantable, que leur devoir, c'est-à-dire le besoin d'avancement leur ordonne de découvrir, essayent depuis deux mois de troubler une existence honorable, et de découvrir un secret dont la divulgation amènerait certainement la mort du premier magistrat du royaume,

qui est déjà rongé par un incurable chagrin. [...] Je suis donc venu ici, envoyé par le Préfet de police, pour mettre un terme à cette odieuse inquisition (p. 243).

Le texte met en scène le caractère illusoire d'un rapport romanesque et hâtif à l'enquête : « Le vieux policier savait d'expérience qu'il n'y avait pas de plus mauvais juge d'instruction et de pire policier que ceux qui s'emballent sur une idée ou une piste, au début d'une affaire » (p. 124). Ce désaveu permet de valoriser l'enquête dans la mesure où elle se refuse à un rapport littéraire au mystère. Le personnage de Jacques Laurent, modèle du « policier de génie » (titre de la quatrième partie, p. 219) met en œuvre ce que le texte présente comme un modèle d'investigation à l'encontre de celle menée par Luce et de Marçay. Si ces derniers se rêvent en Vidocq, Jacques Laurent, lui, est bel et bien un ancien chef de la sûreté doté d'un génie hors du commun. Il a une vision d'ensemble du monde social et en saisit le fonctionnement profond : « Comme un anatomiste qui, sous la peau, aperçoit ou devine les veines, les nerfs, les os du corps humain, il sentait, il voyait sous la surface de ce grand corps qu'on appelle la foule s'agiter et se mouvoir tous les ressorts de police dont les sociétés modernes ont garni et capitonné leur existence » (p. 93). Il sait agir et réfléchir et se déguise sans être repéré. Il est du côté de l'intuition supérieure : « Quelque chose me dit, sans qu'il me soit possible d'étayer cette conviction de sérieuses preuves, que la disparition du neveu du ministre de la guerre, M. de Nertan, pourrait bien se rattacher à la même aventure » (p. 118). Il cherche de surcroît à organiser les éléments en un tout cohérent :

Donc récapitulons : La lettre de Luce était timbrée de Saint-Itambert, Isère. M. de Gercy prétend que M. de Marçay s'est bâti tout un roman judiciaire à l'aide de quelques morceaux de papier semblant indiquer qu'un crime aurait été commis près d'une propriété de M. Tournier, dans l'Isère. M. de Nertan a disparu à la suite d'une soirée chez M. Tournier et il était en garnison dans l'Isère. Ce sont des faits... impossible pour le moment de les coudre ensemble, de les expliquer les uns par les autres, mais rien ne pourra me sortir de l'idée qu'ils sont unis par un lien étroit de connexité..., et c'est ce lien qu'il faudra découvrir » (p. 119).

Il est l'homme des faits, et non celui de la fabrication romanesque : « Esprit pratique avant tout, incapable de bâtir un roman, il n'était séduit que par les réalités et aimait peu à perdre son temps dans la recherche de l'inconnu,

quand il ne pouvait pas asseoir ses déductions sur des faits » (p. 89)¹²⁰⁴. Il est du côté de la réalité dans sa dimension prosaïque (« La montagne accouche d'une souris, selon l'expression du fabuliste », p. 244). Si le récit congédie le mystère qu'il avait d'abord convoqué, c'est bien pour asseoir l'idée d'un modèle d'enquête censément fondé sur un rapport effectif au fonctionnement de la réalité telle qu'elle se donne. La parodie du roman d'élucidation en réaffirme de la sorte simultanément la pertinence.

Il ne saurait pourtant le faire qu'en se voyant contaminé par la dynamique narrative qu'il a d'abord mis à distance. Jacques Laurent est bien une figure d'omniscience et de surpuissance dans le droit fil du surhomme justicier. Ses procédures d'élucidation, engageant aussi bien le hasard et l'intuition que la construction rationnelle, ne diffèrent pas vraiment de celles mobilisées par Luce et de Marçay¹²⁰⁵. C'est simplement la manière dont le texte les présente et les modalise respectivement qui les établit dans leur différence hiérarchique. La rêverie aussi bien que la construction paranoïaque, d'abord éconduites de la narration comme propres à l'approche délirante des jeunes enquêteurs, se voient elles aussi réinvesties au détour du texte et associées à Jacques Laurent. Les motifs qui étaient récusés comme relevant de la pure fantaisie fondent désormais l'idée d'un rapport privilégié du policier de génie à une vérité supérieure. Le jeune Luce avait fondé son hypothèse d'une possible culpabilité de M. Tournier sur l'idée que les hommes de pouvoir peuvent se mettre au-dessus de la loi, et que la police est au service des puissants. En tant que policier, il se présentait d'ailleurs comme parlant d'expérience¹²⁰⁶. Le texte congédie une telle hypothèse comme tenant de la pure fantasmagorie romanesque. Il s'avère pourtant que la police, ici, est bien à même de tourner le droit, et d'espionner

¹²⁰⁴ Imaginant la solution bel et bien retenue par les jeunes enquêteurs, Laurent y voit une pure fabulation. « Voilà mon roman bien charpenté, je n'ai plus qu'à renvoyer M. de Marçay au lieu du crime, avec un inspecteur du service de la Sûreté, pour continuer mon roman d'une façon palpitante, jusqu'au moment où les deux hommes, pour ne pas revenir bredouilles, m'appellent à leur secours. Eh bien, tout cela, continua, en se parlant à lui-même, l'ancien chef de la Sûreté, est parfaitement charpenté, tout à fait vraisemblable..., mais ne peut pas être vrai », *ibid.*, p. 120.

¹²⁰⁵ Luce en appelle aussi aux faits : « Ce qui domine tous les faits, c'est que Froter n'eût pas été envoyé à Usor si on n'avait pas connu par votre voyage ici », *ibid.*, p. 58.

¹²⁰⁶ « Que de crimes commis en hauts lieux dont nous avons sauvé les coupables par ordre... il nous est arrivé souvent d'employer toute notre habileté à mettre la justice sur une fausse piste, nous lui avons même fourni des coupables qui ne l'étaient pas pour lui arracher ceux qui l'étaient... et la condamnation au bain prononcée, huit jours après le condamné se promenait la canne à la main à Constantinople ou au Caire, le temps de faire oublier son visage et de venir reprendre son service dans la Sûreté... », *ibid.*, p. 25-26.

ou d'agir à son gré. Jacques Laurent avoue sans complexe au duc de Gercy comment il a appris que Mme de Marçay est sa fille :

On voulut savoir aux Tuileries à quoi s'en tenir sur votre liaison, et un jour que vous chassiez dans les tirés de Compiègne, un voleur s'introduisit à l'aide de fausses clefs dans votre cabinet, y passa la nuit, et copia les principales lettres de votre correspondance avec la dame ; il vous prit en partant quelques bijoux que la Préfecture vous rendit le lendemain, en vous laissant croire qu'on avait arrêté le coupable (p. 112).

Pouvoir policier et politique sont à même d'agir dans l'ombre et de manière détournée. Jacques Laurent est alors connecté à une puissance supérieure et inaccessible au commun des mortels. Par ailleurs, arrivant à Usor, Jacques Laurent est saisi à son tour par la dynamique de l'imaginaire. Alors qu'il s'endort dans sa chambre face à une gravure représentant la chapelle du château d'Usor, il se voit contaminé par la rêverie romanesque :

Tout en rêvant aux moyens qu'il emploierait le lendemain pour découvrir quelques renseignements, quelques indices, si faibles qu'ils fussent, et qui pussent le mettre sur la piste qu'il cherchait, ses yeux se reportaient malgré lui sur les vieilles ruines gothiques qui, dans les demi-teintes d'ombre et de lumière où elles se trouvaient, prenaient sous les oscillations vacillantes de la bougie, des aspects fantastiques. Par instant, ces ruines semblaient s'animer, et par un phénomène de somnolence qui commençait à lui préparer le cerveau pour le sommeil que tout le monde a plus ou moins éprouvé, Jacques Laurent voyait surgir sous l'unique arceau resté debout des apparitions singulières. Il s'endormit sur cette impression, il rêva toute la nuit aux choses les plus étranges dans lesquelles se trouvèrent naturellement mêlées toutes les préoccupations qui l'absorbaient. A un moment donné, il se réveilla en sursaut en criant : Me voici (p. 226-227).

Le songe relève de l'extraordinaire : « Quel drôle de rêve ! dit Jacques Laurent en se frottant les yeux... C'est singulier, moi qui dors d'ordinaire d'une façon si calme qu'au matin je ne me souviens jamais du vagabondage de mon esprit » (p. 227). il fonctionne comme un présage, permettant à Jacques Laurent de s'acheminer vers la vérité par un enchaînement narratif faisant la part belle au hasard et à la songerie : « La nuit d'avant il invoquait le hasard et le hasard venait d'exaucer ses vœux de la façon la plus inespérée » (p. 232) ; « Il sentait se dégager autour de lui comme une atmosphère d'inconnu qu'il était obligé de dissiper, avant de pouvoir prendre un parti ; mais les événements, qui obéissent

rarement aux calculs humains, allaient en décider autrement et brusquer un dénouement que Jacques Laurent n'entrevoit encore que comme fort éloigné » (p. 239).

Cette dernière formulation proleptique dit le triomphe du jeu romanesque se donnant désormais à lire dans son pur fonctionnement arbitraire, sans que la chronologie événementielle ait à s'appuyer sur une quelconque apparence d'enchaînement logique. Jacques Laurent, policier censément associé à l'élucidation et à une approche du monde anti-romanesque, s'est rebranché à un univers diégétique fondé sur le primat de l'imaginaire et la référence à des puissances supérieures en rapport avec lesquelles il se trouve. Sans doute, pour finir, il pourra dire que « la montagne accouche d'une souris », c'est-à-dire qu'il n'y a pas eu de meurtre, mais une simple mise en scène destinée à sauver les apparences sociales. Mais le roman qui dénonce la puissance du mystère et prétend présenter une version prosaïque du fonctionnement du monde joue en réalité de bout en bout comme chez Conan Doyle, bien que par des moyens différents, sur les deux tableaux, en ne cessant de mobiliser ce dont il fait mine de se moquer. Le roman s'est fait détour pour plonger dans la dynamique de l'aventure, avant de se rire de son propre fonctionnement au nom d'une approche réaliste des choses, mais sans cesser un instant de manipuler les attentes du lecteur. La mise en abîme des puissances du roman fonctionne à nouveau comme une ruse destinée à établir un jeu de complicité ludique et distanciée avec le destinataire du texte, sans pour autant cesser de travailler la fascination à l'égard d'un inconnu où pourraient se lire les secrets du monde.

Détour et aventure fonctionnent alors de concert dans des textes qui thématisent l'idée d'un monde fait de secrets qu'il s'agirait de mettre au jour. Dans *XYZ* comme dans *Le Crime du moulin d'Usor*, cette interrogation des ressorts profonds de la réalité en vient à se recentrer sur la question de la vie intime et de la réalité privée¹²⁰⁷, comme ce qui recèlerait des vérités enfouies. Que celles-ci relèvent du crime et doivent donner lieu au processus de réparation, ou qu'elles méritent d'être respectées comme telles dans une logique de séparation de la sphère publique et de la sphère individuelle, il s'agit dans tous les cas d'éveiller l'idée que l'aventure concerne aussi la vie de chacun et se loge au plus

¹²⁰⁷ « Un déplacement s'y joue, au plan de la représentation, de la sphère publique vers la sphère privée. La focalisation de la fiction sur la vie intime, voire secrète, des personnages est consubstantielle à l'énigme » écrit Jacques Dubois du roman policier, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 28.

près du quotidien. Le mystère dit ici la possibilité que le monde du récepteur puisse obéir à un régime fictionnel, et quand il est congédié, c'est au nom d'une revendication d'un rapport à la réalité, au sérieux et à la méthode qui ne relève jamais que du trompe-l'œil.

3.2.2. Le récit des obscurités de la conscience : *Lermina*, Mendès

Les récits mettant en œuvre l'élucidation du crime peuvent à la fin du dix-neuvième siècle continuer à jouer avec le désir d'aventure du lecteur. Mais la tradition issue de Poe, qui use de l'élucidation pour faire porter l'inquiétude et la fascination sur l'esprit lui-même et sur les ressorts de son fonctionnement, reste également vivace, dans le contexte français en particulier. L'esprit censément rationnel, dans sa quête de sens, peut se faire obstinément porteur d'une dimension d'étrangeté, et même entretenir des rapports intimes avec le crime dont il fait son objet. On s'intéressera ici à cet égard à l'exemple des *Histoires incroyables* de Jules Lermina (1885) et de *56, rue des Filles-Dieu* de Catulle Mendès (1895).

3.2.2.1. *Histoires incroyables* de Lermina : du souvenir de Poe à la critique de l'ordre moral

Jules Lermina (1839-1915) fait partie des nombreux auteurs méconnus, actifs au tournant du siècle, dont l'œuvre foisonnante touche aux prémisses du genre policier aussi bien que de la science-fiction.¹²⁰⁸ Son recueil d'*Histoires incroyables* connaît une première publication en 1885, avant une nouvelle édition en 1895¹²⁰⁹. Il contient six nouvelles (« Les fous », « Le clou », « La maison tranquille », « La chambre d'hôtel », « La peur », « Le testament »). L'ouvrage

¹²⁰⁸ Voir notamment *Le Rocambole*, automne 2008, n°43-44, en particulier la notice d'Elsa de Lavergne, « Jules Lermina (1839-1915) », p. 15-22.

¹²⁰⁹ Édition de référence : Jules Lermina, *Histoires incroyables*, Paris, L. Boulanger, 1895, 2 volumes.

témoigne de l'importance de la réception littéraire de Poe en France à la fin du dix-neuvième siècle. Il se situe de manière affirmée dans cet héritage, ce dont témoigne le titre, clairement démarqué des *Histoires extraordinaires*. Dans la préface de l'ouvrage, Jules Claretie rend compte de la relation de Lermina, et plus largement de la génération littéraire qui est la leur à tous deux, au fantastique et à la figure de Poe en particulier : « Edgar Poe était notre dieu et Hoffmann son prophète » (vol. I, p. II). Deux fictions traitent dans ce recueil de manière évidente de l'élucidation judiciaire, et proposent un prolongement de la figure de Dupin : le personnage d'intellectuel supérieur, apte à saisir des vérités inaccessibles au commun des mortels et à résoudre les affaires criminelles les plus obscures, est incarné ici par Maurice Parent, héros des nouvelles « Le clou » et « La chambre d'hôtel »¹²¹⁰. Pourtant, comme le titre d'ensemble ainsi que la préface le suggèrent, et conformément à la leçon de Poe, ces nouvelles ne sont pas à isoler de celles qui relèvent plus directement du fantastique (« Les fous », « La maison tranquille », « La peur ») ou traitent du motif de la folie obsessionnelle (c'est le cas de ces trois nouvelles, mais aussi de la dernière du recueil, « Le testament », qui, sans présenter de dimension fantastique, met en scène un personnage hanté par un désir de vengeance immotivé). Comme chez Poe, les récits mettant en avant l'élucidation sont à considérer en relation avec les autres textes : outre les nouvelles présentant les aventures de Maurice Parent, on envisagera notamment ici le cas du récit liminaire, « Les fous », qui met en scène un narrateur dément persuadé d'enquêter sur un crime... Comme l'écrit encore Claretie, dans ces nouvelles, « c'est [l']étude de la pensée malade que Jules Lermina a essayée » (vol. II, p. III).

La référence à Poe est ici constante et assumée. L'ensemble des nouvelles se déroulent dans un cadre américain, à l'exception de celles consacrées à Maurice Parent – clin d'œil intertextuel à l'enquêteur parisien Dupin. Elles témoignent d'une ambiguïté générique mais aussi tonale, là encore conforme à l'héritage poesque, le tragique le disputant volontiers au grotesque et à l'absurde (dans « La maison tranquille », le héros tombe amoureux d'une belle jeune femme qui est en réalité une petite fille de cinq ans enfermée dans un corps trop grand ; le récit court-circuite les attentes du lecteur en se terminant sur une explosion inattendue qui emporte d'un coup tous les personnages). Dans ces

¹²¹⁰ On le retrouvera également par la suite dans deux autres textes de Lermina, « Le tout pour le tout » et « La sacoche ».

récits, la question centrale, comme chez Poe, est celle de la conscience, de ses ambiguïtés et de l'obscurité où elle se trouve plongée, à laquelle fait écho une conduite narrative menacée par le désordre.

Si leur filiation est affirmée avec force, ces nouvelles mettent en place une critique propre du scientisme et du fonctionnement de la société contemporaine. La mise sur le même plan de récits judiciaires et de fictions fantastiques, dans un contexte marqué par un mouvement de différenciation générique inconnu de Poe, revêt une signification nouvelle. L'analyse du régime de fonctionnement du mystère dans ces textes peut permettre d'éclairer la façon dont y est envisagé selon une perspective critique le statut de la conscience moderne et de ses prétendus pouvoirs.

On compte 15 occurrences de la famille du mot « mystère » dans l'ensemble du recueil¹²¹¹. Il apparaît huit fois dans la seule première nouvelle (il est vrai particulièrement longue), « Les fous », mais seulement quatre fois dans l'ensemble des deux nouvelles consacrées à Maurice Parent. On compte également deux occurrences dans « La maison tranquille » et une dans « La peur », avec dans chacun de ces trois cas l'idée que le mystère est ce qu'il faut « percer » (vol. I, p. 108 et p. 147) et « sonder » (vol. II, p. 231) pour parvenir à la vérité. Dans la seule nouvelle qui ne puisse être vraiment rapprochée ni du genre judiciaire ni du genre fantastique, « Le testament », le mot n'apparaît pas. Il semble associé prioritairement à ces deux catégories génériques, surtout au fantastique, et renvoie d'abord à la quête de stabilisation du sens.

Penchons-nous de plus près sur les deux nouvelles où apparaît Maurice Parent. Dans « Le clou », le terme est mentionné une seule fois, dans une acception entretenant un rapport lâche aux enjeux herméneutiques constitutifs du genre¹²¹². Le mot, sans occuper une place notable dans « La chambre d'hôtel », y joue un rôle plus appuyé en relation avec les attendus du récit d'élucidation judiciaire. Le « mystère » est associé à « l'affaire » – criminelle bien sûr – dont on ne parvient pas à établir le sens ultime. « Les détails recueillis jettent sur cette mystérieuse affaire une lumière qui ne laisse aucune circonstance dans l'ombre » (vol. I, p. 164) ; « En dépit du mystère qui règne et régnera toujours

¹²¹¹ Annexe V.2.C.

¹²¹² « Pourquoi m'en eût-il fait mystère ? », Jules Lermina, *Histoires incroyables*, op. cit., vol. I, p. 84. L'expression désigne en contexte le mensonge par omission, et constitue une version atténuée du mystère entendu comme rapport au secret et technique de manipulation du sens.

dans cette affaire, il est impossible de nier qu'il y ait eu violence exercée par Beaujon sur la victime » (vol. II, p. 186) : dans les deux cas, le terme est utilisé dans le cadre de formules figées destinées à signaler l'importance de l'enjeu herméneutique d'un crime envisagé sous l'angle judiciaire.

La troisième occurrence est plus directement pertinente pour notre propos. Le narrateur, ami de Parent qu'il admire et dont il rapporte les faits et gestes, l'a invité à venir au tribunal où il rêve de le voir résoudre un crime. Maurice Parent dénonce ses illusions avec dédain en usant d'une langue qui évoque celle de Dupin : « Si vous n'aviez pas assisté avec moi à ce procès, autrement dit si vous n'étiez point venu au tribunal avec cette idée préconçue qu'il *fallait* absolument découvrir un mystère, vous ne vous seriez pas même posé le problème » (vol. II, p. 195). Le mystère est lié au jeu pulsionnel, au désir d'avoir affaire à quelque secret criminel enfoui. Il renvoie à l'illusion où se trouve plongé un narrateur en prise avec l'imaginaire médiatique. Mais cette dynamique pulsionnelle est paradoxalement accolée à la personne même de Parent. Il est à la fois celui qui dénonce la crédulité, et celui qui la suscite et qui le sait. Il constitue bien en ce sens, à la suite de son modèle et comme c'est aussi le cas pour Holmes, la figure fascinante de celui qui, tout en se revendiquant de la raison, en dépasse l'exercice attendu aux yeux de l'homme ordinaire.

Le dispositif des deux nouvelles reprend de fait le point de vue d'un narrateur externe ami de l'esprit supérieur dont il raconte les exploits en admettant sa propre impuissance. Chacun des deux récits consacrés à Parent peut alors mettre en évidence une caractéristique attestant de ses pouvoirs.

Dans « Le clou », Maurice Parent découvre qu'un dénommé Lambert, aimé de tous, d'allure sympathique et innocente, s'est débarrassé de sa femme. L'enquête est présente dans la nouvelle, mais se fait dans ses interstices et ses trous. Le lecteur ne voit pas Parent sur la scène de crime, mais est confronté à des absences du personnage correspondant aux temps où se joue son action tandis que le narrateur homodiégétique reste plongé dans sa vie quotidienne. Il s'agit moins avec ce texte de présenter l'enquêteur comme un homme de raison que de reconnaître en lui l'exercice d'une intuition supérieure s'exerçant dans l'ombre. À la manière de « The Murders in the rue Morgue », le début de la nouvelle présente des considérations théoriques destinées à introduire le jeu fictionnel. Le propos porte ici sur ce qui lie les êtres entre eux :

Nul ne peut nier qu'il se manifeste entre les êtres vivants, alors que les hasards de la vie les mettent en présence les uns des autres, des influences inhérentes à leur nature, et qui se traduisent soit par une attraction, soit au contraire par une répulsion involontaires. C'est ce qu'on désigne vulgairement par les mots sympathie et antipathie (vol. I, p. 65).

Il s'agit moins d'une réflexion sur la raison que d'une analyse existentielle, portant sur le problème de la sympathie entendue en son sens traditionnel : « Chez quelques personnes privilégiées – et c'est de celles-là qu'il faut ici parler – les sentiments sympathiques ou antipathiques se développent, non pas en raison de la nature même de celui qui les éprouve, mais au contraire en raison de la nature de celui qui les inspire » (vol. I, p. 66). Comme chez Poe, le propos scientifique du récit s'ancre dans une rhétorique archaïsante, destinée à thématiser ici le caractère spécifique de l'intuition de Parent : « Il m'était arrivé de me lier précipitamment avec des hommes que Maurice avait accueillis froidement, durement même, qu'il avait toujours évités, en dépit de mes instances. Et j'avais dû reconnaître que son instinct ne l'avait pas trompé » (vol. I, p. 67). Chez Parent, l'intuition rejoint la raison, et l'une n'est pas séparable de l'autre. Apte à dépasser les apparences, il reconnaît l'existence du mal d'un coup d'œil : « – Eh bien ! homme d'intuition, lui avais-je demandé, que penses-tu de notre nouveau camarade ? Maurice avait répondu brusquement : – C'est un infâme coquin ! » (vol. I, p. 70). Il peut se faire alors prophète, et envisager le crime à venir au nom d'un savoir inaccessible aux autres : « C'est un coquin... d'avenir, mais non de passé » (vol. I, p. 71), « Je ne prédis pas... je sais » (*ibid.*).

La nouvelle présente un ancrage concret, avec quelques références au Paris de l'époque et au statut social de personnages occupant la fonction d'employés ministériels. Mais le texte reste malgré tout imprécis, et son réalisme de façade permet de souligner par contraste la personnalité hors normes de Parent. Sa supériorité s'exprime de manière privilégiée par le biais de son regard :

Ses yeux, fortement enfoncés sous leurs orbites, étaient de cette couleur indécise que les Anglais appellent – *grey eyes* – yeux gris. Ils étaient mobiles, vifs, mais offraient surtout une particularité remarquable. Lorsque Maurice portait son attention sur un objet quelconque, ce qui lui arrivait souvent, car il était rêveur et méditatif, il semblait que son regard devînt aigu, que l'iris et la pupille se contractassent de façon à former – si je puis dire – une pointe, une sorte de vrille ou faisceau de rayons convergeant vers un point unique (vol. I, p. 67).

Le regard aigu sortant d'yeux enfoncés, la rêverie se muant en concentration permettent de présenter Parent – le parent de Dupin sans doute – sous le signe d'une raison supérieure et de l'union des contraires. Le lecteur ne saurait se porter à la hauteur d'un tel personnage. Il suit bien plutôt – quand il est là – les dires du héros surhumain, qui énonce d'un ton prophétique ce qui est (« Je t'expliquerai cela un jour : cela est. Que cela te suffise », vol. I, p. 70) et présente la vérité comme inéluctablement destinée à éclater du fait de sa seule médiation (« Dans quelques heures tu auras la preuve... la preuve, entends-tu bien ? que jamais pire misérable n'a existé », vol. I, p. 86). Le récit place le narrateur, et le lecteur avec lui, en situation de déprise, ce qu'illustre le motif du voyage. Parent quitte la capitale sans raison apparente, entraînant le narrateur à sa suite (« Maurice m'entraînait, comme s'il eût voulu fuir quelque chose », vol. I, p. 83) sans que ce voyage conduise à aucune action, puis du jour au lendemain décide du retour sans plus s'expliquer, ou en promettant sur un mode cryptique la délivrance de la vérité : « Pardonne-moi, me dit-il, mais *il faut*, il faut absolument que nous allions à Paris... dans huit jours tu sauras tout, et tu me pardonneras » (vol. I, p. 85).

Parent est clairement l'agent supérieur, entouré d'une aura quasi-magique. Le personnage, au moment de s'expliquer, en appelle conventionnellement à la simplicité comme à ce qui caractérise sa méthode. Cette simplicité inatteignable pour le narrateur est convoquée dans un passage refusant de statuer sur la nature profonde des pouvoirs de l'esprit : « Ne croyez pas, dit alors Maurice, qu'il y ait en tout cela rien qui ressemble à la seconde vue ou au magnétisme : non que je nie la terrible puissance d'un agent encore presque inconnu ; mais, dans le cas qui nous intéresse ici, il n'y a rien que de fort simple » (vol. I, p. 94). Le texte n'en appelle pas à quelque puissance suprahumaine, mais quitte progressivement le lexique scientifique pour faire de Parent un être potentiellement branché sur une perception supérieure. Au thème de la sympathie succède alors celui de l'harmonie, qui permet là encore d'instiller dans le texte d'allure scientifique l'idée d'un rapport immédiat au monde : « Le regard d'un autre homme, alors qu'il *sonne faux*, me frappe au premier coup d'œil, me fatigue ou me *blesse* [...] Pour Lambert, je ne m'y pouvais tromper, cet homme était capable de tout, ses yeux *sonnaient* l'hypocrisie criminelle... » (vol. I, p. 96). Parent bien sûr est homme de raison, et le texte

présente un dessin de Lambert qu'il lit à la manière d'un cryptogramme révélant le projet secret du crime. Mais c'est pour imposer un modèle perceptif destiné à rendre compte du crime. Lambert a dessiné son meurtre, et Parent ne fait qu'en retrouver la forme : « Voyez. Sous le nom de Lambert, il y a... quoi ? ... un clou. Le clou amenant l'idée de suspension, machinalement il avait dessiné une sorte de potence [...] il avait tracé en un trait la forme d'accent circonflexe, retourné, qui sert à représenter l'oiseau volant dans l'air ; l'idée s'était imposée plus fortement, et la forme s'était accentuée » (vol. I, p. 102).

Le texte fait de Parent un héritier de Dupin, et présente le rapport à la vérité comme relevant d'une perception supérieure inaccessible au commun des mortels. La stratégie narrative est différente dans « La chambre d'hôtel » qui introduit d'autres enjeux. Cette fois, le récit s'ouvre sur la fascination pour les procédures judiciaires. Le narrateur ami de Parent, qui l'a admiré dans la première nouvelle, se montre curieux du traitement social du crime. Chez lui, ce goût se manifeste par une attirance pour les procès : « J'ai toujours eu, je ne sais pourquoi, une tendance à m'intéresser aux procès de cours d'assises. Je ne suis certes pas seul à nourrir cette curiosité, et je ne prétends point non plus par là justifier l'étrangeté – d'autres disent l'inconvenance – de ce goût exagéré » (vol. I, p. 157). L'intérêt pour le crime est à la fois immotivé et impérieux, et témoigne de l'implication du narrateur dans un rapport médiatique au monde. Par le prisme de l'affaire criminelle, il se trouve pris dans la multiplicité des discours, se faisant tour à tour destinataire et destinataire de la parole : « Dès que l'affaire est entamée, je me forme une opinion, je discute l'accusation, j'établis les plaidoiries, je devance le verdict, et ce m'est une réelle satisfaction d'amour-propre lorsque je ne me suis pas trompé » (vol. I, p. 157). Le récit met en abîme l'immersion narrative suscitée par le traitement médiatique du crime. Parent, lui, dénonce ce rapport au monde comme inapte à produire la vérité.

« La chambre d'hôtel » met à distance le mécanisme de fascination dont « Le clou » tirait ses effets, et renouvelle au passage la manière dont est présentée la faculté d'analyse de Parent, mais toujours en rapport étroit avec l'hypotexte de Poe. Il est moins ici l'homme de l'intuition que de l'analyse et de l'observation. Il se méfie des apparences et de ce qui saute aux yeux (« L'évidence prétendue est la source même de toutes les erreurs », vol. I, p. 158). Il dénonce cette fois de manière radicale tout ce qui pourrait renvoyer à l'idée de quelque puissance transcendante de l'esprit : « Décidément, me répondit-il, vous tenez à

voir en moi un sorcier, et je ne désespère pas de vous entendre me demander un jour de lire l'avenir dans le marc de café ou dans le creux de votre main » (vol. II, p. 186). Pour autant, le personnage conserve un certain nombre de traits déjà présents dans la première nouvelle. Il peut s'isoler, quitter la scène du récit, s'exprimer de manière cryptique en énonçant un syllogisme d'allure absurde :

- J'ai besoin de quinze jours d'absolue solitude. Voulez-vous me les donner ? ...
- Oui, grand alchimiste. Je ne viendrai pas troubler le grand œuvre !
- Pour vous remercier, je vous dirai ceci : *Beaujon a étranglé Defodon*. Son récit est absolument vrai. Donc Beaujon est innocent (vol. II, p. 197).

Le registre de l'harmonie est également à nouveau convoqué par un personnage pour qui l'exercice de la pensée vaut sortie du monde ordinaire : « Depuis quinze jours, je n'ai pas une seule minute, une seule seconde, laissé échapper le fil de ma pensée ; j'ai suivi sans hésiter, sans chanceler, ma route droite et inflexible [...] Il y a longtemps que je suis habitué à vous entendre : votre *note* ne *désharmonisera* pas ma pensée... » (vol. II, p. 202-203). Il semble en communication avec un monde suprahumain : « Sa tête s'était rejetée en arrière, son regard avait pris cette fixité qui le rendait si remarquable : on comprenait ce qu'avait été au temps antique la Pythie sur son trépied » (vol. II, p. 206). Il est d'ailleurs lui-même attiré par un rapport à une vérité inaccessible, mais à laquelle il n'associe pas le mot « mystère », réservé à la forme dégradée où se joue le goût du narrateur pour le crime : « Moi que l'insoluble attire, que l'inconnu subjugué, que l'impossible fascine » (vol. II, p. 206).

Il s'agit pour Maurice Parent de s'identifier aux acteurs du drame : « J'avais besoin de m'identifier à la nature d'un homme que je n'avais pas connu, de reconstituer pièce par pièce un caractère que je n'avais jamais été à portée d'apprécier » (vol. II, p. 208). Cette méthode d'imprégnation implique de se défier de l'appareil de justice, inapte à atteindre ce qui s'est passé : « En un mot, ni commissaire de police, ni juge d'instruction, ni procureur général, ni jurés, ni président, ni accusé ne savent la vérité... » (vol. II, p. 205). La méthode, pour Parent, consiste alors à observer le prévenu et le témoin (à commencer par le père de la victime), et à épier des détails négligés par l'instruction : « Je n'avais d'autres données que quelques mots saisis çà et là dans des actes et des pièces où quelques points de repère s'étaient glissés par hasard et comme à l'insu de tous » (vol. II, p. 208-209). C'est là que Lermina, dont le héros est pour l'essentiel une

reprise de Dupin, décale les enjeux de son modèle en lien avec un propos portant sur le contexte historique où il se trouve. Jules Lermina est un auteur anarchiste¹²¹³, et la question de l'élucidation, chez lui, se fait selon une perspective théorique fondée sur la défiance à l'égard de l'institution. La justice officielle est suspecte. L'accusation repose ici sur des considérations morales à l'égard d'un étudiant, Beaujon, qui n'est pas jaloux de sa maîtresse : « Qu'est-ce que vous voulez ? reprend Beaujon, vous me demandez la vérité, je vous la dis. Vous avez affaire à des étudiants, qui ne valent pas moins que d'autres, qui sont de très honnêtes garçons, mais ne sont point des vestales » (vol. I, p. 174). Le discours de l'institution judiciaire se revendique de la vérité, mais est d'abord du côté du pouvoir et des valeurs dont il se pare : « Il vous appartient de frapper le coupable, il vous appartient de relever le respect de la vie humaine et, avec lui, le respect de tout ce qui élève l'âme, le travail et la religion » (vol. II, p. 184-185). Si Parent est une instance rationnelle d'apparence transcendante, ses stratégies de mise au jour de la vérité fondées sur l'observation fine et le contournement se font contre les discours établis du monde moderne. Parent illustre en sous-main la nécessité de conjurer les puissances du monde en faisant appel au pouvoir de l'esprit individuel. Contre le mystère associé à l'illusion médiatique, il ne s'en connecte pas moins au type supranaturel du justicier.

Le texte est dès lors frappé d'ambivalence. Il valorise le personnage engagé dans un rapport supérieur à la vérité, mais en même temps qu'il mobilise le motif de l'enquête, il l'envisage aussi comme un processus institutionnel, historiquement situé, et dangereux puisqu'il sert les pouvoirs établis. Parent permet de dénoncer, par contraste, le fonctionnement concret de la police et de la justice. Cette approche éloigne le recueil de Lermina de l'hypotexte de Poe. La suspicion à l'égard de la vérité qui se lit dans les nouvelles fantastiques prend alors un relief particulier, comme en témoigne la nouvelle « Les fous ».

Ce texte prend pour objet la pathologie mentale¹²¹⁴. Le motif de la conscience en proie à la folie concerne ici la pulsion d'élucidation criminelle. Le

¹²¹³ Voir par exemple dans Vittorio Frigerio, *La Littérature de l'anarchisme*, Grenoble, UGA éditions, 2014, le chapitre « Jules Lermina : une revanche faite de mots », p. 231-245.

¹²¹⁴ Bertrand Marquer prend le recueil et l'analyse qu'en fait Claretie comme point de départ d'une réflexion plus générale sur le sujet dans son article « Histoires incroyables et récits de cas : le fantastique comme "étude sur la pensée malade" », *L'Esprit créateur*, 2016, vol. 56, n°4, p. 92-103. Pour une analyse de la question dans la nouvelle « Les fous », Andrea Goulet, « "Whistful" Thinking : Time, Cards, and Madmen at the Fin-de-Siècle (Lermina's "Les fous") », *Dix-Neuf*, 2014, vol. 18, n°3, p. 288-302. En ligne : <URL : <https://doi.org/10.1179/1478731814Z.00000000060>>. Consulté le 10/03/2019.

narrateur est en relation avec M^c Golding, homme de loi étrange qui, à heure fixe, se met mécaniquement en route pour un lieu inconnu. Le narrateur le suit, et découvre que trois personnages ont le même comportement et sont irrésistiblement attirés vers un lieu sinistre nommé « the black castle ». Il les espionne, assiste à une lutte étrange et s'enfuit au moment d'être repéré. Il se réveille alors dans un asile où se trouve aussi Golding. Persuadé que celui-ci est l'auteur d'un meurtre, il cherche à connaître la vérité et, pour finir, découpe le cerveau de l'homme de loi afin de savoir ce qu'il en est.

Le mystère, on l'a dit, est plus présent dans ce texte que partout ailleurs dans le recueil, ce qui peut paraître attendu concernant une nouvelle ressortissant clairement du fantastique. Mais il concerne prioritairement la folie du personnage engagé dans la quête de connaissance. Il relève du fantasme et de la jouissance : « Pas d'impatience, je dégusterai *mon* mystère lentement, à petites doses » (vol. I, p. 12). Il se lie à l'attente : « Je vais d'abord entendre de loin, d'aussi loin qu'il sera possible, ce bruit qui est comme l'écho du mystère... » (vol. I, p. 13). Fascinant et inquiétant, il se concentre dans la maison d'où il semble se disséminer (« Il y a sur ces pierres brunes comme une transsudation de mystère », vol. I, p. 21). Avec le mystère, le narrateur s'engage dans une quête d'élucidation prenant allure destinale : « Mon parti était pris : dussé-je vivre cent ans, j'aurais employé le reste de ma vie à percer le mystère » (vol. I, p. 23). Il s'en fait le géomètre délirant : « Je sentais – oui, c'était plutôt un sentiment (je dirais presque une sensation) qu'une idée – que la topographie du mystère cherché pouvait se tracer en un triangle, dont la chapelle eût été le sommet et dont la porte que je franchissais et la chambre que j'avais vue éclairée eussent été les deux autres angles » (vol. I, p. 28).

Le mystère n'est ici que l'autre nom d'une folie qui est celle de la quête absurde de sens : « C'est alors peut-être que je serais devenu fou, si la possibilité d'éclaircir ce mystère m'avait échappé par la destruction du sujet lui-même » (vol. I, p. 47). Le texte raconte alors l'histoire d'un narrateur qui, voulant se faire enquêteur, en vient à délirer sur l'existence du mystère et se fait meurtrier du fait de son désir obsessionnel. Ce rapport dément au mystère, il l'appréhende chez autrui (« Il est absorbé par le *mystérieux* qui l'obsède et l'étreint », vol. I, p. 60), mais est à son tour sous son emprise. L'acmé de la nouvelle correspond au meurtre grotesque, qui est aussi accès à la vérité cachée sur le mode de la jouissance. Le narrateur découplant le cerveau de la victime se voit alors engagé

dans une contemplation aux résonances à la fois morbides et mystiques : « Dans ces fibres palpitantes, dans les dernières convulsions de ce cerveau qui se désorganise, qui se désagrège, je découvre le mystère » (vol. I, p. 63).

La folie, c'est l'obsession de savoir, métaphorisée par le couteau, unique moyen d'atteindre la vérité cachée : « Le couteau ! oui, c'est cela. Il me faut faire sauter ce couvercle qui ferme son cerveau... ce couvercle, c'est le crâne » (vol. I, p. 62). La spéculation sur le crime, qui se veut quête du vrai, produit en réalité l'objet de son désir : « J'ai l'air d'un *détective* attaché au pas d'un coupable. Après ? Peut-être est-ce bien un *coupable* » (vol. I, p. 20). La logique de l'association d'idées et l'enchaînement des déductions sont alors elles-mêmes la marque, si ce n'est la preuve d'un délire :

Golding est un empoisonneur ! Oh ! comme je vois bien le mot poison écrit sur les parois de cet organe convulsé !... il y a là quelque chose de bien étrange... Golding n'a pas commis le crime seul... lorsqu'il a empoisonné Richardson (vous vous rappelez qui est ce Richardson, l'ancien propriétaire de Black-Castle), il avait deux complices, Pfooster et Trabler... S'ils ont commis le crime, c'est qu'ils étaient les amis de Richardson... et ses légataires. Parbleu !... Mais quand ils se sont trouvés en face du cadavre, lorsque le mort a été descendu dans la chapelle blanche... vous savez, là-bas, au bout de l'allée du parc, ils ont eu peur les uns des autres... et... oh ! je lis tout cela dans la tête de Golding comme dans un registre ouvert... ils ont été saisis par la folie du remords... (vol. I, p. 63).

Pris entre les points d'exclamation, associés à la production de l'assertion gratuite, et les points de suspension, où se logent le manque dans le sens et le travail de la spéculation immotivée, le discours prétendant énoncer la vérité sur le crime est un double coup de force. Il relève à la fois du plein (l'affirmation se veut performative, entend donner sa forme au réel) et du vide (le discours est troué, il passe par-dessus les chaînons logiques absents pour se faire envers et contre tout histoire). De la sorte, cette nouvelle, la première du recueil, modifie d'avance le sens des fictions consacrées à Maurice Parent. Ces dernières reconduisent la critique de la posture de fascination pour le crime mystérieux. Le mystère est refus du réel au nom d'une vérité qui n'est pas celle des choses. Il se fait le lit du sensationnel, s'associe à la logique pulsionnelle, et peut se faire crime en un sens concret (la folie meurtrière, et l'enquête qui lui est associée) ou symbolique (par le biais de la fantasmagorie criminelle incarnée par des procès iniques). Il faut se méfier du goût pour les crimes et les détections.

Le souvenir de Poe mène ici à une critique de la pulsion de vérité, de la mise en scène médiatique de l'affaire criminelle et de l'institution judiciaire en son ensemble. Avec *Lermina*, le récit d'élucidation criminelle est indirectement associé à un rejet de l'idéologie dont il pourrait se faire porteur. Il est certes fascinant, et permet de jouer du fantasme de l'inaccessible. Mais il est aussi le lieu de l'hybris raisonneuse et de la morale oppressive. L'institution produit une vérité porteuse d'une dimension mensongère, et le récit en use de même dans la mesure où il est désir de produire à toute force une formalisation verbale destinée à être acceptée comme telle. Le romancier qui en appelle au mystère peut donc aussi, au passage, pointer les zones d'ombre où se constitue le discours édictant les vérités officielles. *Lermina* traite comme Poe des troubles de la conscience, et cherche à susciter l'effroi, la surprise ou la fascination quand il n'entend pas exciter un rire noir. Mais il amorce aussi une problématisation inquiète du statut de récits mettant en scène la production sociale du vrai, comme le fait Maurice Parent en appelant à se défier de la parole de la justice ou des apparences sociales, ou le narrateur des « Fous » qui révèle malgré lui les affinités secrètes du discours de savoir et de la logique meurtrière. Après avoir créé Maurice Parent – à qui il consacra deux autres nouvelles – *Lermina* en viendra à lui préférer une autre figure d'enquêteur plus prosaïque. Ce sera Toto Fouinard, jeune détective gouaillieur et volontiers contestataire, héritier de Gavroche rien moins que surhumain et figurant la réintégration fantasmatique du peuple et de sa voix propre dans le texte policier.

3.2.2.2. *56, rue des filles-Dieu* de Mendès : le goût du fait divers comme marqueur sociologique

En convoquant le souvenir du motif de la conscience dédoublée selon Poe, le texte est susceptible de développer à son tour un propos teinté d'ambivalence. Le héros suprahumain confronté au crime se donnant sous le signe de l'inquiétant et de l'inconnaissable peut être envisagé avec ironie, et même appréhendé à l'aune de la démence ; et la dénonciation peut en venir à porter sur la société moderne, et retourner contre elle-même la démarche de

l'enquête. En témoigne *56, rue des Filles-Dieu, ou l'Héautonparatéroumène*¹²¹⁵ de Catulle Mendès (1841-1909), publié en 1895 sous ce nom avec d'autres récits. Auteur important lié au Parnasse et au décadentisme¹²¹⁶, Catulle Mendès est un polygraphe qui s'adonne notamment à l'écriture de contes noirs¹²¹⁷. Parmi ceux-ci, *56, rue des Filles-Dieu* met en scène un enquêteur improvisé en proie au délire du déchiffrement.

Le texte conte l'histoire de Brunois, bourgeois amateur de faits divers mystérieux, progressivement obsédé par un crime sur lequel il se met à enquêter, et dont il s'avère pour finir qu'il est l'auteur. Le récit, associant le mythe d'Œdipe au type social du boutiquier rentier, est empreint d'une ironie mordante. Il joue d'effets de déstabilisation des attentes du lecteur, et fait là encore écho aux nouvelles de Poe¹²¹⁸. Le personnage est notamment en proie à un dédoublement d'identité susceptible d'évoquer *William Wilson*¹²¹⁹. Il renvoie de la sorte à une forme de fantastique intériorisé fréquente chez Mendès¹²²⁰.

Le mystère apparaît dix fois dans le texte¹²²¹, et est massivement associé à la fascination exercée par la littérature à sensation, sous la forme du fait divers en particulier. De la même manière que le narrateur des nouvelles de Lermina consacrées à Maurice Parent, Brunois est irrésistiblement attiré par le mystère dans la mesure où il rêve de quitter fantasmatiquement l'ordre du quotidien.

¹²¹⁵ Édition de référence : Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu, ou l'Héautonparatéroumène*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 341-385.

¹²¹⁶ Sur l'oubli partiel d'un auteur méritant d'être redécouvert, Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince (sld.), *Catulle Mendès : l'énigme d'une disparition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2005.

¹²¹⁷ Éric Vauthier, « Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence », *Annales de Filologia Francesa*, 2005-2006, n°14, p. 233-250.

¹²¹⁸ Concernant ce récit, Jean-Pierre Saïdah note « l'ambivalence et l'incertitude du sens » d'un texte « prolongeant les contes d'Edgar Poe et préfigurant certains des meilleurs récits policiers contemporains » ; dans Jean-Pierre Saïdah (sld.), *Catulle Mendès, et la République des lettres*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, p. 24.

¹²¹⁹ « Quelqu'un, qu'il ne voyait pas, debout sur le trottoir, l'observait à travers la vitre du café ; l'homme au visage chafouin, à la barbe pas faite, mal mis », Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu*, *op. cit.*, p. 359. Brunois est ici celui qui ne voit pas, mais qui est vu par le meurtrier, c'est-à-dire lui-même. L'effet de focalisation externe permet d'exprimer le délire du dédoublement au moyen de l'évocation impossible du sujet simultanément pris dans le voir et le non-voir.

¹²²⁰ Sur cette question, voir Éric Vauthier, « Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence », *op. cit.*, p. 244 en particulier. Éric Vauthier emprunte la formule du « fantastique intériorisé » à la préface de Jules Claretie aux *Histoires incroyables* de Lermina. Il s'agit là d'un trait commun à deux auteurs susceptibles d'être rapprochés à plus d'un égard. Vittorio Frigerio inclut par exemple Catulle Mendès parmi les auteurs anarchistes dans Vittorio Frigerio, *Nouvelles anarchistes : la création littéraire dans la presse militante (1890-1946)*, Grenoble, ELLUG, « Archives critiques », 2012.

¹²²¹ Annexe V.2.D.

Lecteur de journaux dont il singe volontiers les formules¹²²², il se passionne pour le meurtre apparemment insoluble d'une prostituée. Sa femme se désintéresse d'une affaire qu'elle juge de son côté sans intérêt, le meurtrier d'une prostituée ne pouvant être à ses yeux qu'un proxénète (« Il n'y a même plus de mystère. Écoute ! », dit-elle alors que les journaux annoncent l'arrestation du suspect, p. 349). Le mystère est, dans le crime, ce qui se dissout devant la banalité de la réponse (« Cette affaire, qui, un instant, a pu paraître mystérieuse, se réduit à une rixe sanglante entre une prostituée et un souteneur », p. 349), avant de se relancer pour peu que la vérité se dérobe à nouveau (« *La Liberté* ! troisième édition ! le mystère de la rue des Filles-Dieu ! » 351-352). Le lecteur de faits divers entre alors dans un rapport obsessionnel au crime envisagé sous l'angle du mystère : « Il avait besoin de parler de la mystérieuse affaire » (p. 352) ; « Très bien ! oui ! objection sérieuse ! S'écria M. Brunois, enchanté de voir sa femme prendre enfin quelque intérêt à ce mystérieux crime et tout fier de pouvoir la confondre » (p. 353). Directement lié à la passion maniaque, le mystère isole (« Il avait imaginé ce funèbre prétexte pour éviter les railleries de sa femme à laquelle, d'ailleurs, depuis plusieurs jours, il ne parlait plus du mystère de la rue des Filles-Dieu », p. 360). Il n'engage pas de manière continue le personnage, qui se voit plutôt en proie à ce qu'on peut appeler des crises de mystère ponctuées de pauses (« Cinq ou six jours après son retour à ses habitudes, il avait perdu tout souci du mystérieux crime qui le préoccupa si vivement », p. 372), avant qu'un nouvel accès le saisisse.

Le mystère obsède donc le personnage pris dans le vertige de la civilisation médiatique sous la forme des journaux à sensation. Le mot n'ouvre pas comme tel à une conception fantastique du monde, alors même que le personnage sombre progressivement dans un rapport délirant au réel. Si la quête herméneutique est déstabilisante, c'est plutôt qu'elle amène à sortir d'une sphère confortable et bourgeoise pour se confronter à l'altérité sociale. Celle-ci est le lieu de l'inquiétude mais aussi du désir. Le mystère concerne la mise en contact avec le monde des bas-fonds, associé ici à une sexualité pensable selon les termes de l'infidélité conjugale (« Il s'est enfoncé dans un quartier obscur, où il y avait

¹²²² « On peut avoir eu une amnésie partielle (ayant lu les chroniques scientifiques des journaux, il employait ce terme mystérieux et solennel afin d'en imposer à sa femme) sans qu'il y ait lieu de concevoir aucune inquiétude pour l'avenir », Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu*, op. cit., p. 347. Les journaux usent du mystère, et sont eux-mêmes mystérieux en ce qu'ils mobilisent des connaissances auxquelles le héros ne comprend rien.

dans la solitude, dans le mystère, des rencontres possibles, des rencontres aimables », p. 374). Tout le problème consiste alors pour Brunois à trouver la juste distance, de manière à toucher au monde qui l'attire sans aller trop loin au risque de se perdre, selon un jeu où le scopique et le social sont étroitement liés (« M. Brunois reconnut que son poste d'observation ne valait rien du tout, et il résolut d'en chercher un autre, plus éloigné, plus mystérieux, à l'écart », p. 382). La quête du mystère est à la fois fascinante et dangereuse parce qu'elle confronte le regard bourgeois, fondé sur un rapport stabilisé au monde, à ce qui lui est radicalement étranger.

Le fait divers, et le récit judiciaire qui en est le double fictionnel, sont alors susceptibles d'être traités ici sur le mode de la satire. Ils sont en effet traités à la manière d'un marqueur sociologique. C'est la petite bourgeoisie, friande de ces lectures, qui s'invente par ce biais un rêve d'aventure sans sortir de son monde étroit. Brunois est un bourgeois tranquille, aussi sympathique que ridicule. Paisible commerçant à la retraite, il correspond au portrait du brave homme, qui a bien mérité de prendre un peu de plaisir après avoir durement travaillé¹²²³. Persuadé d'avoir connu la veille de bonnes fortunes lors d'une soirée arrosée, il s'en délecte alors même qu'il n'a aucun souvenir de son escapade : « Si l'aventure fut drôle, comme c'était probable, il lui aurait plu de s'en souvenir, dans tous les détails. Il souriait à l'idée des "détails". N'importe. C'est déjà amusant d'être sûr qu'on s'est amusé, et plus d'une fois, il fut sur le point de "pouffer" de rire, à la pensée de la "noce" qu'il avait faite » (p. 345-346). S'il connaît un besoin d'excitation, c'est que le personnage est en outre désormais plongé dans l'oisiveté. Le journal où se lit le fait divers, parcouru dans la tranquillité quotidienne et digestive de l'après-repas, est l'emblème du confort petit-bourgeois : « Il poussa un fauteuil vers la fenêtre, s'installa après avoir pris sur le marbre du poêle *Le Petit Journal* pas encore déplié, étendit ses jambes, déchira la bande, commença de lire dans le parfait bien-être de digérer parmi les ramages de ses oiseaux, le bon air sain, l'odeur montante des rosiers » (p. 347-348). La référence à Dupin intervient alors dans un rapport oisif à la lecture :

¹²²³ « Ce brave homme, encore jeune, [...] sans se permettre un seul jour de repos ou de plaisir, avait trimé vingt-cinq ans dans une boutique de quincaillerie en gros, pour amasser sept mille livres de rente dont ils vivaient à l'aise », *ibid.*, p. 346.

Ce quincailleur retiré des affaires devait aux rêveries du loisir un esprit qui s'amusait fort des inventions romanesques. Même, un temps, il s'était passionnément adonné à la lecture de ces romans judiciaires, où des agents de la Sûreté, en qui survit l'âme subtile du Dupin d'Edgar Poe, guettent, poursuivent, trouvent enfin d'introuvables criminels ; c'est sans doute par une ancienne habitude de s'intéresser aux récits de cette sorte qu'il avait pris garde, tout à l'heure, à un médiocre fait divers (p. 350).

Personnage infantile, Brunois s'adonne à la lecture de faits divers mystérieux à des fins d'amusement (« Enfin, dit-il, on peut bien causer de cela, comme on causerait d'autre chose. C'est le bruit du jour ! On cherche, on imagine, on tâche de deviner, c'est amusant », p. 352). Il est l'homme de la naissante société des loisirs¹²²⁴, à laquelle se voit associée l'appétence pour la lecture des journaux et des récits judiciaires.

Par ce biais, le personnage bourgeois est pris dans une posture schizoïde. Par état, il évolue dans un monde clos et sans surprise (« Au fait, tu as raison. Rien de bien curieux dans tout ça », p. 349) où seul compte l'ordre (« Au fait, ça nous est bien égal, ces gens-là ; la femme est morte, on guillotinerait l'homme ; ça fera deux fripouilles de moins », p. 350) : le criminel, c'est l'autre, et il n'envisagera à aucun moment l'idée qu'il pourrait bien occuper lui-même la place du meurtrier. Mais parallèlement, il est bien attiré par la place de l'autre. La littérature de faits divers occupe ce domaine censément bien circonscrit où peut se rêver le rapport au monde inconnu ; si Brunois est fou, c'est qu'il ne sait pas refermer son journal, et qu'il se voit envahi par une logique susceptible de le dépasser. Le lecteur tente de se faire personnage, sans voir qu'il ne sera pas le type de héros auquel il aspire, puisque l'apprenti détective se découvrira bien plutôt criminel. Il mobilise alors sa compétence de lecteur pour nourrir son rêve d'élucidation criminelle : « N'ayant pas assez de preuves pour éclairer la justice, il voulait en grouper d'autres, tout à fait frappantes ; et, incité dans doute par des souvenirs de romans policiers, il allait faire, lui-même, lui seul, l'instruction du crime » (p. 360)¹²²⁵. Il adopte au début de son enquête la démarche qui était

¹²²⁴ Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs, 1850-1960* (1996), Flammarion, « Champs », 2009, en particulier le chapitre « Extension et mutation du loisir citadin, Paris dix-neuvième siècle - début du vingtième siècle », p. 155-220. Corbin y revient notamment sur l'image de Paris capitale des plaisirs au dix-neuvième siècle, sur la réorganisation des temps du loisir dans la ville à partir du Second Empire en particulier, et sur la mise en place d'une culture urbaine du divertissement, où peut se lire l'élargissement progressif à l'ensemble de la société d'un rapport bourgeois aux loisirs.

¹²²⁵ Notons l'expression « roman policier » pour rendre compte de la familiarité du lecteur avec une catégorie textuelle posée comme bien identifiée. Il s'agit là d'un nouvel exemple témoignant de la porosité

déjà celle de Gorby au début de *The Mystery of a Hansom Cab* : « L'indispensable, d'abord, c'était de découvrir qui était la victime ; cela fait, l'assassin ne tarderait pas à être arrêté » (p. 359). La satire se fait alors explicite, avec des interventions du narrateur omniscient bien décidé à dire ce qu'il en est de son personnage pris dans les filets de l'illusion :

Hélas ! Pauvre homme, si doux, si calme, si coi, un peu rêveur à cause des loisirs du commerce fini, un peu romanesque et subtil à cause des romans judiciaires lus avec passion dans le bien-être lent des soirées, le crime de la rue des Filles-Dieu, tant qu'il demeura, malgré sa réalité, comme inexistant, comme chimérique, à cause de sa ressemblance avec les imaginations de Gaboriau ou de M. Jules Mary, l'intéressa sans le troubler, l'amusa en un mot ; et ce lui était, dans sa monotone vie, une distraction, non sans arrogance, de jouer le rôle de celui qui, à un moment donné, surgirait, disant aux gens de police, au juge d'instruction : « Vous êtes tous des imbéciles ! Ce que vous n'avez pu découvrir, je l'ai découvert, moi ! dont ce n'est pas le métier ! » (p. 369-370).

Le mystère ouvre à la satire du monde bourgeois cherchant à se procurer artificiellement des sensations excitantes. Mais au fur et à mesure de l'évolution de l'enquête, le récit judiciaire d'allure parodique se fait plus inquiétant. Le motif poésque de la conscience dédoublée permet alors de mettre en crise la bonne conscience bourgeoise de manière à en approcher les zones d'ombre. Dépassé par le retour vers la surface de la logique des profondeurs, Brunois représente l'hybris d'un rapport à la connaissance relevant du pur aveuglement. Les indices de sa culpabilité s'accumulent tout au long du récit, et l'enquête en vient à le prendre pour objet. L'incipit s'ouvre déjà sur un cauchemar qui déforme le personnage pour en faire une figure torturée sous le signe de l'instable : « Sa face terreuse s'étirait, se crevassait de secousses, comme celle d'un mort qu'on électrise, sa poitrine bombait à rompre ; les paupières strictement closes, il se raidit dans une tension de tout l'être ! » (p. 343). Le réveil entraîne l'interrogatoire de sa femme, qui se solde par un quasi-aveu de culpabilité :

- Enfin, où es-tu allé ? Qu'as-tu fait ?

- J'ai... j'ai... j'ai... des choses...

Il s'était redressé, il était livide, il frissonnait comme d'une fièvre d'agonie, il glapit entre ses dents claquantes :

déjà notée entre les étiquettes « récit judiciaire » et « récit policier » dans les décennies qui suivent la mort de Gaboriau..

- Épouvantables ! (p. 344).

Si le calme revient ensuite, le détective amateur est en réalité sous l'emprise de rêves qui suggèrent l'existence d'une réalité enfouie. Celle-ci se manifeste aussi par le biais des découvertes de Brunois, qui s'imposent fréquemment à lui sur un mode pseudo-prophétique : « Puis, tout à coup, il fut autre. Il se raidissait, l'œil fixe, écarquillé ; et, tendant les bras, il dit, d'un ton qui proclame : - Ce n'est pas elle ! » (p. 357). Brunois dispose d'un savoir dont les tenants et les aboutissants lui échappent. Caricature de personnage tragique, il est saisi d'une poussée de vérité qui se fait sur le mode de l'inéluctabilité :

Tiens ! Qu'est-ce donc qui portait M. Brunois à croire que, à ce moment-là, l'ivrogne avait eu des remords, déjà ? Parce qu'il faisait, malgré lui, confusion entre l'état d'esprit qui avait dû suivre le crime et celui qui l'avait précédé ? Cette explication ne satisfait point M. Brunois. Il tenait à son idée, que le futur coupable, ici, dans cette rue, éprouvât des troubles de conscience – étrangement, il tenait à cette idée –, mais, en même temps, il lui semblait que ç'avait dû être pour des motifs étrangers au crime lui-même (p. 364).

Le passage de la forme personnelle à la forme impersonnelle exprime cette perte de maîtrise du personnage au moment même où il singe la démarche spéculative. Les motifs du double¹²²⁶, de la folie, de la hantise s'affirment dès lors au fur et à mesure du texte. Lorsqu'il entrevoit la vérité, son statut de bourgeois est mis en question par la découverte d'un monde insoupçonné où le crime apparaît dans sa sauvagerie :

Tout ébloué de crime, M. Brunois jeta un cri ! Car, enfin, lui, brave homme, bon bourgeois, marié, tranquille, lui, soudainement, dans cette effroyable chambre, toute rouge, où ne manquait de l'assassinat que la victime saignant du cou et du sein, se dressant vers la croisée – et encore, non, elle ne manquait pas, car il croyait la voir, il la voyait ! –, c'était de quoi devenir fou (p. 369).

En proie à la vision intérieure du meurtre, le personnage cherche alors

¹²²⁶ Voir l'image du miroir qui permet d'exprimer de manière attendue le dédoublement du sujet. « Dans l'une des hautes glaces de la façade rouge, il vit, de profil, le reflet vite évanoui d'un homme... d'un homme, oui, qui était, oui, oui, certainement, qui était l'assassin ! », Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu*, op. cit., p. 382.

désespérément à en nier la portée (p. 377). L'enquête permet de la sorte de dire la pulsion bourgeoise, mais aussi l'aveuglement d'un monde social fermé sur lui-même et inapte à réfléchir son propre statut. Le récit judiciaire n'est que fuite de soi, à la manière de ce que fait Brunois. Le drame de Brunois, c'est que le divertissement auquel il s'est adonné s'est retourné contre lui. Le récit judiciaire satirisé, puis retourné pour dénoncer le non-dit du monde social, se fait alors pure forme vide, et le suspense en vient à porter sur la manière dont le personnage va ou non se confronter à ses zones d'ombre.

De fait, si Brunois se voit progressivement menacé par la vérité qui monte en lui, il n'en cesse pas moins, dans sa parodie d'enquête, à dénoncer malgré lui les limites des pseudo-techniques d'investigation. L'enquêteur n'est plus ici qu'une coquille vide, un anti-Dupin, une pure extériorité jouant à réfléchir selon un jeu aussi gratuit que narcissique. La focalisation interne associée au discours indirect libre permet d'éclairer le fonctionnement psychologique d'un personnage radicalement inapte à (se) comprendre¹²²⁷. Stupéfait de ses intuitions successives (le texte parle par exemple d'une « poussée d'instinct », p. 362), il en vient à se rêver en Dupin doté d'un rapport quasi-divinatoire à la vérité :

À vrai dire, M. Brunois éprouva une grande admiration, non dénuée de quelque ébahissement, pour l'instinct qui le guidait en ses difficiles recherches. Ainsi, sans aucune espèce d'indice, uniquement par hasard (ceci tenait véritablement du prodige), il avait mis la main, tout de suite, sans hésitation, précisément sur la clé de la chambre où fut assassinée la sœur de la Grande Juive ! (p. 366).

Brunois n'est pas seulement une parodie de détective. Il montre malgré lui combien les dons censément supérieurs de l'enquêteur peuvent être lus comme relevant d'une logique autre et plus prosaïque. Il s'illusionne en tout cas sur ses capacités intellectuelles, et trouve toujours le moyen de justifier l'idée à laquelle il est parvenu. Ses lectures font office à cet égard de vague fond rationnel et produisent un court-circuit logique, en lui conférant un pseudo-

¹²²⁷ Pour une analyse de cette nouvelle et des méthodes d'interprétation qui s'y trouvent mises en œuvre, voir notamment Marion François, « Catulle Mendès, 56, rue des Filles-Dieu : l'invention du détective "héautonparatéroumène", ou un coupable acharnement », *Fabula / Les colloques*, Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation », 2008. En ligne : <URL : <http://www.fabula.org/colloques/document917.php>>. Consulté le 30/08/2019.

savoir à même d'expliquer l'inexplicable :

Entre des épaules de curieux, ses épaules tombèrent d'abord sur la photographie offerte par Eudoxe, et avant même d'avoir lu l'inscription manuscrite en bas du portrait, il avait reconnu Félicie Bonheur. Rien d'extraordinaire à cela. Si souvent, dans les journaux, on avait décrit cette fille, pas belle, trop grasse les lèvres bouffies, en cheveux, une vieille robe marron, sans corset, où pesait la gorge molle et lasse ; puis, elles se ressemblent toutes, ces rôdeuses (p. 357).

Le récit est alors en proie à la circularité herméneutique. Le journal qui a produit le mystère fournit aussi la grille interprétative à même d'en rendre compte. Alors que la vérité est ce qui échappe, ce qui renvoie à des zones interdites du sujet et du réel, ce qui inquiète les versions établies des choses et ouvre à un territoire autre, il est toujours loisible de faire appel aux journaux pour éradiquer la troublante sensation de familiarité avec le monde du crime un instant éprouvée par Brunois :

Il aurait dû, vraiment, éprouver devant ces choses le sentiment, du moins, de la nouveauté.

Non, il ne l'éprouvait pas.

Mais il démêla sans peine la cause de cette absence d'étonnement : c'était que ce vil et obscène coin de Paris lui apparaissait de tous points conforme à l'image qu'il s'en était faite d'après les reportages, d'après surtout l'ignoble assassinat (p. 361).

Le texte semble récuser la perspective fantastique pourtant convoquée par le thème du double. D'une part en effet, Brunois fait tout pour détruire la sensation d'*Unheimliche* et couper tout ce qui pourrait mener aux zones intimes de son être. D'autre part, l'aveuglement et l'imbécillité du personnage invitent le lecteur à voir en lui un coupable inapte à appréhender ses actes et le lieu secret de sa démente intime. Le détournement des procédures de détection relève autant de la bêtise que d'une logique obsessionnelle¹²²⁸, et fonctionne comme un révélateur de la psychologie profonde du personnage trop occupé à chercher la vérité ailleurs qu'en lui-même. L'ironie tient à ce que Brunois, sans cesser un instant de se mentir, emprunte à ses modèles jusqu'à l'orgueil narcissique de celui qui entretient un rapport privilégié à la vérité : « Un peu infatué, il se disait, en

¹²²⁸ Voir Marion François, « Catulle Mendès, 56, rue des Filles-Dieu : l'invention du détective "héautonparatéroumène", ou un coupable acharnement », *art. cit.*

se frottant les mains, qu'il aurait fait un fameux préfet de police ! Simple citoyen, il remplirait son devoir de citoyen en éclairant la justice » (p. 358). Le récit semble alors se jouer de la tradition du récit judiciaire. La première phrase de « The Murders in the rue Morgue » qui thématise le problème des pouvoirs paradoxaux de la raison, à même d'éclairer les choses alors que ses pouvoirs propres restent obscurs, fait l'objet d'une variation qui ne sert plus ici qu'à dire la profonde idiotie du pseudo-sujet du savoir :

- Je sais, je sais.
- Monsieur sait ?
- Tiens, pour quelle raison avait-il dit : je sais ? (p. 367)¹²²⁹.

Le texte entretient de la sorte une relation complexe au genre judiciaire, pensé comme traversé par la fascination pour le mystère. Le mystère est dénoncé comme pure expression d'un rapport bourgeois au divertissement, mais renvoie aussi à ce qui résiste au sens et déstabilise une conception étriquée et mensongère du monde. Dans ce cadre, les moyens littéraires par lesquels s'établit la vérité du crime relèvent de la fabulation. C'est alors l'idée du détective suprahumain qui se voit ridiculisée, comme manifestation dernière du désir du lecteur bourgeois de se rêver en figure héroïque.

En vérité, il s'en serait fallu de peu pour qu'il admit quelque surnaturelle intervention (un temps, il avait failli s'adonner au spiritisme) s'il ne lui était revenu en mémoire que les hommes doués, pour l'achèvement d'une œuvre, de talents supérieurs furent toujours aidés en leur tâche par la bonne volonté des circonstances ; le destin aime à servir le génie (p. 366).

Le récit entretient dès lors un rapport sadique avec son héros. Il en dénonce les pulsions profondes un temps cachées sous le goût pour la littérature : « Ce n'était plus un chapitre de roman, ni un rébus, c'était du vrai meurtre, du vrai sang, de l'abomination toute proche, vivante, tangible » (p. 370). Il en

¹²²⁹ L'ironie touchant le rapport de Brunois au savoir en fait aussi, au passage, un disciple de Bouvard et Pécuchet. Le monologue intérieur permet de manifester la filiation, et autorise au passage des jeux parodiques avec le style flaubertien : « Il s'intéressait à sa propre pensée comme à une très minutieuse étude d'âme dans quelque roman ; et il lui semblait qu'il se lût », Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu*, *op. cit.*, p. 367.

déconstruit aussi les présupposés idéologiques :

L'extraordinaire, l'inconcevable, c'est qu'un pareil crime ait été commis par un homme de mœurs paisibles, d'humeur douce, poli, timide même ! Ce qui, de la part d'un brutal rôdeur, habitué à parler du couteau, serait tout simple, devient incompréhensible s'il s'agit d'un honnête et calme bourgeois (p. 373).

Brunois finit alors par se sentir tout de même menacé par ses propres découvertes (p. 376), et tente un instant d'abandonner l'enquête avant de la reprendre selon le mécanisme de la fatalité œdipienne. L'aveuglement persistant du personnage se manifeste lorsqu'il se rend au bureau du juge pour lui fournir la description du coupable :

- Mais, malheureux, dit le juge, ce signalement, c'est le vôtre !
- Le mien ?
- Et l'assassin, c'est vous !
- Moi ! (p. 385).

Le récit, commencé sur le mode de la satire, a utilisé le motif de l'enquête pour créer progressivement un effet d'inquiétude croissante. Paradoxalement, c'est au moment de la catastrophe qu'il en désamorce les effets. Le procès de Brunois, expédié en quelques lignes, se solde par sa libération. Il est déclaré irresponsable, « à cause de l'état d'esprit qui [...] l'obligea à être l'espion, le délateur de soi-même ; grâce aussi à la plaidoirie de M^e Flor Delestang, plaidoirie admirable, un peu entachée de pédantisme, puisque l'orateur, à plusieurs reprises, nomma son client : "l'Héautonparatéroumène" » (p. 385).

L'inquiétude de la conscience se voit conjurée, et l'ordre bourgeois est rétabli dans ses droits. De surcroît, par le biais de la parodie, l'effet de terreur est vidé et ramené à un pur truc rhétorique, relevant de l'allusion ludique à « L'héautontimorouménos » de Baudelaire. Celui qui chez Baudelaire était « bourreau de soi-même » n'est ici plus que « celui qui s'épie lui-même », selon une logique relevant à la fois du narcissisme et de l'aveuglement. Tout se passe alors comme si le motif poésique du dédoublement de la conscience se voyait réinvesti de manière à produire une satire du récit policier et du monde bourgeois, vus comme marqueurs d'une société inapte à affronter les

profondeurs de la conscience. La cruauté de Mendès¹²³⁰ paraît concerner une époque usant de formes de divertissement pensées comme lieu du mensonge. Elle interroge de la sorte la position du lecteur, dans sa propension à éprouver par le biais de la fiction des émotions dont il refuse d'appréhender la portée profonde. La fascination pour le mystère constitue une porte d'entrée pour dénoncer sur un mode ludique le fonctionnement d'un pseudo-rapport à la vérité et à la raison susceptible de servir de voile au jeu pulsionnel où se fonde le goût pour la littérature du crime. L'ambiguïté tonale du texte, source de déstabilisation du lecteur, permet de détourner ses attentes et de questionner son attirance pour le mystère.

Que ce soit chez Lermina ou Mendès, le mystère est envisagé en lien avec une approche du récit judiciaire héritée de Poe. Il permet de jouer de la fascination contemporaine pour les faits divers et d'en dénoncer simultanément les ambiguïtés et l'impact social. De la sorte, le mystère est à la fois mobilisé et critiqué dans des récits porteurs d'une dimension réflexive et critique. L'engouement pour le crime sensationnel ou la fascination pour la raison scientifique censée éradiquer les menaces pesant sur le monde se voient tour à tour mis à distance dans des textes jouant d'effets d'ambiguïté et d'ironie destinés à réveiller le potentiel inquiétant de la fiction judiciaire. La vérité est instable, inaccessible ou menaçante, quand elle ne dit pas le refoulé du monde social. Si le mystère joue un rôle dans ces textes, c'est pour les rebrancher sur la logique du désir et ses ambiguïtés. L'interrogation sur les secrets de la conscience permet de mettre à distance les ressorts suspects du romanesque pensé comme expression de la société médiatique.

3.2.3. Une forme radicalement nouvelle pensée comme pur problème : Orczy

Les récits d'élucidation criminelle considérés jusqu'ici se nourrissent largement des traditions littéraires des décennies précédentes. Le mystère, par

¹²³⁰ Sur cette question, voir Éric Vauthier, « Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence », *op. cit.*, p. 235 en particulier, où l'auteur aborde notamment les relations de Mendès et de Villiers de L'Isle-Adam.

les effets de flottement qu'il permet entre diverses acceptions, y occupe fréquemment une place notable et s'insère dans une grande diversité de mécanismes narratifs. Il est dans le texte sa part impure, mouvante, insituable et toujours suspecte. Dès lors, quand le récit policier en appelle pour de bon à la raison et cherche à se poser comme forme autonome et nouvelle, le mystère en devient une cible privilégiée.

Pour envisager cet aspect de la question et ses implications narratives, il paraît nécessaire de se pencher sur un texte mettant en jeu un idéal résolument rationaliste de l'enquête, assorti d'un pacte de lecture invitant clairement le lecteur non plus à s'inquiéter de la suite du récit, mais à se concentrer uniquement sur la recherche de la solution du problème posé. Avec *The Man in the Corner* (1908)¹²³¹, la baronne Orczy (1865-1947) propose un texte radicalisant la leçon doylienne et l'orientant vers un tel contrat. Il s'agit d'une suite de nouvelles présentées comme de purs défis proposés au lecteur, à charge pour celui-ci d'en trouver le fin mot après avoir analysé l'ensemble des données qui lui sont soumises¹²³². Ces nouvelles ont connu une première publication dans *The Royal Magazine* entre 1901 et 1902. On peut les envisager à la manière d'une photographie d'un état du processus d'autonomisation générique du récit policier au tournant du vingtième siècle. L'étude de ce texte devrait permettre de tester l'idée que le genre, même lorsqu'il entend se passer du mystère, est susceptible d'y recourir en sous-main à des fins de dynamisation narrative.

Le recueil présente douze récits d'enquête répartis sur 36 chapitres. Un mince fil narratif relie les diverses histoires, et s'articule à un dispositif destiné à les présenter en procédant des faits à la solution. Un vieil inconnu accoste dans un café une journaliste, Polly Burton, et lui parle d'une affaire criminelle réputée insoluble, mais dont il assure connaître le fin mot¹²³³. Ils se retrouvent à de multiples reprises, toujours de manière impromptue, et à chacune de leurs

¹²³¹ Édition de référence : Baronne Emma Orczy, *The Man in the Corner*, New York, Dodd, Mead and Company, 1909. Édition française : Baronne Emmuska Orczy, *Le Vieil homme dans le coin* (trad. Jean Joseph-Renaud), Paris, Garnier frères, 1980.

¹²³² Le récit paraît éradiquer tout ce qui pourrait susciter l'émotion du lecteur : « Pure puzzles, *The Old Man in the Corner* mysteries are all the more enjoyable for eschewing any emotional involvement by the reader », Michael Dirda, « The mystery behind the baroness », *The New Criterion*, sept. 2015, vol. 3. En ligne : <URL : <https://newcriterion.com/issues/2015/9/the-mystery-behind-the-baroness>>. Consulté le 30/04/2019.

¹²³³ « He pops up at the journalist Polly Burton's table at the local ABC café unbidden, and proceeds to clear up unsolved mysteries », Martin Priestman, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 46.

rencontres, le vieil homme soumet un nouveau problème à la sagacité de la jeune femme.

L'ensemble du dispositif est au service de la présentation des cas. Les personnages sont peu développés, l'essentiel du texte étant consacré au discours du vieil homme. Le récit est présenté comme purement rétrospectif : il s'agit à chaque fois d'affaires passées, sans dimension dramatique. Tout enjeu de justice est par ailleurs récusé par un personnage revendiquant une suspension du regard moral. Seule compte la question de la vérité et la manière d'en établir méthodiquement les termes. De manière générale, le problème est posé en plusieurs temps : les circonstances du crime sont suivies de la narration du déroulement de l'enquête officielle et de son échec. Le vieil homme demande alors l'avis de la jeune journaliste, qu'il récuse avant de révéler la solution du problème¹²³⁴. L'auteure entend se démarquer de Conan Doyle¹²³⁵ en présentant, en particulier dans l'édition de 1908, un système narratif d'allure objectivisante. Dans la première édition, les textes étaient narrés par la jeune journaliste (alors anonyme). Lorsque les nouvelles sont recueillies en volume, la stratégie narrative est revue et le récit passe à la troisième personne. La solution proposée par le vieil homme est dès lors présentée par le texte comme la seule viable¹²³⁶.

Le mystère est précisément introduit dès les toutes premières phrases du récit pour en être évacué, y être présenté comme ce qui n'aura pas droit de cité dans le texte, au nom d'une conception analytique du processus d'élucidation censée rendre compte de tout problème posé :

The man in the corner pushed aside his glass, and leant across the table.
"Mysteries!" he commented. "There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation" (p. 1).

¹²³⁴ Certaines affaires sont présentées sur 2 chapitres seulement (chapitres 10-11 et 12-13), tandis que d'autres se voient développées sur 4 chapitres (pour les problèmes abordés dans les chapitres 14 à 17 et 24 à 27). Le schéma logique d'ensemble, de l'exposition à la solution, reste de son côté inchangé.

¹²³⁵ Même si le personnage du vieil homme use d'aphorismes évoquant Holmes : « Designed to be as unlike Sherlock Holmes's adventures as possible, Orczy's stories nonetheless do contain statements that could have been made by the sleuth of Baker Street: "I never argue. I state undeniable facts" », Michael Dirda, « The mystery behind the baroness », *art. cit.*

¹²³⁶ Pour une analyse des changements apportés au texte lors de l'édition en volume, voir Rachel Smillie, « True Cock-and-Bull Stories: Negotiating Narrative Authority in Emmuska Orczy's "Man in the Corner" Tales », *Clues. A Journal of Detection*, printemps 2017, vol. 35, n°1, p. 51-62. Rachel Smillie considère qu'une étude serrée des textes originaux témoigne d'effets de polyphonie gommés dans l'édition de 1908.

C'est la part de l'inconnaissable qui est ici dénoncée. Il n'y a pas de secrets pour le détective sachant faire preuve de méthode. Le sens premier du mystère tel qu'il sera envisagé dans le recueil est clairement posé d'entrée de jeu : il s'agit du crime comme ce qui constituerait un défi insurmontable à la compréhension, ce qui constitue un non-sens. Rhétorique sensationnaliste ou inquiétudes fantastiques ne peuvent que se dissoudre sous le triomphe de la règle. La défiance à l'égard du mystère, qui se lisait dans *A Study in Scarlet*, est désormais pure et simple récusation.

Et pourtant, les termes appartenant à la famille de « mystery » sont omniprésents tout au long du recueil¹²³⁷. Le mot apparaît en titre de chapitre à sept reprises ; il apparaît en tout pas moins de 87 fois au fil du texte. C'est bien le cas de dire, ici, que le texte en appelant à la négation pure et simple du mystère ne cesse simultanément d'en passer par lui.

Dans les titres de chapitres, le mystère renvoie il est vrai en un sens concret à l'inscription spatiale du crime, selon une acception directement dérivée des mystères urbains. Les deux séries de nouvelles initialement publiées dans *The Royal Magazine* se voyaient déjà réparties en « mystères de Londres » (« Mysteries of London ») et « mystères des grandes villes » (« Mysteries of great cities »). Le recueil reprend en ouverture de certains de ses chapitres des appellations telles que « The Fenchurch mystery », « The York mystery », « The Edinburgh mystery », « The Dublin mystery » ou encore « The mysterious death in Percy street ». Le mystère s'associe à l'espace d'inscription du crime non résolu. Il relève dès lors d'une logique d'étiquetage, et constitue un moyen de référer au cas dont la nouvelle fait son objet.

Pour autant, cette appellation n'est pas absolument neutre. Si le mystère désigne une affaire criminelle non résolue, il reste obstinément travaillé par des aspects connotatifs renvoyant au crime entendu comme ce qui reste susceptible de défier l'appréhension commune. Il se connecte à l'extraordinaire et au traitement médiatique du crime. Le régime sensationnaliste de désignation du crime dans la presse criminelle se réintroduit ainsi dans le texte qui le révoque. Le vieil homme dans le coin, ennemi du mystère, mobilise les journaux pour présenter l'affaire. Par le biais de l'effet de citation, le recueil convoque le mystère en lien avec l'évocation de la dimension fascinante du crime de portée

¹²³⁷ Annexe V.2.E.

médiatique : « Thus it was that the later editions of the evening papers, under the sensational heading, "Mysterious Suicide on the Underground Railway," had already an account of the extraordinary event » (p. 91) ; « Already the morning papers of the following day were full of the latest sensation: "Mysterious disappearance of a well-known tradesman" » (p. 122). Le vieillard reconnaît d'ailleurs cette dimension d'excitation portée par le crime envisagé à l'aune du mystère : « Never since the days of the Fenchurch Street mystery, and the trial of Smethurst, had I seen so much excitement » (p. 109). De la sorte, les nouvelles tirent leur nom d'une appellation donnée dans le cadre d'un discours médiatique destiné à souligner le caractère extraordinaire du crime. Par ce biais, le fait mystérieux se réintroduit dans le récit qui s'en défie, et l'affaire criminelle peut être vue comme porteuse d'un effet sur un destinataire. Elle est à même de produire l'effet de surprise (« The sensational side of this mysterious case culminated in one extraordinary, absolutely unexpected fact », p. 177). Elle s'offre aux retournements et relève du régime narratif dans la mesure où l'inconnu qui l'entoure donne lieu à toutes sortes de développements imprévus (« But now the climax had come, and Kershaw, after a final moment of hesitation, handed over to his German friend the two last letters purporting to have been written by Smethurst, and which, if you remember, played such an important part in the mysterious story of this extraordinary crime », p. 8). La métaphore usitée des annales du crime souligne ce fait élémentaire : avec le mystère, le crime est assimilé à une forme de production écrite se jouant au carrefour du compte-rendu judiciaire et de la narration porteuse d'un effet de fiction excitant (« Lady Arthur Skelmerton! That name recalled one of the most bewildering, most mysterious passages in the annals of undiscovered crimes », p. 57).

Il s'agit là d'un moyen stratégique usuel pour donner corps à ce que le texte fait mine de récuser. On a rappelé l'affirmation liminaire du vieil homme au moyen de laquelle il nie la possibilité du mystère. Elle fonctionne comme un thème de discours récurrent, sur lequel le personnage revient tout au long du texte. Il précise dès les premières pages sa pensée au nom d'un éloge de l'intellect pour lequel rien ne saurait faire mystère. Il met alors en avant une logique du point de vue, du déplacement du regard destiné à faire surgir la vérité, dans le sillon de Dupin ou de Holmes, ce qui lui permet d'éclairer la nature paradoxale du mystère, au carrefour de l'existence apparente et de l'inexistence effective :

« "Pardon me," he said gently, "I never for a moment ventured to suggest that there were no mysteries to the *police*; I merely remarked that there were none where intelligence was brought to bear upon the investigation of crime" » (p. 3). Le vieil homme se pose comme celui qui dissout le mystère (« "I assure you," he resumed at last, "that at that very moment the whole mystery was, to me, as clear as daylight », p. 21), qui vide le mot de son contenu de sens (« "The category of so-called impenetrable mysteries" », p. 80 ; « "Mystery!" he added as if in answer to Polly's own thoughts. "The murder of that man was never a mystery to me" », p. 81). Et Polly peut à son tour revenir sur son affirmation première pour en tester la validité (« "I suppose that as a matter of fact your original remark that 'there are no such things as mysteries' does not apply universally. There is a mystery—that of the death in Percy Street, and you, like the police, are unable to fathom it" », p. 298).

Le dispositif textuel fonctionne à cet égard de manière attendue. Il mobilise le mystère pour suggérer une dimension sensationnelle et un accès impossible à la vérité, de manière à souligner d'autant mieux la puissance intellectuelle du vieil homme aux yeux de qui l'affaire n'a rien de mystérieux. Ce travail se retrouve dans le détail du texte, puisque le déroulement de chaque affaire permet de suggérer une reviviscence ou une démultiplication du mystère par le biais de l'événement impromptu (« A fresh mystery had cropped up », p. 22) avant que la solution, conçue comme parcours récapitulatif, ne le dissolve en rendant compte des données de détail sur lesquelles il s'est constitué (« "I will take you, if you like, point by point along the line of reasoning which I followed myself, and which will inevitably lead you, as it led me, to the only possible solution of the mystery », p. 26). Le vieil homme même peut à l'occasion sembler reconnaître un instant la part de l'extraordinaire pour réinitier la dynamique narrative, sans s'interdire cependant de modaliser au passage la portée du mystère auquel il paraît alors faire appel :

"I really don't know," continued the man in the corner blandly, "what it was that interested me in the case from the very first. Certainly it had nothing very out of the way or mysterious about it, but I journeyed down to Brighton nevertheless, as I felt that something deeper and more subtle lay behind that extraordinary assault, following a robbery, no doubt (p. 221).

Le tissage liminaire d'un discours articulé au terme de « mystère »

permet de valoriser le travail intellectuel destiné à le défaire, en écho au souvenir de Pénélope dont la toile est ici une corde ponctuée de nœuds que le vieillard ne cesse de manipuler (« Polly made no comment, but drew from her pocket a beautiful piece of string, and knowing his custom of knotting such an article while unravelling his mysteries, she handed it across the table to him », p. 166).

C'est autour de ce jeu d'acceptions que se structure massivement l'utilisation du mystère dans le récit. On doit cependant noter que le mot répond progressivement à d'autres régimes de fonctionnement. Il en vient insensiblement, par le biais de notations ponctuelles, à concerner la relation de Polly et du vieil homme, et bientôt le vieil homme lui-même. La discussion des deux personnages peut être traitée sous l'angle du mystère, et convoque alors l'idée d'une conspiration secrète fonctionnant comme une association criminelle (« He looked at her, as if she had proposed some mysterious complicity in an unheard-of crime », p. 167). Ceux qui résolvent le crime entrent en rapport avec lui, ce qui les nimbe d'une aura inquiétante. Le prétendant de Polly, Richard Frobisher, représente la société ordinaire, mise à l'écart de la relation exclusive de la journaliste et du vieillard. Car Polly est fascinée par le vieil homme, qui devient à son tour à ses yeux l'incarnation du mystère : « Miss Polly Burton had had many an argument with Mr. Richard Frobisher about that old man in the corner, who seemed far more interesting and deucedly more mysterious than any of the crimes over which he philosophised » (p. 296). Le dernier chapitre, on y reviendra, consacre l'effet de déplacement du mystère sur la figure du vieil homme en lien avec le crime. En tout état de cause, Polly se voit à son contact prise dans le rapport au mystère, qui revêt une dimension obsessionnelle :

That thought was the inexplicable feeling within her that there was something in connection with that hideous crime which she ought to recollect, something which—if she could only remember what it was—would give her the clue to the tragic mystery, and for once ensure her triumph over this self-conceited and sarcastic scarecrow in the corner (p. 321).

Alors que le mystère dit ce que le récit rationnel entend éradiquer comme relevant du régime de l'erreur logique, il en vient à concerner les personnages, dans leurs rapports mutuels et en relation obscure à la question du crime.

Le texte de la raison est dès lors pour partie réflexion sur le récit, son fonctionnement et ses pouvoirs. On peut même y voir très directement la métaphore de la fiction et de l'effet qu'elle est susceptible de produire sur celui à laquelle elle est adressée. Le récit est structuré autour de la relation asymétrique entre le vieil homme, producteur du discours, et la jeune femme qui en est la réceptrice. Il est le sujet parlant et elle l'auditrice. Il fait aussi d'elle une regardeuse et une lectrice, en mettant sous ses yeux à l'occasion de chaque affaire des photographies et des coupures de journaux à consulter. Le récit est en outre construit autour de l'effet à produire sur la jeune femme. Chacune des nouvelles se clôt sur le départ du vieil homme après qu'il a livré la solution du mystère. Polly se retrouve seule, dans le silence, en proie à une méditation sur l'histoire qui lui a été contée. Elle peut alors revoir en pensée les personnages et, avant de quitter un temps l'espace narratif, être appréhendée comme une lectrice qui resterait un instant, le volume refermé, sous le coup de l'impression causée par le texte :

He was gone before Polly could say another word. The faces of Timothy Beddingfield, of the Earl of Brockelsby, of the Hon. Robert de Genneville seemed to dance before her eyes and to mock her for the hopeless bewilderment in which she found herself plunged because of them; then all the faces vanished, or, rather, were merged in one long, thin, bird-like one, with bone-rimmed spectacles on the top of its beak, and a wide, rude grin beneath it, and, still puzzled, still doubtful, the young girl too paid for her scanty luncheon and went her way (p. 294-295).

Le récit rationnel est tendu vers un effet inscrit et représenté dans le texte, et qu'il est à même de produire dans la mesure où, au-delà de la pure logique, il instaure son propre espace de vérité. Polly est clairement à cet égard le double du lecteur, invité à croire à la solution qui lui a été soumise quand bien même il en viendrait à interroger fantasmatiquement les angles morts du discours d'élucidation :

[The old man] had gone. Polly wanted to call him back, but his meagre person was no longer visible through the glass door. There were many things she would have wished to ask of him—what were his proofs, his facts? His were theories, after all, and yet, somehow, she felt that he had solved once again one of the darkest mysteries of great criminal London (p. 268-269).

Si le vieil homme refuse l'idée de dénoncer un coupable ayant commis un crime de qualité, il n'en est pas moins à cet égard le garant de la clôture du récit, incarnée par la délivrance de cette vérité à laquelle succède sa soudaine disparition à la fin de chacune des nouvelles. Il produit le discours rétablissant malgré tout l'ordre des choses. Lorsque Polly s'inquiète de ce qu'un meurtrier s'est tiré d'affaire après avoir injustement fait accuser son frère, le vieil homme use d'un ton indifférent, mais n'en produit pas moins par l'exercice de son discours l'avènement de la justice providentielle :

"But Percival Brooks?" "The jury returned a verdict of 'Not guilty.' There was no evidence against him." "But the money? Surely the scoundrel does not have the enjoyment of it still?" "No; he enjoyed it for a time, but he died about three months ago, and forgot to take the precaution of making a will, so his brother Percival has got the business after all. If you ever go to Dublin, I should order some of Brooks' bacon if I were you. It is very good (p. 215).

Le discours de vérité obéit de la sorte obstinément aux lois du récit et au type de clôture morale attendue par le lecteur. Le vieil homme, dans sa posture de logicien indifférent à la loi, est essentiellement conteur, et sait répondre aux attentes de clôture narrative de son lecteur.

La dimension narrative du texte ne se pose d'ailleurs pas uniquement par le biais de la question de l'effet de la fiction sur le récepteur ; elle concerne aussi le sens et le fonctionnement intime du récit. Car il s'agit bien de faire récit, d'organiser en un tout cohérent la succession de cas disparates. Le texte dispose des effets de liaison entre les nouvelles, produit des jeux d'écho et de résonances en faisant référence à une affaire à propos d'un autre cas, ou en revenant sur des paroles prononcées par l'un des personnages lors d'une occasion précédente. La corde que noue et dénoue le vieil homme tandis qu'il développe son propos fonctionne à la manière d'une métaphore double, qui concerne aussi bien la question de la vérité que celle du récit. Il s'agit pour Polly de suivre les méandres du discours du vieil homme en même temps qu'elle s'efforce de donner sens à l'histoire et qu'elle observe les mouvements de ses mains, et ce dès l'ouverture du texte : « He fidgeted incessantly with a piece of string ; his long, lean, and trembling fingers tying and untying it into knots of wonderful and complicated proportions » (p. 3). L'étonnant, l'incroyable (« wonderful ») et le compliqué (« complicated ») disent le nouage de l'herméneutique et du narratif en un tout.

La métaphore du fil, revenant de nouvelle en nouvelle, suffit à faire lien, en désignant précisément le vieil homme comme l'homme du lien. Elle fait de la question de l'unité et de la simplicité un idéal qui est celui de la vérité, mais qui revêt aussi une portée esthétique.

Ce qui se joue, c'est la possibilité de mettre en place une fiction se présentant comme dotée d'un sens unique et stabilisé. Le vieil homme, en tant qu'incarnation du récit, occupe à cet égard une place impossible dans le jeu fictionnel. Il se présente comme apte à fonder narrativement et de manière absolue et radicale l'idée d'une vérité irréductible et impossible à nier, alors que la vérité échappe par définition au récit et ne peut qu'y surgir à la manière d'un coup de force introduit par l'instance narrative. Il est alors nécessairement, dans le récit, ce qui échappe. Il est sans nom (dans ce premier recueil), apparaît et disparaît à volonté, et se fait de la sorte pure puissance de discours, sujet de la parole édictant les règles régissant son pouvoir. Il donne les faits, raconte l'enquête, propose la solution, selon une circularité du discours que les pièces qu'il présente semblent démentir alors qu'elles ne font que s'y insérer. Il n'est pas indifférent à cet égard que la lutte qui se joue entre Polly et le vieil homme concerne la question de l'autorité. Face au vieil homme, Polly tente désespérément de proposer des récits alternatifs, de se faire à son tour principe d'autorité narrative (par exemple p. 137-138), au risque d'encourir la froide ironie de son interlocuteur. Elle est inapte à se faire le sujet du récit, sauf à s'approprier la part non-discursive du personnage avec le motif de la corde, à y découvrir soudain l'indice du meurtre, et à se faire dès lors la nouvelle détentrice de la vérité fondée sur l'ordre du non-symbolisable :

Polly remembered that in the illustrated papers photographs appeared of this wonderfully knotted piece of string, so contrived that the weight of the frame could but tighten the knots, and thus keep the window open. She remembered that people deduced many things from that improvised sash-line, chief among these deductions being that the murderer was a sailor—so wonderful, so complicated, so numerous were the knots which secured that window-frame (p. 322).

La contemplation porte sur la corde, comme ce qui constitue le lieu du récit et du vrai, parce qu'elle représente le non-dit où s'origine le crime, et concerne le sens secret d'un texte cherchant à en dérober obstinément la figure :

In her mind's eye she saw those fingers, rendered doubly nervous by the fearful cerebral excitement, grasping at first mechanically, even thoughtlessly, a bit of twine with which to secure the window; then the ruling habit strongest through all, the girl could see it; the lean and ingenious fingers fidgeting, fidgeting with that piece of string, tying knot after knot, more wonderful, more complicated, than any she had yet witnessed.

"If I were you," she said, without daring to look into that corner where he sat, "I would break myself of the habit of perpetually making knots in a piece of string" (p. 322-323).

Polly, relais du lecteur, s'est finalement appropriée la parole d'autorité en se faisant à son tour manipulatrice de la corde et de ses nœuds. Avec elle, le lecteur peut prendre fantasmatiquement la place de l'auteur, ce qui amène inéluctablement au silence et à la disparition du vieil homme (« He did not reply, and at last Polly ventured to look up—the corner was empty, and through the glass door beyond the desk, where he had just deposited his few coppers, she saw the tails of his tweed coat, his extraordinary hat, his meagre, shrivelled-up personality, fast disappearing down the street », p. 323). Le mystère s'est apparemment défait, mais pour mieux s'emparer de l'espace fictionnel : la vérité relève de la production narrative, l'enquêteur tenait son pouvoir non d'une rationalité supérieure mais d'un rapport intime au crime, et la jouissance du récit concerne une fuite du sens ouvrant aux rêveries interminables.

Que nous disent ces différents textes ? Sans doute, on peut parler d'une nouvelle étape dans l'histoire du récit policier au tournant du siècle. Le motif de la quête sous le signe de la rationalité tend à s'autonomiser, dans des textes qui affirment de plus en plus leur espace propre et pour cela mettent à distance le mystère, conçu comme ce qui renvoie à l'irrationnel, au fantastique ou encore à une littérature sensationnelle bien éloignée des prestiges de la science et du discours de la méthode.

Mais cette évolution n'est pas sans nuances. Nombre de textes témoignent de logiques narratives complexes, hétérogènes, jouant d'une multiplicité de traditions littéraires pour créer leurs effets. La narration peut user d'une logique du détour et de l'aventure pour faire de la quête criminelle le lieu de rencontre de tous les possibles et viser à produire des effets de surprise plutôt qu'à thématiser la puissance de la vérité. L'enquêteur n'est pas simplement le héraut de la raison, mais constitue aussi à l'occasion un vecteur pour interroger les profondeurs de la conscience censément rationnelle et le sens de la modernité. Au sein d'un même texte, le récit judiciaire peut se voir mobilisé

et faire l'objet de considérations critiques au moyen desquelles l'idéologie littéraire et sociale dont il participe se voit mise en question. Avec l'appel au mystère, des procédés de mise en abîme de la littérature à visée sensationnelle peuvent être convoqués dans le texte pour l'ouvrir à une logique polysémique. Le récit est alors travaillé par des effets d'instabilité.

Mais l'époque donne aussi déjà lieu à des textes se présentant comme de purs problèmes. La raison autonomisée est alors résolument mise au premier plan dans des récits qui présentent le mystère comme relevant d'un rapport illusoire aux choses dont il s'agirait de se départir. Chez Conan Doyle ou chez la baronne Orczy, le texte en vient alors à produire un discours sur le mystère destiné à en réduire, voire à en anéantir la portée. Mais ces textes tendent en réalité dans les cas que l'on a pu envisager à fonctionner de manière complexe et asymétrique. La posture discursive du personnage ne recoupe pas intégralement le mécanisme narratif : le texte vise à produire des effets sur le lecteur, à jouer avec ses émotions et ses attentes, et peut mobiliser pour cela ce mystère que le détective ne cesse de prendre de haut. Le récit, mais l'enquêteur aussi, en tant qu'ils sont dépositaires d'un rapport transcendant à la vérité et d'une connaissance intime du crime, engagent alors sous la simplicité revendiquée des moyens complexes et hétérogènes, dont le texte peut faire son véritable thème. La question du sens, pour se faire narrative, joue de l'obscurité tout autant que de la transparence, et trouve avec le mystère un moyen de gripper une machine fictionnelle d'apparence trompeusement lisse.

3. 3. Le roman policier français du début du 20^e siècle ou la raison au principe du désir de fiction

Dans les premières années du vingtième siècle, l'idée d'un genre narratif se revendiquant de la raison est clairement en place, et largement disposée sous l'égide de Sherlock Holmes. La référence au héros de Conan Doyle se fait incontournable pour le genre policier tel qu'il s'élabore alors. Les écrivains français de l'époque tendent à se positionner par rapport au modèle, et à problématiser dans leurs écrits le statut de ce qui pourrait caractériser en propre une littérature policière d'inspiration française. En reprenant l'idée d'un genre

en tension avec le fantastique aussi bien qu'avec une littérature sensationnaliste, ils peuvent investir de manière spécifique le statut à accorder à la raison, dans le cadre d'approches narratives qui valorisent largement la logique de l'action.

Trois romans seront prioritairement considérés pour analyser ce moment. *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux (1907) est traversé par le mystère, tout en revendiquant, contre et au-dessus de Holmes, un rapport radicalisé à la raison cartésienne. Mais le goût de l'hybridité générique et de l'utilisation du genre policier au profit de la jouissance narrative n'est pas propre à Leroux. *L'Autobus évanoui* de Léon Groc (1913) relève à la fois de la tradition judiciaire et du merveilleux-scientifique et, dans le souci de faire du thème surnaturel un motif intégré au récit d'élucidation, joue du statut ambigu du mystère. De plus en plus envisagé comme ce qui touche simultanément au désir fictionnel et à la menace de déstabilisation générique, le mystère peut être au cœur d'un dispositif de double discours du récit. Il paraît nécessaire à cet égard d'aborder le cas d'Arsène Lupin. De manière certes différente de Rouletabille, le héros de Maurice Leblanc se jette lui aussi dans l'aventure sous le signe du mystère tout en se disant plus rationnel – car plus français et donc censément cartésien – que quiconque. On considérera rapidement la naissance du personnage dans la nouvelle « L'arrestation d'Arsène Lupin » (1905), avant de nous concentrer plus particulièrement sur *L'Île aux trente cercueils* (1917). Ce texte écrit pendant la Première Guerre mondiale permettra d'appréhender le rôle éminemment stratégique que le mystère peut occuper dans le roman pour en dire les tensions profondes au moment où le terme, toujours prometteur de jouissance narrative, se charge d'un poids politique et idéologique qui en renforce le caractère suspect.

3.3.1. *Le Mystère de la chambre jaune* de Leroux : pouvoir de la raison, puissance de la fantaisie

Gaston Leroux (1868-1927), avec *Le Mystère de la chambre jaune*¹²³⁸, publié

¹²³⁸ Édition de référence : Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, dans *Les Aventures de Rouletabille reporter*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1988, vol. I, p. 13-190.

d'abord sous forme de feuilleton dans *L'Illustration* en 1907 puis en volume chez Pierre Lafitte l'année suivante, invente la figure de Boitabille, devenu Rouletabille au fil de l'écriture, un journaliste-enquêteur qui prétend surpasser Sherlock Holmes en faisant appel à une théorie de la connaissance d'inspiration idéaliste plutôt qu'empiriste. Rappelons à grands traits l'intrigue de ce célèbre roman dont le narrateur est Sainclair, ami de Rouletabille endossant les habits de Watson. Au château du Glandier, Mathilde Stangerson a fait l'objet d'une agression dans une chambre fermée au verrou. Le célèbre Larsan, menant l'enquête, soupçonne Robert Darzac, éternel prétendant de Mathilde que celle-ci venait enfin d'accepter pour époux avant de se désister. Rouletabille, qui enquête aussi de son côté, finit par démasquer Larsan, qui n'est autre que le vil et génial Ballmeyer, terrible brigand et ancien amant de Mathilde.

Le mystère, ici, est omniprésent. Le terme apparaît 79 fois (en incluant le titre)¹²³⁹. Le mot est sans surprise à entendre en lien avec le motif de l'élucidation criminelle. Du début à la fin du récit, le mystère concerne la tentative de crime qu'il s'agit de comprendre. Il s'insère dans des jeux métaphoriques figés appelant l'irruption de la lumière du vrai, en remotivant à l'occasion l'image traditionnelle : « Nous apporterons à la barre une lumière telle que tout le mystère du Glandier en sera illuminé » (p. 154). Le mystère du Glandier, ou mystère de la chambre jaune, c'est encore et toujours ce dont il faut rendre compte, en un double sens. Il s'agit à la fois de dire quel est le criminel, et comment la tentative d'assassinat a pu se dérouler dans un local clos : le texte vise à la fois l'identification de la figure maléfique et la résolution du problème logique, en jouant simultanément sur les deux tableaux, à mi-chemin du roman populaire et du roman policier¹²⁴⁰. Mais c'est bien ce problème du local clos qui est d'abord mis en avant et amène à penser qu'on a affaire à un impossible. La curiosité du lecteur ne cesse alors de se voir invoquée par la promesse de l'élucidation du mystère, et ce jusqu'à la grandiloquence : « Maintenant, nous arrivons à l'explication du mystère de la Chambre Jaune ! » (p. 175).

Le mystère renvoie explicitement dès l'ouverture du récit à une tradition

¹²³⁹ Annexe V.3.A. On pourrait ajouter au décompte la mention du terme dans une note de bas de page, *ibid.*, p. 113.

¹²⁴⁰ Daniel Couégnas le rappelle encore, dans *Fictions, énigmes, images, op. cit.* : « On sait que *Le Mystère de la chambre jaune*, qui compte parmi les premiers romans policiers d'énigme français, est aussi un des derniers avatars du roman populaire "classique". Œuvre-charnière, la première aventure de Rouletabille figure donc un jalon précieux dans l'évolution des formes romanesques de la littérature d'évasion », p. 129.

littéraire fondée sur la mise en place d'un problème à résoudre. Il caractérise ce qui se présente comme un tour de force narratif et un défi lancé au lecteur, auquel est sans cesse rappelée la portée intrigante du problème proposé : « De fait, observai-je, voilà bien pourquoi ce mystère est le plus surprenant que je connaisse, *même dans le domaine de l'imagination* » (p. 52). Le mystère, c'est l'énigme dotée d'une dimension de radicalité lui conférant son caractère étonnant. Il est dès lors le lieu du défi, exigeant du héros qu'il se mette à la hauteur de son objet : « Quand on est comme moi à la recherche de la plus mystérieuse vérité, on ne laisse rien échapper, ni de ce que l'on voit, ni de ce que l'on entend » (p. 124). Avant Rouletabille, Larsan est d'abord présenté comme la figure omnisciente, seule en mesure de dissoudre le mystère : « Il passait alors, à cette époque où Joseph Rouletabille n'avait pas encore donné les preuves admirables d'un talent unique, pour l'esprit le plus apte à démêler l'écheveau embrouillé des plus mystérieux et plus obscurs crimes » (p. 36). Quant à Rouletabille, il se mue à son tour en figure mystérieuse en accédant à une simplicité supérieure. La vérité se manifeste chez lui de manière déroutante dans la mesure où elle renvoie à ce qui est à la fois évident et inaperçu. Elle se dévoile sur un mode paradoxal, pour des auditeurs confrontés à une révélation du sens qui passe par son apparent blocage : « J'étais un peu habitué à ses propos rompus... rompus pour moi qui n'y trouvais souvent qu'incohérence et mystère jusqu'au moment où, en quelques phrases rapides et nettes, il me livrait le fil de sa pensée » (p. 32). La parole mystérieuse ouvre l'accès à la contemplation du vrai en sa pureté et sa simplicité. Rouletabille est dans un rapport métonymique au mystère : ses paroles renvoient à un sens caché et inaccessible. Mais c'est précisément parce qu'elles sont à même de résoudre le mystère auquel il est lui-même confronté. Face à l'inconnaissable, l'enquêteur passe une fois encore à son tour dans un espace autre pour en défaire la puissance.

On reconnaît donc le mystère dans son fonctionnement duel : il concerne le crime obscur, mais contamine alors le détective, qui pour parvenir à l'élucider doit s'exclure de l'ordre commun. Mais le mystère se nourrit aussi d'autres jeux de connotation. Si la narration est sous le signe du mystère, ce n'est pas seulement qu'elle touche au crime insoluble mais aussi qu'elle est dominée par une logique généralisée du secret. Tour à tour, les différents personnages s'efforcent de dérober des informations. Et il ne s'agit pas là seulement du maléfique Ballmeyer prenant le masque de Larsan. Le juge d'instruction même,

M. de Marquet, peut cacher ses pensées (« Pourquoi M. de Marquet entoure-t-il cet os de mouton de tant de mystère ? », p. 43). Et à peu près tous les autres personnages, des concierges à la femme de l'aubergiste en passant par le père Jacques, dérobent des informations qui tiennent moins au crime qu'à des préoccupations propres à chacun. C'est d'ailleurs aussi le cas, bien sûr, de Rouletabille, qui à la manière de Holmes ne dit ce qu'il sait que lorsqu'il le décide, et retarde d'office de plusieurs heures, au moment du procès, le moment de dévoiler le nom de l'assassin – manière de métaphoriser le suspens de la délivrance du sens tel que l'orchestre le jeu fictionnel. Et c'est, surtout, le cas de Mathilde, qui incarne une version érotisée et paradoxale du mystère. Ici, c'est en effet aussi la victime qui est du côté du mystère, selon une formule invoquée à plusieurs reprises dans le récit (« Et maintenant, connaissez-vous tout le mystère de Mlle Stangerson ? », p. 190). S'il y a mystère, c'est bien parce que la victime elle-même dérobe le savoir, et en versant par exemple du narcotique dans les verres des personnages, utilise des ruses suspectes destinées à permettre au meurtrier de la retrouver et peut-être de la tuer. Sa vocation quasi-sacrificielle se voit alors mise en avant par l'évocation du mystère pensé sur le mode du scandale du sens : « Il me semble que toutes les pensées, toutes, depuis celles qui se traînent sous le crâne du père Jacques, jusqu'à celles qui "naissent" sous le crâne de M. Stangerson, toutes pourraient se traduire par ces mots qu'on lui adresserait, à elle : "Oh ! toi qui connais le mystère, explique-le-nous, et nous te sauverons peut-être !" » (p. 115). Avec l'article défini et en l'absence d'un système de complémentation destiné à en circonscrire la portée, « le mystère » est alors traversé du souvenir de son rapport ancien au sacré.

Mathilde, victime s'offrant à un assassin invisible et inquiétant, ouvre le récit à la rêverie gothique, à l'effroi devant l'absurdité apparente d'un sacrifice radical dont il faudrait à tout prix trouver la clé. On ne s'étonnera donc pas d'acceptions du mot inscrivant résolument le roman dans cette tradition, par l'évocation en particulier du caractère sinistre du château, qui « semblait tout désigné à servir de théâtre à des mystères d'épouvante et de mort » (p. 33). Les notations proprement gothiques sont clairement associées au lieu de l'action envisagé comme invitant au mystère : « Ces vieilles pierres, cette eau stagnante dans les fossés qui entouraient le donjon, cette terre désolée recouverte de la dépouille du dernier été, le squelette noir des arbres, tout concourait à donner à ce triste endroit, hanté par un mystère farouche, l'aspect le plus funèbre »

(p. 98). Les personnages peuvent alors, en passant et même sans y croire ou sur le mode de l'expression figée, jouer avec la référence surnaturelle (« C'est un mystère du diable ! », p. 46).

Par ce biais, le mystère se trouve clairement une fois encore au carrefour de l'inconnaissable et du menaçant. Il n'est pas seulement problème à résoudre, mais noyau d'obscurité où se cache la menace maléfique. « Qui m'eût dit alors que je me trouverais, un jour prochain, au chevet de son lit, avec mes paperasses, et que je la verrais, presque expirante, nous raconter, avec effort, le plus monstrueux et le plus mystérieux attentat que j'ai ouï de ma carrière ? » (p. 73). L'élucidation a pour fonction première de conjurer le lieu du terrible et de l'inquiétant, voire de « l'abominable » : « Si rien ne vient s'ajouter aux constatations matérielles faites aujourd'hui par le parquet, je crains bien que le mystère qui entoure l'abominable attentat dont Mlle Stangerson a été victime ne soit pas près de s'éclaircir » (p. 20).

Pourtant, le rapport au mystère est aussi mis en abîme dans le texte, et voit alors sa valeur retournée. Cet inconnaissable aux allures de défi pour l'esprit, porteur de l'inquiétude si ce n'est de l'effroi, ouvre la voie à la jouissance narrative pour les personnages. De Marquet, en littérateur, jouit du mystère qu'il est censé détruire en tant que juge d'instruction : « Pourvu, mon cher monsieur Maleine, pourvu que cet entrepreneur, avec sa pioche, ne nous démolisse pas un aussi beau mystère ! » (p. 26). La jouissance du mystère n'est pas propre à ce personnage un peu ridicule, et touche aussi Rouletabille, pour qui il se fait à son tour objet esthétique : « En vérité ! C'est un très grand et très beau et très curieux mystère !... » (p. 53). Le mystère est d'autant plus jouissif qu'il ne cesse de se relancer et de se dépasser (« La santé de Mlle Stangerson [...] allait s'améliorant tous les jours *quand est survenu un événement plus mystérieux encore que le mystère de la «Chambre Jaune !»*, p. 95) ; M. de Marquet en « étalant » le mystère dont il se repaît (« Il y en a cinq, répondit M. de Marquet, après avoir toussé deux ou trois fois, mais ne résistant plus au désir qu'il avait d'étaler tout l'incroyable mystère de l'affaire qu'il instruisait », p. 29) anticipe donc le jeu fictionnel, dans sa manière de tirer tous les effets possibles du mystère. Car le mystère se répand, se démultiplie en ouvrant une fois encore le texte au détour, et finit par produire les effets les plus inattendus, le récit passant sans rupture de l'effroyable au grotesque et au comique. Les personnages, confrontés au mystère, cherchent des solutions dans les lieux les plus absurdes et les plus

prosaïques (« Il est peut-être sorti avec le matelas ! Dans le matelas, peut-être... Tout est possible devant un pareil mystère ! », p. 51). Le mystère se fait alors principe dynamique et rapport infini à la fuite du sens, dans un texte où la vérité même, quand elle surgit, pourrait bien n'être qu'un nouveau paravent cachant d'autres menaces portées sur le sens et les choses (« Qui nous dit que, si "nous apprenons", la connaissance de "son" mystère ne sera pas le signal d'un drame plus épouvantable que ceux qui se sont déjà déroulés ici ? », p. 115).

Le mystère est alors utilisé en mention et entre guillemets, dans l'expression « mystère de la chambre jaune » en particulier, pour dire de manière obsessionnelle¹²⁴¹ le rapport des personnages à ce qu'il faut nommer comme relevant d'une logique mystérieuse, à ce qui, par le biais d'un éventail de sens tendus vers la production de l'effet de curiosité, permet de fonder un rapport médiatique au monde. La dimension médiatique est résolument mise en avant dans le texte en relation étroite au terme « mystère ». Le mystère, c'est ce que le roman et les journaux énoncent comme tel, et qui se présente comme un objet à part du fait de cette désignation¹²⁴². Le mystère entre dans des jeux de discours qui ne cessent dès lors de le relayer, de reconduire et d'amplifier ses effets auprès d'un public. Sainclair parle de « la masse de papiers, documents, mémoires, extraits de journaux, pièces de justice dont je dispose relativement au "Mystère de la Chambre Jaune" » (p. 71), et qui constituent le texte. Les coupures de journaux parlent aussi du « Mystère de la Chambre Jaune » ou encore du « mystère du Glandier » comme d'un objet porteur d'une dimension problématique avérée. C'est dans le procès final que le mot prend toute sa puissance. Il concentre alors tout ce qui fait le pouvoir d'attraction du problème criminel pour une foule amassée dans une salle bruissante de rumeurs, et avide d'assister à l'avènement de la vérité cachée : « Les Parisiens qui se rendirent ce jour-là à Versailles pour le procès dit du « Mystère de la Chambre Jaune » n'ont certainement pas oublié l'incroyable cohue qui se bousculait à la gare Saint-Lazare » (p. 155). Le désir de mystère qui était celui de Rouletabille au début du

¹²⁴¹ Voir les jeux anaphoriques autour du terme dans le récit, par exemple : « Ça n'est pas possible ! m'écriai-je, et quel événement peut être plus mystérieux que le mystère de la "Chambre Jaune" ? », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 96.

¹²⁴² Voir par exemple à ce sujet l'article que Leroux consacre à l'affaire Bonmartini le 4 juin 1904 : « L'Affaire Bonmartini, dont, depuis deux ans, les journaux du monde se sont occupés, n'est pas un roman. Et cependant, nos lecteurs verront qu'elle en a tout le sombre mystère et l'intérêt passionnant », cité dans Alfu, *Gaston Leroux. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996, p. 18. Le mystère dit ici le caractère romanesque du réel même.

récit (« [Sa figure] reflétait un désir si irrésistible de franchir ce seuil au-delà duquel il se passait quelque prodigieux mystère », p. 38) devient celui du public avide d'entrer dans l'histoire tout autant que d'en connaître le terme.

Cette rapide approche des occurrences du mot permet d'entrevoir la place stratégique du mystère dans un récit où le travail de l'élucidation criminelle est explicitement au service de la jouissance narrative. Le mystère, ici, s'il fait l'objet d'un discours de mise à distance, de l'ordre de ceux que peut énoncer Sherlock Holmes, est en réalité précisément désigné comme un enjeu central du récit. Revenons sur cette question en reprenant les aspects permettant d'éclairer la manière dont le roman se saisit d'enjeux de sens ouvrant sur cette question.

Il s'agit d'abord, pour le texte d'élucidation, de s'insérer dans une tradition tout en affirmant l'espace de son originalité propre. Il y va ici, plus que jamais, de l'attestation d'un jeu de filiation valant dépassement. Cette double dimension s'articule clairement au mot mystère, comme le signale exemplairement l'ouverture du roman : « Je ne sache pas que, dans le domaine de la réalité ou de l'imagination, même chez l'auteur du *double assassinat, rue morgue*, même dans les inventions des sous-Edgar Poe et des truculents Conan-Doyle, on puisse retenir quelque chose de comparable, QUANT AU MYSTÈRE, au naturel mystère de la "Chambre Jaune" » (p. 15-16). Le mystère vaut programme, ce dont atteste sa présence dans le titre et dans l'incipit. L'appel à l'intertextualité, les jeux typographiques participent à leur tour d'une stratégie de fétichisation du mystère, mobilisé à la manière d'un mantra. Poe et Conan Doyle sont ici moins des auteurs que de purs noms renvoyant à une approche du récit sous le signe du mystère envisagé comme enjeu d'élucidation. On peut à cet égard s'étonner de la formule « naturel mystère » : en contexte, l'expression n'est pas dénuée d'ambiguïté. Elle paraît s'opposer au sémantisme de la manipulation ou de l'artifice qui pourrait nourrir le terme. Dénonçant par là le jeu de la fabrication romanesque dans sa dimension arbitraire, la formule renverrait à un rapport fantasmatique à ce qui serait authentiquement, radicalement inexplicable, se fondant comme tel dans l'ordre du réel. Cette expression anticipe par là le rapport au mystère qui sera en particulier, dans le livre, celui de M. de Marquet. Si le « naturel mystère » permet de mobiliser ce désir du lecteur d'être mis en contact avec ce qui, dans le livre, parlerait d'un rapport secret aux choses échappant au livresque, il ne peut cependant par

définition s'agir là que d'une vaine promesse en contexte fictionnel. La formule prend cependant un sens plus concret pour peu qu'on se reporte aux autres occurrences du mot « naturel », qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman en lien avec le lexique du problème ou de la solution. Le terme exprime la possibilité de trouver une explication simultanément simple et logique à ce qui paraissait d'abord inexplicable : comme l'écrit Sainclair, « si j'avais eu la cervelle de Rouletabille, j'aurais eu, comme lui, "le pressentiment de l'explication naturelle" : car le plus curieux dans tous les mystères du Glandier a bien été "la façon naturelle dont Rouletabille les expliqua" » (p. 103). Le mystère naturel, c'est celui qui est expliqué sans faire appel au surnaturel d'une part, et qui répond d'autre part à une exigence de lisibilité et de simplicité. La formule qui permet de stimuler l'imaginaire du mystère est aussi promesse au lecteur que le récit ne trichera pas avec lui, que le jeu romanesque ne se fera pas à ses dépens¹²⁴³.

Il s'agit donc bien, avec ce naturel mystère, de passer un contrat avec le destinataire. L'enjeu consiste à présenter un problème criminel d'apparence radicalement insoluble, et qui pourtant peut être expliqué pour peu qu'on prenne « la raison par le bon bout », selon l'expression bien connue du héros. Cette formule n'est dès lors pas à lire seulement comme une prise de position idéaliste ; elle est surtout promesse de respecter le pacte de lecture, sans inventer en cours de récit des trucages narratifs destinés à dénouer le problème initial par l'introduction de nouvelles données. Dès le début du récit, Rouletabille, qui n'a pas encore vu la chambre jaune et n'a à ce stade aucune idée de la solution de l'énigme, l'affirme sans ambages à la manière de quelque décision théorique émanant directement de l'instance auctoriale : « On ne trouvera aucune trappe, et le mystère de la "Chambre Jaune" deviendra de plus en plus mystérieux » (p. 24). Le mystère concerne la figure de l'impossible, ce à quoi on ne peut donner sens¹²⁴⁴ : ici, une tentative de meurtre dans une pièce dont il est réellement impossible de sortir. La capacité du récit à conjurer cet impossible sans faire appel au surnaturel est alors invitation au lecteur à transformer à son tour fantasmatiquement son regard sur le monde sans pour autant faire plier les

¹²⁴³ C'est déjà ce que promettait l'annonce dans *Le Matin* du premier feuilleton de Leroux publié sous le nom de Gaston-Georges Larive en 1897 : « Touchant parfois au fantastique, le roman ne s'écarte jamais de la logique des faits, et c'est par des moyens en apparence les plus extraordinaires, en réalité les plus simples que *L'Homme de la nuit* saura intéresser, amuser, émouvoir les lecteurs du *Matin* », cité dans Alfu, *Gaston Leroux. Parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 15.

¹²⁴⁴ Il faudrait plutôt parler d'un impossible comme le fait par exemple Dominique Descotes dans *Les Mystères de chambre close*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 26.

règles qui le régissent.

Dans son fameux essai qui a largement renouvelé la manière d'envisager le roman policier en relation avec le contexte historique et sociétal où il apparaît, Jacques Dubois considère *Le Mystère de la chambre jaune* comme un grand texte parce qu'il est de ceux qui « enfreignent les lois du genre »¹²⁴⁵. Selon Jacques Dubois, qui s'appuie ici sur une conception stabilisée et restrictive du genre policier, le récit serait un chef-d'œuvre dans la mesure où il dérogerait à ses règles. Rouletabille est un piètre détective, puisque « ses stratégies d'investigation ne s'avèrent fécondes que dans les termes où lui-même les définit, c'est-à-dire dans l'ignorance de solutions plus simples et plus directes. Le petit détective fait du détour et de l'approche latérale un véritable système, comme l'illustrent maints exemples très concrets »¹²⁴⁶. Il y aurait donc tricherie, ce qui se manifesterait en particulier dans la solution du problème du local clos adoptée par Leroux. « Ce "mystère de la chambre close" [...] n'en est pas un en fait. L'archétype du local sans accès, fondé par Poe, est ici trahi. Le "crime", s'il en est un, a certes été commis dans la chambre mais avant sa clôture »¹²⁴⁷.

La critique (et l'éloge) est double : d'un côté, Leroux triche avec les exigences de « l'archétype », et de l'autre il propose une narration fondée sur une logique du détour : le texte manque aux exigences logiques du genre aussi bien du point de vue du problème posé que de la manière de le résoudre, tant il est vrai que le récit épouse des chemins de traverse. On peut cependant se risquer à nuancer l'analyse de Jacques Dubois. Tout l'intérêt d'un problème de « meurtre en local clos » tient de manière générale à ce qu'il relève de l'apparente impossibilité logique : si « tricherie » il y a de ce point de vue, elle est consubstantielle au genre, y est exhibée comme telle et en constitue l'intérêt propre. Dès lors, pour dénouer cet apparent paradoxe, la conduite narrative ne peut qu'emprunter des voies imprévues susceptibles de produire la solution inaperçue permettant de conjurer l'aporie¹²⁴⁸. Ce qui fait l'échec policier du roman de Leroux et en signale la supériorité selon Dubois peut dès lors être analysé sans y voir une atteinte au contrat générique, pour peu que celui-ci soit

¹²⁴⁵ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 157.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁴⁸ C'est en ce sens que, pour Dominique Descotes, le genre revêt une portée essentiellement casuistique, puisqu'il s'agit de tromper le lecteur, mais sans pour autant lui mentir ; Dominique Descotes, *Les Mystères de chambre close*, op. cit., p. 74.

envisagé de manière élargie, en rapport avec le fonctionnement effectif des récits. D'autres critiques, à rebours de Dubois, voient d'ailleurs dans ce roman un cas exemplaire de récit de local clos, du fait de la cohérence de la solution proposée¹²⁴⁹. De son côté, Leroux fait de cette question l'enjeu où s'origine le livre : « Quand le journal *L'Illustration* me demanda de lui écrire *Le Mystère de la chambre jaune*, je me proposai de faire au point de vue mystère, mieux que Conan Doyle, et plus complet que Poe »¹²⁵⁰. Le mystère est ici assimilable à un « point de vue » qui concerne la capacité à bloquer l'apparente possibilité du sens. Il exige pour cela une faculté d'invention radicale de manière à respecter les termes du contrat, c'est-à-dire, en l'espèce, à faire que le local clos soit bien tel, tout en trouvant une solution inattendue.

À la vérité, Poe et Conan Doyle ont triché : la chambre n'était pas hermétiquement close, dans *Le Crime de la rue Morgue*, il y avait la cheminée qui a livré passage à un singe et dans *La Bande mouchetée*, il y avait le trou par où passait le cordon de la sonnette le long duquel s'est glissé le serpent assassin, moi, je m'engageai à ne pas tricher ! *La chambre serait close comme un coffre-fort*, et pas de double fond !¹²⁵¹

L'exigence, pour Leroux, doit d'abord être définitionnelle. Ne pas tricher avec le « local clos » consiste à respecter la lettre de la formule, à ne pas inventer quelque ouverture cachée, mais à trouver un autre moyen de résoudre le problème posé (ce que fait Rouletabille, mais aussi Larsan avant lui). Le problème concerne bien le « point de vue », pour reprendre l'expression de Leroux, selon une formule qui semble décidément toucher le rapport au mystère¹²⁵². Le mystère concerne en effet lui aussi une apparente impossibilité qui requiert de produire le vrai par des voies imprévues. L'esthétique du détour, du décalage, de l'écart qui nourrit le texte pourrait alors avoir affaire avec ce qui en conditionne la réussite, selon une approche élargie du genre qui n'est, il est vrai pas celle de Jacques Dubois.

La référence fantastique peut alors nourrir le texte pour dire ce fantasme de l'impossible qui fonde le pouvoir d'attraction de l'« archétype du local sans

¹²⁴⁹ « Ce roman propose enfin un problème de local clos où l'auteur ne triche pas : la pièce est hermétiquement close », Alfu, *Gaston Leroux, parcours d'une œuvre*, op. cit., p. 27.

¹²⁵⁰ Gaston Leroux, *Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, op. cit., p. 11.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵² *Infra*, quatrième partie, 4.3.2., sur l'importance de cette question du point de vue et de la perte d'une perspective centralisée, dans le cadre d'une analyse de *The Hound of the Baskervilles*.

accès ». Les journaux parlent à propos de l'attentat sur la personne de Mathilde Stangerson d'un « crime surnaturel » (p. 16). De manière générale, le motif surnaturel permet de jouer avec l'idée d'un mystère engageant une lecture non matérialiste¹²⁵³. Pour dire l'absurdité de ce qui arrive, les personnages invoquent irrésistiblement des formules ouvrant au lexique de la superstition religieuse, sans pour autant y adhérer, y compris le père Jacques, qui aurait pourtant pu céder à la terreur sacrée face à l'inconnu :

La porte défoncée et rabattue sur le mur ne pouvait rien dissimuler, et nous nous en sommes assurés. Par la fenêtre restée fermée avec ses volets clos et ses barreaux auxquels on n'avait pas touché, aucune fuite n'avait été possible. Alors ? Alors... je commençais à croire au diable.

Mais voilà que nous avons découvert, par terre, « mon revolver ». Oui, mon propre revolver... Ça, ça m'a ramené au sentiment de la réalité ! Le diable n'aurait pas eu besoin de me voler mon revolver pour tuer mademoiselle (p. 19).

Le lexique surnaturel a une visée fonctionnelle, il permet de construire un discours sur l'impossible mais n'est jamais vraiment pris au sérieux par les protagonistes. Même Sainclair, à la différence de Watson, et en dépit de sa crédulité, reste à tout instant essentiellement rationnel (« Je vous dirai que je ne crois pas beaucoup aux assassins qui s'enfuient à travers les murs », p. 23). Le récit qui présente le mystère radical se joue ainsi de la tradition fantastique ou des jeux avec le surnaturel pour mieux réaffirmer l'appel à une solution logique. Le texte s'amuse alors avec les sources intertextuelles, en plantant un décor gothique, ou en convoquant sur le mode burlesque le souvenir du chien des Baskerville. La « Bête du Bon Dieu » n'est plus qu'« un chat si énorme que je ne soupçonnais pas qu'il pût en exister de cette taille. La bête nous regarda et fit entendre un miaulement si désespéré que je me sentis frissonner. Je n'avais jamais entendu un cri aussi lugubre » (p. 68). Le mystère, dans ses résonances religieuses, revêt un caractère grotesque, et s'efface finalement devant le problème posé à la raison.

¹²⁵³ Jean-Claude Vareille note en passant qu'avec *Le Mystère de la chambre jaune*, Gaston Leroux, dans son traitement du local clos, restitue « à un type d'énigme courant dans la littérature policière son coefficient de mystère sacré » par le biais de l'appel à un lexique religieux ; Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 61. Il associe plus loin, dans le même ouvrage, cette dimension au caractère initiatique du roman policier de la Belle Époque, *ibid.*, p. 131-161, et en particulier p. 138-140 où le mystère est à nouveau envisagé en lien avec sa signification sacrée.

De la sorte, le récit joue de la tension entre explication logique et fantasma surnaturel que l'on trouve dans un texte tel que *The Hound of the Baskervilles*, mais sans lui donner de véritable poids. Les pouvoirs de la raison ne cessent d'être réaffirmés pour reconduire l'idée d'un mystère certes supérieur à tous ceux qui ont été proposés jusque-là, mais que la logique est néanmoins sans le moindre doute en mesure de résoudre. La dérision portée sur le thème surnaturel participe du jeu intertextuel destiné à manifester l'éminence du récit proposé au lecteur. C'est dans ce cadre que doit être comprise la rivalité entre Rouletabille et Larsan et, à travers ce dernier, entre Rouletabille et Sherlock Holmes. Sherlock Holmes, par le biais du jeu parodique avec la Bête du Bon Dieu, est paradoxalement renvoyé du côté de l'irrationnel assimilé à la fabrication romanesque, contre ce qui relèverait d'un usage de la raison effectivement fondé en droit. Le mépris affiché de Rouletabille en parallèle de ses réactions admiratives ne s'embarrasse à cet égard guère de nuances (« À toi, Frédéric Larsan, à toi, l'agent littéraire ! ... Tu as trop lu Conan Doyle, mon vieux ! ... Sherlock Holmes te fera faire des bêtises, des bêtises de raisonnement plus énormes que celles qu'on lit dans les livres... », p. 119). On ne reviendra pas ici sur les professions de foi idéalistes de Rouletabille ou sur la plus ou moins grande fidélité de sa méthode à ses discours¹²⁵⁴. L'essentiel est ici qu'il procède à une destruction jouissive de la figure du père policier – évidemment préfiguratrice sur un autre plan des enjeux du *Parfum de la dame en noir* – par le biais de la remise en cause du statut à accorder aux traces – et par là au paradigme indiciaire : « Cette méthode, qui consiste à conclure au criminel d'après les traces de pas, est tout à fait primitive. Il y a beaucoup de traces de pas qui sont identiques, et c'est tout juste s'il faut leur demander une première indication qu'on ne saurait, en aucun cas, considérer comme une preuve » (p. 119). Rouletabille oppose une absence à une autre absence ; à la trace, qui est la marque concrète de la disparition de l'objet, il préfère l'esprit, en tant que source de la pure construction abstraite appelée à faire apparaître le réel. Le texte de mystère récuse le surnaturel et la référence intertextuelle à Holmes, pour réaffirmer une figure du détective en rapport avec l'ordre de l'invisible et de l'impalpable par le biais de la raison – et qui est par là à même de faire saisir ce qui était d'abord inaperçu. Ce qui explique, ainsi qu'on l'a rappelé plus haut,

¹²⁵⁴ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, op. cit., « Structures et thèmes de l'énigme : Aventures de Joseph Rouletabille, reporter », p. 119-134.

que l'enfantin Rouletabille ait aussi quelque chose du prophète omniscient, s'exprimant par des aphorismes ou des messages obscurs (par exemple quand il dit avoir été chercher « *le nom de la seconde moitié de l'assassin* », p. 164). Prendre la raison par le bon bout, c'est encore avoir affaire avec l'invisible.

Il s'agit bien sûr, par ce travail du mystère et ce jeu d'émulation avec le modèle, de relancer obstinément le désir de la lecture. Les enjeux de dramatisation se manifestent à cet égard de manière appuyée pour faire du problème non un jeu logique mais un véritable enjeu narratif. Plus encore d'ailleurs que le problème, c'est la conception que s'en fait Rouletabille qui s'avère porteuse du drame en ouvrant le récit à toutes les virtualités narratives sous le signe de la menace : « L'idée mathématique que j'ai de l'assassin donne des résultats si effrayants, si monstrueux, *que j'espère qu'il est encore possible que je me trompe ! Oh ! Je l'espère de toutes mes forces...* » (p. 101). Le savoir de Rouletabille relève pour l'essentiel d'un non-dit branché sur une logique criminelle s'exerçant obstinément dans l'ombre, et ce dès les premiers chapitres : « Oh ! Je ne peux rien dire pour le moment... Mon idée est une question de vie ou de mort pour deux personnes au moins... » (p. 32). Par le biais de telles formules, c'est sur cet espace parallèle de la vie intellectuelle que paraît se nouer un rapport essentiellement dramatique au monde. De la sorte, l'enjeu de sens est bien aussi logique du drame, ou se fait du moins passer pour telle, à l'image du mot « assassinat » obstinément répété tout au long du récit pour qualifier une tentative d'agression. Les effets de dramatisation, par l'appel au lexique de l'inquiétude ou de l'horrible, donnent consistance à une absence de crime. On sait que Mathilde ne meurt pas dans le texte, et que le seul cadavre est celui, tardif, d'un gardien auquel le texte ne donne même pas de nom, se contentant de l'appeler « l'homme en vert ». Ce qui crée l'aura d'inquiétude, c'est le jeu avec le mystère, qui correspond d'abord à l'insoluble, puis à l'idée d'un danger tapi dans l'ombre, si bien que Rouletabille demande à Sainclair de revenir avec des revolvers, et que le texte met en scène des poursuites dans la nuit pour donner corps au drame absent du texte. Le mystère, c'est ce autour de quoi il s'agit de tourner – et ici, tout autant que Larsan-Ballmeyer, c'est bien Mathilde qui est en jeu comme on l'a vu plus haut. La fin du texte, on l'a dit, associe étroitement le mystère à la figure de Mathilde (avec notamment le titre du chapitre 29, « Le mystère de Mlle Stangerson ».) En Mathilde se concentre le nouage de l'inquiétude et du désir. Dans le récit, elle parle peu, garde son secret, est même

régulièrement cachée aux autres protagonistes, et semble à tout instant devoir mourir. Bien sûr associée dans son caractère évanescent au parfum, elle est la figure du vide insistant, donnant sens à tout ce qui l'entoure. Elle est à la fois – et de manière imbriquée – principe érotique et enjeu du drame. Absence pesant sur le récit, incarnation largement muette et détentrice du savoir, elle donne corps au mystère et constitue par là l'enjeu de la lutte entre les personnages. Il y a dès lors une expansion du mystère sur l'ensemble des actants essentiels du récit : il concerne le meurtrier insaisissable, mais aussi le détective omniscient, et plus encore la victime détentrice d'un obscur secret. Mathilde est le point nodal autour duquel se déploie la lutte mystérieuse dont les véritables termes restent tapis dans l'obscurité.

Car si la quête de vérité se voit dramatisée, c'est aussi qu'elle prend ici la forme du duel. L'opposition sur le plan narratif entre Rouletabille et le criminel invisible se double d'une compétition sur le plan théorique entre Rouletabille et Larsan ; et ces deux formes du duel, dont le lecteur comprend finalement qu'elles n'en sont qu'une, participent encore d'une logique de dramatisation du récit d'élucidation. Il s'agit alors de faire de la raison le lieu où se joue la lutte. Le lexique du combat peut alors se mêler à celui de la réflexion : « Larsan et moi, nous sommes d'accord jusque-là, mais nous ne le sommes plus à partir de là, ET CELA VA ÊTRE TERRIBLE, car il marche de bonne foi à une erreur qu'il va me falloir combattre avec rien ! [...] OUI, TERRIBLE, TERRIBLE !... Mais est-ce vraiment ne combattre avec rien, que de combattre avec l'idée ! » (p. 87). Dès lors, le récit d'élucidation ne fait que reconduire sur un mode renouvelé le roman du surhomme, et Rouletabille, par le biais de son aptitude au raisonnement, se fait justicier capable d'accomplir des miracles pour sauver la victime de l'instance maléfique à l'égard de qui il éprouve de troubles sentiments : « Ah ! comment faire comprendre à cette femme, qui ne nous regarde même pas, qui est toute à son effroi et à la douleur de son père, que je suis capable de tout pour la sauver... Oui... oui... je recommencerai à prendre ma raison par le bon bout et j'accomplirai des prodiges... » (p. 116).

Tout se joue autour de cet enjeu de sens qui est le lieu du récit. Aussi le texte met-il en scène l'oscillation entre la jouissance de l'ignorance, qui est promesse narrative, et la fantasmatique de la révélation qui correspond à son anéantissement. Le goût du mystère est plaisamment mis en scène, on l'a dit, avec la figure de M. de Marquet :

L'affaire de la « Chambre Jaune », par son côté inexplicable, devait séduire un esprit aussi... littéraire. Elle l'intéressa prodigieusement ; et M. de Marquet s'y jeta moins comme un magistrat avide de connaître la vérité que comme un amateur d'imbroglios dramatiques dont toutes les facultés sont tendues vers le mystère de l'intrigue, et qui ne redoute cependant rien tant que d'arriver à la fin du dernier acte, où tout s'explique (p. 26).

Il se délecte de sa situation d'ignorance, mise en danger par Rouletabille (« Obscure affaire ! Incroyable, insondable, inexplicable affaire... et je ne crains qu'une chose, monsieur Rouletabille... c'est que les journalistes se mêlent de la vouloir expliquer... », p. 27), et jouit du fait que l'absence de savoir se fasse principe dynamique ouvrant au vertige du sens (« Plus nous croyons savoir quelque chose, plus nous ne savons rien », p. 20). Le mystère échappe au prosaïque (« Pourvu que cet entrepreneur, avec sa pioche, ne nous démolisse pas un aussi beau mystère ! », p. 26). Mais ce jeu humoristique avec un désir de mystère qui est aussi celui du lecteur n'en donne pas moins lieu à la pulsion de connaissance et à la fantasmagorie de la révélation. Le narrateur le dit dès l'ouverture du récit : « Vous allez donc tout savoir » (p. 16). Pris entre l'ignorance et le savoir, le récit travaille la rêverie de l'apparition et du surgissement : ce motif caractéristique du texte tendu vers l'élucidation prend ici tout son sens. Le récit, traversé par le thème du double¹²⁵⁵ décliné de multiples façons (les deux détectives, Larsan-Rouletabille, les deux facettes de l'assassin, Larsan-Ballmeyer, les deux fiancés, Ballmeyer-Darzac, les deux femmes, Mathilde-la dame en noir,...), est ponctué de disparitions et de réapparitions, et ne cesse d'orchestrer le jeu de l'absence et de la présence, également thématiquement par les découvertes de Stangerson sur la dissociation de la matière. Remettant en question le propos attribué à Lavoisier (« Rien ne se perd, rien ne se crée »), Stangerson voit sa théorie confirmée par le déroulement du drame qui en est l'illustration. « En vérité, les phénomènes de cette science encore inconnue qu'est l'hypnotisme, par exemple, ne sont point plus inexplicables que *cette disparition de la matière de l'assassin au moment où ils étaient quatre à la toucher* » (p. 102) ; « Dans le moment, l'affaire me parut ne pouvoir s'expliquer que par de l'inexplicable, c'est-à-dire par un événement en dehors des lois naturelles connues » (p. 102-103). Le motif

¹²⁵⁵ Sur la place, plus largement, du motif du double dans l'œuvre de Leroux, Alfu, *Gaston Leroux, parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 58-62.

surnaturel se voit alors relayé par le motif scientifique, qui permet à son tour de déstabiliser les conceptions établies du réel.

Le « mystère » dit ce jeu, dans l'ordre du sens, de la disparition et de la réapparition. Le mystère caché ouvre à l'explication en forme de révélation : « Le plus curieux dans tous les mystères du Glandier a bien été "la façon naturelle dont Rouletabille les expliqua" » (p. 103). Il se voit relayé, dans l'ordre des choses, par le terme de « phénomène », qui renvoie ici à ce qui se donne paradoxalement sur le mode de la disparition : ainsi de la disparition inopinée du criminel dans les couloirs du château, « étrange phénomène qui, jusqu'à nouvel ordre et naturelle explication, me semble devoir prouver mieux que toutes les théories du professeur Stangerson, "la dissociation de la matière", je dirai même la dissociation "instantanée" de la matière » (p. 111). Le « phénomène » et le « mystère » se rejoignent alors pour produire cet effet de tension entre apparition et disparition, qui concerne simultanément l'être et le sens dans leurs relations contrariées. Alors que le meurtrier vient de s'évanouir dans les airs à la stupéfaction des autres personnages, le récit fait d'ailleurs aussitôt surgir Mathilde en soulignant sur-le-champ son caractère de pure apparition, selon le terme répété à plusieurs reprises tout au long de cet épisode :

Mlle Mathilde Stangerson apparut sur le seuil de son antichambre [...] C'est cette réminiscence aiguë de ton cher parfum, dame en noir, qui me fit aller vers celle-ci que voilà tout en blanc, et si pâle, si pâle, et si belle sur le seuil de la « galerie inexplicable » ! [...] Et maintenant, je ne raisonne plus du tout, depuis le fait de la « galerie inexplicable » ; je suis là, stupide, devant l'apparition de Mlle Stangerson, pâle et si belle. Elle est vêtue d'un peignoir d'une blancheur de rêve. On dirait une apparition, un doux fantôme » (p. 113-114).

« Mystère », « phénomène », « apparition », et aussi « événement »¹²⁵⁶ : tous ces termes renvoient au régime de manifestation paradoxale de ce qui échappe à la saisie, et se donne aussi bien dans l'ordre de la pensée que dans le registre sensible ou le déroulement de l'action. Le récit est dès lors tendu vers une logique d'assomption du sens. Menacé par la disparition pure et simple (« L'assassin était disparu de telle sorte de la galerie que nous avons réellement

¹²⁵⁶ « Allons ! Rouletabille, mon ami, relève la tête... il est impossible que l'événement de la galerie inexplicable soit sorti du cercle tracé par ta raison... », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 119-120.

pensé qu'il n'était plus nulle part ! », p. 117), il trouve sa consécration dans un rapport à la vérité d'allure épiphanique, comme le dit explicitement – et plaisamment – le titre du chapitre 27 : « Où Joseph Rouletabille apparaît dans toute sa gloire » (p. 158). Prouvant qu'en définitive, rien ne se perd et rien ne se crée – mais que tout se transforme, puisque Larsan n'est autre que Ballmeyer – Rouletabille dénonce simultanément l'adage en se faisant figure d'un pur surgissement du vrai en sa splendeur.

Ce rôle central du mystère prend sens en relation avec le réseau métaphorique de la vérité entendue de manière épiphanique, mais est surtout à appréhender en lien avec le projet propre d'un texte qui fait du journaliste son héros. On l'a dit, le fonctionnement de la société médiatique¹²⁵⁷ est largement mis en scène dans le roman de Leroux. À la différence des textes de Conan Doyle, ce récit assume de penser la puissance de la littérature selon un régime de fonctionnement médiatique, et c'est dans ce jeu que le mystère prend toute son ampleur. Le narrateur, au début du récit, peut passer pour Gaston Leroux, d'autant qu'il commence en faisant allusion à des cas sur lesquels Leroux a effectivement travaillé en tant que journaliste (comme l'affaire de Nayves¹²⁵⁸). Ce narrateur salue l'avènement de la presse criminelle en prévenant les attaques dont elle peut faire l'objet :

Sur ces entrefaites éclata la fameuse affaire de la « Chambre Jaune », qui devait non seulement classer [Rouletabille] le premier des reporters, mais encore en faire le premier policier du monde, double qualité qu'on ne saurait s'étonner de trouver chez la même personne, attendu que la presse quotidienne commençait déjà à se transformer et à devenir ce qu'elle est à peu près aujourd'hui : la gazette du crime. Des esprits moroses pourront s'en plaindre ; moi j'estime qu'il faut s'en féliciter. On n'aura jamais assez d'armes, publiques ou privées, contre le criminel. À quoi ces esprits moroses répliquent qu'à force de parler de crimes, la presse finit par les inspirer. Mais il y a des gens, n'est-ce pas ? Avec lesquels on n'a jamais raison... (p. 23).

¹²⁵⁷ Cette question est notamment abordée, sous un angle sociologique, par Jacques Dubois dans l'analyse qu'il consacre au texte de Leroux, « L'utopie de Rouletabille », dans *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 157-170. Matthieu Letourneux en fait un enjeu essentiel pour comprendre l'esthétique de Leroux. Matthieu Letourneux, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, 2010/1, n°14, p. 62-72. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page-62.htm>>. Consulté le 01/01/2020.

¹²⁵⁸ Pierre Assouline, « La contrebande invisible. Gaston Leroux et le journalisme », dans Guillaume Fau (sld.), *Gaston Leroux. De Rouletabille à Chéri-Bibi (catalogue de l'exposition de la BNF)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2008, p. 13.

L'histoire de la naissance de Rouletabille comme détective à succès est présentée comme contemporaine de l'avènement d'une nouvelle forme de littérature criminelle journalistique. La lutte contre le crime passe par le jeu médiatique, dont la pratique romanesque se fait à son tour le reflet. Manière de confirmer que « Gaston Leroux représente l'un des points d'aboutissement des relations entre fiction et journalisme, symptômes d'une domination du support de la presse sur les écritures et les imaginaires »¹²⁵⁹. Dans une approche textuelle qui se fait adresse et se pense en lien étroit avec les attentes du public, figurées dans la scène du tribunal, le lecteur est pris à son tour dans la recherche du coupable, et la dynamique de quête herméneutique modèle un texte invitant le destinataire dans son jeu. L'énigme, ici, est essentiellement pensée en lien avec le rapport au récepteur, dans un effet d'écho avec *Le Chercheur de trésors*, roman-jeu de Leroux qui, invitant les lecteurs à partir à la chasse au trésor dans tout Paris¹²⁶⁰, rêvait de déployer sa puissance publicitaire et pragmatique¹²⁶¹.

On a noté que, pour Jacques Dubois, des textes tels que *Le Mystère de la chambre jaune* détournent le fonctionnement attendu du genre policier. « On dira que c'est pour [les textes policiers] manière d'assouplir le caractère contraint de ce dernier et d'en accroître la teneur romanesque »¹²⁶² précise-t-il alors, avant de délaïsser cette analyse au profit d'une autre explication plus directement sociologique. On pourrait cependant reprendre cette proposition, ou pour le dire autrement, plutôt qu'un récit cherchant à assouplir une formule peu commode d'un point de vue narratif, on pourrait voir dans ce texte une fiction exploitant résolument le potentiel narratif d'une forme plus ouverte qu'il n'y paraît, tout en se voyant résolument tendue vers l'effet à produire sur le récepteur. Si l'on se centre sur la visée pragmatique du récit policier dans sa volonté de travailler l'immersion narrative du lecteur, dans un jeu où la

¹²⁵⁹ Matthieu Letourneau, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *art. cit.*, p. 62. Sur la figure du reporter-enquêteur exemplaire incarné par Rouletabille, voir également Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 205-216.

¹²⁶⁰ Matthieu Letourneau, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *art. cit.*, p. 64. Le roman en question n'est autre que *La Double Vie de Théophraste Longuet*.

¹²⁶¹ « Le commencement du feuilleton sera établi de telle sorte que le premier trésor pourra être trouvé au bout de huit jours (et l'indication vague de l'endroit ne sera donnée que le huitième jour, *place de la Concorde*). Il nous faut 100000 hommes, 100000 chercheurs de trésor, place de la Concorde. Il me semble que ce serait un bon début. Le dimanche suivant, on leur ferait prendre le train comme 100000 hommes car le trésor serait en banlieue », Gaston Leroux, lettre à Maurice Bunau-Varilla du 22/8/1903 ; cité dans Guillaume Fau (sld.), *Gaston Leroux. De Rouletabille à Chéri-Bibi*, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁶² Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 158.

succession des péripéties s'allie volontiers au dispositif de la quête herméneutique, *Le Mystère de la chambre jaune* peut alors être considéré comme un récit policier emblématique, tout entier préoccupé de fécondité narrative. La promesse de jouir d'un récit porteur d'effets multiples, et à même d'éveiller la curiosité du lecteur, est au cœur d'un projet en phase avec la société médiatique, et qui s'avoue tel dès l'incipit¹²⁶³ où est évoquée « la prodigieuse affaire dite de la "Chambre Jaune" », génératrice de tant de mystérieux et cruels drames » (p. 15). Le discours romanesque apparaît dans un support journalistique, son héros est un reporter, il intègre des coupures fictives de quotidiens, et la fiction se présente même comme produite en réponse à une attaque diffamatoire émanant d'un « journal du soir » (*ibid.*). Écriture romanesque et journalistique se répondent et se contaminent pour dire le goût de l'effet, de l'immédiat, de l'action présentée sous le signe du présent revécu.

Cette approche médiatique entretient des relations contradictoires à la représentation du réel, envisagée sous l'angle du désir fictionnel. La jouissance du récit médiatique tient à ce qu'il se fait entrée, passage vers un territoire interdit où réside ce qu'il faut mettre au jour. À Rouletabille le journaliste, il est défendu d'entrer au château, ce qui déclenche chez lui la réponse assurée : « J'y pénétrerai » (p. 37). Il connecte par là le texte d'élucidation criminelle à la logique du conte, comme il le dira d'ailleurs explicitement un peu plus tard en faisant référence à la phrase qui lui a permis de conjurer l'interdiction : « Parlons sérieusement. Vous vous rappelez cette phrase qui a été : "Sésame, ouvre-toi !" de ce château plein de mystère ? » (p. 92). Cette fantasmagorie de l'entrée, du passage de l'autre côté est d'ailleurs étroitement liée au fonctionnement intime du récit de local clos, qui se centre à son tour sur la question de la frontière interdite et de la possibilité de son franchissement¹²⁶⁴. Le journal donne accès à la vérité cachée, il est lui-même franchissement d'un seuil, et la lecture de ses rubriques, y compris les petites annonces, peut se faire dès lors entrée dans le monde de l'intrigue et du mystère :

¹²⁶³ Colas Duflo, « La première page du *Mystère de la Chambre jaune* et son horizon de réception », *Le Rocambole*, printemps 2013, n°62, « Les bagages de Gaston Leroux », p. 43-52.

¹²⁶⁴ « Ce que le roman policier a apporté de neuf, c'est une perspective nouvelle : il a fait du local clos le lieu et l'objet d'un *problème*, posé sous l'angle du *franchissement*. Et la *claustration* n'y a de raison d'être que dans la mesure où les frontières y cessent mystérieusement de demeurer hermétiques, ce qui confronte le détective et le lecteur à l'inconcevable, voire à l'impossible », Dominique Descotes, *Les Mystères de chambre close*, *op. cit.*, p. 9.

Je lis toujours les annonces. Dans mon métier, comme dans le vôtre, monsieur le juge d'instruction, il faut toujours lire les petites annonces personnelles... Ce qu'on y découvre d'intrigues ! ... et de clefs d'intrigues ! Qui ne sont pas toujours à tête de cuivre, et qui n'en sont pas moins intéressantes. Cette annonce, particulièrement, par la sorte de mystère dont la femme qui avait perdu une clef, objet peu compromettant, s'entourait, m'avait frappé (p. 82).

La discursivité médiatique s'autorise d'une frontière entre réalité et fiction qu'elle ne cesse d'éroder et de travailler, ne serait-ce que sur le mode du jeu. Le récit ouvertement romanesque s'ancre dans des effets de réel appuyés, qui eux-mêmes concernent en réalité la rhétorique journalistique et se donnent comme autant de clins d'œil au lecteur. Le mystère de la chambre jaune est mis sur le même plan que le « procès de Nayves et la tragique histoire de la mort du petit Menaldo » (p. 15), « est assez plein de tragique horreur réelle pour se passer de littérature » (p. 34), s'avère, selon une formule ambiguë, « le plus surprenant que je connaisse, même dans le domaine de l'imagination » (p. 52),... Le journal, où se côtoient articles d'actualité et morceaux de littérature, permet de produire des effets de porosité dont atteste le terme de « mystère », qui peut servir de titre à un fait divers et renvoie simultanément au jeu fictionnel.

De la sorte, le récit du mystère joue avec une représentation du monde familière du lecteur et lui soumet un problème logique, tout en dramatisant les enjeux narratifs et en mettant en avant sa dimension propre. Il se place pour ce faire sous le signe du paradoxe, et du paradoxe concernant précisément l'enjeu de réception du texte. Le titre du premier chapitre, « où l'on commence à ne pas comprendre », renvoie certes à l'énoncé initial de l'enjeu de connaissance. Mais la périphrase aspectuelle (« commencer à ») est aussi promesse d'un processus de lecture pensé comme dessaisissement. Le récit est dès lors moins présenté comme parcours horizontal du problème vers sa solution que comme chute hors du sens pensée sous le signe du désir. Si l'ensemble du récit se déploie autour d'un enjeu résumé par le titre sous le signe du mystère, cette apparente unité est d'ailleurs en réalité trompeuse. Si l'on peut parler d'esthétique du détour, c'est bien que le récit ne cesse d'emprunter des voies de traverse, comme Jacques Dubois l'a noté, pour mieux atteindre son but. Celles-ci concernent les procédures d'élucidation de Rouletabille mais aussi plus généralement la conduite d'ensemble du récit, le fonctionnement des voix narratives ou encore la tonalité du texte. Le roman présente moins un problème qu'une suite de

mystères, qui se suivent, s'entrelacent et se compliquent, avec en particulier l'épisode de la disparition de l'assassin dans la galerie. Le texte laisse aussi la place à des narrateurs intradiégétiques, Rouletabille, mais aussi Maleine qui se fait critique du détective, et prend à l'occasion des formes diverses, avec des retranscriptions d'annonces, d'articles de faits divers, ou encore des extraits de notes personnelles. Les effets de déplacement concernent aussi le traitement narratif de types de personnages bien connus du lecteur. Des actants traditionnels du roman populaire (le « villain » ou la femme victime et consentant au sacrifice) se voient retravaillés, ces personnages ne se faisant plus porteurs du morceau de bravoure attendu sous le signe de la rébellion provocatrice ou de la résignation pathétique (seul Rouletabille aura droit, au moment du procès, à rappeler qu'il n'entend pas servir les pouvoirs établis – sinon ceux du journalisme.)

Le traitement de la question de l'espace dans le texte est caractéristique à cet égard d'un récit qui entend ne jamais être là où on l'attend. Si le problème du local clos est essentiellement spatial, la solution consistera à explorer la dimension du temps. Le récit qui impliquerait de surcroît *a priori*, pour respecter les codes du genre en leur version la plus stricte, de se cantonner pour l'essentiel dans la pièce en question, n'en fait rien. Il y a certes inspection de la chambre, mais celle-ci disparaît ensuite. Le récit obéit d'abord à la logique centripète, au désir de s'approcher au plus près du lieu interdit, mais pour se retourner et adopter ensuite une dynamique centrifuge. Rouletabille quitte la chambre, le château, puis la France même... et il fait de même, à l'occasion, avec le récit, dont il s'absente comme peut aussi le faire Sainclair en dépit de sa fonction de narrateur. Le récit, comme l'espace, est envisagé à la manière d'un réseau complexe, où le problème logique est appréhendé dans un univers diégétique entièrement conçu pour en constituer la caisse de résonance. En un autre lieu, en un autre temps, Rouletabille a entendu par hasard une phrase ou lu une annonce qui lui fournissent des formules aux allures de talismans, qui lui ouvrent l'espace censément interdit du récit. Il faut bien parler ici d'une esthétique de la variété, marquée aussi comme on le sait par l'hétérogénéité tonale et la tension entre le bas et le haut, le prosaïque et le magique. Ce qui peut être conçu comme violation du genre policier, pour peu qu'on donne toute sa portée au terme de « mystère », dans sa polyphonie et sa promesse d'accès à des territoires inconnus, prend alors tout son sens. Le texte se fait aventure du

sens, où ce sont les mots qui permettent d'emprunter des voies de traverse et d'accéder au territoire interdit.

On sait à cet égard combien le roman de Leroux met en son cœur le travail sur le signifiant¹²⁶⁵. Avec les formules célébrissimes telles que « Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat » ou « Maintenant, il va falloir manger du saignant », le texte est fait de la mise en avant du « sésame », de la formule apparemment dépourvue de sens mais produisant un effet magique. La performativité du langage, qui est celle visée par le discours médiatique, et qui concerne au premier chef le terme de mystère comme on l'a vu plus haut, joue un rôle déterminant dans le texte (c'est la « phrase qui produit son petit effet », p. 36). Rouletabille est le maître des mots et des codes, détourne l'arbitraire du signifiant en y trouvant une motivation seconde (quand il décode par exemple par dérivation la signature « M.A.T.H.S.N. », p. 82), et paraît pour finir user d'une langue à part, essentiellement paradoxale puisqu'elle trouve son efficacité de violer les codes élémentaires de la communication (« Décidément, mon ami avait le don de se faire comprendre des gens avec des phrases tout à fait incompréhensibles », p. 66). Cette mise en avant des signes, ce jeu avec les codes est caractéristique de l'écriture de Leroux¹²⁶⁶, dont témoigne en particulier son usage des italiques ou des guillemets. Les effets typographiques renvoient à la dimension polyphonique d'un discours qui ne cesse de manifester sa non-coïncidence avec

¹²⁶⁵ Voir en particulier Christian Robin, « Le "vrai" mystère de la chambre jaune », *Europe*, nov-déc. 1976, n°571-572, p. 71-91.

¹²⁶⁶ Le style de Leroux peut pour cette raison se voir à l'occasion critiqué au nom d'une pureté stylistique censément caractéristique de la tradition française. Dans un article qui se consacre à Leblanc et Leroux, Cécile-Anne Sibout exprime sans ambages sa préférence pour le premier, en mobilisant un vocabulaire axiologique dénué d'ambiguïté : « Le style mélodramatique et emphatique, l'usage et parfois l'abus de phrases en italiques et de points d'exclamation destinés à griser le lecteur, ont davantage vieilli. Leroux a poussé jusqu'à l'outrance les caractéristiques de ce genre déjà moribond qu'était le feuilleton populaire. Il semble parfois aller jusqu'à se pasticher lui-même, accumulant avec délectation les situations abracadabrantes et l'in vraisemblance échevelée. Leroux est de ce fait plus difficile que Leblanc à transposer au cinéma, et surtout n'a guère eu de successeur, alors que les romans mettant en scène Arsène Lupin n'ont cessé d'être réédités jusqu'à nos jours, et même parodiés à plusieurs reprises avec talent » ; Cécile-Anne Sibout, « Maurice Leblanc – Gaston Leroux : des cousins en écriture », dans *Études Normandes*, 2006, 55^e année, n°1, « Arsène Lupin, gentleman normand » (p. 86-94), p. 92. Francis Lacassin avait déjà noté que les amateurs de Leroux se décelaient à leur capacité à jouer de son rapport aux italiques... Francis Lacassin, « À l'ombre des italiques en fleurs », *Europe*, juin 1981, n°626-627, p. 81-87. C'est que le rapport de Leroux au style, dans ses excès et ses effets de contraste, et son impureté foncière, participe pleinement du jeu fictionnel, comme le rappelle Denis Mellier dans « Le sublime et le rigolo : fantastique et écriture dans *La Poupée sanglante* et *La Machine à assassiner* de Gaston Leroux », *Tapis-Franc*, septembre 1996, n°7, p. 67-80.

lui-même¹²⁶⁷. L'appel obstiné tout au long du livre à la formule « le mystère de la chambre jaune » mise entre guillemets ressortit au « pastiche du style journalistique, jusque dans ses outrances et son tapage » et à l'« esthétique de la manchette »¹²⁶⁸ dans un jeu où le mystère, en prise directe avec cette esthétique, ne peut qu'occuper une place privilégiée.

Ce récit essentiellement médiatique est alors aussi réflexion sur l'écriture et ses pouvoirs. La mise à distance du romanesque relève évidemment ici de la ruse et du jeu :

Si je me suis attardé quelque peu à cette triste peinture du Glandier, ce n'est point que j'aie trouvé ici l'occasion dramatique de « créer » l'atmosphère nécessaire aux drames qui vont se dérouler sous les yeux du lecteur et, en vérité, mon premier soin, dans toute cette affaire, sera d'être aussi simple que possible. Je n'ai point la prétention d'être un auteur. Qui dit : auteur, dit toujours un peu : romancier, et, Dieu merci ! Le mystère de la « Chambre Jaune » est assez plein de tragique horreur réelle pour se passer de littérature (p. 34).

L'écriture joue ici le rôle d'une métaphore filée, qui permet de parler du mystère, c'est-à-dire de la présence invisible où s'origine le crime : « Le lendemain, quand le juge est venu, il a pu voir toutes les traces des pas par terre comme qui dirait de l'encre sur du papier blanc... » (p. 46). Le meurtrier est vu dans une position d'écrivain, et de dos, manière à la fois de reconduire la rêverie de l'insaisissable et de produire une saisissante mise en abîme : « L'homme est là, assis au petit bureau de Mlle Stangerson, *et il écrit*. Il me tourne le dos. Il a une bougie devant lui ; mais, comme il est penché sur la flamme de cette bougie, la lumière projette des ombres qui me le déforment. Je ne vois qu'un dos monstrueux, courbé » (p. 107-108). C'est l'auteur qui écrit ce qui échappe au sens et qui suscite le désir de savoir. Au fond de l'affaire se joue la dimension tautologique d'un récit qui ne parle jamais que de lui-même et des effets qu'il s'efforce de déployer par le biais de la quête du sens.

Cette logique généralisée du détour et de l'écriture au second degré, dans un récit qui met le mystère en son centre pour créer un dispositif

¹²⁶⁷ Pour une réflexion sur les effets de décrochage énonciatif susceptible de rendre compte de la dimension autonymique et polyphonique du texte de Leroux, voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, 2 volumes.

¹²⁶⁸ Matthieu Letourneux, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *art. cit.*, p. 65.

essentiellement intrigant, vise à enfermer le lecteur dans un double lien qui est celui de la puissance fictionnelle associée au texte policier. Le lecteur est interpellé, invité à trouver la solution du problème. On lui dit bien qu'il s'agit d'un rébus malaisé à résoudre : « La solution de ce problème affolant, chacun la chercha. Ce fut comme un dramatique rébus sur lequel s'acharnèrent la vieille Europe et la jeune Amérique » (p. 15). Mais on lui assure parallèlement qu'il dispose de tout ce qui lui sera nécessaire pour répondre à la question posée :

[Le plan] a été tracé par Rouletabille lui-même, et j'ai constaté qu'il n'y manquait pas une ligne, pas une indication susceptible d'aider à la solution du problème qui se posait alors devant la justice. Avec la légende et le plan, les lecteurs en sauront tout autant, pour arriver à la vérité, qu'en savait Rouletabille quand il pénétra dans le pavillon pour la première fois et que chacun se demandait : « Par où l'assassin a-t-il pu fuir de la Chambre Jaune » ? (p. 43).

Tout le récit vise cependant bien évidemment à produire une narration échevelée rendant impossible la découverte de la vérité cachée, comme s'en vantera l'auteur après coup : « Nul au monde, ni aucun lecteur ne l'avait deviné. Seul Rouletabille avait tenu le bon bout de la raison ! »¹²⁶⁹ (p. 11). Le récit relève d'une logique de l'idiosyncrasie rendant illusoire le rêve de résolution qu'il a lui-même suscitée, en usant d'une langue pareille à celle de Rouletabille dans sa manière de désarçonner l'auditeur : « Cette façon bizarre, unique, qu'il avait de s'exprimer en usant de termes merveilleusement adéquats à sa pensée ne me surprenait plus ; mais souvent il fallait connaître sa pensée pour comprendre les termes et ce n'était point toujours facile que de pénétrer la pensée de Joseph Rouletabille » (p. 121). En ce sens, on peut malgré tout suivre la leçon de Jacques Dubois selon qui Gaston Leroux aurait dévoyé le genre : le pacte de lecture, à le prendre à la lettre, se trouve effectivement mis en péril du fait d'un rapport à la fantaisie qui ne cesse d'ouvrir les possibles du genre.

Avec Gaston Leroux, le récit mystérieux est pris dans la dialectique de l'apparition et de la disparition, à la fois en un sens herméneutique (par le biais de la fantasmagorie de l'élucidation) et en un sens narratologique et stylistique, le roman ne cessant de s'ouvrir à des événements et phénomènes susceptibles de dérouter le lecteur et d'emprunter des voies de traverse pour mieux inviter à

¹²⁶⁹ Cité par Francis Lacassin dans l'introduction à Gaston Leroux, *Les Aventures de Rouletabille reporter*, op. cit., p. 11.

découvrir la suite de l'histoire. Ce texte est travaillé par des enjeux médiatiques, et le mystère trouve toute sa puissance de s'intégrer dans ce fonctionnement. Le récit ne cesse de jouer de la puissance de captation du mot, au carrefour de l'inquiétude et de la fascination, et déploie ses résonances de sens, en lien avec le surnaturel, l'invisible, le problème impossible à résoudre, jusqu'à en faire un pur pointeur du désir fictionnel. Le mystère fait alors écho au statut de la mort dans le texte : elle en est le point de mire, ce qui désigne la part de l'inaccessible radical, suscite l'effroi, mais n'est véritablement présent qu'à la marge, puisqu'il y va aussi d'un jeu. Qu'il s'agisse de la mort, ou de Mathilde qui en est le visage possible et érotique, le vide est ce qui inquiète et qui fascine, ce qui permet au récit de prendre corps, ce autour de quoi il se produit. Il est le lieu de la curiosité pure. Il est cette figure dynamique de l'absence où l'inconnaissable peut prendre le nom de mystère et se connecter au désir fictionnel.

3.3.2. *L'Autobus évanoui* de Groc : l'enquête et le désir de fiction

L'affirmation de la place du mystère dans le récit d'élucidation, dans un jeu de tension avec le fantastique et en relation avec la thématization d'un rapport médiatique au monde, est loin de se repérer chez le seul Gaston Leroux. *L'Autobus évanoui* (1913) de Léon Groc (1882-1956)¹²⁷⁰ fournit un autre exemple de récit policier de la Belle Époque mobilisant le mot dans un programme narratif où l'élucidation criminelle le dispute à divers jeux fictionnels. L'auteur est essentiellement connu pour son travail de journaliste et de feuilletoniste ; grand reporter lui aussi, il use largement de l'élucidation criminelle dans son œuvre romanesque, mais en l'ouvrant à différents programmes narratifs sous le signe de l'hétérogénéité générique¹²⁷¹. L'écrivain se rattache notamment au

¹²⁷⁰ Le texte, paru dans *l'Excelsior* en 1913-1914, sera édité en volume en 1931. Édition de référence : Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 761-899.

¹²⁷¹ « Ce sont la science-fiction et le policier qui occupent la majeure partie de son œuvre, les deux genres n'étant d'ailleurs pas toujours bien distincts dans ses récits », Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières, op. cit.*, vol. I, p. 900. Jacques Baudou et Philippe Gontier notent que « *L'Autobus évanoui* se situe par bien des aspects dans l'orbite de *Fantomas* » tout en présentant des traits du roman d'énigme, Jacques Baudou, Philippe Gontier, « Les romans de Léon Groc », *Le Rocambole*, été 2014, n°67, « Découverte de Léon Groc » (p. 15-68), p. 18-19.

merveilleux-scientifique, comme en témoigne ce roman dont on se propose de présenter rapidement les enjeux en guise de prolongement au *Mystère de la chambre jaune*.

Le texte conte la disparition d'un autobus avec l'ensemble de ses passagers. Trois personnages, le journaliste Henri Henry, le commissaire Brunnel et son secrétaire Mainfroy, en viennent à enquêter à titre privé et suivent différentes pistes. L'autobus est finalement retrouvé avec ses passagers, mais ces derniers semblent amnésiques. Les enquêteurs découvrent enfin que Robert Brancion, propriétaire d'un hôtel particulier menant à un sous-sol secret où l'autobus était caché, est responsable de l'enlèvement. Ancien assistant du célèbre inventeur Muret, Brancion était aussi le prétendant de sa fille et le rival d'André Gilbert, autre jeune scientifique prometteur. Brancion, sachant que ces personnages prendraient l'autobus, les a kidnappés pour s'approprier l'invention sur laquelle travaillaient Muret et Gilbert : un dispositif permettant de prendre le contrôle psychique d'autrui, qu'il a mis à l'épreuve en plaçant les passagers de l'autobus sous sa coupe. Les enquêteurs parviennent à détruire l'invention, et Brancion est finalement lynché par une foule en délire.

On trouve 28 occurrences du mystère dans ce récit¹²⁷². Les acceptions y correspondent à une approche désormais bien établie, au carrefour de l'inconnu et de l'action criminelle en sa dimension inquiétante – la disparition étant à comprendre comme un « drame mystérieux » (p. 763). De manière caractéristique, on retrouve une mise en abîme du désir de mystère, que le texte s'efforce de travailler mais qu'il fait aussi porter par un personnage, en l'occurrence le commissaire Brunnel : « Un immense besoin d'action le dévorait. Aussi avait-il une tendance innocente à tout dramatiser et à voir partout du mystère » (p. 764). Si la dimension herméneutique prime, elle n'exclut pas la mobilisation de résonances gothiques, avec la villa obscure et mystérieuse (p. 785) et surtout le criminel, assassin sans scrupules proche à tous égards ici du « villain », puisqu'il s'agit d'une figure maléfique au statut hyperbolique et dotée d'omniscience : « Avec une prescience diabolique, le mystérieux et redoutable coquin, qui, ne l'oubliez pas, nous connaît et sait ce que nous cherchons, a deviné que nous viendrions tenter d'interroger la veuve Bastien » (p. 794). Le mystère amène à transformer le regard sur un récit où toutes sortes

¹²⁷² Annexe V.3.B.

d'événements, de personnages ou de lieux en viennent à être conçus sous le signe de l'étrange (« enlèvement mystérieux », p. 812, « mystérieux malfaiteur », p. 827, « maison mystérieuse », p. 841, « mystérieux avertissement », p. 845,...). Ce mystère qui ne cesse de s'approfondir et de s'épaissir (p. 859) se concentre pour finir dans le « mystérieux pouvoir » de Brancion (p. 881).

Ce jeu d'acceptions n'est pas pour surprendre le lecteur. Le point important est sans doute que s'affirme ici encore un rapport ambivalent au mystère. Il est vu au carrefour du surnaturel et du rationnel ; il est ce qu'il s'agit de réduire mais qui envahit le texte ; il est, enfin et peut-être surtout ici encore, ce dont le texte joue tout en prétendant s'en défier. Le mystère, entre usage et mention, nourrit obstinément le jeu narratif en même temps qu'il est l'objet d'un discours ironique, porté notamment par le narrateur hétérodiégétique et extradiégétique usant de la focalisation zéro. Le rapport au mystère est ici essentiellement ambigu, dès les premières pages du récit qui se déroulent au commissariat. Le texte commence sous le signe du paradoxe puisqu'il débute *in medias res*, avec un dialogue du commissaire Brunnel et de son secrétaire, mais pour faire aussitôt le constat qu'il ne se passe rien, qu'il n'y a pas d'objet susceptible de donner lieu à une quelconque narration : « Quoi de nouveau, Mainfroy ? - Rien de nouveau, patron... » (p. 763). L'absence événementielle est métaphorisée par le nettoyage des ongles de Mainfroy, pour le plus grand dépit de Brunnel. L'irruption de l'enjeu possible se fait par la bande, avec une pensée soudaine de Mainfroy : « Il s'écria, comme frappé d'une pensée subite : - Ah ! au fait, si, il y a du nouveau... Un bonhomme a disparu et l'épouse éplorée est venue me conter ses angoisses... » (p. 763). La réaction de Brunnel se fait alors appel à l'action, c'est-à-dire au mystère en son sens dramatique et herméneutique : « Comment ! il y a, dans notre quartier, un drame mystérieux, qui peut nous permettre de déployer notre activité et de donner la mesure de notre flair, et, au lieu de m'en informer immédiatement et de faire preuve d'une louable agitation, vous me dites : "Rien de nouveau" et vous faites vos ongles !... » (p. 763).

Le début *in medias res* mais paradoxalement simultanément dépourvu d'action, lorsqu'il ouvre sur la possibilité du mystère, le fait selon une modalité comique. Brunnel veut à tout prix trouver du mystère et du drame – pour des raisons qui sont aussi d'orgueil et d'ambition – quitte à forcer la réalité des choses. Face à l'impavide et pragmatique Mainfroy, le personnage de Brunnel,

dans son désir d'action qui en fait une figure du lecteur, se voit aussitôt mis à distance. La suite effrénée de questions à laquelle Brunnel se livre alors, sans même laisser à son interlocuteur la possibilité d'une réponse (« Des détails ! Quel est ce bonhomme ? Que fait-il ? Où demeure-t-il ? Où l'a-t-on vu pour la dernière fois ? Quand a-t-il disparu ? » p. 763-764), associe le mystère et le drame à une dynamique pulsionnelle dépourvue d'ancrage dans l'ordre du réel.

Le texte déjoue pourtant aussitôt cette première modalité du rapport au mystère. Après avoir présenté les personnages comme deux types en relation d'opposition (« Alors que Brunnel se croyait, au moindre fait, en présence d'une sanglante énigme, Mainfroy avait en réserve des trésors de scepticisme et tout un arsenal de raisonnements pour expliquer les choses les moins claires », p. 764), le roman donne finalement raison à Brunnel, dont la croyance au mystère se voit validée au fur et à mesure que s'égrènent les disparitions, si bien qu'il use d'une langue journalistique pour dire la jouissance de l'inattendu en venant à triompher : « Cette affaire est, sans doute, la plus sensationnelle et la plus extraordinaire que l'on ait vue depuis qu'existe et fonctionne une police judiciaire !... » (p. 769). Le texte qui a commencé sur un effet d'ironie quant au goût pour le drame peut alors s'y engager résolument.

On pourrait voir dans ce début un simple effet d'amorçage, manière de tromper les attentes du lecteur pour mieux les combler ensuite. Mais ce double jeu se continue tout au long du récit. Le roman de Léon Groc explore les différentes dimensions du mystère au sens où il use de ce mot. Le blocage du sens est bien sûr un enjeu central ici. Il ne cesse de se renforcer, et en vient à concerner une multiplicité de faits, avec la disparition de l'autobus, le vol de l'objet « mystérieux » dans la maison d'André Gilbert, la réapparition subite et tout aussi inattendue de l'autobus, ou encore l'amnésie des voyageurs. Si le mystère s'épaissit, c'est bien qu'il se diffracte une fois de plus sur une multitude de faits et d'objets qui en sont l'émanation tout en incarnant à leur tour de manière autonome l'impossibilité d'accéder au savoir. Parallèlement, l'aspect inquiétant, d'abord peu marqué dans un texte à la tonalité largement humoristique, prend de l'ampleur. La mort, ici, existe. Deux personnages de policiers sont tués (pour avoir cédé à la « frénésie de la curiosité » qui est dès lors posée comme dangereuse, p. 805) ; Henri Henry, le journaliste audacieux, fait l'objet de trois tentatives d'assassinat ; le chauffeur de l'autobus est retrouvé mort. Pour finir, Brancion, après avoir mis sous sa coupe les autres personnages,

est tué par la foule. Le récit ne rend pas ces morts anodines, contrairement à ce qui se passait avec l'homme en vert du *Mystère de la chambre jaune*. Le conducteur de l'autobus est mort de faim, et la découverte du corps se fait alors que le texte a conféré une importance narrative à ce personnage, en présentant au préalable sa femme, pauvre et inquiète de ne pas avoir de nouvelles de son époux. Le chien qui hurle à la mort devant le cadavre souligne le caractère funèbre de l'épisode. Quant aux policiers, ils sont retrouvés morts après qu'ils ont invité Mainfroy à participer à leur enquête. Le lecteur a assisté à des échanges jouant sur la consistance aux personnages, et pouvant laisser croire qu'il allait assister à une nouvelle modalité de l'enquête. De la sorte, la mort prend place dans le récit comme l'un de ses possibles, y compris pour ses protagonistes.

Dès lors, les mécanismes de l'inquiétude et de la curiosité sont largement mis en branle dans un récit qui en appelle aussi au fonctionnement de la société médiatique moderne pour signaler le caractère fascinant du mystère : « Déjà des éditions spéciales apprenaient aux Parisiens la prodigieuse aventure de l'autobus 519, disparu en plein Paris » (p. 771). Le mystérieux, le prodigieux, l'étrange donnent lieu au discours, à la frénésie herméneutique généralisée :

Immédiatement, l'opinion publique se passionna. Dans les cafés luxueux comme dans les bars sordides, dans les salons élégants comme dans les logements ouvriers, l'autobus évanoui constitua l'unique sujet de conversation. D'innombrables policiers amateurs se révélèrent, qui commentèrent l'étrange événement et se livrèrent à des débauches de déductions pour échafauder de fragiles et invraisemblables hypothèses (p. 772).

Le caractère inquiétant et fascinant de l'affaire invite à produire le récit d'élucidation, l'impossibilité de trouver la solution suscitant le déchaînement spéculatif. La référence gothique et surnaturelle est à nouveau invoquée, même si elle ne fonctionne pas vraiment pour ouvrir sur l'idée d'un autre de la raison. Il s'agit cette fois encore de souligner le caractère apparemment absurde du problème, de rappeler qu'on a affaire à un personnage maléfique puissant (« Le reporter voulait savoir par quels moyens infernaux le scélérat exerçait ce pouvoir quasi surnaturel », p. 878) ou encore de donner corps à l'inquiétude : « Pourtant, aussi loin qu'ils pouvaient voir, à la clarté indécise des étoiles, ils ne constataient la présence d'aucun être vivant. Saisis d'une inexprimable angoisse, tous deux tressaillirent longuement ; Henri Henry, le premier, réagit contre

cette impression et marcha droit à la mystérieuse villa » (p. 785). L'inquiétude tient aux harmoniques enrichissant la quête herméneutique, laquelle se donne toujours plus sous le signe de l'impossible, notamment lorsque sont retrouvés les victimes apparemment amnésiques : « Il ne savait plus que croire et n'osait plus rien imaginer » (p. 865).

Pour autant, le texte continue obstinément à moquer le goût du romanesque et du mystère. Le ridicule du commissaire Brunnel s'accroît tout au long du livre. Personnage orgueilleux, prétentieux et maladroit, il incarne une fantasmagorie du mystère qui se fait largement impuissance herméneutique. Peu rationnel et impulsif, il s'oppose par cette double caractéristique simultanément à Henri Henry et à Mainfroy, et commet des maladresses impardonnables en prenant l'entrée principale de l'immeuble où se cache Henry, au risque d'y dénoncer sa présence, ou en prétendant à tort qu'il n'a pas été suivi par les sbires de Brancion. Face au mystère, l'idée est justement ici de ne pas être mystérieux, de ne pas s'engager dans un rapport fantasmagorique au monde, mais au contraire d'adopter un comportement pragmatique et prudent de manière à circonscrire la place de l'étrange. Parmi nos détectives, il n'en est d'ailleurs pas un à se voir contaminé par le mystère en se haussant sur un plan d'omniscience à la manière de Holmes ou de Rouletabille. Le mystère, dans sa dimension de puissance, concerne uniquement cette force inconnue s'opposant à eux, en même temps qu'elle participe largement d'un pur jeu pulsionnel. Elle est la figure de l'autre qu'ils s'efforcent tant bien que mal de cerner. Le point de vue des personnages comme du lecteur est bien celui du même porté sur l'autre.

Le texte oscille ainsi entre deux rapports au jeu fictionnel, ce dont atteste une hétérogénéité tonale marquée entre les moments noirs, qui n'hésitent pas à flirter ponctuellement avec le tragique, et les épisodes comiques, où Brunnel se voit décidément ridiculisé dans son goût irrationnel pour le mystère. On peut noter à cet égard l'utilisation du monologue intérieur ou du style indirect libre, qui permet d'exprimer l'absurdité de pensées que le personnage ne saurait avouer publiquement parce qu'elles entrent en contradiction directe avec sa fonction : « Deux autres disparitions dans son quartier ! Quel hasard providentiel lui envoyait de pareilles aubaines ! » (p. 766). Brunnel n'est pas loin du M. de Marquet de Gaston Leroux.

On assiste donc une fois encore à l'affirmation d'une stratégie qui consiste à dénoncer des mécanismes qui participent du fonctionnement du récit.

La critique du moteur du roman, qui était portée par le personnage de Sherlock Holmes chez Conan Doyle, l'est ici par l'instance narrative hétérodiégétique, si bien que l'ambivalence du texte quant au statut à accorder au mystère s'en voit encore accentuée. L'ironie concerne d'ailleurs aussi les journaux et la société moderne en son ensemble. Des articles louent un brigadier idiot qui se fait passer à tort pour un héros après avoir arrêté Brunnel et Henry (p. 312), avant que les journaux ne vilipendent celui qu'ils avaient d'abord loué : « Ce revirement de l'opinion publique fit sourire Henri Henry, qui savait à quoi s'en tenir sur la valeur et la stabilité de la popularité » (p. 818). Dans le texte, la population grouille et s'inquiète, les rumeurs de toutes sortes s'embrasent en un instant (p. 85). Le lynchage de Brancion (p. 858), s'il peut être vu comme un acte de justice, n'en est pas moins inquiétant dans un récit qui dit la promptitude du peuple à se laisser aller au vertige de l'illusion. Le récit d'élucidation publié en feuilleton n'hésite pas à se moquer de la pulsion herméneutique tout autant que de la presse quotidienne. L'ambivalence à l'égard du mystère concerne aussi le discours médiatique où il prend corps.

Le texte use d'une multiplicité d'approches, et n'hésite pas à jouer d'idées qui peuvent aussi fonctionner à la manière de clichés facilitant la lecture, dans le cadre d'un ensemble fictionnel se donnant d'abord sous le signe de l'aventure. Le journaliste, en dépit des critiques portées sur le monde médiatique, est présenté ici – après s'être il est vrai retiré du métier – comme se souciant de la vérité en et pour elle-même¹²⁷³. Mais cette vérité ne se trouve pas par le biais d'une quelconque approche figée. La question de la méthode à adopter passe d'ailleurs ici au second plan. Si le récit prend ses distances à l'égard de Brunnel, trop impulsif et romanesque, il valorise simultanément les deux approches de Henry, plutôt méthodique et déductif, et de Mainfroy, qui use de son côté de l'intuition tout en se voulant pragmatique. Au fur et à mesure du récit, la place du hasard, de l'intuition et de la connexion immotivée augmente. Les personnages finissent par faire feu de tout bois et par s'en remettre, si l'on peut dire, au démon de l'analogie (« À force de trouver des analogies, nous finirons bien par apporter quelque clarté dans ces ténèbres... », p. 791). Ils obéissent à

¹²⁷³ Le goût de la vérité est cependant aussi chez lui affaire d'orgueil : « Si j'ai repris bénévolement mon métier, c'est uniquement dans l'espoir de connaître le premier la vérité sur cette affaire... Vous ne pouvez imaginer quelle âpre jouissance ressent l'homme qui est seul à avoir vu clair, avant la police, avant tout le monde, dans un drame obscur, et qui se dit en rédigeant sa copie : "C'est grâce à moi que le monde entier aura demain le mot de l'énigme..." », Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, op. cit., p. 782-783.

une logique qui est d'abord celle de l'action jusque dans sa dimension la plus arbitraire, rêvant d'y voir un principe possible de résolution (« C'est peut-être idiot, ce que je tente, se dit Henry, mais ce sont parfois les inventions les plus idiotes qui réussissent le mieux », p. 82I).

La quête herméneutique n'est clairement pas présentée ici comme un mouvement auquel pourrait participer le destinataire du récit, et ouvre bien plutôt aux rebondissements imprévus amenant à tout instant de nouvelles données sur le problème insoluble d'allure quasi-fantastique. Il s'agit de jouer avec l'effacement du sens, de l'exhiber sous les yeux du lecteur, y compris par les ellipses, les sauts narratifs, ou tout simplement les effets de point de vue, et non de prétendre proposer un parcours rationnel et suivi menant du problème à sa solution. Dès le début du roman, une conversation téléphonique de Brunnel est traitée depuis le point de vue de Mainfroy, qui entend les seules répliques de son chef. Intervient alors un passage (il y en aura d'autres) dont l'essentiel réside dans les trous, les blancs, et où les ponctuations verbales ont pour seule fonction de manifester la portée intrigante de ce qui, pour le lecteur, relève du non-dit :

- ... À onze heures moins le quart ?
- ...
- Merci...
- ...
- Ah !...
- ...
- Tiens !
- ... (p. 765).

On assiste ici d'une certaine manière au squelette du texte, dans sa manière de déployer le potentiel intrigant du récit tout en se faisant le lieu d'un vide ouvrant à un pur effet de fabrication : ce n'est pas le contenu de sens mais la dimension communicationnelle, pragmatique et phatique de l'échange qui en constitue l'intérêt et le potentiel de rêverie.

Dès lors, le récit revendique là encore son rapport à l'univers du conte. C'est par le biais d'un ancien manuscrit, dont le « contenu est aussi passionnant que le plus merveilleux des contes des *Mille et une nuits...* » (p. 870), que les enquêteurs accèdent au secret de l'hôtel particulier. Le seigneur de Crespinoy, ancien propriétaire, avait à la fin du Moyen Âge fait construire une salle secrète pour cacher son goût de la polygamie. Il passait alors pour un sorcier, avec « la

réputation d'un homme qui est en commerce avec le démon » (p. 869). Le mystère comme secret ouvre aux superstitions et à l'illusion supranaturelle. Par ce biais, le récit met en jeu les relations du moderne et de l'ancien, et problématise le fonctionnement d'une société travaillée par des questions originaires. La figure de l'enquêteur moderne se voit rattrapée par un rapport au récit qui plonge dans des racines profondes, ce que métaphorisent les dispositifs techniques évoqués par le texte : « Le rapprochement de cette naïve invention du quinzième siècle avec ce véhicule si représentatif de la vie moderne qu'est un autobus l'affolait littéralement » (p. 871). Si la science donne corps à la rêverie fantastique ou archaïsante (« Le rapprochement de ces mots : Académie des Sciences, savant physicien, rayons infra-rouges, avec les mots : sciences occultes, peut sembler bizarre », p. 891), elle sert bien plus à créer un effet de continuité entre passé et présent. Les rêveries magiques ou scientifiques disent un monde simultanément proche du nôtre et qui en serait l'envers. Le discours de la science et la société des médias ne sont pas essentiellement différents du monde des rêves et des fantasmes. La leçon finale du récit dit tout cela. Brancion, sur l'estrade où il se présente, se fait prophète et se présente comme figure toute-puissante. La destruction de l'invention est dès lors moins une atteinte au progrès que la manifestation d'un choix moral. Mais celui-ci n'a d'importance que du fait que cette découverte est bien de l'ordre du rêve. Elle concerne la promesse qui est aussi celle du récit médiatique, dans la mesure où il touche au désir d'appréhension immédiate et instantanée du monde de l'autre. L'invention de Muret récupérée par Brancion relève d'une fantasmagorie du contact, de la fusion avec ce qui nous échappe radicalement, à savoir autrui : « C'est donc la fin de la séparation, c'est l'union réalisée en dépit de l'éloignement, c'est la télépathie volontaire et continue... » (p. 892). Le rêve devenu cauchemar concerne la possibilité d'entrer dans une logique généralisée de la communication instantanée. La fin du texte dit alors que la fantasmagorie du contact, de la découverte de ce qui échappe, de la fusion avec le monde de l'autre, est aussi fascinante que dangereuse. C'est peut-être en ce sens qu'avec le mystère, le texte parle de sa propre ambiguïté, et d'un désir de lecture qu'il s'agit de nourrir, mais qui doit assumer son absence de coïncidence avec le monde du lecteur.

3.3.3. *L'Île aux trente cercueils* de Leblanc : la toute-puissance de la fiction ?

Le double discours peut aller, au-delà de la critique, jusqu'à la dénonciation en règle de la fascination du lecteur et de la rêverie que permet d'exprimer le terme de « mystère ». Le récit policier, empruntant au mystère, est alors susceptible de se construire contre lui-même, de faire de la menace de la contradiction qui le hante le point d'ancrage du projet narratif. En témoigne *L'Île aux trente cercueils* (1919) de Maurice Leblanc (1864-1941)¹²⁷⁴.

Le mystère occupe une place importante dans l'œuvre de l'écrivain. En 1905, l'année où il crée le personnage d'Arsène Lupin, il publie dans le journal *L'Auto* une courte nouvelle intitulée « Triple mystère »¹²⁷⁵. Le récit traite de trois événements étranges se déroulant à quelques jours d'intervalle. À trois reprises, en trois lieux différents, une voiture accidentée est retrouvée. Il s'agit à chaque fois d'une voiture de la marque Gradivelle. Les circonstances suggèrent qu'il y a eu meurtre dans chacun des trois cas, même si aucun corps n'a été découvert. Cette mort qui ne dit pas son nom se donne à lire sur la scène du texte par le biais des jeux sur les figures de style. Le travail de la personnification permet en particulier d'associer l'idée de la mort au paysage ou au véhicule : « Un paysan trouva vers six heures du matin une automobile brisée, tordue, morte, pourrait-on dire. Elle gisait au pied d'un arbre, et l'arbre portait une blessure profonde » (*ibid.*). Le texte se termine sur « l'assemblée générale de la maison Gradivelle » (*ibid.*) où le président se félicite quelques semaines plus tard de cette affaire montée de toutes pièces. Il s'agissait d'un coup publicitaire destiné à susciter la curiosité générale et à faire connaître l'entreprise.

Le résultat, vous le savez. Le nom des Gradivelle, jusqu'ici obscur et seulement connu des initiés, s'est révélé d'un coup au grand public. L'agitation produite par ce triple mystère l'a mis en pleine clarté. Les journaux de Paris et de la province, les journaux des moindres villes, l'ont imprimé vingt fois dans leurs colonnes. Et les acheteurs ont afflué chez nous (*ibid.*).

¹²⁷⁴ Édition de référence : Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. II, p. 399-610.

¹²⁷⁵ *L'Auto*, 14/8/1905, p.1. Disponible en ligne sur le site de Gallica : <URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4627052p.item>>. Consulté le 02/02/2019.

Le mystère tient au goût généralisé de la population pour le crime et la quête herméneutique, il prospère grâce à l'importance des médias et à la place qu'ils occupent dans la société, il autorise donc la mise en place de manœuvres dont la visée est essentiellement publicitaire. Construit sur un pur vide, il permet, par l'évocation artificielle du meurtre assortie d'une dynamique de relance et de répétition, d'exercer une action puissante sur le lecteur, selon un mécanisme qui se traduit ici concrètement par l'achat en masses d'automobiles. Cette nouvelle, dont la publication intervient un mois après celle de la première aventure de Lupin dans *Je sais tout*, à un moment où rien ne présage de la future carrière du personnage, peut être vue comme une manière de satiriser, mais aussi de reconnaître le pouvoir de fascination du mystère, l'empire qu'il est à même d'exercer sur le lecteur, la complexité de ses liens à la question de la fiction. Le romancier naturaliste en mal de succès¹²⁷⁶ thématise ici son rapport ambivalent à la littérature populaire. Associée au jeu médiatique, elle est conçue comme l'effet d'une pure stratégie commerciale, et concerne un scénario construit sur la base d'un néant qui est aussi celui de la signification. Mais elle permet de mettre en place un travail littéraire fondé sur les jeux de suggestion, et montre la puissance de la fiction en tant qu'elle produit des effets de sens prenant leur source dans les désirs du destinataire.

Pour Daniel Couégnas, le « mystère », dans les journaux de l'époque, est à concevoir en relation à une discursivité médiatique usant de stéréotypes genrés : « Le lectorat masculin est censé être attiré par l'aspect dramatique des récits, le mystère, l'aventure, qui exaltent les valeurs dites "viriles" »¹²⁷⁷. Et s'il est un auteur qui convoque le mystère dans les titres de ses romans, c'est bien Maurice Leblanc. Selon Couégnas « l'étrangeté et le mystère sont présents dans tous les titres » des récits consacrés aux aventures de Lupin¹²⁷⁸. Il s'agit, précisément, d'user du pouvoir de suggestion du titre, et ce jusqu'à produire des énoncés qui, à la manière de *La-Barre-y-va*, seraient dépourvus de véritable sens apparent selon Couégnas : « Si le mystère est une constante de ces titres, et si chacun d'eux propose une énigme au lecteur, leur auteur cède parfois à la

¹²⁷⁶ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires de la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984, p. 192.

¹²⁷⁷ Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images, op. cit.*, p. 26. Cette citation est extraite d'un chapitre consacré à l'analyse des annonces concernant les romans-feuilletons à venir dans trois journaux bretons entre 1870 et 1914.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 40. Daniel Couégnas analyse ici la « rhétorique des titres dans les *Aventures d'Arsène Lupin* », p. 33-45.

tentation d'un hermétisme qui peut rebuter certains »¹²⁷⁹.

Dans « Qui est Arsène Lupin ? »¹²⁸⁰, court texte où il retrace la création du personnage, Leblanc se présente comme un héritier de Poe, dont les œuvres sont « les classiques de l'aventure policière et de l'aventure mystérieuse » (p. II). Là où les continuateurs de Poe auraient privilégié la veine policière, Leblanc revendique une écriture explorant simultanément, à la manière de son prédécesseur, les deux voies du mystère et du policier. « Toutes mes œuvres policières sont des romans mystérieux, toutes mes œuvres de mystère sont des romans policiers » (*ibid.*). Dans ce texte, Leblanc n'explique certes pas ce qu'il entend exactement par mystère, comme si la chose allait de soi. Il précise cependant un peu plus loin en quoi son héros diffère d'un personnage issu d'un roman qui ne serait que policier :

Sherlock Holmes n'est animé que du désir de résoudre des énigmes, et il n'intéresse le public que par les moyens qu'il emploie pour y parvenir. Arsène Lupin, au contraire, est continuellement mêlé à des événements qui, le plus souvent, lui tombent dessus sans qu'il sache même pourquoi, et dont il doit sortir avec honneur... c'est-à-dire un peu plus riche qu'avant (p. III).

Plus qu'un rapport au fantastique, c'est le fait que le héros soit directement, étroitement concerné par la confrontation à l'inconnu, par le biais de situations l'engageant dans la logique de l'action et engendrant un effet de suspense, qui paraît ici définir le mystère. La radicalisation du blocage du sens, le fait que ce « héros » double, à la fois brigand et enquêteur, occupe une place insituable dans un récit aux enjeux complexes et obscurs, participe d'une écriture sous le signe du mystère en un sens élargi.

Si le mystère, on va le voir, peut concerner les enjeux de fond de certaines aventures de Lupin, et comporte un rapport à l'inconnu et à l'aventure porteur de la dynamique du désir¹²⁸¹, il se concentre en réalité largement sur ce héros

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁸⁰ Maurice Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. II, p. I-III.

¹²⁸¹ Le mystère, parce qu'il engage un rapport au désir dans une perspective genrée, ouvre sur des enjeux érotiques précisément articulés chez Leblanc. Daniel Couégnas note qu'il est étroitement lié à la femme, si bien que la quête herméneutique est associée à des enjeux de pulsion sexuelle : « Si un mystère s'oppose à sa sagacité, si ce mystère lui résiste, cède peu à peu du terrain ou au contraire s'épaissit de nouveau pour enfin se dissiper totalement, c'est souvent à travers les relations de Lupin et de l'héroïne que sont révélés les progrès de l'enquête » (Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, *op. cit.*, p. 43).

omniscient et surpuissant, protéiforme et insaisissable. Lupin incarne dès ses toutes premières aventures le désir de fiction. La première nouvelle, « L'arrestation d'Arsène Lupin »¹²⁸², commence sur un voyage en paquebot, présenté comme l'équivalent du processus de lecture de la nouvelle¹²⁸³. Le mot « mystère », peu présent dans ce court récit (avec trois occurrences), est d'abord associé à un dispositif technique relevant de la modernité mais aussi porteur de rêverie, en l'occurrence la télégraphie sans fil¹²⁸⁴. Or le point de départ de l'action, l'irruption événementielle, concerne précisément l'arrivée d'un télégramme, dont la transmission est interrompue en cours de message :

« Arsène Lupin à votre bord, première classe, cheveux blonds, blessure avant-bras droit, voyage seul, sous le nom de R... »
À ce moment précis, un coup de tonnerre violent éclata dans le ciel sombre. Les ondes électriques furent interrompues. Le reste de la dépêche ne nous parvint pas. Du nom sous lequel se cachait Arsène Lupin, on ne sut que l'initiale (p. 12).

Comme dans « Triple mystère », l'événement mystérieux concerne un message tournant autour d'un vide, une annonce paradoxale parce que contrariée, une information traversée par la béance. Il est à la fois connu et inconnu. Il est connu, par le biais du nom, placé dans la phrase en position thématique pour dire le présupposé du discours. Mais il est aussi l'inconnu. La description, déceptive, ne comporte pas de donnée spécifiante et présente des éléments partiels et impossibles à constituer en tableau : il y manque aussi bien ce qui permettrait d'établir la silhouette d'ensemble (les mensurations) que ce qui permettrait d'appréhender le physique propre de Lupin (la description du visage). Le nom d'emprunt sous lequel il se cache, réduit à une initiale, remplit

Voir par exemple *La Comtesse de Cagliostro* (1924), dont le personnage éponyme est une femme entourée d'un mystère qui lui confère sa puissance sensuelle. La découverte que l'éternelle jeunesse de la comtesse n'est qu'un mirage entraîne la fin de l'illusion, du rapport au mystère, en même temps que le passage du désir au dégoût.

¹²⁸² La nouvelle ouvre le recueil *Arsène Lupin gentleman cambrioleur*, que l'on trouvera dans Maurice Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, op. cit., vol. I, p. 7-143. La nouvelle en question occupe les pages 11 à 21.

¹²⁸³ « C'est, au fond, vécue en une sorte de raccourci tragique, la vie elle-même, avec ses orages et ses grandeurs, sa monotonie et sa diversité, et voilà pourquoi, peut-être, on goûte avec une hâte fiévreuse et une volupté d'autant plus intense ce court voyage dont on aperçoit la fin au moment même où il commence », *ibid.*, p. 11.

¹²⁸⁴ « Le télégraphe sans fil ! appel d'un autre univers d'où l'on recevrait des nouvelles de la façon la plus mystérieuse qui soit ! L'imagination n'a plus la ressource d'évoquer des fils de fer au creux desquels glisse l'invisible message. Le mystère est plus insondable encore, plus poétique aussi, et c'est aux ailes du vent qu'il faut recourir pour expliquer ce nouveau miracle », *ibid.*, p. 11.

la même fonction : c'est l'information, mais dépourvue du caractère de spécification qui la rendrait utilisable. Le télégramme et le coup de tonnerre fonctionnent comme deux événements narratifs qui en réalité n'en font qu'un, en suscitant l'objet de la quête et les conditions minimales lui permettant de s'exercer, mais en créant aussi du jeu autour d'une figure fascinante du fait de son caractère insaisissable. Lupin est dès lors le centre névralgique du texte. Par le biais du télégramme, il est construit en instance mystérieuse, objet de la quête et principe de circulation du sens et des choses que métaphorise sa capacité à dérober toutes choses en toutes circonstances, en même temps qu'il incarne simultanément le regard porté sur le mystère, puisqu'il occupe aussi en réalité dans ce texte la place du narrateur. Sujet et objet de la quête, Lupin est le nom de ce qui crée du jeu dans le récit en redistribuant les places et les enjeux de sens sous les yeux du lecteur. Il est à la fois le non symbolisable (le nom inconnu) et le signe par excellence (le nom tenant son pouvoir de sa seule énonciation). Le mystère concerne ici l'objet du texte en tant qu'il en est le sujet profond, et renvoie à l'instance de discours dans la mesure où c'est bien elle qui suscite la quête en même temps qu'elle crée des effets de désorganisation du sens. La figure du surhomme se voit ainsi réinvestie pour ouvrir aux nouvelles aventures, teintées d'ambivalence, de celui qui est essentiellement double, gentleman et cambrioleur, voleur et détective, maître des choses et du sens, et encore figure d'auteur (et d'ailleurs auteur par procuration) tout autant que héros.

Si l'on a commencé ici par quelques considérations générales autour de l'œuvre de Leblanc et de la figure de Lupin, c'est que la relation du personnage au mystère paraît ici, on le voit, séminale. L'intérêt de *L'Île aux trente cercueils*, publié en 1919, tient à ce que ce texte permet de voir comment cette figure engageant un lien affirmé au mystère se trouve retravaillée dans un contexte historique susceptible d'être à son tour vécu sous le signe de la crise du sens. Héros surhumain et associé à la quête policière, l'Arsène Lupin d'avant la guerre a le plus souvent la maîtrise du récit, il engage le texte sur des voies imprévues ou, lorsqu'il se voit confronté à un adversaire qui s'approprie cette prérogative, comme dans *Le Bouchon de cristal*, toute la question consiste pour lui à retrouver la puissance supérieure dont il a un temps été dépouillé. Alors que le mystère renvoie à la question du pouvoir et de la prise de pouvoir, on peut s'attendre à ce que ce mot soit susceptible d'appropriations spécifiques dans des textes écrits pendant la guerre, et intégrant la question de la guerre et de la volonté de

puissance à leur propos. Et c'est bien ce dont il s'agit avec *L'Île aux trente cercueils*. On l'a vu, les récits consacrés à la quête policière avant la guerre peuvent construire un discours de défiance à l'égard du mystère tout en l'utilisant de manière appuyée à des fins narratives. Ce roman va reprendre ce dispositif, mais retravailler aussi ce rapport d'ambivalence au mystère dont on a déjà pu observer l'exercice, pour lui conférer une portée inédite.

Le récit se centre sur le personnage de Véronique d'Hergemont dont le passé, au moment où commence l'histoire, a été marqué par des événements tragiques. Des années plus tôt, elle a été enlevée par un homme étrange, Vorski, dont elle a eu un enfant. Vorski est mort, et le fils et le père de Véronique ont disparu au cours d'un voyage en mer. Restée seule, elle a refait sa vie à Besançon. Le récit commence à son arrivée en Bretagne, où elle vient pour la première fois après avoir vu par hasard un film intitulé *Légende bretonne*. Dans le film, sa signature apparaissait de manière inexplicable sur une cabane, ce qui l'a amenée à contacter une agence de détectives et à se rendre sur place, où elle trouve la cabane et découvre un cadavre. Suivant la marque de sa signature qu'elle trouve à divers endroits, elle rencontre une femme, Honorine, qui lui révèle que son fils et son père vivent encore près de là, dans l'île de Sarek. Partie les rejoindre, elle arrive trop tard : son père est assassiné par l'enfant, qui tue aussi les habitants de l'île sous ses yeux. Bientôt seule, impuissante à quitter l'île, elle évolue dans un paysage hostile où foisonnent des présages funestes d'allure fantastique lui prédisant qu'elle sera crucifiée. Mais il s'agit d'une mise en scène de Vorski. Ce dernier, encore vivant, est persuadé d'être destiné par des puissances supérieures à obtenir un pouvoir secret ayant pour nom la « Pierre-Dieu » et censément caché dans l'île. Alors qu'il est décidé à sacrifier Véronique pour accomplir son destin conformément aux prédictions d'un ancien manuscrit, Vorski est confronté à son tour à de nouvelles apparitions qui paraissent d'abord confirmer son statut d' élu. Mais celles-ci se retournent contre lui et le mènent à sa perte : Arsène Lupin, caché dans le sous-sol de l'île, s'est en réalité moqué de lui en jouant de ses superstitions délirantes. Lupin sauve Véronique, ainsi que François, son fils resté captif – le meurtrier des villageois était en fait l'autre fils de Vorski. Le gentleman-cambrioleur s'approprie enfin la pierre qui est l'objet des légendes de l'île, et dont le pouvoir apparemment magique s'explique en réalité scientifiquement : elle est constituée de radium.

Ce texte accorde une large part à la curiosité mais aussi au suspense.

L'héroïne, confrontée à des forces qui la dépassent, est en danger de mort tout au long du roman. Le récit met en scène une multitude d'effets horrifiques (avec la mort sauvage des villageois tués à coup de fusil sous les yeux de Véronique, ou le spectacle terrifiant de femmes crucifiées) et, si la dimension policière est présente, c'est que la menace d'allure fantastique est obstinément posée comme requérant une explication rationnelle. Pour autant, la quête herméneutique dont Véronique ne cesse de chercher à réaffirmer les droits se voit régulièrement contrariée. Le propos d'ensemble, jusqu'au retournement final, s'avère très sombre, et si le lecteur peut croire qu'une issue est malgré tout possible et cherche à son tour comment elle pourrait survenir, c'est que le nom d'Arsène Lupin est placé, sur la couverture du roman, au-dessus du titre. Le nom de Lupin, tout au long d'un texte dont le héros semble absent, fonctionne à la manière d'un talisman, d'une garantie que la promesse providentielle du récit sera tenue et que les événements d'allure surnaturelle trouveront leur explication. Parce qu'il est associé au roman d'aventures policières – fût-ce sous le signe du mystère – il garantit au lecteur que le contrat générique apparent sera défait, et que le climat renvoyant au gothique et au fantastique allemand fera l'objet d'une logique de conversion. Le mystère pourrait bien jouer ici le rôle d'une plaque tournante narrative.

Le mot apparaît à 25 reprises dans le texte¹²⁸⁵. S'il est clairement présent, on est bien loin de ce que l'on trouvait dans *Le Mystère de la chambre jaune*, ce qui peut spontanément étonner dans un texte jouant bien plus nettement de la tradition gothique et fantastique. C'est que le vocabulaire du mystère entre en concurrence avec d'autres réseaux lexicaux qui prennent progressivement le pas sur lui pour manifester sans plus d'ambiguïté un rapport surnaturel au monde renvoyant à une religiosité archaïque. Le vocabulaire du miracle (64 occurrences), celui de la prophétie (41 occurrences), participent d'un jeu narratif fondé sur l'enfoncement progressif dans une conception du monde ne faisant plus la moindre place à la raison et bloquant de manière radicale la quête herméneutique initiale. Le lexique associé au mot « mystique » (avec 5 occurrences) apparaît ponctuellement dans ce jeu, pour dire la radicalisation d'un rapport au mystère relevant d'une croyance exacerbée. Le sacré, le sacrifice (avec une quarantaine d'occurrences) semblent dès lors constituer l'issue du récit.

¹²⁸⁵ Annexe V.3.C.

Dans un premier temps, l'utilisation du mystère se fait en lien avec le codage attendu d'un texte policier. Le mot est associé à la quête herméneutique sous le signe de la raison et à l'enjeu invitant au déchiffrement, par le biais notamment de la signature de Véronique, « inscription mystérieuse » dont elle veut comprendre la présence en territoire breton. Cette thématization de la quête herméneutique trouve son répondant, à la fin du texte, avec le scénario de dévoilement de la vérité par Luis Perenna, alias Arsène Lupin : « Ils comprenaient tous que don Luis avait attendu qu'ils fussent réunis pour déchirer devant eux le voile du mystère » (p. 604-605). Dans l'entre-deux, le mystère tend à bloquer l'élucidation, où la crédule Honorine voit une démarche transgressive et dangereuse car relevant de la profanation : « Oh ! dans tout cela il y a bien du mystère, et il vaut mieux, encore une fois, garder le silence » (p. 430).

Le mystère se fait alors envahissement de la logique autre et inquiétante, métaphorisée par l'île de Sarek dont il est impossible de partir une fois qu'on y a mis le pied. « Le mystère était devant elle encore, comme partout dans l'île, et elle était résolue à le fuir jusqu'au moment où elle pourrait s'en aller de Sarek » (p. 451). Il concerne un rapport archaïsant au monde¹²⁸⁶ sous le signe de la croyance. « Les chênes, isolés les uns des autres, dressés sur des monticules de pierres moussues, avaient une allure de dieux antiques, chacun avec son autel, son culte mystérieux et sa puissance redoutable » (p. 433).

Le mystère se lie au polythéisme et à une conception païenne du monde, où l'irruption sacrée vaut mise en péril de la rationalité moderne. Les « puissances mystérieuses » auxquelles se soumet Vorski renvoient à cette logique autre qui envahit le récit, et que la voix narrative présente sous l'angle de la suspicion : « Ses instincts superstitieux, ses croyances ataviques aux puissances mystérieuses, sa nature inquiète et déséquilibrée, tout lui imposait une soumission absolue » (p. 554). Le mystère se voit largement associé à la crainte à l'égard de la puissance surnaturelle et inassignable. Mais il ne se réduit pas à ce traitement. Le mystère peut aussi, ponctuellement, concerner une réalité positive et bénéfique, avec par exemple les improbables fleurs géantes que découvre Véronique et qui portent son nom. Le fait que le mystère ait, pour une fois, valeur positive est dans ce cas explicitement mis en avant : « Cette fois,

¹²⁸⁶ Sur le monde archaïque sur lequel ouvre le récit, Juliette Vion-Dury, « "Je vous demande de rattacher le présent au passé" ou les mondes archaïques dans *L'île aux trente cercueils* et *The Lair of the White Worm* », *Otrante*, nov. 2008, n°24, p. 49-64.

le mystère qui l'environnait de toutes parts se manifestait de la façon la plus charmante, et son fils y jouait un rôle qui permettait de rêver à lui, devant les fleurs de véronique, sans haine et sans désespoir » (p. 453). Contre le mystère terrifiant, ce « mystère »-là, qui renvoie à un rapport apaisé au réel, est explicitement posé sous le signe du référent chrétien¹²⁸⁷. Le monde surnaturel vers lequel le mot fait signe est alors lui-même polarisé et pris dans un jeu de tension entre bien et mal.

Surtout, le mystère se défait et se retourne à la fin du récit, ne désignant plus qu'une logique de l'illusion. Vorski, homme du mystère, est consterné lorsque l'irruption surnaturelle se délite progressivement, en perdant pour commencer son caractère spectaculaire : « Vorski était déçu. Il s'attendait à une présentation plus compliquée, à une cachette plus mystérieuse » (p. 556). Dès lors, le mystère, c'est ici ce qui a participé d'un climat d'allure fantastique, finalement dissipé par le discours de Lupin qui équivaut à un retour à la réalité prosaïque et terrestre : « Un mystère ne vaut que par les ténèbres dont il est enveloppé, et, comme nous avons d'abord dissipé les ténèbres, il ne reste plus que le fait lui-même dans sa réalité toute nue » (p. 605).

Le terme ponctue de la sorte les grandes étapes du récit et permet d'en dessiner la dynamique d'ensemble. Utilisé à la fois comme ce qui renvoie à l'élucidation, au fantastique et à l'au-delà ou à une conception superstitieuse du monde, le mot permet clairement de poser les termes du projet narratif. Le prologue donne à lire le récit primitif, l'histoire passée de Véronique, et en fait une matrice pour la suite du récit : « Tels sont les faits. Ils devaient entraîner, à quatorze ans de distance, l'aventure la plus effroyable et la plus extraordinaire. Aventures authentiques, cependant, bien que certains détails prennent, au premier abord, une apparence en quelque sorte fabuleuse » (p. 404-405). Caractère extraordinaire de l'histoire, apparence de fantastique dont il ne faut pas être dupe, mise en opposition de l'aventure « effroyable » et des « faits » ainsi que des « détails » auxquels il faudra donner leur véritable sens : si le mot « mystère » n'apparaît pas ici, la thématique des enjeux du récit fait de l'inconnaissable inquiétant ce qui donne consistance au texte et devra être réduit au terme du parcours. La promesse est celle d'une aventure policière, non

¹²⁸⁷ « Au milieu du beau décor païen, au cœur même du miracle qu'il semblait avoir suscité par sa présence, le Christ surgissait de la touffe de fleurs, qui lui faisaient l'offrande de leurs couleurs et de leurs parfums », Maurice Leblanc, *L'île aux trente cercueils*, op. cit., p. 453.

au sens d'une enquête donnée à lire dans son détail, mais parce qu'il y va d'une narration engageant un perpétuel soupçon herméneutique : c'est de « l'apparence » qu'il faut se défier, pour le lecteur comme pour l'héroïne.

La première partie du récit est certes placée sous le signe d'une enquête, mais qui porte en elle des traces de dissonance. La lettre de M. Dutreillis, le détective engagé par Véronique, est empreinte d'un ton ironique et hâbleur, et le lecteur peut se demander s'il n'a pas déjà affaire à la figure de Lupin planant sur le récit sans dire son nom. Cet effet d'incertitude se redouble d'un rapport paradoxal à la logique herméneutique. La découverte de la vérité n'entraîne pas la stabilisation du texte. En faisant revivre le passé, elle réveille au contraire les anciennes inquiétudes : « Les phrases prétentieuses, les plaisanteries familières de M. Dutreillis blessaient sa délicatesse, et puis l'image tragique d'Alexis Vorski l'obsédait. Un frisson d'angoisse effleura sa chair au souvenir affreux de cet homme » (p. 408). L'enquête n'est pas ce qui clôt le texte, mais ce qui l'ouvre parce qu'elle donne corps au personnage relégué dans le passé ; elle en fait un revenant dès lors susceptible d'envahir l'espace diégétique.

S'il y a enquête, celle-ci voit ainsi ses termes faussés dès le début du texte. Véronique est une figure posée et rationnelle qui dépiste les signes – à commencer par cette signature qui est la sienne – et tente de leur donner sens. Mais elle ne dispose pas des moyens nécessaires à l'investigation, et se voit rapidement dépassée par les événements. Le monologue intérieur permet ici d'exprimer le cheminement psychologique de ce personnage rationnel, qui cherche obstinément une explication logique, un fil à suivre :

Était-ce un signal établi par quelqu'un et destiné à conduire les pas d'une autre personne ? Peu importait. L'essentiel était qu'il y avait là un fil capable de mener Véronique à la découverte du problème qui l'intéressait : par quel prodige sa signature de jeune fille reparaisait-elle au milieu d'un entrelacement de circonstances tragiques ? (p. 414).

Mais le fil, ici, est plus narratif qu'herméneutique : la piste que suit Véronique de signe en signe jusqu'à l'île maudite est en fait celle de l'obscurcissement du sens. De surcroît, cette logique de l'enquête voit ses termes pour partie inversés. Le crime est moins ce qui donne lieu à la dynamique d'investigation que ce qu'elle met au jour. Pour avoir engagé la quête herméneutique, Véronique est mise en danger de perdre ses repères et se trouve

confrontée au spectacle du crime :

La porte était fermée par un simple loquet de bois qui tournait autour d'une vis. Elle le souleva, et, chose singulière, qu'elle n'aurait su expliquer, il lui fallut faire un effort, non pas physique, mais moral, un effort de volonté, pour tirer cette porte vers elle. Il lui semblait qu'elle allait, par ce petit geste, pénétrer dans un monde de faits et d'événements qu'elle redoutait à son insu.

« Eh bien quoi ? dit-elle, qu'est-ce qui m'arrête ? »

Elle tira brusquement.

Un cri d'horreur lui échappa. Il y avait dans la cabane le cadavre d'un homme. Et, en même temps, à la seconde précise où elle apercevait ce cadavre, elle se rendait compte de l'anomalie qui en était la marque particulière : une des mains de l'homme mort manquait (p. 410).

L'enquête, en amenant Véronique à changer d'espace et en lui faisant découvrir le spectacle de la mort dans sa version horrifique, crée un effet de seuil. Elle la fait passer de l'autre côté des choses. Ce n'est pas alors – en dépit des apparences – que la raison soit menacée comme telle¹²⁸⁸, mais qu'elle tente de s'exercer dans des conditions radicalement faussées. Paradoxalement, le rapport à la raison relève dès lors de l'acte de foi pour l'actant qui entre dans le monde de la logique délirante, où les cadavres surgissent et disparaissent à volonté, et où les événements s'enchaînent de manière désordonnée : « Tout s'expliquera... Il y a, au fond de ces mystères atroces, des causes toutes simples, des actes en apparence fantastiques, mais en réalité accomplis par des êtres de la même nature que moi, et qui agissent pour des raisons criminelles et selon un plan déterminé » (p. 464). Pour autant, la lutte se fait en des termes toujours plus vains. L'isolement dans l'île, les morts en série, les images fantasmagoriques telle celle des femmes crucifiées, plongent le personnage rationnel dans le monde de la déraison (« Assez ! assez ! je deviens folle ! fit-elle à haute voix. M'en aller !... Que je n'aie plus d'autre pensée que de m'en aller de cet enfer !... », p. 464). Cette déraison touche la conduite narrative. Enfermée dans l'île, Véronique est confrontée aux événements terrifiants ; elle est aussi, à l'occasion, condamnée dans sa solitude à une errance vaine dans un espace où plus aucune action ne paraît possible (voir tout le début du chapitre 5). Le texte du surgissement fantastique peut aussi donner lieu à l'absence d'action ; la perte de

¹²⁸⁸ Confrontée au cadavre, et une fois passé le moment d'effroi, Véronique reprend ses esprits et fouille méthodiquement le corps, *ibid.*, p. 411.

repères ne concerne pas seulement le sens à donner aux choses, mais une histoire dont le cours, de plus en plus incohérent, ne semble même pas assuré en dépit des visions et des messages d'allure prophétique.

Le vertige fantastique n'en prend pas moins progressivement une forme identifiable, renvoyant, on l'a dit, à la superstition païenne. Le motif avait déjà été introduit dans la lettre de Dutreillis pour qualifier les délires de Vorski :

Le sieur Vorski, dont la réelle intelligence et l'énergie peu commune étaient gâtées par un esprit faux et superstitieux, en proie aux hallucinations et aux terreurs, avait été fort impressionné par cette prédiction qui pesait sur sa vie et qui lui avait été faite par plusieurs personnes versées dans les sciences occultes : « Vorski, fils de roi, tu mourras de la main d'un ami et ton épouse sera mise en croix » (p. 407-408).

La foi populaire bretonne relaie ce rapport au monde se fondant sur des croyances religieuses débridées et faisant feu de tout bois, comme en témoigne l'exemple de la naïve Honorine : « Évidemment... Vous vous moquez de moi... Vous pensez que je suis une femme de ce pays, superstitieuse, qui croit aux revenants et aux feux follets. Je ne dis pas tout à fait non. Mais là... là... il y a des vérités qui vous aveuglent ! » (p. 422). Croyances celtiques et germaniques se rejoignent, en ce qu'elles relèvent d'un rapport téléologique à un univers pensé comme obéissant à des puissances auxquelles l'homme doit se soumettre. La prophétie, le destin, l'élection, sont intégrés à la conception du monde à laquelle Véronique tente vainement de s'opposer tout au long de la première partie. Vorski, lorsqu'il entre enfin en personne dans le récit et explique comment il a mis en place ses ruses, n'en relaie pas moins ce discours. Parlant de lui à la troisième personne, il use d'une langue qui se voudrait performative et qui, renvoyant à une rhétorique de type religieux, révèle son caractère comiquement mégalomane : « Vorski est le plus fort. Vorski domine le destin. Il faut que les éléments et les puissances mystérieuses lui obéissent. Tout se passera comme il l'a décidé, et le grand secret lui sera annoncé dans les formes mystiques et selon les préceptes de la cabale. Vorski est attendu comme le prophète » (p. 542).

Ce qui apparaît à la fin de la première partie, c'est que Vorski a construit une réalité démente pour mener à bien ses projets ; par là, cette démence le caractérise en propre, dit sa vérité profonde. À la terreur face au monde d'apparence surnaturelle succède l'effroi devant la perspective que le personnage en proie à la folie mène à bien ses projets criminels au nom de sa croyance. Le

mystère a ouvert sur la folie maléfique et le rapport particulier au monde qu'elle entretient. Celle-ci, tirant ses pouvoirs de sa capacité de déréalisation, se fonde sur un rapport paradoxal au spectacle. Pour imposer sa vision des choses, Vorski produit une représentation qui relève de l'illusion ; mais cette illusion est dangereuse en ce qu'elle se substitue au réel et se fait force effective de destruction sur un mode tragique. Le spectacle délirant court-circuite de la sorte le fonctionnement de la raison en donnant lieu au surgissement imprévu de la scène terrifiante :

Mais, ayant levé les yeux sur la colline opposée, elle aperçut, tout en haut de la pente, un spectacle qui lui fit pousser un cri d'horreur. Trois des arbres les plus avancés de ceux qui couronnaient la colline, et qui appartenaient au bois du Grand-Chêne, avaient été dépouillés de leurs branches inférieures. Et, sur les trois troncs dénudés, leurs bras écartelés et ramenés en arrière, leurs jambes ficelées sous les haillons de leurs jupes, des cordes passées sous leurs têtes livides que cachaient à moitié les ailes noires de leurs coiffes, se dressaient les trois sœurs Archignat. Elles étaient crucifiées. (p. 463).

Pendant la plus grande partie du texte, le récit consacre l'envahissement irrationnel, pensé d'abord comme effet surnaturel puis comme expression démentielle. Dans ce cadre, le court-circuitage de la conception rationaliste concerne au premier chef le statut des signes. La logique indicielle s'efface devant un rapport aux signes relevant d'un autre régime de fonctionnement, puisqu'ils doivent apparaître comme essentiellement motivés aux yeux de celui qui se prend pour un élu de Dieu. La conception superstitieuse voit en toutes choses la marque d'une volonté transcendante. Tout devient alors signe, et tout signe est porteur de la volonté enfouie dont il est l'expression. Animisme, anthropomorphisme, finalisme et téléologisme caractérisent une pensée magique apte à transformer toute chose en signe vivant. Ainsi des rochers qui entourent Sarek aux yeux d'Honorine : « Ah ! ceux-là, ils gardent l'île depuis des siècles et des siècles, mais comme des bêtes féroces qui n'aiment qu'à faire le mal et donner la mort. Ceux-là... ceux-là... Non, il vaut mieux n'en parler jamais, ni même y penser. Ce sont les trente bêtes féroces... » (p. 429). Ainsi, surtout, du manuscrit du père Thomas dont chaque mot paraît à Vorski lui prédire sa

destinée future. Vorski, décodant de manière non plus rationnelle¹²⁸⁹ mais analogique des vers absurdes d'allure prophétique qu'il cherche à incarner à des fins performatives, est entré dans une conception du monde où les signes sont porteurs d'une logique propre.

Le mystère, dans le récit, a une fois de plus permis de faire jouer la conception indiciaire (le mystère à résoudre) avec un autre rapport au texte, traversé par l'effroi gothique (le mystère comme relation au surnaturel) aussi bien que par l'idée d'une manipulation cachée (le mystère comme complot et comme fabrication d'une illusion à des fins néfastes). Chez Vorski, décidément diabolique et dément, ces deux dernières approches du mystère se recourent. Il est simultanément l'homme du délire superstitieux, et le manipulateur en chef jouant cyniquement des superstitions d'autrui pour parvenir à ses fins : c'est par la ruse et l'artifice que Vorski s'est emparé du pouvoir. Si ces deux dimensions se recourent néanmoins, c'est qu'il y va bien dans l'un et l'autre cas de la perversion du sens, ce qui se manifeste ici par le motif du double inversé. Ainsi de Reynold, le fils maléfique, double de François que Véronique a pris pour son enfant. Le jeu de Vorski repose sur la manipulation des apparences, et sur la capacité à exercer une emprise inexplicable sur les êtres, ce qui est thématiquement dans le récit par le biais de « l'influence ». L'influence, c'est ce qui lui a permis d'attirer Véronique alors même qu'elle percevait le caractère inquiétant du personnage : « Comme elle avait eu peur tout de suite de cet homme bizarre, le redoutant à la fois et subissant son influence, comme on subit à cet âge l'influence de ce qui est mystérieux et incompréhensible ! » (p. 427). Le mystère attire alors que cela devrait repousser, et concerne le désir du lecteur aussi bien que le roman primitif des amours de Véronique. Vorski incarne de la sorte, aussi, la fantasmagorie des signes qui est celle du lecteur dans son désir d'accéder à un autre monde d'allure inquiétante.

Ce principe de perversion des signes est donc aussi fascinant que redoutable. Il concerne à la lettre la logique d'invasion, ce qui fait de cette question un enjeu psychologique mais aussi plus profondément idéologique. Par le biais du travail sur les signes et de l'invention d'un récit délirant, Vorski a simultanément envahi l'île et produit une pseudo-justification de son action. Il

¹²⁸⁹ C'est-à-dire selon une perspective de génétique textuelle, conformément à l'analyse qu'en produira finalement Lupin pour rendre compte des formulations dénuées de sens de Thomas (*ibid.*, p. 583-584).

n'est alors pas pour rien le fils bâtard de Louis II de Bavière, et dans ce texte qui parle d'un monde déstabilisé par la guerre, l'action de Vorski sur Sarek ne fait que répéter celle de l'Allemagne sur la France. Il menace, il cherche à envahir et à subvertir, et conduit une guerre qui passe par les signes. S'il peut greffer sa logique délirante sur les croyances bretonnes, c'est d'ailleurs que cette technique de manipulation des signes valant pour invasion territoriale a déjà eu lieu dans le passé. Lupin l'expliquera à la fin du récit : les premiers habitants de l'île étaient les Ligures. Ils ont été supplantés par des Celtes venus de Bohême et entretenant un rapport mystique au monde emblématisé par la « Pierre miraculeuse ». Même si le christianisme l'a ensuite emporté sur une « si détestable religion » (p. 578), l'invasion n'en a pas moins déjà eu lieu au cours de l'histoire, du fait des mêmes peuplades entretenant le même rapport exalté aux puissances divines¹²⁹⁰. Les Bretons, avec leurs croyances barbares et leur obsession du sacrifice, gardent la trace de ce lointain passé¹²⁹¹. Des Celtes aux Allemands en passant par les Huns, c'est la même histoire guerrière qui ne cesse de se répéter, la même agression opérée par une peuplade délirante rêvant encore et toujours d'élection sacrée, ce que revendique Vorski en s'inscrivant expressément dans un tel jeu de filiation :

Savez-vous comment m'appelait ma mère ? « Attila », et, lorsque le souffle mystérieux l'animait, et qu'elle lisait l'avenir au creux de ces mains ou dans les cartes du tarot : « Attila Vorski, fléau de Dieu, expliquait cette grande voyante, tu seras l'instrument de la Providence » (p. 521).

On assiste alors dans *L'Île aux trente cercueils* à une véritable radicalisation du discours porté sur le mystère. Il n'est plus seulement ce qui renvoie au voile de l'illusion qu'il s'agirait de dissiper. Il est surtout une véritable anti-valeur, et désigne les stratégies déloyales et viles de l'ennemi national pour mettre en place son pouvoir. Le paradoxe, c'est alors que Vorski, en incarnant une croyance

¹²⁹⁰ Le questionnement sur les premiers habitants du territoire de la Gaule reste alors très vivace et porteur d'enjeux idéologiques multiples, engageant la question de l'identité et de l'unité nationales tout autant que du modèle politique le meilleur pour le pays. Krzysztof Pomian, « Francs et Gaulois », dans Pierre Nora (sld.), *Les Lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 40-105 ; Jean-Louis Brunaux, *Les Celtes : histoire d'un mythe*, Paris, Belin, 2014.

¹²⁹¹ Cf. Jean-Louis Brunaux, *Les Druides : des philosophes chez les barbares*, Paris, Éditions du Seuil, 2006. L'auteur y rappelle notamment qu'à la fin dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, la croyance selon laquelle les druides auraient usé de pratiques sanguinaires et en particulier de sacrifices humains était bien établie.

délirante, est certes risible, mais aussi terrifiant parce qu'il fait tout pour donner corps à la folie et aux visions, et s'engage dès lors dans l'action destructrice et cauchemardesque. L'étrangeté du récit, de la sorte, tient à ce que, si l'on passe progressivement de l'horreur initiale à l'ambiance grand-guignolesque des dernières pages, l'ensemble du texte est en réalité dominé par une oscillation entre le grotesque et le terrifiant qui lui confère sa tonalité propre.

Le combat se fait dès lors textuel. La destruction du mystère ne sert pas seulement une stratégie narrative, elle doit aussi manifester le rétablissement fantasmatique de la paix, et la victoire française face à Vorski le « superboche », promise dès l'entrée du texte :

La guerre a compliqué l'existence au point que des événements qui se passent en dehors d'elle, comme ceux dont le récit va suivre, empruntent au grand drame quelque chose d'anormal, d'illogique et, parfois, de miraculeux. Il faut toute l'éclatante lumière de la vérité pour rendre à ces événements la marque d'une réalité, somme toute assez simple... (p. 405).

Le nouage de l'action, l'obscurcissement du sens, le jeu des péripéties revêtent un caractère idéologique, et la clarté, la simplicité, l'évidence rationnelle se voient symétriquement rabattues sur un rapport cartésien au monde renvoyant en propre au génie français. La dynamique narrative exprime un jeu d'opposition entre deux adversaires qui se décline sur tous les aspects du récit, qu'il s'agisse du cadre diégétique (l'île et son soubassement) ou du personnel du roman (Lupin contre Vorski, mais aussi les deux femmes, le duel des deux fils). Il s'agit encore et toujours de conjurer le mystère, aussi bien par une lutte narrative que par la réaffirmation d'un rapport aux signes qui ne doit plus renvoyer au miracle mais ressortir uniquement de l'explication causale, comme le rappelle Lupin sur un ton légèrement accusateur :

- [...] Aucun de vous n'a échappé à cette obsession de miracle.
- Comment ? protesta le capitaine, mais je ne crois pas aux miracles, moi.
- Moi non plus, affirma l'enfant.
- Mais si, mais si, vous y croyez, vous admettez le miracle comme une possibilité. Sans quoi, il y a longtemps que vous auriez saisi l'entière vérité (p. 605).

Mais ce jeu est plus paradoxal qu'il n'y paraît. Ce récit du combat

généralisé est aussi un texte où la lutte la plus importante, celle de Vorski et de Lupin, n'a pas vraiment lieu. Il faut montrer que, même si l'ennemi a paru un moment l'emporter, et donner libre cours à la conception cauchemardesque du monde qui est la sienne, la raison ne pouvait que gagner. Le découpage du texte en témoignage, et consacre pour finir l'impuissance radicale de Vorski face à un Lupin qui l'emporte infiniment sur lui¹²⁹². Le récit qui donne à voir l'échec d'une pensée magique et téléologique des signes est alors lui-même sous l'emprise d'une victoire ultime et définitive du héros. La raison devient le principe transcendant prenant valeur épiphannique au terme du récit, par la bouche d'un Lupin rétablissant magiquement les choses.

La question consiste à consacrer cette victoire, à assumer le rétablissement transcendant de l'ordre par Lupin, sans qu'il se voie contaminé – au moins dans ce texte – par la logique du mystère, puisque celui-ci est assimilé à la sensibilité romantique de l'ennemi. Le personnage omniscient doit se préserver des valeurs du « superboche ». C'est dans cette perspective que l'explication finale, très développée, entend rendre compte de l'ensemble de tous les événements d'apparence irrationnelle. Lupin se présente décidément comme un être supérieur parce que du côté de la seule raison, et oppose à l'illusion destinale le fait brut du hasard qui l'a amené sur l'île au bon moment¹²⁹³. S'il est un héros français, c'est qu'il est conséquent en même temps qu'il sait faire preuve de sérendipité. Sa supériorité reste exclusivement de l'ordre de l'immanence.

Ce rapport à l'immanence et à la simplicité entraîne des conséquences qui concernent aussi les questions de style, d'écriture et de tonalité. Le récit doit dénoncer le potentiel de fascination de la langue d'allure mystique dans son rapport à l'effroi sacré, et pour cela en produire la satire. On pourrait à cet égard rêver à l'idée que Maurice Leblanc ait pu avoir connaissance de la fameuse phrase de Marx reprenant Hegel, à propos de l'histoire se donnant toujours deux fois, la première sur le mode de la tragédie et la seconde sur celui de la farce. Car c'est bien ce qui se produit ici, avec ce texte qui pense l'histoire dans son rapport à la répétition et qui, dans sa deuxième partie, reprend les mécanismes

¹²⁹² « C'était fini. Entre don Luis et Vorski la bataille se terminait sans que l'issue en eût été douteuse un seul instant. Depuis la première minute, l'un des deux adversaires avait tellement dominé l'autre, que celui-ci, malgré toute son audace et son entraînement de criminel, n'avait plus été qu'un pantin désarticulé, grotesque et absurde », Maurice Leblanc, *L'île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 594-595.

¹²⁹³ « Moi, j'ai été le hasard, le monsieur qui passe et qui tombe à pic », *ibid.*, p. 595.

de la première en les retournant au profit d'une farce assumée, voulue comme telle, et prenant valeur de destruction symbolique du fantasme gothique. Après avoir orchestré les événements d'apparence surnaturelle, Vorski est à son tour l'objet de visions et de phénomènes dont le statut lui échappe, et qui relèvent à leur tour du pur trucage. L'univers diégétique paraît pris dans une logique de balbutiement. Les nouvelles manifestations inattendues répètent le scénario de Vorski en reprenant le thème du sacrifice et de l'élection divine. Mais par ailleurs, elles en produisent une version dégradée et burlesque. Les signes ne sont pas à la hauteur de ses attentes (« Vorski était déçu. Il s'attendait à une présentation plus compliquée, à une cachette plus mystérieuse », p. 556). Le druide use d'une langue prosaïque et familière, dégonfle les augures, se moque de la grandiloquence mystique. Vorski est dès lors confronté à des expressions qui n'ont pas le caractère de solennité littéraire qu'il espérait :

Que [Vorski] fût connu du vieillard et que celui-ci l'appelât par son nom, cela ne l'étonnait pas outre mesure, puisqu'il avait la conviction, en quelque sorte mystique, qu'il était attendu comme un prophète. Mais, pour un prophète, pour un missionnaire illuminé et vêtu de gloire, qui se présente devant un inconnu que couronne la double majesté de l'âge et du rang sacerdotal, il était pénible d'être accueilli sous la désignation de « vieille branche » (p. 549).

Le traitement burlesque permet de détruire de l'intérieur le rapport mystique au monde. Il dévoile la vanité du rêve de Vorski, d'une fantasmagorie fusionnelle où les signes seraient absolument motivés, quand Lupin orchestre une mise en scène dont la fonction est, même lorsqu'elle prend un air magique, de lui montrer combien tout lui échappe :

Cette silhouette, qui paraissait immobile, se déplaçait en même temps que lui, de sorte que l'intervalle restait le même entre eux [...] Il activa l'allure, la distance ne diminua pas. Il courut, la silhouette courut également. Et, le plus étrange, c'est qu'on n'entendait aucun bruit de feuilles remuées ou de sol foulé par la course de ce mystérieux personnage (p. 535).

Désorienté, Vorski est dès lors confronté à l'invalidité brute de son système de croyances, et se trouve bientôt réduit à l'impuissance. La satire, l'humour concernent le jeu de valeurs du texte, et renvoient à la différence de nature entre Vorski et Lupin. L'esprit français est associé à la raison, à l'humour,

à la clarté, contre le mysticisme germanique empreint de solennité. De la sorte, le registre et la tonalité du récit sont à leur tour pris dans le jeu idéologique du texte. Ce n'est pas pour rien que Lupin invite ironiquement Vorski à chanter « J'ai du bon tabac » ou « Maman, les p'tits bateaux » (p. 574). La chanson française, dans son caractère léger, familier et direct, exprime au plus près l'idéal proposé par Lupin. Et le roman de Leblanc se voit validé au passage dans sa dimension populaire. Le mystère est peut-être fascinant, mais il est lié à une littérature d'inspiration romantique et grandiloquente qui constitue, aussi, une anti-valeur d'un point de vue esthétique. Le roman d'aventures policières, lui, se défie prosaïquement du mystère, tout en reconnaissant le caractère fascinant du monde tel qu'il est¹²⁹⁴.

Dès lors on voit comment fonctionne le mystère ici. Il s'agit bien d'une anti-valeur radicale, mais qui comme telle permet au récit de se constituer en procédant par effets de déplacement. Le roman, avec la quête rationnelle, la fantasmagorie fantastique, la convocation d'un vocabulaire religieux, la dénonciation et la mise à bas de la manipulation maléfique, mobilise tour à tour les divers jeux de connotation attachés au « mystère » pour plonger le lecteur dans un récit terrifiant avant de rétablir les pouvoirs de la raison.

Au passage, dans son ambition de ramener les choses à leur place, il n'aura cessé de dire aussi sa mécanique propre. L'île fonctionnant comme une surface porteuse d'effets produits à partir de ses soubassements constitue une métaphore textuelle, et invite à prendre les signes pour ce qu'ils sont, dans leur jeu propre et pour la jouissance dont ils peuvent se faire porteurs. En témoigne le statut de la croyance dans le récit, et des régimes de croyance. Si le roman dénonce le rapport de Vorski à la croyance comme absurde, naïf, délirant et démesuré, il lui oppose celui de François. C'est que Vorski, dans sa folie religieuse, est un mauvais lecteur. Il a lu de travers le manuscrit du père Thomas, en cherchant des présages là où il y avait de pures associations d'idées et de sons¹²⁹⁵. La croyance de François, au contraire, c'est celle de l'enfant qui a le goût

¹²⁹⁴ « N'espérez rien de sensationnel, dit-il. Un mystère ne vaut que par les ténèbres dont il est enveloppé, et, comme nous avons d'abord dissipé les ténèbres, il ne reste plus que le fait lui-même dans sa réalité toute nue. Mais, cependant, le fait ici est étrange, et la réalité n'est pas dénuée de quelque grandeur », *ibid.*, p. 605.

¹²⁹⁵ « Au XV^e siècle, un pauvre moine, à l'imagination détraquée, au cerveau hanté de visions infernales, exhale ses cauchemars en une prophétie que nous qualifierons de "loufoque", qui ne repose sur aucune donnée sérieuse, dont chaque détail est amené par les nécessités de la rime ou de la césure, et qui certainement dans l'esprit du poète, et au point de vue de la réalité, n'a pas plus de valeur que si le poète

de l'imaginaire et aime les romans pour eux-mêmes.

François est encore très enfant. Il a lu beaucoup de livres d'aventures qui ont fait travailler son imagination. Or le capitaine Belval lui a raconté sur son ami Perenna des choses si fantastiques, il le lui a montré sous un jour si étrange, que François est persuadé que don Luis Perenna n'est autre qu'Arsène Lupin. D'où une confiance absolue, et la certitude qu'en cas de danger l'intervention miraculeuse se produirait à la minute même où elle serait nécessaire.

Véronique ne put s'empêcher de sourire...

— C'est un enfant, en effet, mais les enfants ont de ces intuitions dont il faut tenir compte... (p. 492).

François, comme Vorski, croit aux miracles. Et il cherche des analogies, considère qu'il y a équation entre la figure de Perenna et celle de Lupin, de la même manière que la superstitieuse Honorine, à la suite des envahisseurs celtes, se troublait de repérer une équivalence entre les écueils et les dolmens de l'île (p. 430)¹²⁹⁶. Mais il est aussi du côté de l'enfance et du goût désintéressé pour les histoires. Si son nom est porteur de l'imaginaire nationaliste du livre, il renvoie aussi à la franchise, celle-ci se retournant pour dire le rapport à l'imaginaire s'assumant comme tel, à l'encontre des confusions propres à Vorski le mauvais lecteur. Le vertige analogique est commun à ces deux rapports au signe. Et la religiosité archaïque et païenne, pour peu qu'elle soit nettoyée et vidée de ses délires, peut enfin ouvrir au plaisir de l'histoire¹²⁹⁷.

Dès lors, la fétichisation des signes et la fantasmagorie magique, dans la mesure où elles concernent aussi tout simplement le jeu de la fiction, ne sauraient être absolument éliminées d'un texte qui se donne sous les auspices de Lupin. Mais il s'agit d'en jouer en les ramenant à leur juste place, qui est celle

avait tiré des mots au hasard du fond de son escarcelle.[...] Or, quatre siècles plus tard, la page prophétique tombe entre les mains d'un Superboche, maniaque du crime, vaniteux et fou. Qu'y voit-il, le Superboche ? Une fantaisie amusante et puérile ? Une boutade insignifiante ? Pas du tout. Il y voit un document du plus haut intérêt, un de ces documents comme en peuvent étudier les plus superboches de ses compatriotes, avec cette différence que ce document-là est d'origine merveilleuse. C'est l'Ancien et le Nouveau Testament, le Livre Saint, qui explique et qui commente la loi de Sarek ! C'est l'Évangile même de la Pierre-Dieu. Et cet Évangile le désigne, lui Vorski, lui, le Superboche, comme le Messie chargé d'accomplir les décrets providentiels », *ibid.*, p. 584.

¹²⁹⁶ Cette coïncidence mystique a dicté l'invasion de l'île où les Celtes ont déposé la pierre : « Trente ! nombre fatidique ! Comment ne pas voir là un appel et un ordre des divinités mystérieuses ? », *ibid.*, p. 577. C'est le déclencheur originaire du drame.

¹²⁹⁷ La Pierre-Dieu « domine tout le passé légendaire et fabuleux de la Bretagne », et avec elle, « les belles histoires se lèvent spontanément, histoires des chevaliers de la Table ronde, ou histoires de Merlin l'enchanteur », *ibid.*, p. 578.

d'un pur jeu textuel. Le jeu sur les signes et les signifiants nourrit le roman, et se fait au service de ses effets. Les lettres « V.d.H », qui en haut d'un arbre paraissent augurer d'une triste mort pour Véronique d'Hergemont, peuvent par exemple aussi bien désigner Vorski de Hohenzollern dès lors susceptible à son tour d'y être suspendu. Le roman joue de la sorte avec les signes et leur pouvoir en se désignant comme le lieu de vérité d'une conception religieuse païenne d'essence imaginaire. Il en vient, ainsi, à s'approprier ce qu'il dénonce et à construire un discours sur son propre jeu. C'est sans doute le fonctionnement couplé de deux signes qui montre ici combien le texte parle de son propre régime de fonctionnement. Le premier, c'est la « Pierre-Dieu ». La formule incarne dans le roman le rêve de la puissance transcendante (c'est selon la croyance ancienne la « pierre de miracle », « capable d'opérer des prodiges », p. 488). Elle est le symbole de l'élection divine pour Vorski, quand Lupin en explique le pouvoir en révélant qu'il s'agit d'une pierre bien réelle constituée de radium. Elle est le point fixe du roman, ce dont il s'agit de s'emparer. Elle constitue l'enjeu narratif de fond autour duquel se disposent les autres éléments du récit. Face à elle, le chien « Tout-Va-Bien » se comporte lui aussi comme un pur signe. Il a un nom qui a valeur de message, et qu'il paraît illustrer par son allure et son comportement. Cet animal comique (« mal fichu, ridicule, demi-barbet et demi-fox, mais si amusant, si cocasse », p. 427) et bienveillant (« toujours là quand on a besoin de lui, quand on est triste et que les choses ne marchent pas comme on voudrait », *ibid.*) s'insinue partout, survient quand on ne s'y attend pas, et fonctionne à la manière d'un principe de circulation, de ce qui met du jeu dans un monde d'apparence verrouillé. La « Pierre-Dieu » et « Tout-Va-Bien » s'opposent comme le fixe et le mouvant, l'enjeu narratif et la dynamique narrative, l'élément porteur d'une apparente menace et la promesse providentielle du récit¹²⁹⁸. Ce sont de purs signes, et dont le seul sens est de dire le fonctionnement dynamique de la fabrique fictionnelle. De la sorte, à côté du rapport mystique et du rapport rationnel aux signes, il en est encore un autre, qui renvoie tout simplement au fonctionnement de la machinerie romanesque dans son jeu avec l'imaginaire du lecteur. Le texte joue avec les signes, non de manière magique ou rationnelle, mais en créant une dynamique de mouvement

¹²⁹⁸ Voir la dernière phrase du texte par la bouche de Lupin, qui dit combien l'humble Tout-Va-Bien aurait fait un meilleur héros que lui : « Nul mieux que toi, délicieux Tout-Va-Bien, ne serait capable de nous montrer, par mille preuves plus convaincantes les unes que les autres, que dans la vie tout s'arrange et que tout va bien... », *ibid.*, p. 610.

et d'entraînement qui se joue des divers autres régimes de fonctionnement des signes pour les mettre à son service. De la sorte, le récit qui a éradiqué le mystère en son sens idéologique n'en dit pas moins en quel sens il a pu mobiliser ses pouvoirs à des fins fictionnelles, et en jouant d'un rapport fétichisant aux signes en prise directe avec le plaisir de lecture. Pour se faire lieu fantasmatique où se rejouait la guerre et où se manifestait l'écrasante victoire nationale emblématisée par Lupin, il a bien fallu que le texte en passe aussi par le travail de l'inquiétude du récepteur, en mettant la puissance d'évocation des signes au service de la tension narrative.

Les textes français du début du vingtième siècle envisagés ici disent combien le roman jouant de l'élucidation est alors bien identifié comme un type de récit à part. Ces fictions mobilisent des jeux intertextuels où figurent en bonne place les références à Poe ou Conan Doyle. Ils n'en inclinent pas moins, chez Leblanc ou Leroux en particulier, à faire de l'exercice de la raison l'expression d'une caractéristique nationale dans la manière d'aborder le genre policier. Dans ces textes, la mise en abîme des enjeux narratifs est plus présente que jamais. Le récit tend à penser son propre statut. Le rapport au roman populaire, au feuilleton, au fait divers, la question de la curiosité et de la croyance, de ce qui les suscite et du statut à leur accorder, tout cela s'intègre dans le tissu de fictions qui proposent volontiers une réflexion sur leur propre valeur et la jouissance littéraire à laquelle elles s'efforcent de donner lieu.

C'est dans ce jeu qu'intervient la question du mystère. Le double rapport au mystère, entendu comme ce qui semble congédié par le texte mais que ce dernier ne cesse de mobiliser pour intéresser le lecteur, était déjà très présent chez Conan Doyle. Cette ambivalence entre utilisation du mystère et discours sur le mystère se retrouve, se radicalise, mais se complique aussi dans les différents textes considérés ici. Le mot permet chez Leroux d'exprimer au plus près le désir de fiction ouvrant au déferlement de la fantaisie, en lien avec une apologie de la société médiatique. Chez Groc, le récit sous le signe du merveilleux-fantastique lui donne sa part, mais l'appréhende aussi avec ironie et méfiance pour y voir l'expression d'un impossible fantasme de fusion avec le monde. Chez Leblanc enfin, le double jeu d'un récit policier qui mobilise et révoque simultanément le mystère est poussé à son extrémité, et revêt un caractère idéologique, nécessitant de reconfigurer la question des effets que le texte s'efforce de produire sur le lecteur pour en assumer la dimension

proprement littéraire.

Dans ces textes, le mystère reste profondément polysémique, et se situe au carrefour de divers sens et régimes de fonctionnement lui conférant sa portée. Il peut dire la tentation fantastique, l'idée d'un rapport au monde sous le signe de l'irrationnel qu'il faudra conjurer, que ce soit par jeu ou pour créer un effet horrifique. Il renvoie aussi à la composante médiatique du récit, à ce qui, en lui, relève de l'effet à produire sur un public. Le mystère, de la sorte, n'est pas seulement le contraire du récit, destiné à être éradiqué par le détective. Il nourrit plus que jamais la narration. Le roman, jouant de la tradition populaire, peut faire de l'enquêteur une figure de surhomme omniscient et surpuissant, porteur d'un rapport sacralisé à la raison¹²⁹⁹ – et user simultanément à l'occasion d'une tonalité humoristique pour créer un effet de distance à l'égard de son propre jeu. Il peut encore interroger le mécanisme de la fascination ou le statut de la modernité et ce qui, en elle, permet à des fictions aux allures de contes de déployer leur pouvoir. De la sorte, le mystère n'est pas seulement une frontière externe du texte à vocation policière, mais le travaille pour exprimer les tensions contradictoires qui donnent corps à la fiction. Objet de discours et figure de la limite générique, le mystère est aussi moteur narratif et rapport à la fantasmagorie des signes où peut se dire une certaine vérité du roman, sans lien avec celle à laquelle prétend le détective.

3. 4. Le roman anglais de « l'âge d'or » : le texte ludique pris dans le drame des signes ?

Le récit policier britannique du début du vingtième siècle correspond, dit-on, à l'« âge d'or » du récit policier¹³⁰⁰. Cette formule, en elle-même

¹²⁹⁹ Sur la dynamique commune aux cycles de Lupin et de Rouletabille, qui sont tous deux engagés dans un parcours initiatique menant au meurtre du Père primitif, et qui pour ce faire en passent l'un comme l'autre par la sacralisation de la raison envisagée comme source de leur puissance, Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, op. cit.

¹³⁰⁰ L'expression est notamment largement utilisée par Julian Symons, dans *Bloody Murder*, op. cit. Pour Symons, on peut placer sous cette étiquette la production anglo-saxonne qui va du tout début du siècle jusqu'aux années trente incluses, à la différence de Howard Haycraft qui réservait l'appellation aux textes des années 1920. Jean-Jacques Lecercle précise les choses en témoignant des diverses acceptions du terme et en rendant compte par là du flou qui entoure cette forme, en même temps qu'il cerne malgré

résolument essentialiste et téléologique, présente l'époque sous le signe d'une production homogène ayant valeur de primauté sur d'autres approches textuelles. Cette dénomination, longtemps largement utilisée, a paru commode pour caractériser des textes censés ressortir au plus près à une pratique romanesque se donnant sous le signe du jeu¹³⁰¹ et de la raison, à l'image de ce que proposaient déjà les nouvelles policières de la baronne Orczy. Le lien avec les jeux de société et plus encore l'idéal sportif de l'époque a pu être pensé en relation directe avec ce genre :

Detective fiction of this period assimilated the sporting instinct of fair play: the author was expected to play fair with his or her readers by providing them with all the clues that would give them an equal opportunity with the great detective to reach a correct solution to the mystery¹³⁰².

Le cadre et le développement du récit dériveraient directement de cette approche. Le récit du crime qui donne lieu à une enquête se déroulant dans un cadre restreint avec un nombre limité de suspects, et consistant à produire une interprétation rationnelle d'indices présentés au lecteur, fonctionne de fait comme invite à entrer dans le jeu.

Cette conception du genre policier est traditionnellement vue comme prééminente en contexte britannique jusque dans les années 1930. Les fameuses règles rédigées par Ronald A. Knox ou S. S. Van Dine à la fin des années 1920, la création du *Detection Club* en 1930, ou encore la publication de l'ouvrage collectif *The Floating Admiral* en 1931, sont régulièrement invoqués, à côté des textes d'Agatha Christie, comme des marqueurs associés à cette approche textuelle¹³⁰³. Car cette conception générique fait l'objet de théorisations précises. Des essais,

tout un horizon de convergence : « La tradition nous a légué de l'âge d'or du roman policier britannique trois définitions. La définition chronologique nous apprend qu'il a débuté en 1920, avec le premier roman d'Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, et qu'il a duré jusqu'à la guerre. Une définition en extension nous donne quelques noms d'auteurs : Dorothy Sayers, Ngaio Marsh, Marjorie Allingham, Anthony Berkeley (plus connu sous son autre nom de plume, Francis Iles), entre autres. Une définition en compréhension signale la présence, au cœur de chaque roman, d'une enquête, ce qui fait du roman policier un genre empiriste. Pas de pastorale sans berger, dit une définition brutale du genre : pas de roman policier anglais sans détective ni enquête », Jean-Jacques Lecercle, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études Anglaises*, 2011, n°64/4, p. 390-401.

¹³⁰¹ Sur le rapport de ces textes au jeu, voir en particulier LeRoy Lad Panek, *British Mystery*, *op. cit.*

¹³⁰² Robert S. Paul, *Whatever Happened to Sherlock Holmes. Detective Fiction, Popular Theology and Society*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁰³ Howard Haycraft, « The rules of the game », dans *Murder for Pleasure*, *op. cit.*, p. 223-258.

souvent écrits par des auteurs de récits policiers, visent au cours de ces années à dire d'où vient ce genre, à en dessiner les contours, et adoptent simultanément un discours descriptif et prescriptif, destiné à tracer un périmètre, à serrer au plus près les conditions permettant au jeu de s'exercer dans les meilleures conditions¹³⁰⁴.

On a vu que si Sherlock Holmes a conféré ses lettres de noblesse à cette approche du roman mettant en valeur le prestige de la raison, la littérature policière anglo-saxonne et française de la fin du dix-neuvième siècle et du tout début du vingtième siècle ne se réduit pas à un tel fonctionnement, ce dont atteste la place du mystère, officiellement dédaigné par nombre de textes qui n'en exploitent pas moins la puissance romanesque attachée à ce terme. La question se pose d'autant plus pour les récits britanniques de cette époque, qui paraissent voués à tourner le dos aux approches romanesques mêlées et travaillées par la tradition du roman populaire ou du « sensation novel » dans leur souci de mettre en place un pacte de lecture se présentant sous le signe du jeu. C'est ce qu'avance Kracauer lorsqu'analysant les textes de cette période, il y voit un mystère vidé de toutes ses résonances profondes. Le roman policier ne serait plus alors qu'un rituel formalisé destiné à consacrer fantasmatiquement le triomphe de la raison, reliquat nostalgique d'un rituel de communion vidé de tout sens authentique. Relevant de l'écriture formulaire, le roman policier devenu jeu intellectuel trouverait par là son intérêt mais aussi sa limite¹³⁰⁵.

On se penchera ici sur le cas de trois auteurs considérés parmi les plus importants de la période. *The Innocence of Father Brown* (1911) de G. K. Chesterton met en scène un détective rationnel qui fait simultanément appel à une conception religieuse et à une interprétation élargie des signes pour établir la solution du crime. E. C. Bentley, ami de Chesterton, propose de son côté avec *Trent's Last Case* (1913) un célèbre récit de détection, mais où l'enquêteur voit progressivement ses pouvoirs de déduction pris en défaut. Ces deux auteurs illustrent le genre, mais s'amusent aussi à jouer avec ses limites et à tester sa consistance. On abordera également le cas d'Agatha Christie, dont le nom emblématise le roman policier de l'époque. On se penchera plus précisément sur deux œuvres qui paraissent illustrer deux tendances radicalement différentes de

¹³⁰⁴ *Infra*, 4.2.1.

¹³⁰⁵ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, *op. cit.*

la production de l'auteure. *The Mysterious Mr. Quin* (1930) adopte la forme policière tout en articulant la quête herméneutique à l'idée d'une instance transcendante seule apte à lui donner son sens. Ce texte subvertit de l'intérieur l'idée que le jeu fictionnel illustrerait le triomphe d'une logique rationnelle relevant du monde de l'ici-bas, et témoigne d'un projet d'écriture inattendu en regard du nom de l'auteure. Pour compléter l'analyse, on se penchera *a contrario* sur un roman d'Agatha Christie considéré comme l'un des représentants par excellence du roman à énigme de « l'âge d'or » dans sa forme la plus pure, *Murder on the Orient Express* (1933). Gardant en tête l'éclairage apporté par la lecture de *The Mysterious Mr. Quin*, peut-être pourrions-nous déceler là encore la trace d'un projet littéraire plus ambigu qu'il n'y paraît, et irréductible au seul pacte de lecture ludique.

3.4.1. *The Innocence of Father Brown* de Chesterton : du signe indiciaire au mystère divin

Un premier recueil consacré aux enquêtes du petit prêtre rondouillard créé par G. K. Chesterton (1874-1936) en 1910 apparaît en 1911 sous le titre *The Innocence of Father Brown*¹³⁰⁶. Tout en relevant clairement du genre de l'élucidation rationnelle, il propose une figure de détective très particulière ; à sa manière, le père Brown peut faire preuve d'omniscience¹³⁰⁷, mais il est aussi humble et prosaïque¹³⁰⁸, s'opposant en cela aux figures de détectives dandys et flamboyants familiers aux lecteurs de récits policiers. Par le biais de ce prêtre catholique, Chesterton produit un effet de décentrement assumé, non seulement avec l'œuvre de Conan Doyle, mais aussi avec un empirisme anglo-

¹³⁰⁶ Édition de référence : G.K. Chesterton, *The Annotated Innocence of Father Brown*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1988. Édition française : Gilbert Keith Chesterton, *La Clairvoyance du père Brown* (trad. Émile Cammaerts, rév. Anne Guillaume), dans *Les Enquêtes du père Brown* (éd. Francis Lacassin), Paris, Omnibus, 2008, p. 7-244.

¹³⁰⁷ Il est en mesure d'accéder aux pensées d'autrui et témoigne par là d'une aptitude transcendante (« A supernatural ability to penetrate into the thoughts and motives of others », James Carney, « Supernatural Intuitions and Classic Detective Fiction: A Cognitivist Appraisal », *Style*, été 2014, vol. 48, n°2, p. 204).

¹³⁰⁸ « Father Brown is, in some ways, representative of "the common man" [...] He is insignificant, fallible, commonplace, and he expresses a healthy skepticism about society », Robert S. Paul, *Whatever Happened to Sherlock Holmes*, *op. cit.*, p. 70-72.

saxon associé à la tradition de l'anglicanisme¹³⁰⁹. L'enquête tend à s'articuler à des enjeux moraux et métaphysiques, et emprunte pour cela à l'occasion des voies ambiguës ou surprenantes¹³¹⁰. Le mystère joue un rôle dans ce réinvestissement du genre, puisqu'il va se voir convoqué pour exprimer le problème, mais aussi être mobilisé en son acception religieuse et plus précisément catholique, avec l'idée d'une transcendance du sens assumée faisant du prêtre un « mage, intercesseur habituel de l'éternel et de l'humain »¹³¹¹. La raison est ouvertement rebranchée sur l'invisible, dans un récit aux allures de conte. L'utilisation du genre policier est aussi ouverture de sa dimension narrative, et déconstruction de l'idéologie de la raison qui s'y donne à lire, pour en donner une autre version destinée à en reconfigurer la dimension ludique.

On se centrera ici plus particulièrement sur la première nouvelle, qui présente une approche programmatique du rapport à la question de la signification, pour envisager plus largement quelques caractéristiques d'ensemble du recueil à même d'éclairer le statut de l'enquête dans son rapport à la conduite narrative et à l'idée d'un principe de sens transcendant.

Le terme « mystery » apparaît avec ses formes dérivées à 29 reprises dans l'ensemble de l'ouvrage¹³¹². Le sens religieux du mot permet de dire un plan divin de signification (« Well, I think that other worlds may perhaps rise higher than our reason. The mystery of heaven is unfathomable, and I for one can only bow my head », p. 35). Utilisé au pluriel par un faux prophète, il signale l'ironie coupable du païen dans sa profanation de l'ordre transcendant :

I think, to tell the truth, she thought herself somewhat deeper in the mysteries than she was; and she has often said to me, as we went down in the lift together, that if one's will were strong enough, one could float down as harmlessly as a feather. I solemnly believe that in some ecstasy of noble thoughts she attempted the miracle (p. 208-209).

¹³⁰⁹ Voir par exemple, dans Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la modernité*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, « Le Point philosophique », 2005, 3^e éd., le chapitre « Science, morale et politique dans l'empirisme anglais », p. 97-117.

¹³¹⁰ Sur cette question, voir notamment Françoise Dupeyron-Lafay, « La représentation du père Brown et du mal dans les nouvelles policières de G. K. Chesterton : *The Innocence of Father Brown* (1911), entre orthodoxie et hétérodoxie », *Revue française de civilisation britannique*, 2013, XVIII/1. En ligne : <URL : <https://journals.openedition.org/rfcb/3659>>. Consulté le 10/10/2019. L'article témoigne d'un rapport complexe des nouvelles à la question du mal.

¹³¹¹ Francis Lacassin, « Le détective de l'autre côté du miroir », dans G. K. Chesterton, *Les Enquêtes du père Brown*, Paris, Omnibus, 2008, p. 1117.

¹³¹² Annexe V.4.A.

La dimension herméneutique du mot se trouve mise en tension avec un jeu de signification religieuse. Le père Brown, comme Sherlock Holmes, met en place des distinctions théoriques destinées à réduire ce qui se donne *a priori* sous le signe du mystère, mais c'est ici pour distinguer les faux mystères, liés au péché humain dans sa complication artificielle des choses, du mystère véritable relevant d'une logique supérieure. Le discours porté sur le mystère s'affine alors :

"You call it queer, and I call it queer," said the other, "and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills. Now, you mean that this business is marvellous because it is miraculous, because it is witchcraft worked by a wicked Indian. Understand, I do not say that it was not spiritual or diabolic. Heaven and hell only know by what surrounding influences strange sins come into the lives of men. But for the present my point is this: If it was pure magic, as you think, then it is marvellous; but it is not mysterious—that is, it is not complicated. The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple" (p. 153).

Mystère et miracle sont associés et expriment une signification profonde et inaccessible, mais qui se donne de manière simple puisqu'ils constituent un message cherchant à se délivrer directement. Ils sont en ce sens l'exact opposé du crime, qui pointe un secret qui serait aisément lisible s'il ne cherchait à s'entourer de pratiques mensongères et artificieuses.

Dès lors, le rapport transcendant au sens invite à défaire la logique du mystère tel que l'envisage le récit d'élucidation. Le père Brown reconnaît certes qu'il y a mystère, c'est-à-dire effet de machination machiavélique nécessitant de décrypter les apparences, face à des détectives trop sûrs de leur vérité étroite et dès lors inaptes à envisager la signification profonde des choses¹³¹³. Il cherche à comprendre la démarche qui a mené au crime et, de ce fait, centre notamment son enquête sur l'intériorité du sujet, le secret intime auquel il donne aussi le

¹³¹³ Gilder est l'un de ces détectives qui dénigrent à leur tour le mystère, mais au nom d'une conception rationaliste étroite qui se trouvera récusée au terme de la nouvelle. « "Well, Mr. Gilder, have you got much farther with the mystery?" "There is no mystery," replied Gilder, as he looked under dreamy eyelids at the rooks », G.K. Chesterton, *The Annotated Innocence of Father Brown*, *op. cit.*, p. 243-4.

nom de mystère¹³¹⁴. Penser le mystère, c'est résoudre rationnellement le problème, mais non le réduire à une pure dimension factuelle.

L'élucidation du mystère a portée religieuse tout en prenant sens sur un plan d'immanence, dans le cadre d'une réalité qui ne se réduit pas en tout état de cause à sa seule dimension prosaïque et quotidienne. Le terme qualifie à l'occasion un climat particulier teintant de merveilleux l'ambiance du récit et renvoyant les personnages à leur destinée ultime¹³¹⁵. Il peut encore se lier à une imagerie gothique, sinistre et lugubre¹³¹⁶. Ce qui n'empêche pas le père Brown, en bon enquêteur, de l'appréhender comme ce qui entoure artificiellement un noyau de sens qu'il s'agit de faire émerger dans sa lumière propre (« Every clever crime is founded ultimately on some one quite simple fact—some fact that is not itself mysterious », p. 81).

Le mystère est de la sorte simultanément problème à élucider et, quand il y a vraiment crime, transgression métaphysique. Les enquêtes et les indices peuvent avoir affaire avec le grotesque ou le monstrueux, en relation directe avec la transgression du sens à laquelle ils renvoient. Face à un cadavre décapité, Brown est le seul à voir que la tête ne correspond pas au corps, et que cette incompatibilité macabre révèle l'existence de deux cadavres (p. 59-60), ainsi que la duplicité de l'âme de Valentin. Le signe, pour lui, c'est l'élément porteur de sens dans la mesure même où il revêt une apparence absurde. Aussi s'attache-t-il plus particulièrement aux apparences se donnant sous l'angle de la contradiction ou de la disproportion (« "Mr. Gibbs was hardly right," he said, "in saying that there is no mystery. There is at least the mystery of why so big a man should attempt so big a blow with so little a hammer" », p. 185).

Le mystère, en lien avec cette dimension d'étrangeté, est dès lors vu comme ce qui s'associe à l'idée de narration, parce que son caractère étonnant crée le désir de connaître l'histoire : « You will leave behind you a mystery as yet unsolved and a tale worth telling » (p. 64) ; « The core of the tale we could

¹³¹⁴ « "Well, I think it goes far enough!" said Flambeau; "but if the popular story is true, what is the mystery?" They had passed many hundreds of grey and ghostly trees before the little priest answered. Then he bit his finger reflectively and said: "Why, the mystery is a mystery of psychology. Or, rather, it is a mystery of two psychologies" », *ibid.*, p. 221.

¹³¹⁵ « For Neil O'Brien, indeed, that gesture was the turning-point of existence. By the time he was wandering in the mysterious garden again in the colours of the morning the tragic futility of his ordinary mien had fallen from him », *ibid.*, p. 52.

¹³¹⁶ « There did rest on the place one of those clouds of pride and madness and mysterious sorrow which lie more heavily on the noble houses of Scotland than on any other of the children of men », *ibid.*, p. 121.

imagine; it is the fringes that are mysterious » (p. 125). Il appelle la parole destinée à le compléter. Ainsi d'un manuscrit assumant un rapport au mystère dont le père Brown saura dire la vérité enfouie : « In the place where the reader looks eagerly for some account of the mystery of St. Clare's disaster may be found the following words: "Everywhere else in this book I have narrated things exactly as they occurred, holding as I do the old-fashioned opinion that the glory of England is old enough to take care of itself" » (p. 222). Le texte, implicitement, dénonce le lieu où se joue son mensonge par omission. Le lieu du manque est le point de départ d'où peut se lancer l'enquête, qui est manière de reconstruire l'histoire. La production de la vérité est déjà, en ce sens, conjuration du crime, et le lexique du mystère teinté à cet égard la quête herméneutique d'une aura théologique pour en faire le cadre de la reconquête du sens contre le mal.

Pour préciser les termes de l'analyse, on peut se centrer plus particulièrement sur la nouvelle liminaire du recueil, « The Blue Cross », qui introduit le personnage du père Brown et renouvelle au passage la tradition de l'enquête policière avec ce personnage de prêtre catholique. La nouvelle suit Valentin, le célèbre chef de la police parisienne, venu à Londres en plein Congrès eucharistique. Il s'efforce de débusquer Flambeau, un voleur fantasque aimant à se déguiser. Ne disposant d'aucun indice pour retrouver Flambeau, Valentin se laisse porter par le hasard. Guidé par des faits anodins, il finit par assister à une discussion théologique entre deux prêtres. Lorsque le premier, qui n'est autre que Flambeau, se vante d'avoir dérobé une croix sertie de pierres précieuses à son interlocuteur, ce dernier, l'insignifiant père Brown, le détrompe. Il explique comment il a deviné ses intentions et déjoué son vol, et de quelle manière il a permis à Valentin de les retrouver en disposant des indices derrière lui. Valentin, qui avait d'abord méprisé ce petit prêtre ridicule, s'incline avec Flambeau devant sa supériorité : « Let us both bow to our master » (p. 39).

Le texte joue avec le topos de l'investigation en ne cessant d'en déporter les enjeux. Tout est ici affaire de décentrement et de renversement. Le récit s'inaugure sur le topos de la lutte entre un détective exceptionnel et un brigand hors-norme, mais pour procéder insensiblement à un renversement radical. Le personnage véritablement supérieur, qui saura intervenir dans le duel pour en défaire les termes, est en réalité le prêtre ridicule dont Valentin s'était d'abord moqué. Sa véritable nature a échappé à tous et procède d'une puissance invisible.

Ce caractère d'invisibilité tient à son insignifiance, au fait que nul ne fait attention à lui ni ne lui prête d'importance. C'est cette médiocrité apparente du personnage qui est porteuse de sens. En manifestant le fait qu'il ne correspond pas au héros traditionnel de récit policier, elle déporte le système de valeurs attaché à ce type de récits. Ce n'est que dans son rapport au sens que s'affirme la supériorité de Brown. La vérité du personnage éclate seulement lorsque Valentin l'entend s'exprimer. L'aspect extérieur du père Brown peut alors enfin être dépassé ; passé du côté du dire, le personnage en prise avec le logos divin se fait principe d'avènement de la vérité. L'humilité est aussi dédain pour les apparences et reconnaissance du primat du verbe.

De la sorte, le récit bouleverse le fonctionnement attendu de la lutte intellectuelle entre le détective et son ennemi, et défait l'idée qu'on aurait affaire à un jeu dont le lecteur pourrait trouver la solution. Dès le début, l'enquête voit son principe troublé du fait qu'elle se donne sous le signe de la poursuite effrénée et apparemment dépourvue de ligne directrice¹³¹⁷. Elle est ainsi déstabilisée dans son principe même, puisqu'elle se fait problème mouvant et instable. Du fait que Flambeau est apte à prendre tous les déguisements et s'est caché dans la ville grouillante, l'enquête dérégulée se donne de surcroît sous le régime de la pure impossibilité. La haute taille de Flambeau, seul trait qui le caractérise en propre, constitue un signe déficient dont Valentin ne peut rien faire dans la métropole londonienne. La raison, au sens où l'aborde le récit policier, est d'ailleurs mise à distance par touches successives. Elle est ici associée à la France, et à une approche du monde reposant sur des préjugés étroits. Contemplant le père Brown, le rationaliste et anticlérical Valentin éprouve un mépris teinté de pitié témoignant du fait qu'il est décidément esclave des apparences :

Valentin gave it up and almost laughed. The little priest was so much the essence of those Eastern flats; he had a face as round and dull as a Norfolk dumpling; he had eyes as empty as the North Sea; he had several brown paper parcels, which he was quite incapable of collecting. The Eucharistic Congress had doubtless sucked out of their local stagnation many such creatures, blind and helpless, like moles disinterred (p. 18).

¹³¹⁷ La question du mouvement est essentielle dans un texte qui se présente lui-même en prise avec cette question. Dès la première phrase, il s'agit aussi pour la nouvelle d'inviter le lecteur à suivre Valentin dans sa quête : « Between the silver ribbon of morning and the green glittering ribbon of sea, the boat touched Harwich and let loose a swarm of folk like flies, among whom the man we must follow was by no means conspicuous-nor wished to be », *ibid.*, p. 15.

Valentin est traité de manière ambivalente. Son intelligence spécialisée et étroite témoigne d'un rapport étriqué au monde¹³¹⁸. Parce qu'elle procède de l'évidence, elle peut être vue comme creuse : « All his wonderful successes, that looked like conjuring, had been gained by plodding logic, by clear and commonplace French thought. The French electrify the world not by starting any paradox, they electrify it by carrying out a truism » (p. 21). Il est à cet égard l'envers de Brown, dont le rapport au paradoxe participe simultanément du jeu et d'une déconstruction des idées toutes faites – à commencer par la conception selon laquelle la religion serait irrationnelle. L'enquêteur étroitement rationaliste verra sa raison mise en défaut du début à la fin du récit, d'abord empiriquement par son incapacité à la mettre en œuvre, puis métaphysiquement quand sera affirmée la suprématie de la religion dans son rapport transcendant à la raison.

Pour autant, le récit suit les actes de Valentin, et le présente dans cette nouvelle comme un détective effectivement supérieur, même s'il est plus limité qu'il ne le croit. Valentin est malgré tout valorisé dans cette nouvelle parce qu'il est apte à tirer les conséquences de la situation d'impuissance rationnelle où il se trouve¹³¹⁹ : cherchant Flambeau dans Londres sans disposer de la moindre piste, il sait que la méthode ne lui sera d'aucune utilité. Assumant cette position, il accepte de déroger à tout ce qui caractérise le rapport logique au monde sous le signe du déterminisme, en se livrant au pur hasard :

In such cases he reckoned on the unforeseen. In such cases, when he could not follow the train of the reasonable, he coldly and carefully followed the train of the unreasonable. Instead of going to the right places—banks, police stations, rendez-vous—he systematically went to the wrong places; knocked at every empty house, turned down every cul de sac, went up every lane blocked with rubbish, went round every crescent that led him uselessly out of the way. He defended this crazy course quite logically (p. 21).

Valentin a accepté logiquement une conduite menant à abandonner la logique. Ce rapport au monde amène l'enquête à se faire errance. Il engage de

¹³¹⁸ « Aristide Valentin was unfathomably French; and the French intelligence is intelligence specially and solely », *ibid.*, p. 20.

¹³¹⁹ « Exactly because Valentin understood reason, he understood the limits of reason », *ibid.*, p. 21.

surcroît une réélaboration de la relation aux signes et de la manière d'appréhender le paradigme indiciaire. Perdu dans la ville, Valentin cherche l'indice, c'est-à-dire le signe distinctif. Mais celui-ci, dans un contexte où l'interprétation est rendue impossible, ne sert plus qu'à initier un mouvement, qu'à lancer un itinéraire. Dans la ville grouillante et illisible se présentant sous le signe de la masse, c'est-à-dire du même, il s'agit de se mettre en quête de la moindre différence, la marque de l'altérité constituant le seul moyen d'engager l'enquête. Faute d'un substrat de sens permettant d'orienter l'interprétation, l'idée même de preuve perd toute signification : « "Proof!" he cried. "Good God! the man is looking for proof! Why, of course, the chances are twenty to one that it has nothing to do with them. But what else can we do? Don't you see we must either follow one wild possibility or else go home to bed?" » (p. 28). Dès lors, Valentin ne garde plus de l'indice que sa caractéristique formelle élémentaire (« All we can do is to keep our eyes skinned for a queer thing », p. 27) et, cherchant l'étrange et le bizarre, s'engage, au nom de la raison même, dans le monde de l'absurde carrollien. Les mots « queer », « odd », disent obstinément ce qui renvoie à l'indice dépourvu de sens, et qu'on ne peut approcher qu'en y voyant non plus un indice mais un signal, porteur de quelque intentionnalité transcendante qu'il s'agit de postuler faute de pouvoir agir autrement : « The detective was on his feet, hat settled and stick in hand. He had already decided that in the universal darkness of his mind he could only follow the first odd finger that pointed; and this finger was odd enough » (p. 24). Au cours de ses pérégrinations et alors que se multiplient les signes saugrenus, Valentin en vient même à jouer sur le mode humoristique avec l'idée que tout cela ne pourrait prendre sens que sur un horizon d'interprétation religieux : « What is the mystical association which connects the idea of nuts marked as oranges with the idea of two clergymen, one tall and the other short ? » (p. 25). De la sorte, Valentin cède à une conception du jeu fictionnel dérogeant à l'ensemble des codes attendus de la nouvelle policière. Le jeu se fait poursuite hasardeuse, et le récit, travaillé par des effets de polyphonie et par la discordance logique, mène Valentin à accepter les ambivalences de la raison et à se soumettre au pur mouvement, reflet et principe de la dynamique narrative. Il est invité, comme le lecteur, non à trouver une solution, mais à se laisser porter par un flux de signaux à valeur d'événements.

Dès lors, le texte va consacrer le dérèglement des signes, l'attention

jouissive au désordre du récit. Dès le début de la nouvelle, Flambeau est décrit en relation à la subversion heureuse du sens. Moins français que gascon, il incarne, à l'encontre de Valentin, la fantaisie joueuse aimant à subvertir les signes :

He was a Gascon of gigantic stature and bodily daring; and the wildest tales were told of his outbursts of athletic humour; how he turned the juge d'instruction upside down and stood him on his head, "to clear his mind"; how he ran down the Rue de Rivoli with a policeman under each arm. It is due to him to say that his fantastic physical strength was generally employed in such bloodless though undignified scenes; his real crimes were chiefly those of ingenious and wholesale robbery (p. 16-17).

Ses délits sont porteurs du plaisir narratif parce que leur dimension transgressive est empreinte de facétie et témoigne d'un esprit d'enfance.

Each of his thefts was almost a new sin, and would make a story by itself. It was he who ran the great Tyrolean Dairy Company in London, with no dairies, no cows, no carts, no milk, but with some thousand subscribers. These he served by the simple operation of moving the little milk cans outside people's doors to the doors of his own customers [...] It is said that he once repainted all the numbers in a street in the dead of night merely to divert one traveller into a trap (p. 17).

L'ambivalence de Flambeau est symétrique de celle de Valentin. Il est l'ennemi, le brigand, mais aussi le véhicule du jeu et d'une subversion de l'ordre logique donnant lieu au déploiement imaginaire, et se rapproche en ce sens de Brown et de son rapport joueur au monde. Cette dimension ludique contamine la conduite narrative, le style, les images utilisées. Il n'est pas jusqu'au regard du rationaliste Valentin qui ne soit progressivement atteint par cette dynamique de dérèglement, qu'atteste l'irruption de comparaisons saugrenues au fil du texte : « If Valentin's quick eye had caught a tall apple-woman, a tall grenadier, or even a tolerably tall duchess, he might have arrested them on the spot. But all along his train there was nobody that could be a disguised Flambeau, any more than a cat could be a disguised giraffe » (p. 17). Le récit de la raison semble épouser l'irrationnel, et par là embrasser la logique criminelle en tant que lieu de destruction du sens ; le paradoxe étant que le ton humoristique et décalé du texte, loin du réalisme attendu, paraît investir positivement ce jeu apparemment antirationnel pour inviter le lecteur à s'en délecter.

La quête de Valentin revêt ainsi une portée stylistique tout en déstabilisant l'approche définitionnelle du genre policier. En s'ouvrant aux signes dérogeant au régime indiciaire, le détective engage le récit dans un rapport à l'absurde, aux images déroutantes. Le signe n'est plus conçu à la manière d'une métonymie, comme un effet renvoyant à une cause identifiable, mais se fait pur marqueur de la permanence de l'absurde, de l'érosion de l'ordre établi des choses, dont le caractère libératoire tient au fait qu'on ne peut spontanément l'investir du moindre sens. L'événement introduit un effet de rupture à la fois anodin, prosaïque, et impossible à rabattre sur une grille de sens étroite. Il peut concerner le sel qu'on a interverti avec du sucre (c'est-à-dire le trouble de l'identité), la soupe qu'on a jeté au mur (l'action immotivée et gratuite), les pancartes mélangées de clémentines et de noisettes (la confusion des signes et des choses – parallèle en cela à Valentin et Flambeau qui se cachent tous deux sous des déguisements), la note dûment payée alors qu'elle était scandaleusement chère (là encore la transgression des signes, absurdement acceptée par celui aux dépens de qui elle s'exerce), l'argent versé pour réparer une vitre avant qu'elle ne soit brisée (la rupture de l'ordre temporel et causal), le paquet retrouvé là où il n'aurait pas dû être (la confusion entre la présence et l'absence). Ce qui permet à l'enquête d'avancer, c'est tout ce qui déroge aux lois fondamentales de la raison (l'identité, la permanence de l'être, l'ordre causal et la succession temporelle) et aussi, au second degré, au rapport articulant usuellement les signes aux choses selon une grille stabilisée fondant la possibilité de l'analyse.

De la sorte, la nouvelle épouse un mouvement dialectique. La logique indiciaire sous le signe de l'ordre se voit confrontée à son contraire ; et le désordre, au lieu de se trouver progressivement réduit et dévalué, envahit l'espace diégétique et lui confère sa dimension de jeu. La destruction du chaos ne saurait alors se faire par un simple retour à l'ordre en son sens premier, mais passe plutôt par une nouvelle approche, élargie, de l'ordre et de la raison. Il s'agit de transcender le texte policier en y intégrant la jouissance absurde pour montrer qu'elle est elle-même porteuse de sens, de manière à renouveler les enjeux du genre¹³²⁰.

¹³²⁰ Si Chesterton a parfois parlé avec légèreté de ses nouvelles policières, on peut s'étonner à cet égard du peu d'intérêt de lectures philosophiques ou théologiques de son œuvre pour cette partie de son travail. Voir par exemple le récent ouvrage de Wojciech Golonka, *Gilbert Keith Chesterton. Portrait philosophique*

C'est que le paradigme indiciare renvoie au présupposé d'une stabilité sémiotique, que semble dénoncer un univers narratif se donnant sous le signe du travestissement et de la mobilité. Le parfait déguisement de Flambeau comme de Valentin (« There was nothing about him to indicate the fact that the grey jacket covered a loaded revolver, that the white waistcoat covered a police card, or that the straw hat covered one of the most powerful intellects in Europe », p. 15) empêche tout décodage immédiat. Dans un monde où les vérités profondes échappent au regard, l'analyse ne peut s'exercer valablement qu'en s'appuyant sur une appréhension supérieure de l'être. Pour le père Brown, le signe est moins déterminé causalement qu'il n'est travaillé par une intention profonde à mettre au jour en faisant appel à la connaissance des hommes et du divin. Dès lors, la transgression des signes est à appréhender non de manière brute, mais en tenant compte du type de visée qui s'y exprime ; et si les signes absurdes qui ont guidé Valentin ont été disposés sans honte par le petit prêtre, c'est bien qu'ils ne s'articulent pas nécessairement à un désir de nuire (« I didn't do much harm--a splashed wall, spilt apples, a broken window », p. 39) mais peuvent tout aussi bien participer du jeu de piste. En adoptant une conduite absurde, Brown a simultanément testé Flambeau (l'absence de réaction de ce dernier confirmant ses soupçons) et invité Valentin à le retrouver. De la sorte, il a mis en échec une conception toute faite de l'indice, Brown étant celui qui met du jeu, et qui crée l'effet littéraire procédant d'une autre logique. Le paradoxe dans l'ensemble de ses formes court-circuite les attendus de l'enquête, et met le détective Valentin dans une situation à son tour absurde au regard des règles du genre : « When he failed (which was seldom), he had usually grasped the clue, but nevertheless missed the criminal. Here he had grasped the criminal, but still he could not grasp the clue » (p. 33). Il amène, contre le principe de transgression criminelle, à procéder à une transgression seconde, à radicaliser la logique de l'échange pour réintroduire le principe d'ordre (« I'm afraid I watched you, you know. So at last I saw you change the parcels. Then, don't you see, I

d'un écrivain, Paris, Cerf, « Patrimoines », 2016. Cet auteur propose une analyse érudite et approfondie de la pensée de Chesterton, mais met de côté la quasi-totalité de son œuvre littéraire, qui constituerait une étape secondaire de son itinéraire bientôt dépassée par l'avènement d'un rapport plus authentique à la religion : « Suite à sa conversion il découvre la noblesse des considérations théologiques supérieures aux joies exubérantes du *fairyland* dont le roman n'était qu'un effet visible. La figure cède tout simplement à la réalité » (p. 32). On peut s'étonner de ce refus d'envisager les nouvelles policières de Chesterton, qui font pourtant du paradoxe un socle stylistique, narratif mais aussi théorique de son travail ; et plus largement de la dévaluation implicite de la littérature qui se donne à lire ici au nom d'une grille de lecture religieuse, selon une distinction qu'on peut d'ailleurs trouver peu chestertonienne.

changed them back again. And then I left the right one behind », p. 37). Et il n'est tel que parce que le prêtre, en prise avec le divin comme avec le secret de la communion, connaît les menées secrètes des hommes et sait appréhender la vérité cachée sous le désordre (« We can't help being priests. People come and tell us these things », p. 38).

Le rapport au signe passe de la sorte par le paradoxe pour rétablir un rapport supérieur à la vérité. En même temps qu'il court-circuite le jeu attendu des apparences sur un plan d'immanence horizontal, il manifeste un principe de continuité verticale entre les plans matériel et métaphysique allant à l'encontre du système de pensée rationaliste et du paradigme indiciaire. « I saved the cross, as the cross will always be saved » (p. 39) dit Brown, en usant non plus de l'indice mais du symbole pour dire ce qui se rapporte simultanément à la réalité concrète et matérielle et au plan spirituel de l'être.

Ce que manifeste Brown sur un plan religieux, c'est une inscription des enjeux de l'action dans un contexte élargi, qui concerne simultanément un approche textuelle apte à mobiliser différents régimes de fonctionnement des signes. L'ouverture au divin renvoie à une conception du récit comme lieu de tous les possibles, où le principe de raison s'articule à la question de la croyance, et dont le fonctionnement sémiotique ne saurait être appréhendé par la seule approche indiciaire. Dans ce récit, qui se déroule au moment du congrès eucharistique¹³²¹, l'attention aux signes se fait rapport à la présence de l'invisible et prend une signification renouvelée. Il s'agit de rétablir une capacité à lire le récit tout autant que le monde comme lieu d'expression du caché :

The most incredible thing about miracles is that they happen. A few clouds in heaven do come together into the staring shape of one human eye. A tree does stand up in the landscape of a doubtful journey in the exact and elaborate shape of a note of interrogation. I have seen both these things myself within the last few days. Nelson does die in the instant of victory; and a man named Williams does quite accidentally murder a man named Williamson; it sounds like a sort of infanticide. In short, there is in life an element of elfin coincidence which people reckoning on the prosaic may perpetually miss. As it has been well expressed in the paradox of Poe, wisdom should reckon on the unforeseen (p. 19-20).

¹³²¹ Ce qui permet au passage de dater le moment de l'action, le congrès eucharistique ayant eu lieu à Londres en 1908.

Le lecteur ne doit pas tenter à toute force de donner sens aux indices ni chercher la solution du problème¹³²². Il est plutôt invité à jouir de la fantaisie du texte, et à convertir parallèlement son regard pour entrer dans le processus d'interprétation allégorique, en prêtant attention au sens profond des signes disposés dans le texte. En témoigne l'importance de l'attention au paysage, et surtout au ciel, pour dire la présence obstinée d'un principe transcendant. Le langage du texte se fait d'ailleurs à l'occasion ouvertement religieux pour dégager la portée métaphysique du propos (« The glory of heaven deepened and darkened around the sublime vulgarity of man », p. 31). La discussion finale entre Brown et Flambeau aboutit à une phrase bien connue sur le statut théologique de la raison, pour un prêtre épousant clairement une approche aristotélothomiste (« You attacked reason," said Father Brown. "It's bad theology" », p. 39). Elle est surtout la conclusion logique d'un récit tendu vers la question du signe, et de la manière dont la religion est à même de se réapproprier un lexique confisqué par le récit policier : « The two priests were talking exactly like priests, piously, with learning and leisure, about the most aerial enigmas of theology » (p. 33). Il s'agit de redonner vie à un vocabulaire religieux vidé de son sens, en présentant une conception supérieure du monde susceptible d'englober le rapport indiciaire plutôt que de s'y réduire. Flambeau, déguisé en prêtre, use du mystère en son sens religieux comme d'un cliché au moment de révéler sa vraie nature de voleur : « "The mystery of heaven is unfathomable, and I for one can only bow my head." Then, with brow yet bent and without changing by the faintest shade his attitude or voice, he added: "Just hand over that sapphire cross of yours, will you? We're all alone here, and I could pull you to pieces like a straw doll" » (p. 35). Brown, de son côté, ne présente pas le mystère comme l'inconnaissable, mais comme un principe d'appréhension du réel tenant compte de la part de l'invisible et ouvrant au régime de l'image. Le principe de raison, et de justice auquel il s'articule, se donne à lire dans le tissu même de l'être :

¹³²² Les informations pertinentes pour comprendre l'enjeu narratif ne sont données que très tardivement, juste avant la scène de résolution : « Now, so far as this went, everything fitted in finally and rationally enough. Valentin had learned by his inquiries that morning that a Father Brown from Essex was bringing up a silver cross with sapphires, a relic of considerable value, to show some of the foreign priests at the congress. This undoubtedly was the "silver with blue stones"; and Father Brown undoubtedly was the little greenhorn in the train » G.K. Chesterton, *The Annotated Innocence of Father Brown*, op. cit., p. 32.

Reason and justice grip the remotest and the loneliest star. Look at those stars. Don't they look as if they were single diamonds and sapphires? Well, you can imagine any mad botany or geology you please. Think of forests of adamant with leaves of brilliants. Think the moon is a blue moon, a single elephantine sapphire. But don't fancy that all that frantic astronomy would make the smallest difference to the reason and justice of conduct. On plains of opal, under cliffs cut out of pearl, you would still find a notice-board, "Thou shalt not steal" (p. 35).

Le « congrès eucharistique » renvoie de la sorte au fonctionnement de nouvelle, qui dit par le rituel – ici l'enquête – l'avènement du sens, mais aussi de la logique supérieure, et d'un rapport à la raison irréductible à une version étriquée et scientiste. Il ne s'agit pas de donner lieu à l'eucharistie de la raison comme forme dégradée et laïcisée de l'irruption du vrai, selon la critique du genre policier par Kracauer, mais bien à une vérité qui fait signe vers un principe transcendant à partir duquel elle prend sens et qui concerne toute forme d'enquête. L'épiphanie concerne alors le père Brown, puisque ce récit consacre son irruption et son avènement dans la fiction policière pour l'entraîner vers de nouvelles voies en lien avec une conception retravaillée de la vérité. De la sorte, on a ici une première nouvelle étonnante à plus d'un titre. Avec l'idée d'un rapport énigmatique au monde ouvrant à l'irruption de la transcendance, elle revitalise l'acception religieuse du mystère et la rebranche sur le genre policier. Elle en vient de la sorte à relativiser la conception de ce que serait censé être le rapport au style et à la conduite narrative du texte policier. Il s'agit notamment de réintroduire un usage débridé des signes, d'inviter le texte policier à les intégrer dans toute la diversité de leur fonctionnement et de leurs usages. Indice, symbole ou encore signal, le signe peut relever d'une logique métonymique mais aussi permettre de faire appel à la métaphore ou à l'oxymore. Au nom de cette vision tropique, le récit est pensé comme lieu de travail du style et de l'ouverture à l'imagination. La référence religieuse est aussi un moyen de réaffirmer la jouissance narrative, en même temps qu'elle travaille ludiquement une conception de la vérité conférant au récit une dimension initiatique. Le paradoxe correspond de la sorte aussi à une logique de provocation, par le biais d'un récit heurtant de front les conceptions du lectorat pour mieux l'inviter au plaisir du texte.

Cette nouvelle, en tête du recueil, se fait porteuse d'une dimension programmatique. Sans approfondir l'analyse d'un recueil dont les nouvelles explorent une multitude de directions, on peut y retrouver quelques

caractéristiques répondant au projet d'écriture de Chesterton tel qu'il se donne à lire ici.

De manière générale, ces récits déjouent les attentes du lecteur en dérogeant notamment au principe de ritualisation de la construction narrative. On n'a pas ici, comme dans les nouvelles de Conan Doyle ou de la baronne Orczy, une progression scandée selon une suite d'étapes quasi-obligées et attendues par le lecteur. De manière générale, le principe de variété l'emporte. La tonalité et l'ambiance des récits, le cadre et les situations, la manière dont le personnage du prêtre est introduit ne cessent de varier. Le crime peut se produire en présence du père Brown (« The Secret Garden »), qui peut aussi survenir pendant l'enquête (« The Three Tools of Death ») ou encore mener une investigation là où il n'y a *a priori* rien à savoir ni aucun crime décelable (« The Sign of the Broken Sword »). Les récits adoptent volontiers un ton satirique et joueur (« The Queer Feet »), jouent à l'occasion d'effets gothiques (« The Honour of Israel Gow »), déploient parfois un imaginaire de conte de fées teinté d'étrangeté (« The Sins of Prince Saradine »). Les personnages mêmes, lorsqu'ils font retour d'un récit à l'autre, n'ont pas une place fixe et attitrée, et peuvent voir leurs rôles s'inverser : Valentin se fait criminel, tandis que Flambeau devient détective. La fantaisie concerne de la sorte aussi la mise à distance d'une logique déterministe et d'une conception figée des choses en prise avec un cadre générique étroit. Le point commun de l'ensemble des nouvelles, c'est donc le seul père Brown, dans sa manière d'intervenir pour produire régulièrement, plus que la solution, un effet de décalage du regard. Celui-ci concerne toujours une conception du récit intégrant comme on l'a vu des enjeux moraux et métaphysiques. Il renvoie à la question de l'ordre en lien avec un principe de fantaisie, se définissant contre un régime intéressé de détournement des signes nuisible et pervers (« The Wrong Shape », « The Sins of Prince Saradine », « The Eyes of Apollo »). L'innocence du titre dit cet état d'enfance¹³²³, de non-savoir et de pureté, cette valorisation de la fantaisie comme forme supérieure d'accès à l'ordre secret du monde.

Le travail élargi de la raison constitue également un trait récurrent de ces nouvelles. Le signe pertinent est envisagé comme pur écart, et ce jusqu'à l'absurde. Il peut se donner comme amusant, grotesque, inquiétant ou sordide,

¹³²³ Francis Lacassin, dans Chesterton, *Les Enquêtes du père Brown*, *op. cit.*, p. 1119-1120.

qu'il s'agisse de pas obéissant à une rythmique totalement dérégulée (« The Queer Feet »), d'un crâne dont on a méticuleusement ôté les dents (« The Honour of Israel Gow »), ou encore de pas dans la neige là où personne n'a pu passer (« The Invisible Man »). Il est doté d'un pouvoir propre du fait de l'étrangeté dont il se fait porteur. Cette étrangeté dit une disjonction avec la perception quotidienne, qui peut renvoyer au meurtre et à la transgression absolue (« The Eye of Apollo », « The Sins of Prince Saradine ») mais aussi à une innocence insoupçonnée (« The Honour of Israel Gow »), le paradoxe étant essentiellement signe, mais aussi principe d'interprétation exigeant de dépasser tout rapport figé aux choses. Interpréter les indices exige de faire appel à la raison, mais aussi décidément de jouer avec les signes, avec la métaphore, l'image, ou encore d'user de la syllepse et de l'allusion pour saisir les enjeux en présence¹³²⁴.

La question du statut des apparences et de la nécessité de leur dépassement prend un relief particulier dans ces nouvelles où il y va fréquemment de la présence invisible. Le thème de la vision empêchée occupe une place importante dans certaines nouvelles, à commencer par « The Eye of Apollo ». Le prêtre est, dans son rapport à la raison, en quête de la vision intérieure : « Will God give me strength? Will my brain make the one jump and see all? Heaven help me! I used to be fairly good at thinking. I could paraphrase any page in Aquinas once. Will my head split-or will it see? I see half-I only see half » (p. 57). La défiance à l'égard des miroirs (« The Sins of Prince Saradine ») concerne la perversion métaphysique de la vision et de l'appréhension de l'être. Mais le rapport à la vision, tout en renvoyant à ce qui échappe, revêt aussi un caractère matériel. Les apparences sont à regarder dans leur déploiement et leur contingence, pour un texte qui fait de l'ici-bas le lieu de manifestation du divin. Le prêtre est du côté de la réalité concrète et quotidienne, et réaffirme les règles physiques du monde, que Dieu ne saurait transgresser¹³²⁵.

La question de la connaissance prend sens en lien avec les enjeux moraux et métaphysiques dans ce dispositif. Le texte donne lieu à une vision, à une révélation, mais est aussi problématisation d'une culpabilité qui doit se délivrer

¹³²⁴ « "I think, sir," he said civilly, "that you have some silver in your pocket." The tall gentleman stared. "Hang it," he cried, "if I choose to give you gold, why should you complain?" "Because silver is sometimes more valuable than gold," said the priest mildly; "that is, in large quantities" » G.K. Chesterton, *The Annotated Innocence of Father Brown*, op. cit., p. 71.

¹³²⁵ « "You are like so many doctors," he said; "your mental science is really suggestive. It is your physical science that is utterly impossible », *ibid.*, p. 188.

sous forme de parole. Nombre de ces nouvelles épousent un contour liturgique en trouvant une issue moins du côté de la justice des hommes que de la confession (« The Invisible Man », « The Wrong Shape », « The Hammer of God »). Mais en réalité, si les nouvelles mettent en avant cette dimension, elles sont là encore le plus souvent du côté du rapport pur à la fantaisie et à l'art. Sans doute, le texte conserve une dimension moralisante, en se défiant d'un esthétisme dandy, gratuit et orientalisant (« The Wrong Shape », « The Sins of Prince Saradine »). Mais c'est pour mieux valoriser – selon une approche compatible avec le post-tridentisme – la place de toutes les formes de l'art, du spectacle, du théâtre et de la prestidigitation. Le récit tend alors à se présenter comme un pur conte (cf. la dimension de conte de Noël dickensien de « The Flying Stars ») en prise avec le monde de l'enfance¹³²⁶ et les vérités oubliées¹³²⁷.

De la sorte, c'est tout au long du recueil que le récit policier se voit rebranché sur des enjeux narratifs et des problématiques religieuses, par le biais d'une interrogation du statut des signes et de leur régime de fonctionnement en contexte littéraire. Ces nouvelles renvoient en profondeur au fonctionnement de la parabole, comme récit invitant au déchiffrement et à l'élucidation de sa vérité cachée¹³²⁸. Le mystère, dans la nouvelle policière chestertonienne, sert d'opérateur narratif et heuristique en lien avec cette dimension. Il permet de passer de la situation quotidienne, anodine, contemporaine, à une vérité qu'il s'agit de mettre au jour grâce au plaisir du récit :

If you meet a member of that select club, "The Twelve True Fishermen," entering the Vernon Hotel for the annual club dinner, you will observe, as he takes off his overcoat, that his evening coat is green and not black. If (supposing that you have the star-defying audacity to address such a being) you ask him why, he will probably answer that he does it to avoid being mistaken for a waiter. You will then retire

¹³²⁶ Le père Brown est ainsi le spectateur idéal : « Father Brown, though he knew every detail done behind the scenes, and had even evoked applause by his transformation of a pillow into a pantomime baby, went round to the front and sat among the audience with all the solemn expectation of a child at his first matinee », *ibid.*, p. 94.

¹³²⁷ « "Do you remember the blacksmith, though he believes in miracles, talking scornfully of the impossible fairy tale that his hammer had wings and flew half a mile across country?" "Yes," said the doctor, "I remember that." "Well," added Father Brown, with a broad smile, "that fairy tale was the nearest thing to the real truth that has been said today" », *ibid.*, p. 192.

¹³²⁸ Francis Lacassin, dans Chesterton, *Les Enquêtes du père Brown*, *op. cit.*, p. 1128-1129 sur cette question. Voir aussi Michael Cook, *Narratives of Enclosures in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, *op. cit.* L'auteur se centre sur la question de la parabole dans la nouvelle de Chesterton « The Wrong Shape » tout au long du quatrième chapitre (p. 62-68).

crushed. But you will leave behind you a mystery as yet unsolved and a tale worth telling (p. 64).

L'importance du mystère est moins attestée par la fréquence d'utilisation du terme que par sa place stratégique et son rapport étroit aux enjeux de fond du recueil. Il renvoie à la dimension religieuse qui peut habiter secrètement le récit mais surtout, du côté de la présence, de l'ici-bas, et du jeu avec les signes et avec le sens, il en signale le potentiel de jouissance. Toute l'ambiguïté des récits de Chesterton, où la référence religieuse semble assujettie au projet narratif pour légitimer leur forme de contes burlesques ouverts à la fantaisie, se dit par ce subvertissement des signes témoignant d'un rapport renouvelé au récit d'élucidation criminelle. Le mystère, revivifié en son sens policier comme en son sens religieux, sert ici à dire le triomphe de la circulation des signes et des histoires.

3.4.2. *Trent's Last Case* de Bentley : de l'idéal du vrai au monde de la contingence

Les harmoniques religieuses du mot permettent alors de retravailler le récit d'élucidation rationnelle du crime et d'en subvertir le fonctionnement sémiotique pour exprimer le caractère troublant de la quête du sens. Ce jeu peut aussi se faire par d'autres voies, qui consistent moins à transformer le regard porté sur le monde par le détective qu'à en mettre en avant l'essentielle faillibilité. Le texte peut alors dégager dans le récit des espaces d'incertitude voués à déstabiliser un cadrage narratif figé. C'est la stratégie choisie par E. C. Bentley (1875-1956), l'ami de Chesterton à qui il dédie son célèbre ouvrage policier, *Trent's Last Case*, publié en 1913¹³²⁹. Le texte illustre les conventions du genre, mais à des fins de retournement. Le récit met en avant l'échec du héros ; quant au titre, il se présente sous le signe doublement trompeur de la sérialité et de la clôture, comme le dernier volume d'un ensemble qui en réalité n'existe

¹³²⁹ Édition de référence : Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1913. Édition française : Edmund Clerihew Bentley, *L'Affaire Manderson* (trad. Marc Logé), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1996 (1^e éd. française : 1914).

pas¹³³⁰, puisque le personnage est inventé à l'occasion du roman narrant sa déconfiture.

Trent, jeune peintre insouciant enquêteur à ses heures, est invité par le directeur d'un journal pour lequel il lui arrive de travailler à se pencher sur le meurtre de Manderson, un riche spéculateur. Trent se rend sur les lieux du crime et procède à une enquête en bonne et due forme. Il finit par conclure à la culpabilité d'un secrétaire, Marlowe, qu'il pense amant de Mabel, la femme de Manderson. Trent, tombé amoureux de Mabel entre-temps, abandonne l'affaire après lui avoir livré ses conclusions. Au terme d'une période de doutes et d'errance, il la retrouve et comprend son erreur quand Marlowe explique la vérité : Manderson, persuadé qu'il était l'amant de sa femme, s'est suicidé en cherchant à le faire passer pour coupable par démente haineuse. Trent peut alors se fiancer à Mabel ; lors d'une soirée avec Cupples, son ami et oncle de Mabel, ce dernier explique qu'il est en réalité le coupable. Ayant retrouvé Manderson en pleine crise de folie, il a lutté avec lui, et le coup est parti. Constatant l'étendue de son erreur, Trent renonce à enquêter sur d'autres cas.

Les enjeux du texte se transforment progressivement sous les yeux du lecteur, tout en restant du début à la fin sous le signe de la quête herméneutique. Le mot « mystery » est obstinément mobilisé en lien avec la dimension de l'élucidation¹³³¹. Le mot apparaît 27 fois pour désigner l'affaire énigmatique et intrigante : « The thing may be a case for me, or it may not. We can't possibly tell. It may be a mystery; it may be as simple as bread and cheese » (p. 27). Le héros (« The resolver of mysteries », p. 110) est présenté comme apte à dissoudre les mystères (à l'image de « The Ilkley mystery », p. 58). Rien d'étonnant donc, si ce n'est que l'élucidation est présentée comme devant intégrer la part de l'imagination (« You have a head for a mystery; you have imagination and cool judgement along with it », p. 58). Pour le reste, le mystère, c'est tout simplement le nom du défi proposé à l'enquêteur. Au terme du récit, sa mention permet de signer la sortie du roman et l'adieu à une classe de textes désormais conçue comme relevant d'un contrat impossible à remplir : « Cupples, I am cured. I will never touch a crime-mystery again » (p. 374). Ponctuellement, le mot peut aussi

¹³³⁰ Ou plutôt pas encore : le succès de l'ouvrage amènera paradoxalement Bentley à en proposer une suite bien plus tard, en 1936, avec *Trent's Own Case*. Il publiera également le recueil de nouvelles *Trent Intervenes* en 1938.

¹³³¹ Annexe V.4.B.

se nimer de connotations spécifiques, pour exprimer la puissance d'attraction de la femme (« Deals of refinement and reservation and womanly mystery », p. 52), ou ce qui relève d'un rapport au monde plus inquiétant¹³³² (« "This mystery is all wrong," he observed. "It is insanity. The symptoms of mania are very marked" », p. 118). Il concerne, enfin, la logique du secret coupable et la dynamique de dissimulation (« "Believe me," he broke out with something of his old warmth, "I detest such mystery-making from the bottom of my soul; but it is not I who have made this mystery" », p. 188). Le mot n'en est pas moins utilisé de manière très homogène du début à la fin du texte en lien avec la question du défi du sens : le détective, ennemi du mystère et des petits secrets¹³³³, doit en dissiper l'exercice. L'originalité du récit ne tient pas aux acceptions du terme mais au fait qu'il déconstruit la figure du surhomme. Le héros, confronté à un monde romanesque dont les enjeux le dépassent, est condamné à l'impuissance, et ce bien avant la fin du roman : « I have done with the Manderson mystery, and I wish to God I had never touched it » (p. 200). Porteur des secrets du cœur humain, le mystère n'est pas un simple problème logique, mais renvoie à des motifs et des menées essentiellement inaccessibles. La condition humaine, placée sous le signe d'une confrontation aux figures de l'altérité qui, comme telles, comportent une part d'inassimilable, invite le détective, pour peu qu'il soit lucide, à faire preuve d'humilité et à se défier des prétentions institutionnelles à la vérité : « "Even a commonplace old dotard like Fleming can be an unfathomable mystery to all the rest of the human race," said Trent, "and most of all in a court of justice" » (p. 365).

Ce récit use clairement de la tradition du héros dénouant le mystère par l'usage de la raison, pour s'en jouer et réaffirmer narrativement l'opacité d'un monde rétif à la réduction herméneutique. Le texte se centre il est vrai de prime abord sur le problème criminel que le lecteur serait simultanément invité à résoudre. Dès les premières pages, le lecteur peut reconnaître des motifs familiers. Le crime insoluble, la dimension policière et médiatique de l'affaire, la mise en concurrence des deux figures de l'inspecteur et du journaliste

¹³³² L'inévitable association de « dark » et de « mystery » peut alors faire son entrée dans le récit : « The mystery of the affair was so dark, and the task of getting at the truth behind the lies told by everybody concerned proved so hopeless, that others were just as fully convinced of the innocence of old James Fleming », Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case*, *op. cit.*, p. 365.

¹³³³ « Yet was he without a touch of the charlatan: he made no mysteries, and no pretences of knowledge, and he saw instantly through these in others », *ibid.*, p. 18.

constituent des points de passage narratifs attendus et reconnaissables du récit entendu comme problème. Le texte donne lieu à l'inventaire d'éléments censés permettre de trouver le coupable. Le lecteur suit Trent sur les lieux du crime, assiste aux discussions et à l'inventaire des indices, prend connaissance des témoignages des suspects. Le récit met en scène des personnages incapables d'interprétation¹³³⁴ pour mieux souligner la compétence et la spécificité de la démarche de l'enquêteur, en lien avec son goût de l'indice inattendu¹³³⁵, et donner corps au défi lancé au récepteur.

L'affaire à élucider est d'ailleurs mise en avant dans son caractère propre, méritant au premier chef qu'on s'y intéresse. Manderson, personnage haïssable, est une figure hors du commun (« A grateful country surnamed him the Colossus », p. 9), et le crime est présenté comme extraordinaire et inquiétant : « He told himself that he had never taken up a case he liked so little, or which absorbed him so much. The more he contemplated it in the golden sunshine of this new day, the more evil and the more challenging it appeared » (p. 140). Le mort est le point de mire fascinant d'une enquête qui se donne par ailleurs sous le signe de la clôture, dans ce lieu intime, privé, où le lecteur est invité à pénétrer. Le motif de la réalité apparemment ordinaire et rangée mais donnant accès à une transgression obscure permet de susciter la curiosité du lecteur en respectant l'idée traditionnelle d'un nécessaire dépassement des apparences : « That such a place could be the scene of a crime of violence seemed fantastic; it lay so quiet and well ordered, so eloquent of disciplined service and gentle living » (p. 61). Il s'agit alors de s'engager dans un univers restreint et clos mais ouvrant au vertige de significations enfouies dans la mesure où il est pris dans la logique du secret : « There was something in the tired eyes that was a challenge to Trent's penetration; an habitual expression, as he took it to be, of meditating and weighing things not present to their sight. It was a look too intelligent, too steady and purposeful, to be called dreamy. Trent thought he had seen such a look before somewhere » (p. 64). L'objectif consiste à pousser l'interprétation des signes incomplets ou incohérents, à faire place à l'implicite, au caché, en donnant sens aux phrases du mort, aux allusions faites par

¹³³⁴ « Other details, certainly; but I don't know that they suggest anything. They are merely odd », *ibid.*, p. 36.

¹³³⁵ « Manderson had dressed himself fully before going out there, but he forgot his false teeth. Now how could a suicide who dressed himself to make a decent appearance as a corpse forget his teeth? », *ibid.*, p. 72.

Manderson de son vivant, qui pointent vers le savoir secret (« My wife can look after herself. I've found that out, along with other things » p. 47). Le processus d'émergence du sens se constitue par la mise en réseaux des signes, et par la recherche d'un terrain de mise en cohérence de ce qui se donne sur le mode de la contradiction (« The fact is, there are signs of great agitation and haste, and there are signs of exactly the opposite », p. 38). Le récit multiplie les signaux destinés à dire qu'il y va d'une réalité obscure à laquelle le lecteur doit donner sens.

La logique du défi, de l'émulation, est explicitée et mise en abîme dans le récit. Elle sert d'appât au rédacteur en chef pour faire entrer Trent dans la quête herméneutique : « Come, my boy, you're getting feeble. Admit you want to go and have a look at the case. You know you do » (p. 27). Elle régit les relations de complicité entre Trent et l'inspecteur Murch fondées sur le rapport au jeu et à l'esprit sportif (« detective sportsmanship », p. 69). Le texte qui insiste sur le caractère troublant du mystère peut en appeler simultanément au pur problème à résoudre sur le mode ludique : « What about the gardener? You say nothing about that shadowy and sinister figure, the gardener. You are keeping him in the background, Murch. Play the game. Out with him—or I report you to the Rules Committee » (p. 74).

Cette dynamique du jeu en vient à se faire métadiscours et prise de distance à l'égard de traditions littéraires. Trent ironise sur ce que pourrait être pour lui une posture de détective justicier :

"Undoubtedly," said Mr. Cupples. "You have come down to write about the murder."
"That is rather a colourless way of stating it," the man called Trent replied, as he dissected a sole. "I should prefer to put it that I have come down in the character of avenger of blood, to hunt down the guilty, and vindicate the honour of society" (p. 34).

Il use d'un discours romanesque au second degré, s'amuse des codes issus de la tradition du roman populaire (« "Since my tastes were being considered," Trent replied, stepping into the room, "I wish they had followed up the idea by keeping my hated rival out of the business" », p. 66). Le jeu est présenté comme impliquant de mettre à distance l'effet littéraire, de se défier de toute grandiloquence, de congédier la rhétorique dotant les actants de pouvoirs transcendants au nom d'un rapport concret et empirique au monde (« Has

Scotland Yard secretly started an aviation corps? Or is it in league with the infernal powers? [...] I bicycled over yesterday evening, and have been at it since then », p. 66). Par le biais de l'ironie, Trent manifeste le fonctionnement d'un récit prenant pour cible l'ensemble des clichés littéraires potentiellement associés à la forme qu'il revêt.

Avec Trent, Bentley met l'accent sur le côté dilettante de l'enquêteur amateur et dandy. Trent est essentiellement extérieur au monde de l'enquête criminelle, par sa légèreté et du fait qu'il est d'abord artiste. L'investigation ne relève pas chez lui d'une vocation, mais de l'activité accessoire : « This is Trent. He is in the middle of painting a picture, and he has been interrupted at a critical moment. Well, I hope it's something important, that's all! » (p. 25-26). Il est, décidément du côté du jeu, à la fois parce qu'il s'agit pour lui d'un levier de motivation, et parce que ce rapport ludique au monde le caractérise essentiellement¹³³⁶. Ses dons l'inscrivent dans une tradition littéraire attestée par la référence intertextuelle :

In this letter [Trent] did very much what Poe had done in the case of the murder of Mary Rogers. With nothing but the newspapers to guide him, he drew attention to the significance of certain apparently negligible facts, and ranged the evidence in such a manner as to throw grave suspicion upon a man who had presented himself as a witness (p. 57).

Le texte ne dit pas précisément par quelles méthodes Trent a résolu cette précédente affaire. Au cours de l'investigation même, le récit souligne le caractère conventionnel de l'enquête et de la manière dont Trent l'investit. Pour indiquer au lecteur que le héros est parvenu à une conclusion sans qu'elle soit explicitée, le texte use d'un signal dont l'artifice est patent : Trent se met à siffler sur-le-champ un extrait des *Romances sans paroles* (« The opening movement of Mendelssohn's Lied ohne Worter in A Major », p. 105). Le roman revendique son appel à diverses stratégies de rétention de l'information :

"I am very sorry, Cupples," Trent broke in upon his meditative speech with a swift return to the table. "When I began this investigation I meant to take you with me

¹³³⁶ « "Tempter! [...] Look here, Molloy," the voice broke out querulously, "the thing may be a case for me, or it may not. We can't possibly tell. It may be a mystery; it may be as simple as bread and cheese" », *ibid.*, p. 27.

every step of the way. You mustn't think I have any doubts about your discretion if I say now that I must hold my tongue about the whole thing, at least for a time. I will tell you this: I have come upon a fact that looks too much like having very painful consequences if it is discovered by any one else" (p. 183).

Le récit participe donc d'un mouvement double : il affirme d'un côté son appartenance à une tradition littéraire par le biais de l'intertextualité et de topoi attendus dans un récit policier. Mais il en souligne les effets, et signale le caractère artificiel du genre qu'il prétend illustrer. Cette dernière dimension s'affirme au cours du roman. On assiste alors progressivement à une déstabilisation du jeu fictionnel attendu, dans un récit qui se déporte et trompe les attentes du lecteur. Trent enquête, mais ses déductions, délivrées au beau milieu du roman, sont mises en pièce tout au long des derniers chapitres. Il est vrai que son talent ne ressortit pas vraiment du paradigme indiciaire. Mais c'est plutôt en cela qu'il est malgré tout valorisé par le texte. On l'a dit, il est d'abord artiste, et c'est en tant qu'artiste, non en tant que scientifique, qu'il fait preuve d'un don d'élucidation (« An original, forcible talent and a habit of leisurely but continuous working, broken by fits of strong creative enthusiasm, were at the bottom of it », p. 55). Si le récit le montre en prise avec des détails précis, qu'il s'agisse d'un dentier ou de chaussures, c'est sa capacité de surplomb, liée à son talent, qui lui donne sa capacité d'élucidation, bien loin d'une attention méthodique à des indices isolés : « It's only that you look at things and people as I've seen artists do, with an eye that moves steadily from detail to detail—rather looking them over than looking at them » (p. 160). Son échec ne vaut pas, ici, réhabilitation du paradigme indiciaire en son sens étroit. Le texte remet en cause l'idée que la vérité soit susceptible d'être établie par le biais de procédures établies. Trent constitue une figure d'ouverture, mouvante, inapte à se cantonner dans un rôle figé, raison pour laquelle il sera à même de tirer la leçon de son échec.

Par sa vivacité d'esprit, il est à l'image d'un texte qui rebat ses cartes au fur et à mesure de son déroulement. Le récit policier se transforme peu à peu en roman sentimental. Mrs. Manderson, comme Mathilde Stangerson chez Gaston Leroux, est d'abord la femme invisible. D'accord pour faciliter l'enquête de Trent, qui est l'ami de son oncle Cupples, elle préfère rester à distance et ne passe pas à laisser approcher (p. 41). Quand elle surgit, elle paraît aussitôt susceptible de troubler la machinerie policière. Dès que Trent l'aperçoit, il commence à

envisager la possibilité de déroger à la quête de vérité : « If a blow must fall that might strike down that creature radiant of beauty and life whom he had seen that morning, he did not wish it to come from his hand » (p. 148-149). Il est vrai que le doute ne dure qu'un instant. Le personnage réaffirme aussitôt l'idéologie attendue du récit d'élucidation en faisant appel au motif de la chasse : « On the other hand, was the hunt to end in nothing? The quality of the affair was such that the thought of forbearance was an agony. There never was such a case; and he alone, he was confident, held the truth of it under his hand » (p. 149). Mais de fait, au fur et à mesure que s'affirme la présence de Mrs. Manderson, le codage policier est déstabilisé, et la part du corps et de la sensation se réintroduit dans le récit de la rationalité abstraite : « All that he alone knew, all that he guessed and suspected of this affair, rushed through his brain in a rout; but the touch of her unnerved hand upon his arm never for an instant left his consciousness, filling him with an exaltation that enraged and bewildered him » (p. 168-169). La quête de savoir, confrontée à une nouvelle dynamique narrative fondée sur l'appel au sentiment amoureux, en vient à être conçue sur le mode de l'échec en se heurtant aux désirs du personnage (« "Now I know," he repeated in a low voice, as if to himself. His tone was bitter », p. 182). Le récit semble condamné à l'impasse : amoureux, le détective est pris dans un rapport au monde qui relève de l'ensorcellement (« I am under a spell », p. 196). Le texte ne peut dès lors plus prétendre atteindre une révélation désintéressée d'allure épiphanique. De peur d'impliquer celle qu'il aime, Trent engage un rapport contradictoire à la délivrance de la vérité, comme ce qui est dit, mais pour être caché, pour ne pas être publié (titre du chapitre II, « Hitherto unpublished »). Le détective est pris dans un double lien qui concerne la question de la parole, et donc du récit lui-même, la rétention de l'information menaçant de primer sur l'idéal du vrai : « "If you give me reason to think it would be so, then I shall suppress this manuscript," he laid a long envelope on the small table beside him, "and nothing of what it has to tell shall ever be printed" » (p. 186).

La conduite et la tonalité du récit s'en trouvent affectées. L'enquête linéaire et ludique se fait roman de l'errance mélancolique. Après que Trent a livré ses conclusions à Mabel Manderson et a renoncé à en faire la démonstration publique, il se retrouve dans un non-lieu narratif. Le roman policier comme le roman sentimental s'avérant désormais impossibles, le personnage cherche à quitter le décor du texte d'élucidation (« Find me a good

adventure », demande-t-il à son rédacteur en chef, p. 230). L'enquêteur a été pris par surprise parce qu'il est humain (« The two things that had taken him utterly by surprise in the matter of his feeling towards Mabel Manderson were the insane suddenness of its uprising in full strength and its extravagant hopelessness », p. 231-232) et ne peut plus se définir en relation à un rapport figé au vrai (« He no longer burned to know the truth; he wanted nothing to confirm his fixed internal conviction by faith, that he had blundered, that he had misread the situation, misinterpreted her tears, written himself down a slanderous fool », p. 247). La mise en échec de la langue de l'enquête ouvre alors les possibles du récit, en permettant à d'autres rapports à la parole de se réaffirmer. La vérité et la rédemption amoureuse de Trent surviennent quand le héros accepte de se taire, et que d'autres personnages prennent la parole (Mabel, Marlowe, Cupples) et s'approprient le contrôle de la langue (la lettre que lui dicte Mabel). Le rétablissement d'un principe de circulation du sens, à l'encontre de l'idée qu'un personnage en serait le détenteur exclusif, est seul à même d'amorcer l'émergence de la vérité, et la déstabilisation du statut du détective passe par une revalorisation du dire de l'ensemble des actants.

Le récit peut alors embrasser la logique du pluriel, dans une représentation fictionnelle élargie où chaque personnage a sa vie et ses motivations propres, secrètes, irréductibles au jeu étroit et réglé de l'enquête. C'est ce que montrera Marlowe, en révélant à Trent la nécessité d'y intégrer la part de la déraison, incarnée par la face cachée de Manderson, homme dément et maléfique. Si l'enquête a fait erreur, c'est qu'en pariant sur une causalité attendue, elle a dégagé une figure inversée du véritable crime. Ce n'est pas Marlowe qui a voulu tuer Manderson, mais l'inverse, Manderson ayant poussé la démence au point de commettre un suicide maquillé en meurtre dans le but de faire condamner à mort son secrétaire. Et cet acte fou de Manderson tient à une erreur d'analyse, qui est aussi celle de Trent, puisque Marlowe n'a jamais été l'amant de Mabel. L'initiale commune des personnages de Marlowe, Manderson et Mabel dit la zone d'indistinction qu'il s'agit de lever en redonnant au coupable son véritable nom. Le roman découvre alors une figure démente, gothique et maléfique, qui touche à cette dimension obscure et dramatique des choses dont Trent se riait d'abord. La révélation de la folie du mort par Marlowe rend compte de cet espace romanesque inaperçu de Trent : « Who can sound the abysses of a lunatic's fancy? Can you imagine the state of mind in which a man

dooms himself to death with the object of delivering some one he hates to the hangman? » (p. 303). Manderson, le coupable, le fou, incarne un rapport au littéraire dont l'enquêteur se piquant de rationalité n'a pas vu qu'il contamine le réel : « "I think I remember telling you the last time we met"—he turned to Trent—"that Manderson shared the national fondness for doings things in a story-book style. Other things being equal, he delighted in a bit of mystification and melodrama, and I told myself that this was Manderson all over" » (p. 309). Le romanesque ne s'oppose pas à la réalité puisqu'il imprègne la conduite les hommes. La reconnaissance de la part humaine des personnages amène donc paradoxalement à réaffirmer la pertinence du romanesque, de récits consacrés à la démesure de l'intime, bien loin de mobiles censément étroits et rationnels :

You have read in books, no doubt, of hell looking out of a man's eyes, but perhaps you don't know what a good metaphor that is. If I had not known Manderson was there, I should not have recognized the face. It was that of a madman, distorted, hideous in the imbecility of hate, the teeth bared in a simian grin of ferocity and triumph; the eyes... [...] It was a face of hatred gratified, it proclaimed some damnable triumph. It had gloated over me driving away to my fate. This too was plain to me. And to what fate? (p. 317-318).

Parce que la folie existe, et peut correspondre à ce qu'en dit la tradition gothique ou fantastique, le roman d'élucidation ne saurait se contenter d'une vision rationnelle des choses sans courir le risque de tomber dans l'erreur. Les personnages ont en eux une part d'imprévisible. La jeunesse de Trent répond à cet égard à la folie de Manderson. Elle est, en lui, ce qui participe d'un goût pour le détour, l'aventure et l'imaginaire¹³³⁷.

Le pacte de lecture du roman d'élucidation conviant le lecteur à trouver la solution relève dès lors de la fausse piste, puisque le texte récuse l'idée que l'élucidation du crime soit assimilable à un jeu objectif fondé sur la mise en relation de faits stabilisés. Le « fair-play » d'abord invoqué par Trent relève d'une conception naïve. La conduite narrative assume *a contrario* sa part subjective, et un rapport au lecteur fondé non sur la transparence, mais sur la manipulation des données textuelles destinée à orienter l'interprétation¹³³⁸. Le

¹³³⁷ « Apart from a sound knowledge of his art and its history, his culture was large and loose, dominated by a love of poetry. At thirty-two he had not yet passed the age of laughter and adventure », *ibid.*, p. 56.

¹³³⁸ LeRoy Lad Panek parle à propos de ce livre d'un « véritable traité de manipulation du lecteur », *British Mystery, op. cit.*, p. 41.

texte débute en focalisation zéro, tout en mettant en œuvre des effets d'ironie attestant que la voix est située. Très vite, le roman se concentre cependant sur Trent et use de la focalisation interne. Le lecteur est en prise avec la conscience engagée dans le processus d'élucidation, il suit Trent, découvre les indices en même temps que lui, prend connaissance de ses pensées intérieures (par exemple lorsqu'il suspecte Murch de cacher quelque chose, p. 75). Le lecteur est ainsi induit en erreur par un jeu narratif qui travaille l'illusion de la transparence et valorise le point de vue d'un personnage présenté comme porteur de vérité. Ainsi lorsque le texte suggère le triomphe imminent du personnage :

The general suddenly knows at dawn that the day will bring him victory; the man on the green suddenly knows that he will put down the long putt. As Trent mounted the stairway outside the library door he seemed to rise into certainty of achievement. A host of guesses and inferences swarmed apparently unsorted through his mind; a few secret observations that he had made, and which he felt must have significance, still stood unrelated to any plausible theory of the crime; yet as he went up he seemed to know indubitably that light was going to appear (p. 101-102).

Ici, le topos du personnage au bord de faire éclater la vérité relève du leurre. Le texte emporte l'adhésion du lecteur par un pur effet rhétorique : le présent de vérité générale et l'usage du verbe « to know » suggèrent que le héros touche au vrai. Dès lors, comme Trent, le lecteur esclave des apparences et aveugle à la réalité littéraire fait erreur, et devra plus tard revenir sur une appréhension trop hâtive de ce qui s'était d'abord donné à lire. À vrai dire, des effets de modalisation¹³³⁹ nourrissent ce passage et travaillent en sous-main l'orientation téléologique du discours et l'idée d'une vérité inéluctablement appelée à triompher. Mais ce n'est que rétrospectivement que le lecteur, avec Trent, assistera à l'étendue de la mise en échec de la démarche herméneutique sous le signe de la tromperie textuelle. C'est que les deux véritables coupables du roman renvoient à deux visages impossibles à découvrir par l'enquête selon la logique policière conçue en son sens étroit. Il y a d'une part le fou, Manderson, qui par définition mobilise un rapport dévoyé à la raison ; mais aussi d'autre part, au terme du récit, le personnage positif, et qui reste présenté comme tel

¹³³⁹ Au savoir (« to know ») succède dans ce passage le registre des apparences (« to seem ») et de l'appréhension subjective (« to feel »). Le trouble contamine nettement la dernière formule par l'effet de modalisation et de redondance du savoir (« he seemed to know indubitably ») associé à l'image convenue de la lumière de la vérité, alors qu'au fond le héros ne sait encore rien.

jusqu'à la fin du texte. Il s'agit de l'ami de Trent et de l'oncle de Mabel, le sympathique Cupples (« His high-boned, quixotic face wore a pleasant smile; his rough tweed clothes, his hair and short moustache were tolerably untidy », p. 33) avouant pour finir son meurtre malencontreux sur un ton d'ineffable décontraction en fin de dîner¹³⁴⁰. Sa distance échappe d'ailleurs, là encore, à un codage sémiotique attendu, qui l'associerait au meurtrier cynique et dandy. Il s'agit au contraire ici d'un homme doux, indulgent, sensible aux nuances et à la complexité du réel, et qui déconstruit avec de solides arguments la vérité et la justice telles que les appréhende la collectivité sociale.

Dès lors, le récit policier qui s'est mué en fiction sentimentale se fait, pour finir, parcours initiatique au service d'un roman d'apprentissage. Il s'agit pour Trent d'entrer dans l'âge adulte. L'histoire est celle d'un mariage, et parallèlement d'un approfondissement du statut de la vérité et de la difficulté à en appréhender les véritables enjeux. Trent, d'abord sceptique du fait de son rapport propre au monde de l'énigme, doit entrer dans le deuil de la fantasmatique indiciariaire et l'écoute du point de vue de l'autre, à commencer par celui de Mabel : « "I am going to tell you the story of the mistake you made," she continued, as Trent, his hands clasped between his knees, still looked at her enigmatically » (p. 253). L'enquêteur en vient peu à peu à reconnaître la bêtise de sa posture première (« There are no words to tell you how ashamed and disgraced I feel when I realize what a crude, cock-sure blundering at a conclusion my suspicion was », p. 263). L'échec, l'humiliation, l'adieu au mystère du personnage sont liés et conduisent le texte à sa conclusion : « I have done with the Manderson mystery, and I wish to God I had never touched it » (p. 200). Sans doute, Trent reste un homme de lucidité, mais plus encore que de ses talents déductifs, c'est finalement surtout du fait de sa sensibilité et de son acceptation progressive que le monde ne se réduit pas à la règle et à la norme :

I don't believe it simply because I always liked your face, or because it saves awkwardness, which are the most usual reasons for believing a person, but because my vanity will have it that no man could lie to me steadily for an hour without my perceiving it. Your story is an extraordinary one; but Manderson was an extraordinary man, and so are you (p. 346).

¹³⁴⁰ « Mr. Cupples, busy with his last mouthful, nodded brightly. He made an end of eating, wiped his sparse moustache, and then leaned forward the table. "It's very simple," he said. "I shot Manderson myself" », Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case, op. cit.*, p. 369.

Ses talents ne sauraient répondre en tout état de cause à une quelconque omniscience d'obédience supranaturelle : « So there's the end of the Manderson case. Holy, suffering Moses! What an ass a man can make of himself when he thinks he's being preternaturally clever! » (p. 347). Au fond, la raison humaine n'est pas grand-chose : « I could have borne everything but that last revelation of the impotence of human reason » (p. 374-375).

Le dernier chapitre, avec son titre parlant pour dire l'étendue du désastre (« The last straw »), donne sens à l'ensemble du parcours lors du dîner final entre Cupples et Trent, où les personnages célèbrent le futur mariage du héros. La déconstruction du récit policier sous le signe de l'élucidation rationnelle, qui est passée jusque-là par le déroulement de la narration, se fait théorique et s'articule à des enjeux idéologiques. Cupples présente une profession de foi relativiste fondée sur la critique des préjugés sociaux : « Nearly all of us, I venture to think, move unconsciously among a network of opinions, often quite erroneous, which other people entertain about us » (p. 356). Ce qu'a illustré le roman, la reconnaissance de la part de l'étrange dans le monde, et la nécessité de dépasser l'attention au détail, est repris dans le discours de Cupples : « All I mean is, my dear Trent, that there are really remarkable things going on all round us if we will only see them; and we do our perceptions no credit in regarding as remarkable only those affairs which are surrounded with an accumulation of sensational detail » (p. 359). La fiction entre alors en résonance avec le réel, par l'évocation d'erreurs judiciaires ou d'affaires non résolues (« The Campden Case », p. 362 ; « The Sandyford Place murder », p. 364) au profit d'une dénonciation de la peine de mort (p. 361-362) fondée sur l'élémentaire humilité à garder devant ce qui nous échappe : « To hang in such cases seems to me flying in the face of the perfectly obvious and sound principle expressed in the saying that "you never can tell" » (p. 362). La critique de l'idéologie rationaliste du récit policier revêt un tour politique.

Trent's Last Case joue donc d'une tradition littéraire que le récit tord et dont il met au jour les conventions de manière à produire une critique de la conception courante de la vérité et de la justice. Si cette torsion théorique peut être validée dans le récit, c'est qu'elle y prend une valeur proprement narrative. Le discours théorique de Cupples, en s'articulant à son aveu, fonctionne comme la péripétie finale achevant d'éroder le système sémiotique qui avait fondé

l'exercice apparent du texte (p. 369). Appréhender le récit policier en un sens élargi implique de se défier de ses codes étroits, des clichés dont il peut se faire porteur. Écoutant Marlowe lui expliquer son erreur, Trent n'adoptait déjà plus l'attitude attendue du détective que selon un mode purement extérieur, détaché du codage sémiotique permettant de donner sens aux actions de l'enquêteur : « He closed his eyes, and there was a short silence. Then Trent got suddenly to his feet. "Cross-examination?" enquired Marlowe, looking at him gravely. "Not at all," said Trent, stretching his long limbs. "Only stiffness of the legs" » (p. 345).

Il s'agit alors de redire la part de l'art, de la légèreté qui est aussi celle de la littérature, dont témoigne le goût de Trent pour les chansons et les jeux de mots (p. 351-352). Mais il faut surtout considérer la part de l'imprévisible, qui concerne aussi bien le fonctionnement du monde que celui du roman, et fait que le mystère est ce qui résiste et doit résister au jeu étroit de l'élucidation. Le primat du romanesque et de ses lois propres, par rapport à la pure logique du jeu, est affirmé par l'appel au changement, à la mutabilité des choses, dont atteste l'importance dans le récit de l'image de la lune. Le meurtre lui est associé, puisqu'il a eu lieu une nuit de pleine lune. Cette circonstance est régulièrement évoquée au long du texte, du fait que l'accusation de Marlowe repose sur la promenade en voiture au clair de lune qu'il prétend avoir effectuée au moment du crime (« A moonlight run », p. 163, 313, 319,...) ; ce motif permet d'exprimer l'opacité d'un événement dont la teneur échappe. La lune renvoie au moment particulier, au caractère hors-norme de l'instant où apparaît soudain la folie de Manderson habituellement soigneusement tapie dans les replis de son esprit : « He was standing in the road, looking after me, only a few yards behind, and the moonlight was full on his face » (p. 317) ; « I saw his face raised in the moonlight, the teeth bared, and the eyes glittering, and all at once I knew that the man was not sane » (p. 371). La lune dit l'envers de la raison et des apparences communes, elle désigne la part cachée des choses où s'origine le récit. Elle exprime l'instant fugace où apparaît la vérité, en prise avec la folie et les fantasmes nocturnes, bien loin du rêve de maîtrise d'une raison s'exerçant en pleine lumière. Elle ouvre au caprice de l'inattendu le récit qui se défie de la lumière du vrai.

3.4.3. Christie ou l'enquête à double fond

Chez Chesterton comme chez Bentley, le récit policier est loin de se réduire à un dispositif rationnel, et participe d'approches narratives largement ouvertes. Pure indication de la limite du texte, du point où il se trouve mis en échec (Bentley), ou ouverture à un autre ordre de signification (Chesterton), le mystère dit ainsi, dans le récit d'élucidation criminelle, ses zones secrètes.

Pour autant, en mettant en œuvre leurs effets, ces textes se positionnent bien par rapport à ce qui constituerait en droit une norme narrative déjà clairement établie. S'il est un nom fréquemment associé à cette norme, c'est bien sûr celui d'Agatha Christie (1890-1976), avec des textes certes plus tardifs, mais volontiers considérés comme emblématiques d'une écriture formulaire et répétitive relevant à la limite de l'artisanat combinatoire¹³⁴¹, dont ils constitueraient la forme achevée. On se penchera sur deux textes du début des années trente – alors qu'éclate son succès et que, de l'autre côté de l'Atlantique, s'esquisse le roman noir, bientôt largement défini en opposition au récit d'élucidation anglo-saxon de ces premières décennies. *The Mysterious Mr. Quin* (1930) et *Murder on the Orient Express* (1933) seront successivement envisagés dans cette optique. Il s'agit d'un côté d'un recueil de nouvelles centrées sur un étrange personnage aux allures d'ange gardien, et de l'autre, du roman bien connu où s'illustrent une fois de plus les petites cellules grises d'Hercule Poirot. L'hypothèse est que ces deux textes, en dépit de leurs multiples différences, sont à même de se répondre. *The Mysterious Mr. Quin* emprunte au genre policier, et use pour partie de codes littéraires qui sont aussi ceux de *Murder on the Orient Express*. Satherwaite, le personnage que l'on suit tout au long des nouvelles du recueil de 1930 au cours de ses rencontres inopinées avec Quin, se fera très peu de temps après l'assistant de Poirot dans *Three Act Tragedy*, publié en 1935 en Grande-Bretagne. On peut alors s'interroger sur les ponts et les effets de passage entre ces deux textes dans leur rapport au mystère.

¹³⁴¹ Nombre de critiques ont mis à distance cette conception sans cesser de mettre en avant l'importance des enjeux touchant à l'intrigue et à la machinerie littéraire chez cette auteure. Voir par exemple, en contexte francophone, Benoît Peeters, « Tombeau d'Agatha Christie », dans *La Bibliothèque de Villers. Tombeau d'Agatha Christie*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2004, p. 65-94 ; Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1989 ; Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998.

3.4.3.1. *The Mysterious Mr. Quin* : le détective et l'ange gardien

*The Mysterious Mr. Quin*¹³⁴² comprend douze nouvelles, d'abord publiées séparément à partir de 1924. Elles ont un statut particulier et privilégié dans l'œuvre. Agatha Christie le rappelle dans son autobiographie. Elle y signale son refus de les insérer dans une série relevant d'un rapport à la commande¹³⁴³. Harley Quin, c'est aussi Harlequin, auquel est dédié l'ouvrage (« To Harlequin the invisible », p. v) et qui renvoie à ses premiers textes d'enfance, ce qu'elle rappelle dans l'avant-propos :

A set of Dresden figures on my mother's mantelpiece fascinated me as a child and afterwards. They represented the Italian commedia dell'arte: Harlequin, Columbine, Pierrot, Pierette, Punchinello, and Punchinella. As a girl I wrote a series of poems about them, and I rather think that one of the poems, Harlequin's Song, was my first appearance in print. It was in the Poetry Review, and I got a guinea for it! (p. vii).

Avec cette figure d'Harlequin, le récit met en avant son caractère composite, hybride, où le récit d'élucidation emprunte à la fantaisie débridée¹³⁴⁴. Chacune des nouvelles du recueil s'articule autour d'une rencontre entre le personnage que l'on suit, Satterthwaite, et Mr. Quin, étrange individu survenant de manière impromptue. La plupart des histoires contées par un narrateur extradiégétique tournent autour d'une enquête et d'un crime, ou d'une action à exercer pour prévenir un crime. Si Quin n'intervient en général pas directement,

¹³⁴² Édition de référence : Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, Londres, HarperCollins Publishers, 2017. Édition française : Agatha Christie, *Le Mystérieux Mr. Quinn* (sans nom de trad.), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1993 et *Mr. Quinn en voyage* (sans nom de trad.), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1993. Deux autres nouvelles consacrées à Mr. Quin, « The Harlequin Tea Set » et « The Love Detectives », ont été publiées séparément.

¹³⁴³ « Mr Quin stories. These are my favourite. I wrote one, not very often, at intervals perhaps of three or four months, sometimes longer still. Magazines appeared to like them, and I liked them myself, but I refused all offers to do a series for any periodical. I didn't want to do a series of Mr Quin: I only wanted to do one when I felt like it », Agatha Christie, *An Autobiography*, Glasgow, Fontana/Collins, 1982, p. 447.

¹³⁴⁴ « To call the tales in this collection detective stories would be misleading. For though all of them deal with mystery and some of them with crime, they are, nevertheless, more like fairy tales », *The New York Times Book Review*, 4 mai 1930, p. 25.

il amène Satterthwaite et les autres protagonistes à trouver le fin mot de l'affaire. Au fur et à mesure de ses apparitions, sa dimension supranaturelle s'affirme de plus en plus ; il incarne une justice supérieure et se trouve en relation avec les morts.

Ces nouvelles jouent de la tradition du récit d'énigme en thématissant la part de l'invisible, de ce qui travaille le monde des apparences et en dit la dimension secrète. Le mot « *mystery* » et ses dérivés reviennent 28 fois dans le texte, en incluant le titre où l'adjectif est associé à Quin¹³⁴⁵. On retrouve l'usage habituel du terme pour caractériser le crime dont il s'agit de trouver le coupable (« "As you know, they have not succeeded in solving the mystery." "There have, I suppose, been theories?" asked Mr. Quin », p. 61). Le mystère tend à être présenté comme ce qui déstabilise la raison (« Their evidence made the mystery deeper », p. 63), ouvre à une dimension inquiétante et lugubre (« We see Richard Harwell as a sinister figure, a man from nowhere with a mysterious past », p. 69). La double dimension de l'inquiétant et de l'inexplicable confère au mystère l'aura qu'il s'agit de défaire : « "A very inexplicable business," said Mr. Quin, slowly and deliberately, and he paused with the air of an actor who has just spoken an important cue. "You may well say inexplicable," burst in Conway. "The thing's a black mystery--always will be." "I wonder," said Mr. Quin, noncommittally » (p. 9). De la sorte, le mystère participe une fois encore de l'effet de discours, moins ici par le biais de citations de journaux que par les échanges des personnages entre eux. Les formules « *black mystery* » ou « *dark mystery* » (par exemple p. 66) servent de marqueur de caractérisation, elles sont un fait de langage paradoxalement destiné à dire ce que le langage ne peut atteindre, et se donnent dès lors sur le mode de la répétition, que ce soit pour en affirmer tautologiquement l'espace (« "A dark mystery," he was saying. "A dark mystery, that's what it is" », p. 75) ou au contraire pour suggérer les limites d'une formule qui ne dit pas grand-chose et doit être reconsidérée (« "A black mystery, that's what it is." He shook his head, then suddenly recollecting his duties, hurried from the room. "A black mystery," said Mr. Quin softly », p. 59).

Le « *mystère* » n'est pas un mot neutre dans ce recueil, il apporte une coloration particulière à l'enjeu de savoir, mais il n'en permet pas moins de désigner tout simplement l'affaire en présence (« *Abbot's Mede mystery* »,

¹³⁴⁵ Annexe V.4.C.

p. 177), voire de manifester la dimension générique du « murder mystery » (p. 257). Il peut désigner, au second degré, l'ouvrage policier, et problématiser le statut du récit proposé au lecteur : « "It's not a best seller mystery, is it?" remarked Bristow. "No one gained by the man's death" » (p. 219).

Le mot renvoie surtout à l'aura surnaturelle de Quin. Le mystère, chez Quin, concerne une relation privilégiée à l'enjeu d'élucidation dont il connaît les tenants et les aboutissants, et qu'il appréhende de l'intérieur (« He was at the heart of the mystery », p. 12). Ce rapport supérieur au savoir en fait une figure à l'occasion suspecte (« "He can unravel mysteries. He can make you see things." "Are you a medium, sir?" demanded Colonel Monckton, eyeing Mr. Quin doubtfully », p. 226). Quin peut résoudre le mystère parce qu'il est lui-même connecté à des puissances dépassant l'ordre commun. Il est dès lors principe de résolution mais aussi incarnation et source du mystère. Il le fait apparaître comme tel et inaugure un rapport au monde sous le signe de l'étrange et de l'imprévisible : « Every meeting with that mysterious individual had resulted in some strange and unforeseen happening » (p. 198). Quin est associé métonymiquement au mystère (« man of mystery », p. 198, p. 240), d'autant qu'il ne révèle rien de lui. Figure à la fois de l'omniscience et du creux dans le texte, il fait signe vers la présence surnaturelle, le crime à résoudre, la perspective de l'aventure, et noue intimement les enjeux narratifs et herméneutiques du récit. Il incarne le rêve de transcendance du sens et le désir fictionnel : « "There's mystery there, and wherever there's mystery I-well, think of you." "Am I so mysterious?" smiled Mr. Quin » (p. 310).

Le texte assume son caractère hybride, et une relation à la résolution rationnelle plus complexe que le nom d'Agatha Christie pourrait le laisser croire. Il joue avec les codes attendus du récit d'élucidation criminelle, assortis du pacte de lecture invitant le destinataire à participer au jeu. Dès la première nouvelle, le lecteur peut reconnaître un schéma familier, avec l'évocation d'un meurtre en local clos impliquant un nombre restreint d'actants, quand bien même celle-ci ne se fait que de biais (les personnages se remémorent des événements passés qui ne semblent pas les concerner directement). Le schéma problème – solution, avec l'étape intermédiaire de spéculation sur l'affaire, est précisément respecté dans les quatre premières nouvelles (« The Coming of Mr. Quin », « The Shadow of the Glass », « At the "Bells and Motley" », « The Sign in the Sky ») ; si les scénarios narratifs varient quelque peu par la suite (par exemple dans

« The Soul of the Croupier » où il n'y a pas de crime apparent, ou dans « The Man from the Sea » qui concerne le désir de suicide d'un personnage), cette construction est à nouveau reprise ensuite (« The Voice in the Dark », « The Bird with the Broken Wing »). Dans l'ensemble des nouvelles, les enjeux d'élucidation sont présents et concernent le crime ou la mort (on ne peut parler de meurtre dans « The Harlequin's Lane », la dernière nouvelle, sauf à considérer que Quin serait le coupable puisqu'il accueille une femme dans la mort).

Quin incarne clairement l'idée que la vérité doit obstinément être mise au jour. Bien loin de la leçon de Bentley, le récit réaffirme sans cesse la nécessité et la possibilité de trouver rationnellement la solution du crime :

"You may well say inexplicable," burst in Conway. "The thing's a black mystery—always will be."
"I wonder," said Mr. Quin, noncommittally. "Yes, Sir Richard, you were saying?" [...]
"Nobody ever knew. Nobody ever will know."
"Isn't that rather a sweeping statement, Sir Richard?" asked Mr. Quin, smiling.
Conway stared at him.
"What d'you mean? I don't understand."
"A problem is not necessarily unsolvable because it has remained unsolved" (p. 9-10).

L'analyse rétrospective fondée sur les faits peut produire la vérité, et institue au passage la communauté en tribunal symbolique :

"Then you mean to say, Mr. Quin, that if we were to hold, let us say, a Court of Inquiry tonight, into the circumstances of Derek Capel's death, we are as likely to arrive at the truth as we should have been at the time?"
"More likely, Mr. Evesham. The personal equation has largely dropped out, and you will remember facts as facts without seeking to put your own interpretation upon them" (p. 10-11).

En dépit de son statut particulier, Mr. Quin mobilise une conception du crime et de la vérité relevant de l'idéologie rationaliste et indiciaire attachée au nom de Christie et incarnée par Hercule Poirot. Le récit se fait alors ambigu dans son rapport à la croyance et à la part que la raison doit ou non lui accorder. Il y a curieusement, dans certaines de ces nouvelles mobilisant la référence au surnaturel, une défiance digne d'un Sherlock Holmes à l'égard de la croyance superstitieuse, de tout ce qui dérogerait naïvement à la raison. Dans « The

Shadow on the Glass », le fantôme est en fait un vulgaire criminel, comme c'est aussi le cas dans « The Dead Harlequin ». Les séances médiumniques relèvent du jeu mondain de membres de la haute société s'amusant à se faire peur. Et pourtant, simultanément, la surnature est omniprésente, et se donne à l'occasion à sentir de manière concrète. Lors d'une séance de spiritisme dont Satterthwaite se désintéresse jusqu'à somnoler, Quin se manifeste soudain pour l'inviter à se rendre où il l'attend, et les participants lui transmettent sans ciller ce qui équivaut pour eux à une communication téléphonique (« "Q-U-I-N. Is that right?" "Yes, it's rapped once for 'Yes.'" "Quin. Have you a message for someone here?" "Yes." "For me? For John? For Sarah? For Evelyn?" "No" "But there's no one else. Oh! It's for Mr. Satterthwaite, perhaps? It says 'Yes.' Mr. Satterthwaite, it's a message for you" », p. 239). Il rappelle à Satterthwaite que les morts peuvent tenter d'intervenir pour aider les vivants (« "You believe in a life after death, do you not? And who are you to say that the same wishes, the same desires, may not operate in that other life? If the desire is strong enough—a messenger may be found" », p. 158). Au fur et à mesure des nouvelles, sa dimension surnaturelle est de plus en plus claire, au point d'atteindre à l'effet de terreur sacrée au terme du recueil : « Mr. Satterthwaite quailed. Mr. Quin seemed to have loomed to enormous proportions... Mr. Satterthwaite had a vista of something at once menacing and terrifying... Joy, Sorrow, Despair. And his comfortable little soul shrank back appalled » (p. 321).

C'est que Mr. Quin est une figure de l'entre-deux. Il articule l'idéal rationaliste du récit à énigme à une approche de l'univers diégétique conçue sous le signe de l'intermédiaire, du passage, des différentes formes de la mise en rapport avec l'altérité. Il est fondamentalement évasif, il va et il vient à sa guise, il entretient un rapport aux morts et aux amoureux, est en connexion avec les fantômes, et se présente comme un messenger. Il renvoie en ce sens à la raison non comme à une faculté fermée et étroite, mais plutôt comme ce qui amène à reconsidérer et à réordonner la forme du visible pour en éclairer la dimension secrète et y réintroduire ce qui en est occulté. C'est par ce biais qu'il correspond à une certaine idée du divin, fait advenir dans le récit la vérité et la justice, et incarne le principe téléologique. Apparition soudaine, Quin porte en lui la dimension transcendante de la raison en tant qu'elle est un principe d'intégration permettant l'avènement de la vérité.

Il se fait alors principe dynamique de production du logos ; messenger, il

l'est moins par la délivrance d'informations que par la mise en branle de la parole des autres personnages. Ses questions, porteuses d'une dimension maïeutique, amènent les protagonistes à reconsidérer leurs idées premières pour dissiper le mystère en trouvant à exercer leur dire. Le silence de Quin est déjà incitation à quitter les positions préétablies, à s'engager dans la quête de la signification et de la formalisation verbale :

It seemed to be Mr. Quin's turn to speak, but he did not do so, and something about his silence seemed oddly provocative. It was as though he challenged the last statement. It had the effect of putting Conway in a defensive position.
"Who else could it have been? Eh, Evesham?" (p. 12).

Le récit le présente comme un catalyseur¹³⁴⁶ produisant indirectement une transformation du sujet, ou encore comme un révélateur à même d'accoucher les protagonistes d'un savoir qu'ils ne se connaissaient pas :

"One of these amateur solvers of crime, I suppose," remarked the Inspector disparagingly.
"No," said Mr. Satterthwaite. "He is not that kind of man at all. But he has a power—an almost uncanny power—of showing you what you have seen with your own eyes, of making clear to you what you have heard with your own ears. Let us, at any rate, give him an outline of the case, and hear what he has to say" (p. 45).

Quand il prend la parole, c'est pour récapituler ce qui a été dit, donner forme à la révélation, et enfin se faire principe d'action dans la dernière nouvelle. Mais en maintenant le plus souvent une position de retrait, il adopte une posture analogue à celle de l'auteur ou du metteur en scène : « This was Mr. Quin's doing. It was he who was staging the play--was giving the actors their cues. He was at the heart of the mystery pulling the strings, making the puppets work. He knew everything, even to the presence of the woman crouched against the woodwork upstairs. Yes, he knew » (p. 12) ; « Sitting well back in his chair, secure in his role of audience, Mr. Satterthwaite watched the drama unfold before his eyes. Quietly and naturally, Mr. Quin was pulling the strings, setting

¹³⁴⁶ « "I have a certain friend—his name is Mr. Quin, and he can best be described in the terms of catalysis. His presence is a sign that things are going to happen, because he is there strange revelations come to light, discoveries are made. And yet—he himself takes no part in the proceedings. I have a feeling that it was my friend you met here last night" », Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, *op. cit.*, p. 131.

his puppets in motion » (*ibid.*)

Principe dynamique et instance de circulation, Quin n'a rien d'un personnage consistant et ne correspond pas à un point de stabilité où pourrait s'ancrer le récit. Le texte à la troisième personne épouse le regard de Satterthwaite, relais du lecteur, et c'est à travers lui que sont appréhendées les apparitions impromptues de Quin. Par le filtre de ce personnage commun peut être mise en scène la curiosité à l'égard de l'extraordinaire. Satterthwaite a soixante-deux ans au début du livre. Il est snob, vit confortablement, aime fréquenter la haute société, a un regard d'esthète, sait écouter et être attentif aux autres. Si Quin évoque une figure d'auteur, Satterthwaite, lui, a tout du lecteur. Au début du recueil, il est comme Quin essentiellement extérieur à l'action, non parce qu'il en initie les termes, mais parce qu'il en guette le déroulement. Il est attentif aux signes que les autres ne voient pas (une femme qui se tient en retrait et écoute dans l'escalier, un homme dont la main tremble alors qu'il se sert un verre). Comme le lui fait remarquer Quin au moment de repartir à la fin de la première nouvelle, il est tout simplement amoureux de l'action, du drame, et c'est pour cette raison que Quin s'intéresse à lui : « Good-bye, Mr. Satterthwaite. You are interested in the drama, are you not? » (p. 22).

Dès lors, Satterthwaite anticipe, espère l'arrivée de Quin, s'excite quand survient ce magicien¹³⁴⁷ qui ouvre à la possibilité du jeu narratif et du déploiement de l'action. Satterthwaite, au contact de Quin, entre de surcroît dans un processus de transformation. Il se fait véhicule privilégié de l'intervention de Quin, se mue grâce à son ami en détective :

"But for you, I should never have seen it," he said with sudden humility. "You have a most curious effect upon me. One says things so often without even seeing what they really mean. You have the knack of showing one. But it is still not quite clear to me. It must have been most difficult for Harwell to disappear as he did. After all, the police all over England were looking for him" (p. 73).

¹³⁴⁷ « Mr. Satterthwaite sat down opposite his friend with a little sigh of satisfaction, and regarded the dark, smiling face opposite him with a pleasurable expectancy. The other man shook his head gently. "I assure you," he said, "that I have not a bowl of goldfish or a rabbit to produce from my sleeve." "Too bad," cried Mr. Satterthwaite, a little taken aback. "Yes, I must confess—I do rather adopt that attitude towards you. A man of magic. Ha, ha. That is how I regard you. A man of magic." "And yet," said Mr. Quin, "it is you who do the conjuring tricks, not I" », *ibid.*, p. 57.

De la sorte, Satterthwaite entre dans l'action, interagit avec ce monde auquel, dans son oisiveté, il est essentiellement extérieur¹³⁴⁸. Il se fait aussi prophète, au sens où il en vient à porter la parole d'où surgit la vérité. Sous l'influence de Quin, en proie à l'inspiration, Satterthwaite devient narrateur. Il conte l'histoire qu'il va s'agir de résoudre et, dès lors, occupe enfin, après avoir d'abord résisté un instant, la place de l'acteur sur la scène du livre :

"I am not sure," said Mr. Satterthwaite, in a hesitating voice, "that I remember the facts clearly by now."

"I think you do," said Mr. Quin quietly.

It was all the encouragement Mr. Satterthwaite needed. His general role in life was that of listener and looker-on. Only in the company of Mr. Quin was the position reversed. There Mr. Quin was the appreciative listener, and Mr. Satterthwaite took the centre of the stage (p. 59).

Figure symétrique de Quin, Satterthwaite quitte grâce à lui sa place d'extériorité pour se trouver, enfin, en plein cœur du drame (« At once Mr Satterthwaite felt excited—pleasurably excited. His role was that of the looker-on, and he knew it, but sometimes when in the company of Mr Quin he had the illusion of being an actor—and the principal actor at that », p. 79).

Par le biais de la relation entre ces personnages, ce que racontent ces nouvelles, c'est la manière dont l'auteur et le lecteur se rencontrent dans le livre pour lui donner sa forme. L'action narrative ne prend véritablement sens que parce qu'un principe transcendant lui donne sa forme et sa direction, et parce qu'un regard travaillé par le désir fictionnel y prend place et s'y installe. Ces deux instances disent la part d'extériorité de l'action et ce sur quoi elle se fonde. La vérité et la justice, mais aussi l'amour et le souci des morts prennent corps parce qu'ils concernent ces deux pôles, Quin disant le souci de ces questions, et Satterthwaite acceptant de les servir à son tour. La place du lecteur se voit par ce biais interrogée et problématisée dans le livre. Quin fait comprendre à Satterthwaite que, s'il est passé dans une certaine mesure à côté de sa vie, il a gagné en échange une capacité à regarder et à comprendre :

¹³⁴⁸ Quin est à cet égard le tentateur qui invite à entrer dans le drame : « You have looked on at the dramas of other people. Have you never contemplated stepping in and playing a part? Have you never seen yourself for a minute as the arbiter of other people's destinies—standing in the centre of the stage with life and death in your hands? », *ibid.*, p. 88. Il constate plus tard son succès : « You were content then to look on at the drama that life offered. Now-you want to take part-to act », *ibid.*, p. 112.

"Life has passed me by," said Mr. Satterthwaite bitterly.
"But in so doing has sharpened your vision. Where others are blind you can see."
"It is true," said Mr. Satterthwaite. "I am a great observer" (p. 69).

La lecture, et avec elle la littérature, sont porteuses à leur manière de transcendance. Et c'est lorsque Satterthwaite, triste de ne pas avoir connu l'amour, se plaint de sa position, que Mr. Quin apparaît soudain dans sa grandeur menaçante. Satterthwaite, qui a connu la lecture et ses plaisirs, qui a trouvé par là une manière de vivre et un regard sur les choses, doit accepter son sort, reconnaître qu'il a pu par là pénétrer dans la vision¹³⁴⁹.

Pour autant, la signification précise de l'ensemble du recueil ne sera jamais vraiment donnée au-delà des enjeux propres à chacune des nouvelles d'allure disparates qui le composent. La part du surnaturel s'articule à une rhétorique de l'allusion et du non-dit, et se manifeste essentiellement par le biais de la figure d'Arlequin. L'ange gardien, ici, est surtout une figure composite, qui renvoie à l'art, au reflet, au tissu composé de différentes matières. Le jeu porte d'abord, comme toujours chez Agatha Christie mais de manière patente ici, sur le signifiant. La figure d'Arlequin, qu'elle donne son nom à une allée, qu'elle se repère dans le motif d'un tapis ou constitue le sujet d'un tableau, court tout au long du livre. Le jeu de mots qui donne son nom au personnage permet d'exprimer l'importance de la forme, de la part du signifiant, du plaisir de la fantaisie, mais est aussi en rapport avec le caractère composite, complexe d'un livre ouvert à l'interprétation. Chaque fois qu'apparaît un motif associé à Arlequin, c'est pour inviter le lecteur à exercer son regard, à chercher ce qui se donne à lire. Dans la nouvelle « The Face of Helen », Satterthwaite est inapte à donner sens à une réplique de Quin : « "There are reasons why I am attracted to—*Pagliacci*." "Ah! Of course," said Mr. Satterthwaite, nodding sapiently, though, if put to it, he would have found it hard to explain just why he had used that expression. "Of course, you would be" » (p. 184-185). Pour le lecteur, il s'agit d'un indice. L'opéra de Leoncavallo se centre sur une représentation de *commedia dell'arte* où figure Arlequin, et qui donne lieu à un meurtre par

¹³⁴⁹ « "Do you regret?" Mr. Quin repeated his question. There was something terrible about him. "No," Mr. Satterthwaite stammered. "N-no." And then suddenly he rallied. "But I see things," He cried. "I may have been only a looker-on at life—but I see things that other people do not. You said so yourself, Mr. Quin..." », *ibid.*, p. 322.

jalousie. C'est le sujet de la nouvelle qui se voit ainsi mis en abîme, par l'évocation d'un opéra qui dispose lui-même des effets de mise en abîme et traite de la porosité de la fiction et de la réalité. La mention de *Pagliacci* constitue ainsi un indice sur l'intrigue à venir. De nouvelle en nouvelle, les allusions à Arlequin en signalent de la sorte les enjeux textuels.

Le sens et la portée du récit d'élucidation se voient ainsi associés, dans ce texte, à la puissance textuelle par le biais de la valorisation des signes. Contre l'arbitraire et le hasard, Quin incarne un monde où les choses pourraient revêtir une signification pleine, même lorsqu'elle n'est pas aperçue. Le quotidien et l'anecdote ont un sens. Si deux groupes se rencontrent dans un pique-nique, leur conversation anodine peut permettre d'empêcher un suicide (« *The World's End* »). Quand un croupier de casino transfère les gains à une perdante, ce n'est pas par inattention, mais pour une raison profonde – il a eu pitié de la femme qui a causé sa perte et dont il a deviné la ruine présente (« *The Soul of the Croupier* »). Le rapport au mystère, à la transcendance du sens, consiste à établir grâce aux signes des relations cachées sous l'apparent arbitraire des choses. L'élucidation n'est pas réduction rationnelle, mais dynamique d'amplification, elle confère une épaisseur insoupçonnée au fait d'apparence anodine. C'est en ce sens que la raison peut se connecter à l'ordre supranaturel. Causalité ou finalité ne se séparent plus ici, puisqu'il s'agit dans tous les cas de donner sens à ce qui échappe. Aussi le texte, au mot « *clue* », tend à substituer « *cue* ». Ce dernier renvoie au monde du théâtre. Il désigne la fin de la réplique d'un acteur (« *It was he who was staging the play—was giving the actors their cues* », p. 12), indiquant à l'interlocuteur que son tour de parole est venu (« *There was a drama going on, and in it was a part, an important part, for Mr. Satterthwaite. He must not fail to take his cue and speak his lines* », p. 198-199). Il est de la sorte, non plus indice, mais signal, et ce signal, dont use Quin de manière répétée, permet d'orienter les protagonistes vers la juste voie (« *"I lack—shall we say—inspiration?" Mr. Quin smilingly shook his head. "That is too big a word. I speak the cue, that is all"* », p. 57).

Ce passage de l'indice au signal permet de suggérer une orientation finaliste et téléologique de l'enquête. Une nouvelle du recueil, « *The Sign in the Sky* », se centre sur cette ambivalence du signe pris entre deux régimes de fonctionnement. Pour trouver la vérité, il faut prêter attention au signe qu'a noté la bonne et où elle a vu un doigt céleste :

There was a train going along, and the white smoke of it rose up in the air, and if you'll believe me it formed itself into the sign of a gigantic hand. A great white hand against the crimson of the sky. The fingers were crooked like, as though they were reaching out for something. It fair gave me a turn. "Did you ever now?" I said to myself. "That's a sign of something coming"—and sure enough at that very minute I heard the shot (p. 90-91).

Satterthwaite ne prête pas attention à la remarque de la bonne. Pourtant, elle ne fait pas qu'évoquer un signe de Dieu : en un sens concret, il s'agit d'une fumée de train qui permet d'établir l'horaire du meurtre. Le signal et l'indice sont une seule et même chose. Ils attestent du fait que le récit d'élucidation n'a rien de réaliste et se fondent sur un rapport élargi à l'interprétation, à la manière de ce que suggérait aussi Chesterton.

Le monde de Quin est celui de la littérature et de la lecture, du mystère qui amène, au-delà des apparences d'arbitraire d'un quotidien évanescent, à prêter attention à l'impalpable. Il invite à un regard autre, extérieur, et se fait éloge de l'écart et de la distance, à commencer par la distance temporelle. Comme la lecture, la procédure d'élucidation doit, pour se faire valablement, quitter l'immédiat et l'actuel. Le recul permet de redécouvrir le sens des choses, et aussi d'en découvrir l'atmosphère et la teneur propre par la mise en place du regard porté sur le lointain : « "You are a strange man," said Mr. Satterthwaite slowly. "You believe in the past, not the present. Why?" "You used, not long ago, the word atmosphere. There is no atmosphere in the present" » (p. 70).

La rencontre de l'ange gardien et du récit d'élucidation permet de la sorte de produire un effet de métadiscours en faisant du récit l'espace où se dit ce qui en constitue la dynamique profonde. La modification du regard, la distance et l'écart qui permettent d'envisager autrement ce qui se donne, d'en faire émerger l'atmosphère, d'en dégager le drame latent, tout cela fait du livre une invitation à la curiosité, au voyage et à la mise en présence de l'invisible. Les apparitions et disparitions impromptues de Quin permettent de dramatiser la question de sa présence (« "Good-bye," he said. "I cannot tell you how much I have appreciated this unexpected meeting. You are leaving here tomorrow, I think you said?" "Possibly tonight. My business here is done... I come and go, you know" », p. 75). S'il y a un jeu avec les fantômes dans le récit, c'est qu'il concerne la mise en présence, l'apparition obstinée de l'invisible, à l'image du fantôme dont la forme

réapparaît obstinément sur la vitre dans « The Shadow on the Glass » :

"That is one of the most interesting parts of the story. That pane of glass has been replaced to my certain knowledge at least eleven times, perhaps oftener. The last time was twelve years ago when the then owner of the house determined to destroy the myth. But it's always the same. The stain reappears—not all at once, the discoloration spreads gradually. It takes a month or two as a rule."
For the first time, Porter showed signs of real interest. He gave a sudden quick shiver (p. 34-35).

Le récit est mise en présence, et Quin incarne au plus près cette dimension en donnant corps à l'apparition mystérieuse et à la promesse de vérité. Le mystère engage le récit d'élucidation dans cette voie épiphanique où comptent au premier chef l'action des signes, leur puissance de fascination, la manière dont ils exercent un effet sur le lecteur pour le transformer en acteur du récit.

3.4.3.2. *Murder on the Orient Express* : apparence ludique et puissance vengeresse du récit

On peut alors se demander si ce texte ne fournit pas une clé d'analyse pour les autres récits de Christie et le type d'action qu'ils entendent exercer sur leur destinataire. Il est intéressant à cet égard de se pencher sur *Murder on the Orient Express* (1933)¹³⁵⁰, traditionnellement considéré comme un exemple parfait de roman à énigme au sens étroit du terme. Il incarnerait au plus haut point ce type de texte en disposant une intrigue d'apparence complexe, dont la solution d'une grande simplicité aurait dû sauter aux yeux du lecteur¹³⁵¹. Il illustre de la sorte la conception du récit comme jeu auquel le destinataire serait invité à participer à des fins d'élucidation. La place et le sens du terme « mystery » dans le roman le confirment ; il y est très peu présent, avec 7 occurrences¹³⁵², qui

¹³⁵⁰ Édition de référence : Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, Londres, HarperCollins Publishers, 2015. Édition française : Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient-Express* (trad. de 1934 revue par Jean-Marc Mendel), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1999.

¹³⁵¹ Thomas Leitch, *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 170-191.

¹³⁵² Annexe V.4.D.

concernent uniquement le statut énigmatique du problème criminel, sans faire appel aux connotations potentiellement inquiétantes du mot. Le mystère est lié au lexique de l'indice (« The clue to the mystery », p. 73) et de la solution (« You solve the mystery! », p. 48 ; « Without a doubt, that is the solution of the mystery », p. 112 ; « Will he solve this mystery? », p. 217). Si l'assassin ou l'inconnu sont associés au mystère, c'est dans le cadre de considérations délibératives (« There are two courses open to our mysterious assassin », p. 115) éventuellement assorties d'un clin d'œil ironique à l'égard de scénarios impliquant l'appel à l'irrationnel (« "And now let us make the fantasy more fantastic," said Poirot cheerfully. "Last night on the train there are two mysterious strangers" »). Le mystère n'est que le nom de l'affaire criminelle. L'expression « the case » apparaît 50 fois entendue en ce sens, et c'est avec elle que Poirot délivre son dernier mot, « I have the honour to retire from the case... » (p. 274). À en croire les simples faits de lexique, on doit conclure à un mystère sans épaisseur.

Le pacte de lecture est d'ailleurs soumis explicitement au lecteur par le biais d'une caractérisation générique dépourvue d'ambiguïté, ce dont atteste le fait qu'il se centre sur la figure d'Hercule Poirot. En 1933, le personnage, qui a déjà connu de multiples incarnations (sept romans, un recueil de nouvelles et une pièce de théâtre), est bien connu. Du point de vue de la structure narrative, le texte respecte par ailleurs scrupuleusement les principales étapes attendues d'un récit à énigme anglais du début des années 1930 (présentation des personnages en nombre limité dans un lieu clos, meurtre, indices et interrogatoires, scène de confrontation finale avec l'ensemble des protagonistes permettant la mise en scène ritualisée du dévoilement de la vérité)¹³⁵³. Le choix de l'Orient-Express comme cadre de la diégèse permet en outre de mobiliser une réalité de pure convention, toute d'exotisme et de luxe. On comprend que ce texte en soit venu à incarner exemplairement une certaine imagerie censément caractéristique du roman à énigme de facture classique. Le début de la troisième partie, « Hercule Poirot sits back and thinks », en présentant les vaines spéculations intérieures de Bouc et de Constantine alors que Poirot reste silencieux, se joue du lecteur en le mettant au défi de faire mieux qu'eux. Avec les petites cellules grises du détective concentré dans son fauteuil, il y va bien

¹³⁵³ Voir en particulier Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, *op. cit.*

d'une logique du jeu et de l'invitation à y participer. Le blocage du train par la neige coupe le détective du monde. Il dit le primat de l'intellect (p. 166) et la clôture du récit en lien avec l'enjeu d'élucidation rationnelle.

Tout donne alors à penser que le texte se résume à sa portée ludique. Il relève pourtant d'un fonctionnement plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. En témoigne le simple fait qu'au début du roman, la future victime demande son aide à Poirot en évoquant la menace qui pèse sur elle. Poirot refuse en arguant du fait qu'il choisit les affaires qui lui plaisent. D'une certaine manière, Poirot est donc indirectement coupable de la mort de Ratchett, ce qui, dans le cadre d'un texte traitant de la responsabilité collective, constitue un point remarquable. La conduite de Poirot est d'autant plus étonnante que, s'il a décliné l'offre de Ratchett, c'est qu'il a immédiatement senti en lui une instance démoniaque. En le voyant, Hercule Poirot perçoit des ondes maléfiques¹³⁵⁴, et tous les personnages signalent son aspect désagréable. On a affaire à une figure radicalement diabolique, évoquant un personnage de roman gothique, et qui contrevient au principe de base du roman policier à énigme où les signes ne sauraient être immédiatement transparents. Le récit policier joue alors une fois de plus avec la tradition du roman populaire. Mais ici, la figure de « villain » a paradoxalement pour fonction d'importer dans le cadre de la fiction une « affaire », pour reprendre ce mot omniprésent dans le récit (« case ») qui relève de la discursivité du fait divers.

Le texte mobilise en effet le fait divers le plus célèbre du moment pour en proposer un traitement en contexte fictionnel. En 1932, l'enfant de Lindbergh, le héros adulé de la planète entière, a été enlevé. L'affaire a donné lieu à un traitement médiatique sans précédent, bien au-delà du cadre américain, et s'est vue qualifiée de fait divers du siècle¹³⁵⁵. Pendant deux mois, l'enfant a été cherché partout et par tous, et a donné lieu à une frénésie journalistique. La découverte du cadavre en décomposition aux abords de la propriété a créé un véritable scandale en trompant toutes les attentes et les spéculations¹³⁵⁶. Ce fait divers,

¹³⁵⁴ « I could not rid myself of the impression that evil had passed me by very close », Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁵⁵ Sur cette question, on se reportera en particulier à Roy Pinker, *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique*, Marseille, Agone, collection « Contre-feux », 2017. Sous ce pseudonyme se cache un collectif d'universitaires belges, canadiens et français.

¹³⁵⁶ *Ibid.* Le retournement de situation est en proportion directe avec l'identification du public avec Lindbergh, dont témoigne le surnom populaire de ce dernier, « Lindy », volontiers utilisé par les médias.

qui a défrayé la chronique des années durant et a donné lieu par la suite à la mise à mort d'un présumé coupable dont on ne sut jamais s'il l'était vraiment, est à la fois exemplaire et bancal. Son caractère exemplaire, il le tient de sa puissance ; il concerne un héros international et, touchant la mort d'un enfant, renvoie à un tabou social fondamental¹³⁵⁷. Il est de surcroît l'objet d'un déploiement médiatique sans précédent à l'échelle de la planète. Mais on peut aussi parler d'un fait divers en manque de clôture¹³⁵⁸, où la fonction cathartique attendue¹³⁵⁹ fait défaut. Au moment où écrit Agatha Christie, l'enfant est mort, les discours sur sa recherche sont apparus dans leur inanité¹³⁶⁰, aucun suspect n'est en vue, et le sens même de l'affaire est obscur. L'entrée en jeu de la mafia, associée aux recherches et qui pourrait bien être derrière l'enlèvement, brouille en particulier la lecture des faits. L'apparente lisibilité débouche sur un trouble quant aux véritables enjeux en présence¹³⁶¹. L'incinération en toute hâte du cadavre de l'enfant, en même temps qu'elle relance la rumeur, n'a fait que donner forme au manque, à la frustration du sens attendu. Le fait divers, censément complet et intégralement lisible¹³⁶², apparaît ici dans sa vacuité, en échouant à se constituer en narration claire et cohérente¹³⁶³, à constituer

Voir par exemple, au moment de la découverte du cadavre encore, le titre de la une du *Chicago Daily Tribune* : « Lindy's Baby Slain », 13 mai 1932, p. 1.

¹³⁵⁷ Theodor Reik, *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement* (1925), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1997.

¹³⁵⁸ Sur le fait divers comme système clos, Roland Barthes, « Structure du fait divers », Paris, Éditions du Seuil, 1964.

¹³⁵⁹ Sur la portée cathartique du fait divers, Joëlle Desterbecq, Marc Lits, *Du récit au récit médiatique*, *op. cit.*, p. 108-111 ; et Annik Dubied, Marc Lits, *Le Fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 88-96.

¹³⁶⁰ La découverte est alors volontiers envisagée comme un échec collectif qui pourrait bien renvoyer, en particulier du point de vue de la presse européenne, à un dysfonctionnement profond du modèle de civilisation américain. Voir par exemple « The Lindbergh Tragedy », *The Guardian*, 14 mai 1932. Article accessible en ligne : <URL : <https://www.theguardian.com/world/2009/may/14/from-the-archives-lindbergh-tragedy>>. Consulté le 23/07/2018.

¹³⁶¹ L'affaire Lindbergh peut alors servir un discours politique y voyant le symptôme d'un système gangrené par l'univers du crime. Voir par exemple « Mrs. Pinchot links gangs and politics. As Candidate for Congress She Says the System Made Possible Lindbergh Kidnapping », *New York Times*, 15 avril 1932, p. 11. Voir aussi Roy Pinker, *Faire sensation*, *op. cit.*

¹³⁶² « Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers », Roland Barthes, « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 189.

¹³⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1983-1985, 3 volumes, sur le récit comme ce qui configure l'expérience humaine pour lui donner ordre et sens. Les réflexions de Ricœur sont au cœur des constructions critiques d'Annik Dubied sur le fait divers ; voir Annik Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004. De son côté, Raphaël Baroni s'inspire également de la conception ricœurienne du récit, quitte à la retravailler pour rendre compte du potentiel narratif de la

l'événement en récit comme le veut le genre¹³⁶⁴. Le roman d'Agatha Christie, écrit alors que l'affaire est à son comble, prend le relais pour assurer cette mission en désignant fantasmatiquement l'instance diabolique cachée derrière le crime.

Cette reprise du fait divers en contexte fictionnel n'est pas immédiatement évidente au début d'un texte qui revendique de manière appuyée son ancrage dans l'ordre du pur romanesque. Le récit rappelle volontiers au lecteur sa réalité de papier par tout un jeu de références textuelles. Si Poirot sait qu'il peut prendre la place du dénommé M. Harry, ce n'est pas par déduction mais en se fondant de manière joueuse sur un parallèle avec l'œuvre de Dickens. M. Bouc, le directeur de la compagnie des wagons-lits, rêve d'un Balzac pour écrire le roman de la société réunie dans son train. Et si, parmi les références littéraires invoquées par le texte, on trouve aussi Shakespeare, cette mention permet d'introduire plus profondément l'idée d'une réalité qui pourrait bien n'être à son tour qu'illusion, en lien avec le thème du théâtre qui nourrit le roman¹³⁶⁵. Quant au seul roman précisément cité dans le texte, *Love's Captive*, de Mrs. Arabella Richardson, il n'est lui-même qu'une invention d'Agatha Christie, pure caricature de roman sentimental offrant un reflet inversé du livre proposé au lecteur, où les personnages sont bien eux aussi des captifs puisque leur train est bloqué par la neige. *Murder on the Orient Express* n'est donc pas seulement un jeu autour d'une énigme : c'est bel et bien d'abord un roman qui ne cesse de s'avouer comme tel pour créer un discret effet de complicité avec le lecteur.

L'affirmation de ce jeu sert en réalité à permettre au fait divers de faire d'autant mieux retour dans la diégèse, jusqu'à en occuper pour finir tout l'espace. La dimension rétrospective du récit policier liée au déroulement de l'enquête va se voir réinvestie pour permettre ce retournement progressif : la fiction va se saisir ici du fait divers comme d'un refoulé qu'il s'agirait de faire remonter à la surface du roman. Pour un lecteur du début des années trente, l'idée de fait

discordance, de la « dysphorie passionnante » mise en jeu par le mécanisme du suspense, de la curiosité ou de la surprise, dans Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*

¹³⁶⁴ Annik Dubied, Marc Lits, *Le Fait divers, op. cit.*, p. 28.

¹³⁶⁵ L'aveu final de Linda Arden porte encore la marque de son talent d'actrice, comme pour rappeler le fait que, dans le cadre du récit à énigme, la vérité ne saurait être rien d'autre qu'une construction fictionnelle destinée à impressionner le lecteur : « Her voice was wonderful echoing through the crowded space—that deep, emotional, heart-stirring voice that had thrilled many a New York audience », Agatha Christie, *Murder on the Orient Express, op. cit.*, p. 273.

divers apparaît en amont de l'enquête, avec la question du blocage de l'Orient-Express, écho à une actualité de l'époque¹³⁶⁶. Mais au cours de la première partie, c'est bien l'enquête qui joue ce rôle : Poirot fait réapparaître un nom, « Daisy Armstrong », sur un bout de papier brûlé. Il va ensuite faire appel à ses souvenirs pour exhumer l'événement rattaché à ce nom, se faire le narrateur de l'histoire enfouie. Il réveille ainsi la mémoire d'un fait divers où le lecteur ne peut que reconnaître, en dépit de quelques transformations, à commencer par le nom et le sexe de l'enfant, les linéaments de l'affaire Lindbergh : l'enlèvement de l'enfant d'un colonel, la demande de rançon qui s'ensuit, la découverte du corps de l'enfant, tué en réalité dès le début de l'affaire. Si cette première partie s'intitule « The Facts », c'est qu'elle présente les faits liés à l'assassinat, mais aussi plus profondément le fait divers enfoui, les événements passés qui donnent sens à l'aventure du présent. Lors de la seconde partie, « The Evidence », Hercule Poirot mène à bien une série d'interrogatoires. On découvre que quelques-uns des protagonistes ont pu être en relation avec les Armstrong par le passé, rien de plus. Mais c'est dans la dernière partie que le récit va soudainement apparaître comme saturé par ce fait divers initial qui lui donne sens : on comprend alors que tous les personnages sont directement liés à l'affaire, dont le meurtre de Ratchett a constitué le dernier acte (ou l'avant-dernier, en tenant compte de l'enquête de Poirot). Le récit d'énigme, en faisant émerger les enjeux du fait divers initial à l'issue duquel le criminel avait échappé à la justice, montre le sens du meurtre qui en a découlé. L'enquête révèle, et redouble par son propre processus d'exhumation, l'existence d'une stratégie dont le but est de mettre fin à l'affaire par le biais du châtement du coupable.

Il y a donc un dédoublement du récit qui en vient à parler d'autre chose que d'un simple meurtre à élucider, et dit, par le biais de l'affaire Armstrong et de ses conséquences, le trouble causé par un fait divers traumatique et la nécessité de lui apporter une solution. Christie va jusqu'à radicaliser la dimension tragique de l'affaire Lindbergh, en creusant la question des conséquences susceptibles de découler de l'enlèvement et de la mort d'un enfant :

¹³⁶⁶ Le blocage de l'Orient-Express a eu lieu en janvier 1929 (Marc Lemonier, *Le Crime de l'Orient-Express (1974)*. *Le livre du tournage*, Paris, Éditions Hors Collection, « Polar », 2006, p. 37). L'anecdote fait aussi écho aux problèmes rencontrés lors du voyage au cours duquel Agatha Christie écrit le récit.

"And there was worse to follow. Mrs Armstrong was expecting another child. Following the shock of the discovery, she gave birth to a dead child born prematurely, and herself died. Her broken-hearted husband shot himself."

"Mon Dieu, what a tragedy. I remember now," said M. Bouc. "There was also another death, if I remember rightly?"

"Yes—an unfortunate French or Swiss nursemaid. The police were convinced that she had some knowledge of the crime. They refused to believe her hysterical denials. Finally, in a fit of despair, the poor girl threw herself from a window and was killed" (p. 72).

Le fait divers initial est ici le point de départ d'une suite de morts, parmi lesquelles Christie reprend le suicide de la gouvernante de l'affaire Lindbergh, pour en faire le point final d'une série morbide touchant aussi les parents et la sœur de la victime. Le crime a ici la portée d'une éradication maléfique du noyau familial. Autre transformation par rapport à l'affaire Lindbergh : le criminel est connu, sans ambiguïté. Il y a incarnation dans le récit fictionnel de la figure du coupable auquel les journaux, dans la réalité, n'ont pas encore su donner un visage. On comprend dès lors pourquoi Ratchett est désigné sans ambiguïté comme la figure maléfique du récit : il est le coupable insaisissable en vérité, mais ayant pris corps en contexte fictionnel, et qui peut dès lors donner lieu à la vengeance collective, investie de la dimension d'« agrégation tribale » traditionnellement associée au fait divers¹³⁶⁷.

De la sorte, plus qu'avec le roman populaire, c'est bien avec la pratique discursive du fait divers que le récit policier entre en compétition. La portée médiatique de l'événement est thématisée dans le texte par le biais de la notoriété de l'affaire Armstrong mise en concurrence avec celle de Poirot lui-même. Poirot teste sa propre célébrité auprès des différents personnages, avec plus ou moins de succès – et au risque de se voir confondu avec un couturier (p. 52). Symétriquement, l'affaire Armstrong, lorsque Poirot l'évoque devant les uns et les autres, suscite des réactions contrastées, de l'absence de souvenir invoquée par Mrs Olsson (p. 110) à la pleine connaissance assumée par Mrs Hubbard (p. 103). Il y a donc concurrence entre la notoriété du fait divers et celle du personnage d'enquêteur qui incarne métonymiquement le genre policier. La rencontre entre le fait divers et le détective n'a alors rien d'anodin : les enjeux en sont explicités par la princesse Dragomiroff, seul personnage à assumer

¹³⁶⁷ Michel Maffesoli, « Une forme d'agrégation tribale », dans *Autrement*, n°98, « Faits divers », avril 1988, p. 90-98.

d'entrée de jeu un lien direct à l'affaire Armstrong, et qui connaît aussi la figure de Poirot, lorsqu'elle invoque l'idée du destin¹³⁶⁸. Car ce que le récit donne à voir, c'est bien une mise en scène du destin : celle où l'agent de la vérité se fait authentiquement médiateur, en renvoyant à la société le sens qui est pour elle celui de cette affaire, en se faisant le narrateur d'une histoire dont il sera à même de donner l'horizon ultime¹³⁶⁹. C'est l'irruption de l'agent romanesque qui permet au fait divers de se doter d'un sens et d'une portée cathartique, en donnant à penser la nécessité du châtement du coupable.

La question porte alors sur la fiction et sur ses pouvoirs propres, pensés en relation et en complémentarité avec l'ordre du réel. Plus que jeu gratuit, il s'agit pour le roman de se faire surface de réparation. Le récit policier répond à des exigences qui en creusent le fonctionnement attendu et qui font de ce texte, censément exemplaire de la mise en œuvre du pur jeu rationaliste, le lieu de déploiement d'une autre logique narrative. En témoigne la présence obsessionnelle dans le texte de la figure du double. Il s'agit d'abord d'un motif autour duquel semble se concentrer l'énigme. Pendant l'essentiel de l'enquête, Poirot est conduit à croire à l'existence de deux suspects, ou d'un suspect double, à la fois homme et femme. Mais le motif du double dépasse cette seule question et concerne la structure d'ensemble du roman. Il prend plus précisément la forme de la répétition. L'affaire criminelle ancienne est relayée par la nouvelle affaire à élucider. La victime innocente du premier crime est elle-même double, puisqu'à la mort de Daisy succède la fausse couche de sa mère. Tout se passe comme s'il y avait une contrainte de la répétition, par laquelle seule peut émerger la conséquence véritable des choses. Le récit donne lieu à deux séries successives d'interrogatoires, la seconde permettant de corriger le sens de la première et d'en établir les soubassements. Il n'est pas jusqu'à la figure du voyage en train qui ne se dédouble : Poirot prend un premier train, bloqué une première fois au début du récit, avant de monter dans l'Orient-Express. Le récit dit ainsi son propre caractère de poupée gigogne, et le fait qu'il recèle un autre récit qui en est le cœur secret, et qui appelle un traitement narratif à la hauteur de la

¹³⁶⁸ « "Hercule Poirot," she said. "Yes. I remember now. This is Destiny" », Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁶⁹ Dès le début, Poirot se signale par sa connaissance parfaite de l'affaire, bien loin des vagues souvenirs de M. Bouc, auprès de qui il se transforme en conteur prêt à lui en rappeler les moindres détails (*ibid.*, p. 72) : les souvenirs de Bouc remontent alors par le biais de la narration de Poirot.

réponse cathartique à apporter au traumatisme caché.

De la sorte, le récit fictionnel apporte une réponse symbolique à ce qui a eu lieu dans le cadre du réel et de sa représentation médiatique. Il se fait porteur à sa manière d'une dimension magique, que reflète la conduite de l'enquête. Dès le début, il y a du magicien chez Poirot. Il parvient à lire le nom de Daisy Armstrong sur un bout de papier brûlé par une astuce digne d'un prestidigitateur. Mais sa puissance dépasse celle d'un simple truqueur. Par ses talents, il donne lieu à la résurrection du mot détruit¹³⁷⁰, qu'il fait réapparaître en lettres de feu¹³⁷¹. Si le récit donne à lire comme à l'habitude le jeu de diverses déductions, c'est d'ailleurs surtout la question du nom, en lien avec l'omniscience du héros, qui est centrale ici. Plus qu'un détective cherchant à rendre compte des faits, Poirot s'affirme d'abord magiquement en détenteur du secret des mots, maître médiumnique de l'ordre symbolique. Il met les noms sur les visages par le biais de pressentiments prenant force de vérité¹³⁷². Alors que le récit a transformé le nom de Lindbergh en celui d'Armstrong, le personnage de Poirot se constitue dans la fiction comme celui qui ne cesse de chercher le nom réel occulté par le nom apparent. Le récit déploie les diverses manières dont se cachent les noms, du pseudonyme (Cassetti devenant Ratchett ou Linda Arden se muant en Mrs Hubbard) au nom marital (le nom d'Erzenyi permettant à la comtesse d'effacer son nom de jeune fille). Le détective remet les appellations et les lettres à leur place, leur redonne leur configuration propre (comme le H qui vaut ici, en russe, pour le N de Natalia), sait faire appel à l'association d'idées pour retrouver le nom occulté (Freebody valant pour Debenham du fait qu'un magasin célèbre associe les deux mots). Le passage du mensonge à la vérité relève moins de la déduction que de l'appel à diverses stratégies vouées à exhumer les noms cachés. Ainsi s'affirme la dimension omnisciente d'un détective qui restabilise un monde en perte d'équilibre par le pur pouvoir de la nomination – loin de l'affaire Lindbergh et de son traitement médiatique confronté au bégaiement, à l'irrévocable impossibilité de dire qui a fait quoi. Sa maîtrise est celle des signes.

¹³⁷⁰ « There was something in that note, some mistake, some error, that left a possible clue to the assailant. I am going to endeavour to resurrect what that something was », *ibid.*, p. 67.

¹³⁷¹ « Words formed themselves slowly—words of fire », *ibid.*, p. 69.

¹³⁷² « "How did you get wise to all this, that's what I want to know?" "I just guessed." "Then, believe me, you're a pretty slick guesser. Yes, I'll tell the world you're a slick guesser" », *ibid.*, p. 254-5.

Le statut de la vérité se voit ainsi transformé par rapport à ce que l'on serait en droit d'attendre d'un roman à énigme. L'enquête rationnelle se fait en réalité aussi par le biais d'associations d'idées, voire de purs et simples coups de bluff¹³⁷³. Ce que fait Poirot, c'est surtout convoquer une histoire ancienne pour relire le présent à son aune. Il use à cette fin d'une parole performative : en nommant les personnages, il crée de toutes pièces la nouvelle réalité destinée à recouvrir l'ancienne. Avec les deux séries d'interrogatoires, on peut bien parler de différence et de répétition : l'instance de discours transcendante reconfigure les paroles, les situe sur un nouvel horizon, et énonce une vérité à laquelle ils n'ont plus qu'à se soumettre.

Cette dimension performative de la parole de Poirot s'articule à l'enjeu cathartique du récit. Elle a pour visée d'exhiber et ainsi de donner lieu, dans la sphère de la fiction, à l'assouvissement de la justice collective. De fait, c'est bien le fantasme de justice de la société entière qu'il s'agit de mettre en scène dans ce texte. Les protagonistes sont issus de divers pays et de diverses conditions. Le texte revient régulièrement sur l'idée que les passagers du train dessinent une image de la société dans sa globalité¹³⁷⁴, ce qui constitue d'ailleurs un indice pour Poirot, puisque seule l'Amérique peut se faire ainsi le lieu des contraires et réunir autant de personnages différents (p. 261-262). L'Amérique devient alors une image du monde, comme elle l'a été effectivement d'un point de vue médiatique avec l'affaire Lindbergh. Et puisque tous les passagers ont participé au meurtre¹³⁷⁵, c'est la société entière qui est présentée comme ayant fait justice dans un contexte d'impuissance juridique et médiatique.

Le récit insiste sur la légitimité de cette action collective, où la vendetta n'entend pas se donner pour telle. Le personnage du colonel Arbuthnot croit à la justice, aux tribunaux¹³⁷⁶. Le meurtre se donne alors comme mise en scène symbolique non de la vengeance, mais bien de la justice qui n'a pas eu lieu. Les douze coupables sont l'équivalent des jurés d'un procès, et le meurtre, commis dans l'obscurité, ne permet pas de savoir qui a vraiment tué Ratchett : le

¹³⁷³ C'est fréquemment le cas dans la troisième partie, lorsque Poirot cherche à établir l'identité réelle des différents protagonistes. Il présente ainsi comme certitude face à Miss Debenham l'idée qu'elle a vécu chez les Armstrong, alors que rien ne permet d'étayer formellement cette hypothèse. L'aveu de cette dernière vaut ici validation magique d'une déduction absente, *ibid.*, p. 244.

¹³⁷⁴ « All around us are people, of all classes, of all nationalities, of all ages », *ibid.*, p. 23.

¹³⁷⁵ « I saw it as a perfect mosaic, each person playing his or her allotted part », *ibid.*, p. 266.

¹³⁷⁶ « Well, you can't go about having blood feuds and stabbing each other like Corsicans or the Mafia », *ibid.*, p. 134.

dispositif permet d'incarner concrètement le thème de la justice aveugle et anonyme. La quête de vérité a mis au jour un enjeu de justice, qui en vient à déstabiliser la scène finale elle-même : Poirot présente non une, mais deux vérités au choix, contrairement aux exigences du genre policier¹³⁷⁷. Bien sûr, la deuxième version est la bonne, et les personnages en viennent d'ailleurs à le dire eux-mêmes, sous une forme qui évoque moins l'aveu que la revendication¹³⁷⁸, comme pour prendre enfin en charge la revanche symbolique qui fait l'enjeu du texte. Le retour à la première version, qui permettra d'innocenter les protagonistes du drame, dit alors ce qu'il en est du récit policier : il a joué son jeu de l'intellect, mais pour ouvrir sur une question plus centrale, concernant un dilemme moral auquel les représentants de la loi que sont Bouc et Constantine répondent en vérité sans grande hésitation (p. 274).

En mettant au jour la vérité fantasmatique de la vengeance pour mieux l'effacer ensuite, le récit aura permis à la satisfaction symbolique de s'exercer. L'effet de clôture peut avoir lieu. Le récit policier aura servi au passage à conjurer tout ce qui, dans le fait divers initial, participait de la confusion du sens.

Le texte exemplaire de la tradition du récit policier classique en sa dimension purement ludique¹³⁷⁹ ne s'y réduit donc pas. Sans doute, il y va d'une histoire d'Hercule Poirot, où l'enquêteur joue de ses petites cellules grises pour résoudre une affaire criminelle en local clos, et où le lecteur est invité à en faire de même. Mais l'enjeu est aussi et surtout peut-être d'ordre pragmatique, et concerne la capacité de la narration à prendre en charge l'impasse du réel, à apporter au lecteur par le biais de la fiction une satisfaction fantasmatique dont la scène médiatique du fait divers l'a privé ; au-delà de l'affaire Lindbergh, largement oubliée par les récepteurs actuels du texte, c'est le fonctionnement de fond du récit qui se donne ainsi à lire. L'enquête se fait ici mise à mort symbolique du bouc émissaire. Dans ce jeu, le mot « mystery » comme tel n'a

¹³⁷⁷ Le texte a pu être analysé de la sorte comme Pierre Bayard l'a fait pour *The Murder of Roger Ackroyd* ou *And Then There Were None*, en mettant en avant ses effets d'ambiguïté, dans une perspective qui insiste sur l'impuissance de Poirot au nom d'un présupposé selon lequel ses méthodes devraient être purement rationnelles. Jesper Gulddal, « "Beautiful Shining Order": Detective Authority in Agatha Christie's *Murder on the Orient Express* », *Clues*, printemps 2016, vol. 34, n°1, p. 11-21.

¹³⁷⁸ Voir en particulier la réaction de Linda Arden, *ibid.*, p. 271.

¹³⁷⁹ La question du jeu est bien sûr fondamentale chez Agatha Christie, comme invite au lecteur et manière de l'inciter à se mettre dans une posture de soupçon à l'égard du texte. Colas Duflo, « Le livre-jeu des facultés : l'invention du lecteur de roman policier », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, *op. cit.*, p. 113-133.

guère de place, contrairement à ce qui se donnait à lire dans *The Mysterious Mr. Quin*. Mais la rupture est loin d'être aussi affirmée qu'il y paraît. Dans *Murder on the Orient Express*, l'enjeu d'élucidation premier porte sur ce qui pose le défi le plus fondamental pour la raison, à savoir la question d'une identité impossible : il faut alors déplacer, repenser la question de l'identité pour lui redonner sens sur un plan supérieur. Il s'agit en outre d'envisager l'activité rationnelle sous le signe d'une justice transcendante et réparatrice, en lien avec l'éradication du mal radical. Le détective produit alors la vérité enfouie sur un mode performatif, en usant d'un rapport magique aux signes pour rendre présente la réalité invisible. Le lecteur est invité à s'immerger dans le récit pour en jouir comme d'un jeu, mais aussi pour accéder au sens qui lui échappe radicalement dans l'ordre de la réalité. Le texte ludique peut ainsi être lu sous le signe d'une foi radicale dans les pouvoirs de la fiction pensée en tant que lieu des signes et de leur manipulation. Hercule Poirot est l'homme de la raison, non du mystère comme l'est Mr. Quin. Mais il n'en réintègre pas moins en filigrane à sa manière les prérogatives de son confrère à la puissance surnaturelle, et met pleinement en jeu les droits de la fiction dont il déporte peu à peu l'exercice.

Avec ces quelques exemples, on assiste à un fonctionnement réflexif du récit d'élucidation criminelle, qui pense ses pouvoirs propres et sa dimension littéraire en problématisant au passage le statut de la raison. Chesterton, Bentley ou Christie jouent, chacun à sa manière, avec les fondements théoriques et la portée du rationalisme, et avec une approche ludique du texte entendu comme problème. Ces auteurs, tous emblématiques du genre policier de « l'âge d'or », mettent en place des projets narratifs différenciés et qui soulignent la part littéraire du récit. Chesterton réaffirme le plaisir débridé d'une fiction où les signes ont un statut textuel ; Bentley met à distance la possibilité de l'enquête dans un monde en proie à l'incertitude ; Christie illustre le genre en son approche classique, mais en souligne la puissance et la portée pragmatique.

Ce jeu touche à chaque fois aussi bien le statut des signes que le développement narratif, qui sont solidairement travaillés par le récit de manière à susciter la curiosité du lecteur, à jouer avec ses attentes, à problématiser la portée littéraire de la vérité et de sa conquête en contexte narratif. Le mystère occupe une place essentielle chez Chesterton pour rebrancher sur le texte policier une interrogation sur le sens et sur la jouissance de l'inattendu. Chez Bentley, sa place est plus discrète, mais participe d'un dispositif généralisé de

déstabilisation de la forme policière. Christie en use de manière différenciée selon les textes. De manière plus ou moins avouée, elle interroge le rapport à la transcendance du sens, à la manipulation des signes et au jeu avec le récepteur.

Pour ces auteurs de « l'âge d'or », il s'agit de ne pas se montrer dupe d'une approche étroite du genre, d'accepter la dimension ouverte et arbitraire du texte, d'en faire un levier pour instiller de l'imprévu dans le récit et pour en réaffirmer la portée narrative et pragmatique. Les récits, de la sorte, affichent leur dimension littéraire et tendent à se dédoubler, en se faisant à la fois jeu et récit, en utilisant la grille du récit à énigme à la manière d'une matrice ouvrant à bien des appropriations.

Conclusion de la troisième partie

Le tournant du vingtième siècle constitue pour le récit policier une période faste, mais aussi paradoxale. C'est le moment où apparaissent des expressions pour désigner un genre clairement envisagé comme tel à l'aune du crime à élucider rationnellement. Avec des auteurs tels que Conan Doyle, Hume, Leroux, Leblanc ou encore Christie, une forme s'affirme, porteuse de spécificités tout en étant apte à s'ouvrir à différentes appropriations narratives, et qui surtout est à l'évidence gage de succès. Le roman policier affirme sa puissance, son potentiel de fascination, et invite le lecteur à entrer dans son jeu.

Mais la période est plus complexe qu'il n'y paraît, ce dont témoigne la diversité des dispositifs narratifs en présence. Les récits de Conan Doyle ou de Hume problématisent l'intrication du moderne et de l'ancien, la manière dont l'élucidation est susceptible de se voir traversée par les ombres de traditions littéraires faisant la part belle au mystère et au trouble narratif. Les récits peuvent s'inscrire en continuité avec la manière dont les textes de la période précédente tendaient à investir le thème de l'enquête criminelle pour en déployer le potentiel romanesque. L'enquête, plus qu'elle ne mène le texte en ligne droite du problème à sa solution, emprunte à l'occasion une logique du détour et de l'aventure pour réaffirmer la pure liberté de l'espace narratif, comme chez Green ou Jacolliot. Avec Lermina ou Mendès, elle est aussi à même

de se faire interrogation de la conscience et du monde moderne.

Le mystère joue un rôle dans nombre de ces textes pour en dire la part inquiétante, obscure, fascinante. Il présente le crime à élucider moins comme un problème que comme un drame obscur et déstabilisant. Il peut être rabattu sur la rhétorique sensationnaliste du fait divers, tout autant que sur un rapport à la fantaisie ou sur un pacte de lecture renvoyant au fantastique. Sans doute, la version rationaliste et ludique du récit policier pensé à l'aune du paradigme indiciaire s'affirme nettement en propre au début du vingtième siècle, et le récit tend à développer par le biais des figures d'enquêteur un discours dépréciatif sur le mystère, de manière à poser ce qui serait sa portée et son ambition propres. Mais le mystère tend simultanément à occuper une place importante dans la conduite narrative du texte, par exemple chez Orczy, pour en exprimer la portée narrative sous-jacente.

Si l'on en croit les textes étudiés ici, l'homogénéité du genre est à relativiser, y compris dans les premières décennies du vingtième siècle. On a fréquemment affaire à des récits complexes et hybrides. Leblanc, Groc ou Leroux usent du mystère pour déployer une narration aventureuse, et problématisent volontiers l'impact du récit sur le lecteur en contexte médiatique. Si l'on en croit l'exemple de Chesterton, Bentley ou Christie, les textes de ce qu'il est convenu d'appeler « l'âge d'or » anglais peuvent à leur tour déployer des dispositifs réflexifs qui problématisent et déstabilisent l'idée que le récit serait réductible à un simple jeu rationnel. De manière générale, le mystère, en prise avec l'intertextualité, est récusé par le texte policier dans une perspective d'affirmation de son autonomie générique. Mais lorsque les récits assument leur ambiguïté, ou cherchent plus ou moins discrètement à déstabiliser la machinerie narrative, ils peuvent le convoquer pour explorer les angles morts du jeu narratif – et le font parfois là où on ne l'attendrait pas.

Il ne s'agit pas de dire que le mystère occupe une place centrale dans tous ces textes, ou d'affirmer que ceux-ci reflètent à coup sûr l'ensemble de la production de l'époque ; mais que la polysémie du mot est alors toujours vivace. L'effet de dissémination dont il est porteur, entre rapport à l'irrationnel ou au surnaturel ou encore à un régime de fonctionnement textuel de type médiatique, lui permet à l'occasion de travailler le pacte de lecture policier au moment même où ce dernier s'affirme comme tel dans un lien censément privilégié à la raison. Le mot peut bien, en son sens fort, être dédaigné par nombre de

détectives se revendiquant de la logique indiciaire entendue de manière restrictive. Mais parce qu'il renvoie au désir romanesque, dont le texte policier ne peut faire l'économie sans s'autodétruire, il est à même de concerner le déploiement intime de la fabrique narrative de fictions qui cherchent à affirmer leur pouvoir et leur potentiel de surprise. La question est alors, plus précisément, celle du statut et du rôle dynamique que le terme est susceptible d'assumer dans ces récits pour relancer l'intérêt du lecteur.

4) Ce que le mystère fait au policier – le récit en prise avec sa propre transformation ?

Puisque ces mystères me dépassent, feignons
d'en être l'organisateur.

Jean Cocteau

Introduction de la quatrième partie

L'histoire littéraire du mystère s'avère complexe, comme sont ambivalents et pluriels ses rapports au récit policier au fur et à mesure que ce dernier en vient à se dire comme tel. Le mystère, on l'a vu, ce n'est pas seulement l'inconnu, le crime en tant qu'objet de connaissance, le pur synonyme de l'énigme en régime policier. L'histoire du mot l'a fait entrer en résonance avec une multitude de thèmes et de motifs qui en ont enrichi le profil sémantique au risque de la dispersion, et l'ont doté d'un fort pouvoir d'évocation.

L'essentiel des textes qui participent de l'émergence du genre policier étudiés ici font appel au mystère, de manière parfois ponctuelle, souvent plus importante et significative, jusqu'à le constituer parfois en objet porteur d'enjeux théoriques. Ils se l'approprient de diverses manières, en lien avec des projets narratifs qui posent obstinément la question du statut de la raison, et du fonctionnement et de la portée de l'enquête en contexte fictionnel. Quand ils le mobilisent, c'est d'ailleurs souvent de manière paradoxale au moment où le genre en vient à se dire tel. Beaucoup des textes du tournant du vingtième siècle, de *A Study in Scarlet* à *L'Île aux trente cercueils*, de *The Man in the Corner* à *L'Autobus évanoui*, produisent par la bouche des personnages ou de l'instance narrative un discours critique, voire ironique, à l'égard du mystère. Mais en même temps qu'ils produisent à l'égard du mystère des discours dépréciatifs, les récits s'obstinent volontiers à en convoquer d'une manière ou d'une autre le pouvoir de fascination. Lorsque des textes font au contraire l'éloge du mystère, ou revendiquent la possibilité de déployer ses pouvoirs, comme dans *Le Mystère*

de la chambre jaune ou *The Mysterious Mr. Quin*, ils thématisent fréquemment au passage le caractère inattendu, voire provocateur de ce goût pour le mystère dans des récits qui ne sont pas censés l'accueillir avec tant de bienveillance.

Si le mystère fait office de repoussoir dans nombre de récits policiers, c'est principalement pour deux raisons, d'ailleurs liées entre elles, et tenant également au fait qu'il paraît éminemment susceptible d'en menacer l'identité générique. Avec le mystère, le genre de la raison et de l'immanence est confronté au vertige du surnaturel et de l'irrationnel. De surcroît, le mystère, dont le pouvoir s'est consolidé au fur et à mesure de la différenciation entre littérature haute et littérature basse, en même temps qu'il se voyait rabattu du côté de cette dernière en contexte narratif, est vu comme éminemment suspect. Il est du côté du désir et de la crainte, d'émotions jugées vulgaires, populaires, relevant d'une littérature sensationnaliste centrée sur l'effet à produire sur le récepteur. Il repose sur une dynamique immersive qui n'est pas celle d'un contrat de lecture où le texte serait à envisager à la manière d'un problème à résoudre. Le texte de littérature moyenne qui se revendique de la rationalité d'une part, et se présente comme problème et jeu d'autre part, trouve avec le mystère un terme désignant tout ce à quoi il se refuse, et qui en menace l'autonomie générique, le fonctionnement, la visée propres.

Lorsque les textes intègrent plus ou moins ouvertement le mystère dans leur dispositif, c'est donc une manière de signaler au récepteur que le genre policier n'est peut-être pas à envisager à l'aune de la pureté et d'un fonctionnement uniforme d'essence ludique. Avouer la part du mystère, c'est tout simplement présenter le texte pour ce qu'il est, un pur récit, puisque le rôle du mystère, depuis son entrée en territoire fictionnel, consiste d'abord à dire le goût du jeu narratif en et pour lui-même, en tant que machinerie porteuse d'émotions. Les textes policiers qui jouent du mystère tout en s'en défiant prennent alors l'allure de récits qui feraient mine de ne pas être ce qu'ils sont ou d'être ce qu'ils ne sont pas, jouant sur les deux tableaux de manière, peut-être, à signaler la vanité de frontières artificielles. Le rapport complexe des textes au mystère, entre révocation et convocation, parle du socle instable du policier comme genre, dans sa manière ambivalente d'envisager ce qui serait sa nature et son essence propre, d'assumer ou non le fait que ses lois sont celles du récit.

Ce que notre parcours paraît montrer, c'est ainsi que le mystère n'est pas un terme extérieur et neutre, mais qu'il tend à jouer un rôle stratégique pour les

textes, dans leur manière de rêver et de penser leurs pouvoirs, leur visée, la relation qu'ils cherchent à entretenir avec leur lectorat. Encore faut-il tenter de mieux comprendre comment se fait ce jeu dans les textes, et préciser les termes du fonctionnement du récit policier qui en appelle aux pouvoirs du mystère, parfois de manière affirmée. Comment comprendre, en particulier, que le mystère en vient à occuper un rôle central, et parfois à revêtir une dimension générique, pour désigner les textes qui semblent s'en défier ? Au-delà de sa puissance d'évocation, le mystère permettrait-il aussi de suggérer au lecteur qu'il aura affaire à un texte doté d'un fonctionnement propre ? S'il y a possibilité de rencontre entre le mystère et le policier, jusqu'à l'assignation générique, celle-ci ne tiendrait-elle pas à la mise en place non seulement de motifs mais d'une approche du texte se constituant à l'occasion en promesse de lecture originale ?

Avant d'aborder cette question, il paraît nécessaire de revenir sur le territoire de sens du mystère tel qu'il a émergé au cours de l'analyse des textes pour repérer plus fermement les lignes de force qui se dégagent, et tenter de voir dans quelle mesure les différentes strates sémantiques mobilisées par les textes policiers sont susceptibles de se constituer en configuration d'ensemble. Si le mystère permet de dramatiser le récit, c'est qu'il s'articule autour de points de tension qui confèrent sa dynamique au récit. Leur repérage, sous forme de synthèse des grandes dimensions de sens identifiées dans les récits policiers émergents, devrait permettre de cerner la cohérence de fonctionnement du terme sous l'éclatement des acceptions en présence.

Se pose de surcroît la question des formalisations théoriques qui, au début du vingtième siècle en particulier, ont pu participer de la manière dont le mot a été envisagé dans ses relations au genre policier. Il paraît donc nécessaire de faire un pas de côté pour sonder la critique de l'époque. Alors que se met en place un discours à visée d'assignation générique à l'égard du texte policier, on se demandera dans quelle mesure, et selon quelles perspectives, il fait place au mystère et le constitue en objet de discours. On s'interrogera en particulier à cet égard sur le statut du « roman de mystère » ou « mystery novel » comme ce qui serait susceptible de constituer un genre autonome, à même ou non de se voir rabattu sur le texte policier. Le mystère, ennemi du texte policier, pourrait-il être simultanément en mesure de participer de sa définition ? Et peut-on d'ailleurs dégager une véritable cohérence d'ensemble de ces différentes approches critiques ? Le terme, au fond, est-il même appréhendé

de manière semblable en contextes français et anglo-saxon ?

Poser une telle question, c'est apporter un tour d'écrou supplémentaire à un problème qui ne cesse de se donner à lire de manière déroutante, puisqu'il concerne la puissance narrative mais se trouve obstinément pris dans des jeux sémantiques et des effets ambivalents. Comment donner sens à l'idée que le mystère pourrait être à la fois l'autre du texte policier, par rapport auquel celui-ci s'invente une consistance dont il risquerait sinon à tout instant de se trouver dépourvu, et ce qui lui confère en même temps sa dynamique profonde ? Et au-delà des effets de discours et de la diversité des projets textuels, comment le mystère, si sa portée est narrative, affecte-t-il concrètement le récit policier qui lui fait place, de manière assurément différenciée, à des degrés divers et selon des modalités multiples ? Puisque le mot va à l'occasion jusqu'à revêtir une portée générique, peut-on isoler une approche du texte d'élucidation criminelle qui soit à même de mobiliser, avec le mystère, des ressorts spécifiques en lien avec la promesse de sensations de lecture faite au destinataire du récit ? Le fil de l'analyse n'a cessé d'inviter à considérer la portée narrative et pragmatique des textes, et c'est par ce biais qu'il s'agit de réfléchir aux voies par lesquelles le mystère affecte le texte policier.

Puisque la notion de transformation est au cœur de toute définition de la narration, et que le mystère réintroduit sa portée narrative dans le texte policier qui fait mine d'évacuer cet enjeu, on s'efforcera alors de penser la dynamique transformationnelle dont le mystère pourrait se faire porteur. L'hypothèse est qu'avec le mystère, le processus de transformation ne concerne plus tant l'histoire que le récit lui-même. C'est peut-être parce que le texte déplace les termes dans lesquels s'effectue la dynamique de transformation attendue qu'il peut intensifier l'effet produit par le jeu fictionnel, déstabiliser et inquiéter le lecteur, et lui donner l'impression d'une vérité qui ne cesse de se dérober et de se reconstruire sous ses yeux pour se faire promesse épiphanique. On tentera de donner forme à cette proposition en considérant différents aspects du jeu narratif susceptibles de se voir affectés par ce qu'il faudrait alors appeler un travail du mystère, en revenant sur les textes où cette présence du mystère se donne à lire de la manière la plus manifeste.

Un tel modèle se veut essentiellement heuristique, avec toutes les limites que cela suppose. On tentera cependant de le mettre à l'épreuve d'un récit dont on proposera une analyse plus poussée selon cette perspective. On se penchera

en l'occurrence sur le roman de Conan Doyle *The Hound of the Baskervilles*. Le texte le plus célèbre parmi ceux consacrés à Sherlock Holmes, avec sa lande obscure et sa malédiction ancestrale, entretient un rapport privilégié au mystère. Il s'agira alors d'envisager dans quelle mesure cette dimension affecte certes la thématique et la tonalité du texte, mais aussi son fonctionnement de fond.

4.1. Un terme dynamique au cœur de lignes de sens ambivalentes

On a vu, au cours des analyses précédentes, la plasticité du terme « mystère », susceptible de recouvrir une grande variété d'acceptions. Mais celles-ci n'en paraissent pas moins se répondre dans une large mesure, et participer d'une dynamique de dramatisation narrative. En dépit de l'effet de dissémination des jeux de sens attachés au terme, le récit, avec le mystère, tend à convoquer des significations qui reviennent de texte en texte, et lui confèrent son ascendant sur le lecteur.

Il s'agit de revenir sur un certain nombre de ces résonances de sens du mystère, déjà abordées au cours de l'étude sous l'angle diachronique, pour proposer un premier bilan de la manière dont elles sont susceptibles de s'ordonner autour de quelques lignes de force dominantes lorsqu'elles sont convoquées dans le cadre des premiers textes policiers. L'histoire de ce terme, tantôt valorisé, tantôt mis à distance au cours de son histoire, en fait en effet un lieu de tension, dont les valeurs sémantiques se trouvent frappées au coin de l'ambivalence et de la réversibilité, ce qui paraît participer de son efficacité. On se propose ici d'effectuer une synthèse concernant cette question, en s'appuyant plus particulièrement sur les textes participant au plus près du genre policier parmi ceux qu'on a étudiés. Outre Edgar Poe, on se concentrera donc plus particulièrement sur les auteurs considérés dans la partie précédente, correspondant au moment où le genre en vient à être identifié et pensé comme tel, de manière à stabiliser un tant soit peu les termes de l'analyse. Une telle étude, si elle encourt le risque de s'avérer quelque peu répétitive, est nécessaire pour mieux cerner le périmètre sémantique du mystère dans les textes policiers étudiés.

4.1.1. La connaissance et ses limites

Ce que le récit policier met en scène, c'est d'abord bien sûr le processus de connaissance. Il tend à la présenter comme son enjeu essentiel, ce qui en fait l'originalité propre. Parmi tant d'autres, on peut rappeler la fameuse phrase de Roger Caillois pour dire ce qui se joue dans le genre policier : « De prime abord, on tente de satisfaire avant tout l'intelligence »¹³⁸⁰. Cette dimension est déjà au cœur de « *The Murders in the Rue Morgue* ». On l'a rappelé plus haut¹³⁸¹, le texte s'ouvre sur des considérations théoriques portant sur les pouvoirs de l'esprit. Il se donne, au passage, en lien avec le goût pour la résolution des énigmes et des problèmes de toute sorte¹³⁸². Si la conception originale de l'intellect proposée par le texte se revendique de l'imagination, le terme présenté comme emblématique pour dire la puissance de l'esprit est d'abord l'analyse¹³⁸³. Dès lors, dans nombre de textes, la raison, la science sont mises au premier plan ; le mystère, avec les résonances religieuses attachées au terme, peut alors être envisagé comme relevant de l'erreur, de l'illusion ou de l'approximation, à tout le moins de l'errance dans le sens. Sherlock use du mot « mystère » avec parcimonie et sur un mode dépréciatif, en le réduisant à l'objet sur lequel l'analyse doit se porter pour en dissoudre la portée apparente¹³⁸⁴. La tonalité distanciée et la langue abstraite de nombre des détectives de ces textes, de Maurice Parent au vieil homme mis en scène par la baronne Orczy, de Sherlock Holmes à Hercule Poirot, renvoient à une mise à distance du mystère, envisagé comme simple support de la réduction analytique. Lorsque les enquêteurs ne correspondent pas à ce type, le texte tend à mettre en avant le statut précisément étonnant qui est le leur, comme avec l'humble père Brown, ouvert aux paradoxes du sens, et dépassant par là l'étroit rationalisme de Valentin. Dès

¹³⁸⁰ Roger Caillois, *Puissances du roman* (1942), repris dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1974, p. 197.

¹³⁸¹ *Supra*, partie 2.1.

¹³⁸² « As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action so glories the analyst in that moral activity which *disentangles*. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talent into play. He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 528.

¹³⁸³ « The faculty of re-solution is possibly much invigorated by mathematical study, and especially by that highest branch of it which, unjustly, and merely on account of its retrograde operations, has been called, as if *par excellence*, analysis », *ibid.*, p. 528.

¹³⁸⁴ Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes, op. cit.*, vol. I, p. 100.

lors, le mystère paraît réduit à un double titre dans le texte se présentant comme policier, parce qu'il est le problème dont triomphe la raison, et parce qu'il désigne ce qui paraissait susceptible un instant de lui échapper en relevant d'une logique autre. On l'a dit, nombre des textes développent, pour asseoir leur stratégie narrative, un discours critique à l'égard du mystère, ce dont *The Man in the Corner* fournit un exemple privilégié¹³⁸⁵. La phrase liminaire du vieil homme, fonctionnant à la manière d'une profession de foi et d'une promesse narrative, fait du mystère un pur néant, destiné à apparaître tel une fois que l'enquête aura déroulé son cours et posé son discours.

Pour autant, il faut bien que le texte présente le processus d'investigation comme valant la peine d'être suivi. En même temps qu'il se donne en prise avec la méthode, l'évidence logique, il se signale comme différence à l'égard d'autres usages, d'autres approches de l'investigation dédaignées au passage¹³⁸⁶. Le processus d'investigation désigné comme le seul normal, le seul viable, se voit du même coup envisagé sous le signe de l'écart par rapport aux méthodes usuelles. Que ses talents soient méconnus, sauf à être révélés dans l'après-coup du texte¹³⁸⁷, ou que sa célébrité s'affirme avec éclat, comme pour Rouletabille¹³⁸⁸,

¹³⁸⁵ « "Mysteries!" he commented. "There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation" », Baronne Orczy, *The Man in the Corner*, *op. cit.*, p. 1.

¹³⁸⁶ « "Pardon me," he said gently, "I never for a moment ventured to suggest that there were no mysteries to the *police*; I merely remarked that there were none where intelligence was brought to bear upon the investigation of crime" », *ibid.*, p. 3.

¹³⁸⁷ On peut bien sûr là encore renvoyer à la fin de « The Murders in the Rue Morgue » : « "Let [the Prefect of Police] talk," said Dupin, who had not thought it necessary to reply. "Let him discourse; it will ease his conscience. I am satisfied with having defeated him in his own castle" », *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, vol. II, p. 568. On sait que *A Study in Scarlet* y fait directement écho. Alors que Holmes s'amuse de la situation, Watson lui promet réparation par le biais de ce qui constitue le récit. Le texte dont le lecteur prend connaissance entend ainsi mettre au jour la vérité officieuse et refoulée : « "Didn't I tell you so when we started?" cried Sherlock Holmes with a laugh. "That's the result of all our Study in Scarlet: to get them a testimonial!" "Never mind," I answered, "I have all the facts in my journal, and the public shall know them" », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, *op. cit.*, vol. I, p. 192.

¹³⁸⁸ Dans le récit, la renommée est systématiquement associée à Larsan, le « célèbre policier ». Mais c'est bien la progression de Rouletabille vers la notoriété que le texte donne à suivre. La première phrase vaut promesse de récapitulation de ses exploits : « Ce n'est pas sans une certaine émotion que je commence à raconter ici les aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 15. Le deuxième chapitre donne à lire ses premiers succès, et met en jeu la question de son nom : « Sur le seuil de la porte, [le rédacteur en chef] le retint cependant pour lui demander son nom. L'autre répondit : "Joseph Joséphin". – Ça n'est pas un nom, ça, fit le rédacteur en chef, mais puisque vous ne signez pas, ça n'a pas d'importance... », *ibid.*, p. 22. Le récit peut alors revendiquer sans ambages le statut supérieur conféré au héros en présence : « Sur ces entrefaites éclata la fameuse affaire de la «Chambre Jaune», qui devait non seulement le classer le premier des reporters, mais encore en faire le premier policier du monde, double qualité qu'on ne saurait s'étonner de trouver

le détective mis en scène par le récit relève régulièrement de la supériorité, de la différence et de l'anormalité, et peut dès lors revêtir un caractère mystérieux.

Les historiens du genre ont pu commenter le fait que ces détectives paraissent hériter de la dimension surhumaine de leurs prédécesseurs, héros issus de la tradition du roman populaire¹³⁸⁹. Ils se nimbent d'une aura transcendante permettant de signaler leurs pouvoirs, dont atteste le statut de la puissance rationnelle. Celle-ci revêt un caractère radical et par là exceptionnel. C'est le sens de l'explication finale d'Arsène Lupin dans *L'Île aux trente cercueils*, qui prend l'allure d'un sermon énoncé au nom de la raison. Cette radicalité est partagée par nombre de ces détectives pareils à Poirot, qui sait faire fonctionner ses « petites cellules grises » quand ses comparses s'avèrent inaptes à mettre en ordre les informations en présence. Le détective est à la fois du côté du comparatif et du superlatif, il raisonne mieux que les autres parce qu'il est le seul à même de déployer en son sens authentique le rapport à la raison. La différence de degré tend à se faire passage à l'absolu.

La raison du détective revêt de surcroît volontiers un caractère surprenant. Le détective ne pense pas seulement mieux, mais aussi autrement, ce qui lui permet d'atteindre la vérité là où les autres échouent. La formule de Rouletabille, « prendre le bon bout de la raison », résume le caractère paradoxal de la raison telle que la mobilise l'enquêteur supérieur. Il l'appréhende dans la dimension d'objectivité dont elle est porteuse. Mais dans la mesure où il est seul à le faire, cette saisie se voit associée à la subjectivité de sa démarche, au caractère idiosyncratique de son action. Dès lors, il est inaccessible à son tour, porteur de ce petit mystère dont parle aussi Watson à propos de son compère¹³⁹⁰, et que manifestent indirectement les manies de bien des personnages, qu'il s'agisse du violon de Holmes ou de la pelote de fil du vieil homme .

De la sorte, la raison peut en venir à se donner paradoxalement comme intuition aux yeux des autres, comme ce qui se manifeste de manière absolument irréductible¹³⁹¹. Elle est en prise avec un savoir propre, ce qui tend à faire du

chez la même personne, attendu que la presse quotidienne commençait déjà à se transformer et à devenir ce qu'elle est à peu près aujourd'hui : la gazette du crime », *ibid.*, p. 23.

¹³⁸⁹ Voir en particulier Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*

¹³⁹⁰ Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, *op. cit.*, vol. I, p. 16.

¹³⁹¹ « [The analyst] is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of *acumen* which appears to the ordinary apprehension præternatural. His results, brought about

détective, face au mystère, une figure contaminée par son aura et la dimension d'altérité radicale qui le caractérise. Nombre de textes présentent, de manière plus ou moins affirmée, le détective sous le signe du mystère pour souligner son pouvoir propre. C'est le cas pour le vieil homme comme pour Rouletabille ou Holmes, et Mr. Quin ou le père Brown, dans leur rapport privilégié au mystère, constituent des versions affirmées de l'enquêteur considéré comme singularité. Cette dimension d'inaccessibilité se repère classiquement dans la langue elliptique du détective¹³⁹². Les textes policiers qui tendent à produire une version dégradée de l'enquêteur l'ancrent *a contrario* dans le collectif, dans les conduites connues, renvoyant à la condition commune. Trent doit chez Bentley conclure au fait que sa raison est frappée d'impuissance du simple fait qu'il appartient à l'espèce humaine, et qu'il tombe donc sous le coup de la loi s'appliquant à tous¹³⁹³.

Si le récit policier se démarque de la tradition populaire par la mise au premier plan de la faculté rationnelle, il n'en valorise donc pas moins, on le sait, dans une large mesure le détective, jusqu'à introjecter si l'on peut dire en lui une part de ce mystère auquel il s'affronte. Car le récit qui présente l'enjeu de connaissance comme susceptible d'être résolu sans encombre pour peu que l'on adopte une démarche méthodique tend simultanément, pour susciter la curiosité du lecteur, à en suggérer le caractère irréductible, la force de résistance à l'égard du processus d'élucidation. Le dédain du vieil homme pour les mystères se couple avec le traitement d'affaires réputées insolubles, et l'hommage de Lupin à la raison, dans *L'Île aux trente cercueils*, est d'autant plus éclatant qu'elle a été radicalement mise en péril. Le mystère porte au haut degré la résistance du sens, il est lui aussi volontiers du côté du comparatif ou du superlatif lorsqu'il s'agit de mettre en avant l'obstacle que le détective aura à surmonter. C'est, pour ainsi dire, le mystère le plus fort, du fait d'une circonstance ou une autre qui lui donne son cachet particulier : « Such a crime had not been committed in Melbourne since the Greer shooting case in the Opera House, and the mystery which surrounded it made it even more sensational »¹³⁹⁴.

by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 528.

¹³⁹² « J'étais un peu habitué à ses propos rompus... rompus pour moi qui n'y trouvais souvent qu'incohérence et mystère jusqu'au moment où, en quelques phrases rapides et nettes, il me livrait le fil de sa pensée », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune, op. cit.*, p. 32.

¹³⁹³ « I could have borne everything but that last revelation of the impotence of human reason », Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case, op. cit.*, p. 374-375.

¹³⁹⁴ Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab, op. cit.*, p. 68.

Si le mystère permet de dramatiser le récit policier, c'est donc d'abord tout simplement en faisant de la résolution du problème un enjeu narratif, du fait de cette opacité de l'enjeu de savoir auquel se confronte le détective. Il est d'ailleurs, dans nombre de ces textes, envisagé d'une manière dynamique. Il tend à la fois à s'intensifier et à se diffracter dans la plupart des récits, comme pour dire en miroir la difficulté du processus de connaissance envisagé comme conquête linéaire du sens unitaire. Il en est ainsi le miroir inversé. La diffraction se repère dans le fait que le « mystère » initial, souvent attaché métonymiquement à un lieu, se déploie sur une multitude d'objets, de personnages ou de phénomènes qui lui servent de relais, et lancent le récit vers de nouvelles voies, à l'image des phénomènes absurdes relevés par Valentin au cours de son équipée dans Londres, dans « The Blue Cross » de Chesterton, de la démultiplication des événements incompréhensibles dans *L'Île aux trente cercueils*, de la jeune inconnue que Brian a suivie le soir du meurtre dans *The Mystery of a Hansom Cab*. Parallèlement, le mystère peut apparaître comme toujours plus difficile, renvoyant à une révélation rendue apparemment insoluble : « Their evidence made the mystery deeper »¹³⁹⁵. Ces deux dimensions peuvent d'ailleurs aisément se rejoindre pour dire la complexité à laquelle le détective a affaire¹³⁹⁶. Grâce au mystère et avec lui, la quête de connaissance est posée, à l'encontre du discours tranquille d'enquêteurs convaincus des pouvoirs de la raison, comme toujours susceptible de se voir contrariée. Elle se constitue d'autant mieux en enjeu narratif.

4.1.2. Le crime et le mal

Si le récit policier met en jeu un processus de connaissance, celui-ci ne porte pas sur n'importe quel objet. Il s'attache de manière privilégiée au crime, sinon au meurtre, et la question qui se pose concerne alors l'importance réelle que revêt ce dernier dans l'économie du récit. Cette question a été largement

¹³⁹⁵ Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁹⁶ « La santé de Mlle Stangerson [...] allait s'améliorant tous les jours quand est survenu un événement plus mystérieux encore que le mystère de la "Chambre Jaune !" », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 95.

discutée par les théoriciens du genre policier¹³⁹⁷. Chez les auteurs qui mettent en avant la portée rationnelle du texte, le crime tend sans surprise à se voir relégué au second plan. Sa présence n'est pas nécessairement vue comme requise, et son rôle est essentiellement fonctionnel, selon par exemple Richard Austin Freeman en 1924 : « The problem is usually concerned with a crime, not because a crime is an attractive subject, but because it forms the most natural occasion for an investigation of the kind required »¹³⁹⁸. Sans entrer dans les détails, rappelons combien les opinions divergent sur cette question en fonction des options théoriques des critiques. S. S. Van Dine, dans le fameux catalogue de règles qu'il propose en 1928, donne une place effective au crime, et plus particulièrement au meurtre, qui répond à une exigence narrative : « There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much bother for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded »¹³⁹⁹. De son côté, Roger Caillois, dans son analyse du roman policier, envisage successivement la part du jeu et celle du drame, c'est-à-dire le pôle de la raison et le pôle du crime, en les voyant comme strictement complémentaires¹⁴⁰⁰. Le meurtre donne alors sa portée à l'enquête selon par exemple Boileau et Narcejac, pour qui le mystère prend ainsi corps dans le récit :

Le mystère est comme une coquille enfermant un noyau : le problème. Le mystère est d'ordre sensible : il se constate, il se touche. Sans cette opération de l'intelligence qui le débarrasse et pour ainsi dire le nettoie de toutes ses apparences parasites pour ne retenir que le trait expressif grâce auquel, après avoir été manipulé, il va être connu, il reste à l'état de mystère, donc d'objet de souci. Il est "in-humain". Que le corps de Mme de l'Espanaye soit complètement disloqué, que le cadavre de sa fille soit absurdement tassé dans un conduit de cheminée (Double assassinat dans la rue Morgue), voilà qui accable. La mort n'est rien. L'assassinat n'est rien. Ce qui bouleverse, c'est la sauvagerie du crime parce qu'elle paraît inexplicable¹⁴⁰¹.

¹³⁹⁷ *Infra*, 4.2.

¹³⁹⁸ Richard Austin Freeman, *The Art of the Detective Story*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 14. Howard Haycraft lui-même, quand il s'exprime à son compte, ne dit pas autre chose : « The crime in a detective story is only the means to an end which is—detection », Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁹⁹ S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁰⁰ Roger Caillois, *Puissances du roman*, dans *Approches de l'imaginaire*, *op. cit.*

¹⁴⁰¹ Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 9.

Le statut accordé au crime détermine la dimension plus ou moins inquiétante que le récit est à même de revêtir. Dans beaucoup de textes, le refus du mystère va de pair avec une approche froide et distanciée de la transgression criminelle envisagée comme pur objet de connaissance, conformément au modèle illustré par *The Man in the Corner*. Sherlock Holmes ou Hercule Poirot ne se laissent guère impressionner par le fait qu'un crime a eu lieu, bien loin de la tradition du roman gothique ou du « sensation novel » dont il s'agit évidemment de mettre les effets à distance.

Pour autant, le récit peut garder en lui, là encore à des fins de dramatisation, la trace du crime envisagé dans sa dimension inquiétante, voire effrayante, et convoquer le mystère dans cette optique. L'effacement du moment du meurtre est la règle, si ce n'est, dans des textes tels que *L'Île aux trente cercueils*, pour manifester l'irruption de la sauvagerie et de l'absurde dans leur dimension la plus radicale. C'est bien plutôt de manière indirecte et par des effets de suggestion que se manifeste le caractère inquiétant du meurtre. Dans *A Study in Scarlet*, l'impressionnable Watson communique à la narration une tonalité angoissante. Il prend en charge l'effet de peur gothique mis à distance par Holmes, selon une logique permettant au texte de travailler l'inquiétude du lecteur qu'il dénonce simultanément. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, l'agression de Mathilde est obstinément appelée « assassinat », ce qui permet de donner consistance à l'idée d'un meurtre qui, en réalité, n'a pas eu lieu. Beaucoup de textes mobilisent les traces d'une atmosphère gothique pour créer une ambiance inquiétante, et incarner la menace que le discours rationaliste du détective semble destiné à congédier. Ainsi du château du Glandier, du manoir écossais de « The Honour of Israel Gow » chez Chesterton, pour ne rien dire de Sarek chez Leblanc. L'enjeu consiste à évoquer indirectement le meurtre qui n'a pas été vu, et dont le cadavre ou le paysage portent la trace : « Il se jura de nouveau de ne pas quitter le pays sans avoir déchiré le voile qui devait recouvrir quelque terrible et sombre drame, dont avaient dû être témoins les ruines du château ou les eaux du mystérieux lac d'Usor »¹⁴⁰².

La menace occupe dès lors une place importante dans la plupart des textes, et le mystère, quand il ne désigne pas le seul problème, peut exprimer sa

¹⁴⁰² Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, op. cit., p. 30.

présence et sa dimension impalpable. La fin de *The Man in the Corner*, en suggérant que le vieil homme pourrait être un criminel, n'est pas exempte de l'impression d'inquiétude que nombre de récits travaillent de manière plus conséquente. Le meurtrier qu'il s'agit d'appréhender, tapi dans l'ombre, apparemment insaisissable, provoque l'effet de malaise. Metteur en scène aussi bien qu'acteur, il fausse les apparences, fait passer les choses pour ce qu'elles ne sont pas, comme Ballmeyer déguisé en enquêteur, Brancion l'imposteur qui s'approprie les découvertes d'autrui, Manderson qui maquille un suicide en meurtre. Il est le maître du spectacle, à la manière de Hartley dans *XYZ*. L'enquête, dans l'intervalle où elle prend la mesure des pouvoirs du criminel sans pouvoir encore l'appréhender, où elle entrevoit l'existence d'un mensonge sans en saisir la teneur, entretient l'angoisse qu'elle a à charge d'éteindre¹⁴⁰³.

Le mystère, par ses harmoniques gothiques, peut alors exprimer le fait que la présence du mal innerve malgré tout des récits dans lesquels elle se manifeste par un décrochage entre les apparences et la réalité des choses, ce qui confère précisément sa nécessité au processus d'élucidation. Des textes qui ne font pas explicitement appel à ce sens du mystère en convoquent néanmoins le spectre. Quand le mal se donne à sentir de manière directe et immédiate, au début de *Murder on the Orient Express* avec Ratchett dont la seule présence fait frémir Poirot, c'est parce qu'il concerne le personnage destiné à se voir bientôt éliminé du récit ; et Ratchett lui-même triche avec son identité, tente de cacher ce qu'il est. L'instance maléfique tient sa puissance de sa capacité à brouiller la structure de l'être.

Enquêter, c'est détecter la dynamique d'opacification des apparences qui renvoie potentiellement à l'instance machiavélique. Le mal, présent d'une manière ou d'une autre dans la plupart des textes, donne sens à leur projet sémiotique, et c'est souvent alors qu'apparaît le mot qui nous occupe. Parfois, cette dynamique relève d'une logique d'illusion liée à un goût excessif pour le romanesque (*Le Crime du moulin d'Usor*), ou se voit reléguée à l'arrière-plan du récit (*The Man in the Corner*). Mais le cas le plus fréquent concerne une action criminelle qui conserve un cachet inquiétant, et les personnages de méchants peuvent entrer en résonance directe avec la tradition du roman gothique ou

¹⁴⁰³ « L'idée mathématique que j'ai de l'assassin donne des résultats si effrayants, si monstrueux, que j'espère qu'il est encore possible que je me trompe ! Oh ! Je l'espère de toutes mes forces... », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 101.

populaire. Brancion, en nouveau Fantômas dans *L'Autobus évanoui*, est prêt à tout pour arriver à ses fins, sans se soucier des victimes qu'il laisse sur son passage. Dans *A Study in Scarlet*, cette dimension apparaît également, mais pour désigner moins le tueur que les mormons. La stratégie consiste alors à projeter ce portrait des personnages machiavéliques hors du texte policier, dans une autre partie du récit, selon une logique quasi-immunitaire : la menace peut conférer son intensité au récit, sans mettre en péril l'investigation rationnelle qui se déploie sur un plan textuel séparé.

C'est que, pour le récit se donnant comme policier, l'enjeu consiste fréquemment, en même temps qu'il donne consistance à la présence maléfique, à la circonscrire. Le personnage maléfique, que rend mystérieux son lien à l'invisible et à la menace, fait le plus souvent l'objet d'un traitement permettant de circonvenir l'idée d'une quelconque dimension irréductible. Chez Poe, il ne s'agit tout simplement pas d'un homme, mais d'un animal ; plus souvent, et conformément d'ailleurs à l'hypothèse du narrateur de « The Murders in the Rue Morgue »¹⁴⁰⁴, le tueur peut aussi être un fou. Ce mot permet alors de récuser toute portée à sa démarche, et en mettant un mot sur l'effet de dérèglement, de paraître expliquer l'absurdité apparente de la situation initiale : elle ne répondait tout simplement pas à un véritable principe d'ordre, sinon sur un mode faussé d'entrée de jeu. Ainsi de Vorski dans *L'Île aux trente cercueils*, mais aussi de Manderson dans *Trent's Last Case*, qui ont mis en place des scénarios machiavéliques parce que déments. La folie, en même temps qu'elle participe de l'angoisse entourant le personnage, invalide la portée de son action et désamorce l'idée d'une quelconque mise en échec de la raison, puisqu'elle touche à l'absence de signification. L'erreur consiste alors à tenter de déceler un sens rationnel à leurs actions au lieu de les envisager dans leur inanité de fond. La moquerie de Lupin à l'égard de Vorski participe de cette logique de dégradation de l'aura inquiétante à même d'entourer le personnage maléfique. Dans le texte de la raison, la folie est néant, à moins qu'elle ne revête le caractère de la clandestinité. Elle renvoie dans ce cas à ce qui échappe résolument et qu'on ne peut saisir que par hasard et par des voies détournées, seule manière pour elle de continuer à

¹⁴⁰⁴ « "A madman," I said, "has done this deed — some raving maniac, escaped from a neighboring *Maison de Santé* », *The Collected Works of Edgar Allan Poe, op. cit.*, vol. II, p. 558.

pointer vers un espace inaccessible¹⁴⁰⁵. Le texte policier cherche en tout état de cause à réduire l'emprise maléfique du criminel.

L'enquêteur peut parfois, il est vrai, paraître lui-même inquiétant, comme Holmes lorsque Watson entend dire de lui, au début de *A Study in Scarlet*, qu'il frappe les cadavres. Mais il s'agit le plus souvent d'une fausse piste. L'idée que la pensée soit elle-même suspecte, et qu'elle entretienne des liens secrets avec le crime, est présente chez Poe, et encore chez Lermina ou Mendès, mais on ne la trouve guère ensuite, sinon sur un mode distancié, pour dire que l'enquêteur d'exception aurait aussi bien pu être criminel¹⁴⁰⁶. Le mystère peut concerner le détective dans sa dimension d'étrangeté, mais est largement réservé, quand il s'agit d'en éveiller les consonances alarmantes, au seul criminel. Dès lors, l'enquête se fait réparation, et porte en elle une dimension de justice. Là encore, cet aspect est volontairement récusé par les textes qui en appellent à une approche purement intellectuelle : au nom d'une appréhension esthétique du crime tout droit issue de Quincey, le vieil homme refuse de dénoncer les meurtriers intelligents. Mais le plus souvent, l'enquêteur continue à servir la justice de manière plus ou moins affirmée. Elle n'est pas nécessairement à entendre en son sens institutionnel : Rouletabille dit que son métier n'est pas de faire arrêter les criminels, et Poirot peut produire une vérité qui les exonère. Mais le plus souvent, les enquêteurs n'en sont pas moins à leur manière des justiciers : Rouletabille entend sauver Mathilde, et Poirot agit au nom d'une justice supérieure. Simplement, cet esprit de justice se fait sur l'horizon du monde tel qu'il se donne, sans lien avec une quelconque surnature. Même chez Chesterton, il s'agit bien de circonvenir le mal en se tournant d'abord du côté des hommes : le père Brown entend amener le pécheur à la confession, et se fait par là principe d'ordre.

Les résonances du mystère touchent alors à cette place ambivalente du

¹⁴⁰⁵ Manderson cache soigneusement sa folie, et elle n'apparaît, en pleine nuit, qu'au gré d'un reflet et à la lumière de la lune : « "Manderson's face," he said in a low tone. "He was standing in the road, looking after me, only a few yards behind, and the moonlight was full on his face. The mirror happened to catch it for an instant. [...] You have read in books, no doubt, of hell looking out of a man's eyes, but perhaps you don't know what a good metaphor that is. If I had not known Manderson was there, I should not have recognized the face. It was that of a madman, distorted, hideous in the imbecility of hate, the teeth bared in a simian grin of ferocity and triumph; the eyes... In the little mirror I had the glimpse of the face alone », Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case*, *op. cit.*, p. 317.

¹⁴⁰⁶ On sait que ce motif se repère déjà chez Gaboriau, avec l'histoire du jeune Lecoq devant choisir entre la voie du crime et celle de la justice : « Quand on a vos dispositions et, qu'on est pauvre, on devient un voleur fameux ou un illustre policier. Choisissez », Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, *op. cit.*, vol. I, p. 23.

mal dans le récit, qui s'y donne à lire de manière paradoxale, en creux, comme ce que l'enquête efforce de circonscrire. La place accordée au crime et à ses dangers paraît déterminer dans une large mesure celle que ces récits confèrent au mystère.

4.1.3. Le surnaturel et son envers

Le mystère, qui concerne les zones d'ombre de la connaissance et la portée profonde du crime dont le détective entend épuiser la signification, touche à ce que le genre policier pose comme son envers et à ce qui est obstinément susceptible de le nourrir. Ainsi du rapport à la référence surnaturelle, que le terme peut aussi à la fois convoquer et récuser. Le mystère est intrinsèquement lié à la référence au sacré, au surnaturel, en même temps qu'il désigne le pur problème, et les textes peuvent circuler entre ces acceptions.

La mise au premier plan de la raison est censée amener à refuser obstinément tout rapport possible au surnaturel, qui fausserait le fonctionnement du texte policier. Il s'agit de se refuser une facilité, de respecter le lecteur en lui permettant de travailler à jeu égal avec le texte, et de proposer une représentation du réel considérée comme acceptable, même sous l'angle de la convention. Les catalogues de règles de Ronald A. Knox ou de S. S. Van Dine ne cessent de le dire, en mettant l'accent sur le fait que l'appel au surnaturel permet à l'auteur de proposer à bon compte une solution introuvable pour le lecteur : « All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course », écrit Knox en guise de titre de sa deuxième règle¹⁴⁰⁷, avant de signaler au passage sa réticence à l'égard des nouvelles de Chesterton mettant en scène le père Brown. Le discours du respect au lecteur peut aisément se coupler à une mise à distance de la mode spiritualiste du moment :

The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic

¹⁴⁰⁷ Ronald A. Knox, *A Detective Decalogue*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., p. 194.

séances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated *ab initio*¹⁴⁰⁸.

Le propos peut alors se teinter d'ironie, pour dire, au-delà des enjeux d'écriture, la supériorité d'une approche rationaliste sur des procédés d'écriture en prise directe avec une approche naïve du réel, comme en témoigne le serment exigé pour devenir membre du *Detective Club* :

Do you promise that your detectives shall well and truly detect the crimes presented to them, using those wits which it may please you to bestow upon them and not placing reliance on nor making use of Divine Revelation, Feminine Intuition, Mumbo-Jumbo, Jiggery-Pekery, Coincidence or the Act of God?¹⁴⁰⁹

Il y va ici à la fois d'un positionnement esthétique et d'une appréciation idéologique, d'ailleurs également manifestés par la tonalité simultanément ironique et joueuse de la parodie de sermon proposée au postulant.

La faible part accordée au mystère, et le dédain à l'égard de celui-ci, tiennent largement dans les textes à cette question. L'enquête n'a théoriquement que faire d'une quelconque référence surnaturelle, comme en témoigne déjà *XYZ* où le mal est concret, immanent, et où le caractère transcendant de l'enquêteur tient à sa seule appartenance au corps policier¹⁴¹⁰. Le mystère est alors le plus souvent à entendre dans le texte policier selon son acception commune, et ses occurrences ne désignent rien de plus que le crime à résoudre dans *Murder on the Orient Express*. Pour autant, d'autres textes peuvent jouer d'effets de passage, de l'idée que la référence surnaturelle pourrait prendre corps, par exemple avec *L'Autobus évanoui* où la disparition de l'autobus, sa réapparition, et l'absurde amnésie de ses passagers ne paraissent pas susceptibles de se voir expliqués de manière rationnelle. C'est alors parce que les lois ordinaires de fonctionnement du monde ne sont plus à même d'opérer que se fait pressentir l'existence d'une

¹⁴⁰⁸ S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁰⁹ *The Detection Club Oath*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁴¹⁰ « I am a detective, sir, connected at present with the Secret Service at Washington. My business is to ferret out crime and recognize a rogue under any disguise and in the exercise of any vile or deceptive practices », Anna Katherine Green, *XYZ*, *op. cit.*, p. 61.

puissance supérieure se manifestant par le biais de ces effets de dérèglement. La référence surnaturelle tire son pouvoir de son insistance dans un territoire où elle ne peut pourtant être appréhendée de manière acceptable, ce jeu de tension participant de l'effet de fascination du récit : ainsi de l'agression dans le local clos du *Mystère de la chambre jaune*, ou de *L'Île aux trente cercueils* où déferlent des événements terrifiants qui ne semblent pensables qu'en lien avec une saisie prophétique du monde.

De la sorte, le texte tend à inscrire peu ou prou dans son tissu la référence à un ordre d'explication qu'il se fait fort de congédier. L'ordre du surnaturel, du religieux, de tout ce qui excède une explication fondée sur la loi de causalité et l'interaction des êtres humains entre eux, y insiste par ailleurs à l'état de trace, par le biais de la référence métaphorique, destinée à dire un rapport obstiné à la croyance qu'il faudrait d'éradiquer. Il s'agit le plus souvent d'un marqueur renvoyant à la tradition du roman gothique ou populaire, mais délesté de la dimension suprahumaine ou ténébreuse qui s'y donnait à lire. Les menées de Hartley relèvent d'un art diabolique¹⁴¹¹ dans *XYZ*, et les personnages du *Mystère de la chambre jaune* disent volontiers que « c'est un mystère du diable ! »¹⁴¹² ; la référence à l'ordre suprahumain concerne d'abord le diable, version superlative et exacerbée de l'idée du mal agissant en toute impunité et se jouant des lois physiques aussi bien que logiques.

Cette référence permet alors de cristalliser le rapport à la croyance populaire, confondue par l'irruption de ce qui la dépasse. La superstition, c'est ici l'envers du savoir. John Rance, le policier imbécile, mal à l'aise face à Holmes qui en sait trop à ses yeux pour être tout à fait honnête¹⁴¹³, est tenté de faire appel aux fantômes et aux revenants pour expliquer ce qu'il ne comprend pas¹⁴¹⁴. Les textes ne cessent de mettre en scène ce rapport populaire et naïf à la croyance. Dans *L'Île aux trente cercueils*, Honorine incarne cette figure de la superstition craintive, persuadée que le monde est saturé par la présence de forces inassignables. Dans *L'Autobus évanoui*, l'émotion populaire est également

¹⁴¹¹ « The doctor fell into a trap laid for him with such diabolical art », *ibid.*, p. 53.

¹⁴¹² Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴¹³ « John Rance sprang to his feet with a frightened face and suspicion in his eyes. "Where was you hid to see all that?" he cried. "It seems to me that you knows a deal more than you should" », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 56.

¹⁴¹⁴ « I ain't afeared of anything on this side o' the grave; but I thought that maybe it was him that died o' the typhoid inspecting the drains what killed him », *ibid.*, p. 56.

associée à une superstition ancestrale, et le dispositif inventé par le sire de Crespinoy à la fin du Moyen Âge l'exposait déjà aux craintes irrationnelles¹⁴¹⁵.

Cette croyance est l'objet du mépris du détective. Holmes est d'une dureté sans égale pour le pauvre policier esclave de ses croyances naïves, et la pièce qu'il lui tend, assortie de mots condescendants, a pour fonction de congédier le personnage du récit¹⁴¹⁶. De son côté, Véronique, confrontée à un univers délirant qui semble confirmer les élucubrations d'une Honorine passée de la superstition à la folie pure et simple, lutte pour ne pas être contaminée par la démence généralisée¹⁴¹⁷, avant que Lupin ne surgisse et ne se moque de ces croyances.

Pourtant, l'ambivalence du récit sur ces questions tient à ce que la croyance y concerne la puissance de la science et de la raison. La fascination à l'égard du détective tient précisément aux talents supranaturels qui lui sont volontiers attribués, ainsi que le note le narrateur de « The Murders in the Rue Morgue »¹⁴¹⁸. Aux yeux du lecteur, la mise en scène romanesque de la science peut alors se parer des atours du mystère, dans la mesure où elle figure à son tour le dépassement de l'expérience ordinaire des choses. Dans *L'Autobus évanoui* est mise en avant l'« explication scientifique des phénomènes dits occultes, dont l'apparence faussement surnaturelle a, jusqu'à présent, troublé tant de cerveaux »¹⁴¹⁹, mais c'est pour rendre possible ce qui semblait inaccessible, « la fin de la séparation, [...] l'union réalisée en dépit de l'éloignement, [...] la télépathie volontaire et continue... »¹⁴²⁰. Les découvertes de Stangerson sur la dissociation de la matière dans *Le Mystère de la chambre jaune* font signe à leur

¹⁴¹⁵ « J'ai grand-peur, pour avoir pris tant de précautions, afin de me soustraire au châtement réservé aux polygames, de m'exposer à celui qu'encourent les mécréants qui pratiquent la sorcellerie », Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, *op. cit.*, p. 868.

¹⁴¹⁶ « "There's a half-sovereign for you," my companion said, standing up and taking his hat. "I am afraid, Rance, that you will never rise in the force. That head of yours should be for use as well as ornament. You might have gained your sergeant's stripes last night. The man whom you held in your hands is the man who holds the clue of this mystery, and whom we are seeking. There is no use of arguing about it now; I tell you that it is so. Come along, Doctor" », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 58.

¹⁴¹⁷ « La folie d'Honorine, d'ailleurs, qu'elle avait vue pour ainsi dire éclater, l'incitait à juger tous les événements comme provoqués par une sorte de déséquilibre mental dont les habitants de Sarek avaient tous été victimes. Elle-même, à certaines minutes, sentait son cerveau vaciller, ses idées s'évanouir dans la brume, et d'invisibles fantômes rôder autour d'elle », Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 449.

¹⁴¹⁸ *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. II, *op. cit.*, p. 528.

¹⁴¹⁹ Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, *op. cit.*, p. 892.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 892.

tour vers un rapport contre-intuitif au monde, et déstabilisent l'univers diégétique dans la mesure où elles semblent susceptibles de fonder en droit l'idée du meurtre en chambre close. Les textes peuvent d'ailleurs revendiquer l'idée que la science, tout en relevant d'un rapport immanent aux choses, se situe par sa puissance au plus près de la fascination religieuse¹⁴²¹. Il est révélateur à cet égard que Lupin, dans son souci de rendre hommage à la raison et à la science, en vient à envisager le monde naturel à la manière d'une puissance transcendante et autonome apte à se voir personnifiée¹⁴²². Le texte congédie moins qu'il ne reconfigure la question de la croyance. La valorisation du détective et de la raison a amené Kracauer à voir dans le récit policier, on l'a dit, une version évidée du rituel religieux, un hommage rendu à la *ratio* comme pure forme vide et déréalisée :

De même que le détective découvre le secret enseveli parmi les hommes, de même le roman policier décèle dans la sphère esthétique le secret de la société déréalisée et de ses marionnettes dépourvues de substance. Sa composition transforme la vie incapable de se saisir elle-même en une copie interprétable de la réalité authentique.¹⁴²³

Pour Kracauer, le récit policier est dégradation du mystère et ne met en scène qu'une parodie de croyance. Mais cette croyance, issue du religieux et rabattue sur les pouvoirs de la raison et de la science, a aussi une portée narrative, et le texte policier, en jouant avec les ombres de ce qui échappe à l'ordre de la raison et de l'immanence, engage le désir du lecteur à l'égard de la puissance romanesque. François, dans *L'Île aux trente cercueils*, est en tant qu'enfant le lecteur parfait, impatient de voir arriver Arsène Lupin¹⁴²⁴. Avec les enquêtes du père Brown, Chesterton propose à cet égard un dispositif original. Chez lui, le mystère en son sens policier peut sans solution de continuité se rebrancher sur l'idée du mystère entendu en son sens chrétien, comme

¹⁴²¹ « Il y a miracle si l'on accepte les explications surnaturelles. Il y a phénomène naturel si l'on recherche et si on trouve les causes physiques, capables de susciter le miracle apparent », Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, op. cit., p. 606.

¹⁴²² « La nature n'a pas pris l'engagement d'être avare et de diluer le Radium. Elle a pu – et tel a été son bon plaisir – en accumuler dans la Pierre-Dieu avec assez de générosité pour que la Pierre-Dieu fût capable de produire les phénomènes en apparence extraordinaires que nous connaissons... Sans compter que nous devons faire la part des exagérations populaires », *Ibid.*, p. 607.

¹⁴²³ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, op. cit., p. 53.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 492.

manifestation de la présence divine. Le récit policier, vu et pensé par Chesterton comme fable¹⁴²⁵, engage au passage à croire, c'est-à-dire à se laisser aller à la jouissance narrative.

La tendance des textes à mettre en abîme le dispositif narratif, avec un détective jouant le rôle de l'auteur omniscient et un narrateur ou des personnages occupant la place du lecteur émerveillé par l'irruption d'une vérité inaperçue, fait directement référence à ce rapport ambivalent de nombre de textes à la question de la croyance. Poirot fait figure de magicien dans *Murder on the Orient Express*, et le discours dépréciatif à l'égard de la naïveté peut être vu comme une ruse romanesque parmi d'autres pour renforcer l'adhésion du lecteur, à la fois victime et complice du jeu proposé. Les textes qui mobilisent le mystère en réveillant sa dimension surnaturelle, voire religieuse, semblent dans une large mesure revendiquer ce rapport à la pure jouissance narrative, le désigner comme tel, à la manière de Quin qui, chez Christie, incarne le désir d'histoires : Satterthwaite, qui guette la moindre de ses apparitions, et se précipite pour le rencontrer, sait que le mystérieux personnage a pour rôle de lui permettre d'accéder au plaisir de la fiction.

Avec le mystère, le rapport au surnaturel, qu'il se donne sur un mode purement métaphorique ou référentiel, ou qu'il envahisse – plus rarement – le récit de manière effective, constitue une des lignes d'horizon avec lesquelles le texte tend à jouer pour mobiliser l'attention du lecteur, et ce en diverses directions. De la sorte, la référence surnaturelle est prise dans un jeu souvent complexe et ambigu. Elle peut faire l'objet de discours contradictoires tout autant que participer de l'atmosphère du récit, par le biais de notations donnant consistance à ce que le texte présente par ailleurs comme de l'ordre de l'impossible. Là où la raison se constitue comme un dispositif de réduction et d'assimilation radicale, le mystère permet de dire, dans le récit, la question du désir et de l'altérité, comme ce qui en constitue le moteur secret et l'horizon de fascination intime.

¹⁴²⁵ Voir comme épopée ; G. K. Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., p. 3-6.

4.1.4. Du sens à l'action

Déstabilisation du processus de connaissance, revitalisation de la portée criminelle du récit, mobilisation des résonances surnaturelles du texte : le mystère, lorsqu'il se voit convoqué, est à même de jouer avec tout ou partie de ces dimensions pour dire l'impureté générique du texte policier.

Le mystère, en réveillant de la sorte la question du récit et de sa puissance propre, engage aussi la question de l'action et, dans les textes, est fréquemment associé à la littérature sensationnaliste et aux faits divers, à tout ce qui concerne le drame intrigant posé comme relevant d'un rapport populaire, vulgaire au monde, qu'il s'agit de congédier. Le texte policier conçu en son sens étroit, tel que l'appréhendent les critiques anglo-saxons de la fin des années 1920, peut paraître relever à la limite de l'absence de récit. Le préambule des *Twenty Rules for Writing Detective Stories* de S. S. Van Dine commence à cet égard de manière on ne peut plus claire, en introduisant le terme « story » avant de le vider aussitôt de sa dimension proprement narrative : « The detective story is a kind of intellectual game. It is more—it is a sporting event »¹⁴²⁶. Le jeu, le primat de l'intellect, la référence sportive : cet ensemble de notions met obstinément à distance la dimension proprement narrative du récit, et l'idée d'un dispositif immersif destiné à susciter des mécanismes d'identification ou à stimuler la curiosité du lecteur à l'égard du développement de l'histoire.

The Man in the Corner témoigne déjà de cette approche (dont participent aussi les textes prenant alors la forme de rapports ou de listes de pièces à conviction invitant le lecteur à chercher la solution du problème¹⁴²⁷), et on peut ici se pencher à nouveau plus particulièrement sur ce texte pour envisager la place concrète qu'y occupe l'action. Les nouvelles du recueil se présentent toujours de la même façon. Dans un premier temps, le vieil homme présente à Polly les circonstances du crime, qui est le plus souvent un meurtre apparemment inexplicable. Dans un second temps, il lui soumet plus précisément les détails de l'enquête, et développe le profil des protagonistes.

¹⁴²⁶ S. S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴²⁷ Voir par exemple les « livres-dossiers » de Dennis Wheatley. Sur cette question, Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 47.

Puis, après avoir invité Polly à lui proposer une solution, il délivre le fin mot de l'affaire, en reprenant point par point les différents éléments problématiques avant de présenter sa solution comme la seule valable. Si le vieil homme dénonce le mystère en ouverture du texte, c'est pour déployer une série d'affaires conçues à la manière d'autant de puzzles à résoudre.

Quelle part le récit occupe-t-il en tant que tel dans ce dispositif ? Il y a certes, bien sûr, narration, et ce à un double titre. Tout d'abord, on a le récit-cadre, celui qui concerne la rencontre du vieil homme et de Polly et de leurs échanges. Ce récit a un rôle essentiellement fonctionnel, et permet de mettre en perspective les réactions de la jeune femme qui occupe symboliquement la place du récepteur. Le second niveau concerne la narration policière à proprement parler. Il y a bien récit, au sens où sont égrenés des événements. Mais ceux-ci sont donnés comme révolus, et seul le sens à leur conférer importe. Si le sort ultérieur des différents protagonistes est présenté, c'est par le biais de notations ponctuelles. Elles font office de clôture narrative, mais la faible attention qui leur est conférée dit bien que là n'est pas l'important¹⁴²⁸. Ce qui compte, c'est le commentaire sur les faits qui les ordonne et produit l'effet de vérité. Le récit est là, mais n'est pas dramatisé, et se trouve réduit à une ossature destinée à mettre en valeur le problème. C'est bien sûr le dispositif logique et rationnel du texte qui est alors largement mis en avant, pour inviter le lecteur à trouver la solution, ce que la narration-cadre signale par le biais des questions ironiques¹⁴²⁹ à valeur de défi lancées par le vieil homme à Polly avant de fournir la clé de l'énigme.

Comment, dès lors, relancer l'intérêt du lecteur ? Le traitement narratif à proprement parler est plus complexe qu'il ne le laisse penser de prime abord. La narration-cadre permet insensiblement à la relation de Polly et du vieil

¹⁴²⁸ À propos d'une affaire dont le coupable a paru bénéficier du crime, quelques lignes suffisent à fournir une fin conforme aux exigences de la justice distributive sans pour autant en adopter le ton attendu : « "The rest of the drama you know already—" "But Percival Brooks?" "The jury returned a verdict of 'Not guilty.' There was no evidence against him." "But the money? Surely the scoundrel does not have the enjoyment of it still?" "No; he enjoyed it for a time, but he died, about three months ago, and forgot to take the precaution of making a will, so his brother Percival has got the business after all. If you ever go to Dublin, I should order some of Brooks' bacon if I were you. It is very good" », *Baronne Orczy, The Man in the Corner, op. cit.*, p. 215.

¹⁴²⁹ « "I think the whole case so bewildering," she replied, "that I do not see one single clear point in it." "You don't?" he said excitedly, while the bony fingers fidgeted again with that inevitable bit of string. "You don't see that there is one point clear which to me was the key of the whole thing? », *ibid.*, p. 81 ; « "Tell me what you think of it," said the man in the corner, seeing that Polly remained silent and puzzled », *ibid.*, p. 240 ; « "You do not see how that murder was committed?" he asked with a grin », *ibid.*, p. 265.

homme de gagner en épaisseur, et les situations présentées peuvent parallèlement revêtir une dimension plus ou moins dramatique. Mais en tout état de cause, l'essentiel n'est pas là, et pour trouver sa dynamique, le texte emprunte surtout à un codage rhétorique. Les affaires se présentent en réalité moins selon un schéma données-solution qu'à la manière d'une trame oratoire. On peut voir dans le déroulé du discours du vieil homme, qui occupe l'essentiel du texte et lui confère sa progression, les étapes attendues d'un discours à visée de persuasion, avec l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation, la digression et la péroraison. Chaque affaire commence clairement par un exorde à valeur de *captatio benevolentiae*, avec par exemple des phrases du vieil homme aux allures de maximes paradoxales que la suite du discours aura vocation à illustrer¹⁴³⁰. La présentation de l'affaire se fait ensuite généralement en deux temps, avec une première approche (narration) suivie d'une présentation plus détaillée (confirmation). Les échanges du vieil homme et de Polly peuvent emprunter des chemins de traverse (digression), mais visent surtout à réfuter les diverses propositions de la jeune femme (réfutation). La solution est assortie généralement d'une dernière pointe teintée d'ironie distanciée, éventuellement en résonance avec la maxime initiale (péroraison)¹⁴³¹.

Cette dimension fortement rhétorique du propos du vieil homme, qui donne sa dynamique au texte, est clairement mise en évidence par le biais de la narration-cadre, qui manifeste l'effet du discours sur sa réceptrice, captivée par la manière dont la solution a été progressivement amenée. Le dispositif dit bien alors qu'il y va en réalité moins ici d'un dispositif rationnel que d'un jeu fondé sur la persuasion, ses trucs et ses effets propres, dans une visée pragmatique manifeste. Si le vieil homme est un metteur en scène, c'est qu'il organise la parole à son gré pour asseoir son pouvoir. De la sorte, le texte est plus complexe qu'il n'y paraît, et son jeu avec le lecteur n'est évidemment pas à prendre au premier degré. Il y va moins de la raison que du pouvoir.

Cette dimension rhétorique du propos, flagrante tout au long du recueil, peut à vrai dire être vue comme problématique : contrairement aux lois du discours à visée de persuasion, l'idée à démontrer n'apparaît pas avant la fin du

¹⁴³⁰ « "I suppose," he said, "there is some truth in the saying that Providence watches over bankrupts, kittens, and lawyers" », *ibid.*, p. 270 ; « A title-a foreign title, I mean-is always very useful for purposes of swindles and frauds », *ibid.*, p. 116.

¹⁴³¹ « As I said, it would be a great boon if English tradesmen studied Gotha more », *ibid.*, p. 137.

texte, lorsqu'il s'agit de donner la solution. D'une certaine manière, il faudrait alors parler d'un discours sans thème, empruntant aux artifices de la rhétorique pour nourrir un propos relevant d'une logique autre. Mais en réalité, l'exorde de chaque ensemble de chapitres consacrés à une affaire joue ce rôle dans une certaine mesure. L'exorde général du livre remplit cet office, avec la fameuse première phrase du vieil homme sur l'inexistence du mystère : « There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation »¹⁴³². Ce n'est pas seulement la première affaire, mais l'ensemble de l'ouvrage qui vise à démontrer la pertinence de l'adage mis en exergue par le vieil homme, si bien que les personnages reviennent régulièrement de manière plus ou moins appuyée sur cette idée tout au long du livre¹⁴³³. Cette phrase anodine est le support du déploiement rhétorique de l'ensemble du livre ; de la sorte, *The Man in the Corner* peut être vu, plutôt que comme un récit policier, comme un discours à visée persuasive destiné à légitimer l'idée que le récit policier, entendu comme pure résolution d'un problème logique, est à même d'exister. La ruse du texte tient à sa dimension méta-discursive qui lui permet de faire croire à la réalité de son objet.

Le texte qui fait mine d'être sans action et se revendique de la raison tire donc son intérêt de s'organiser en dispositif de persuasion, et de se centrer sur le mystère pour en défaire l'exercice. C'est que le mystère, dans sa radicalité même et son caractère inaccessible, excède l'enjeu de sens où il se fonde. De la sorte, *The Man in the Corner*, tout en se présentant largement sous le signe de l'absence de récit et de la mise en avant de la résolution rationnelle, en appelle aux techniques oratoires pour déployer sa dynamique ; et parallèlement, en posant le mystère comme ce que son jeu doit éradiquer, il éveille la fantasmagorie d'une lutte avec le sens au principe du texte. Il réinjecte dans le récit des effets et un potentiel dynamique dont il semblait courir le risque de se voir dépourvu. Le jeu littéraire peut ainsi susciter la curiosité du lecteur. Il montre, *a contrario*, combien l'appel au mystère permet dans les textes de dynamiser la quête de sens pour lui conférer une portée narrative. Le texte

¹⁴³² *Ibid.*, p. 13.

¹⁴³³ « The crime has been classed by press and public alike in the category of so-called impenetrable mysteries », *ibid.*, p. 80 ; « The murder of that man was never a mystery to me », *ibid.*, p. 81 ; « I suppose that as a matter of fact your original remark that "there are no such things as mysteries" does not apply universally. There is a mystery—that of the death in Percy Street, and you, like the police, are unable to fathom it », *ibid.*, p. 298.

policier a fait mine d'être vidé de tout enjeu d'action, d'être concerné par la seule quête du sens. Mais en usant de tours rhétoriques et en se centrant sur le mystère, il a dramatisé cette quête du sens et l'a constituée à son tour en enjeu d'action.

The Man in the Corner participe du modèle du texte consacré au détective en chambre ou « arm-chair detective », où le drame paraît absent, et où le jeu rationnel prétend se déployer dans sa pureté. Mais on le voit, le texte réintroduit par un autre biais les effets de dramatisation de la narration, en se constituant en dispositif de persuasion, et en faisant du mystère son point névralgique. *The Man in the Corner* témoigne des difficultés où s'engage le récit policier qui fait mine de mettre à distance sa portée narrative et intrigante pour se consacrer à la quête exclusive et désintéressée du sens, et montre combien le mystère, en faisant du sens le lieu du duel, permet de réintroduire la dimension de lutte que le texte a fait mine d'évacuer. Parce qu'il dit à la fois la radicalité et la dimension potentiellement dramatique attachées à l'enjeu de savoir, le mystère doit ainsi occuper pour E. M. Wrong une place de choix dans le texte policier, où le réalisme d'apparence importe bien moins que la capacité à capter l'attention du lecteur : « What we want in our detective fiction is not a semblance of real life, where murder is infrequent and petty larceny common, but deep mystery and conflicting clues »¹⁴³⁴. Le caractère monstrueux du crime apparemment insoluble de « The Murders in the Rue Morgue », la figure même du vieil homme occupé à nouer et dénouer sa pelote de fil comme pour donner corps à son savoir inquiétant, participent de ce fonctionnement.

L'idée que l'enquête est vouée à se faire enjeu narratif peut tenir au caractère vertigineux du problème, à l'aura inquiétante à même d'entourer certains de ces détectives, mais le plus souvent, c'est la présence du danger, d'une menace à conjurer qui joue ce rôle. Dans la majorité des textes étudiés, il n'y a pas un simple crime en ouverture du texte, suivi d'une enquête effectuée par un personnage détaché et extérieur, mais un drame à empêcher, un risque à conjurer avant qu'il ne soit trop tard. Aux yeux des héros, certes naïfs, du *Crime du moulin d'Usor*, l'appareil d'État peut fondre n'importe quand sur ses victimes ; les personnages de *L'Autobus évanoui* doivent déjouer des pièges et sont contraints de se cacher pour continuer leur enquête ; dans une moindre mesure, dans *A Study in Scarlet* même, la mort ne s'arrête pas avec le premier cadavre.

¹⁴³⁴ E. M. Wrong, *Crime and Detection*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., p. 25.

Il s'agit, par là, de spatialiser l'enjeu de sens pour qu'il se fasse véritablement enjeu narratif. L'interdit, la transgression et la limite s'articulent dans une large mesure à des questions d'espace, qui reflètent et matérialisent les enjeux attachés à la quête intellectuelle. Dans *XYZ*, le problème consiste, pour le détective, à pénétrer l'espace privé et interdit du cercle familial où se joue le drame secret. Le narrateur capte la lettre, la décode, et par ce biais parvient à entrer dans la maison : la compréhension se fait action, la quête du sens prend forme de l'aventure. Dans *L'Autobus évanoui*, l'importance de la circulation, la démultiplication des parcours des personnages constituent des moyens sensibles d'exprimer la production progressive de la vérité occultée.

S'il y a mystère, c'est alors, on l'a dit, que les problèmes se démultiplient et se dispersent. L'enquête ne se fait pas, dans le texte qui en appelle au mystère, progression linéaire, mais se constitue en drame de la diffraction, de l'imprévisible, du détour, de la démultiplication événementielle, comme dans *Le Mystère de la chambre jaune*. Le drame et la menace, prenant bien des visages, entraînent la complexification de l'intrigue. L'enquête revêt alors comme telle une portée narrative, et les découvertes et interventions du détective peuvent avoir valeur de péripétie tout autant qu'elles conduisent au dénouement. L'irruption du mystérieux Mr. Quin a de manière systématique cette fonction. Il est discret et en retrait, mais lance les personnages qu'il côtoie dans un parcours herméneutique porteur d'une fonction narrative immédiate. Le texte de Christie exprime, en réalité, le dédoublement de l'enjeu de sens dans les fictions qui se revendiquent du mystère : Quin, du côté du mystère, initie le désir de savoir, tandis que Satterthwaite met le savoir en action, et en tire l'effet voulu. Le mystère apparaît de la sorte comme un rapport au sens qui guide secrètement le texte pour lui conférer sa portée proprement narrative, pour permettre à la quête herméneutique de se muer en principe d'action¹⁴³⁵.

Avec le mystère, il s'agit non plus de proposer un problème, mais une aventure du sens dans nombre de ces textes. Agir et penser doivent aller de pair, dans des récits où ces deux aspects tendent à se rejoindre : dans *Le Mystère de la chambre jaune*, l'épisode de la galerie mystérieuse illustre cette fusion. Ne pas comprendre et ne pas être en mesure d'arrêter l'assassin, ce n'est qu'une seule et

¹⁴³⁵ « Conjectures began to stir in his brain. Was this the meaning of the presence of Mr. Quin? One thing he believed in firmly--wherever Mr. Quin showed himself--there lay drama », Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, *op. cit.*, p. 307.

même chose, un seul et même enjeu qui relance le récit vers de nouvelles voies et suscite encore et toujours des questions inédites. Le drame porte bel et bien sur le sens.

Ce qui se joue alors, avec l'appel au mystère et les divers jeux rhétoriques et narratifs qui l'entourent, c'est sans doute une fantasmagorie du Logos, du Verbe envisagé dans sa dimension active et performative, comme ce qui permet d'exercer une opération magique sur le monde dans une perspective de maîtrise. Dans leur délire interprétatif, les personnages du *Crime du moulin d'Usor* rêvent de comprendre le monde pour le contrôler et y occuper une place éminente. De manière apparemment plus humble, le père Brown refuse de procéder à une coupure entre l'exercice de la pensée, l'inscription dans la sphère de l'être et l'action exercée sur le réel. En pensant de manière correcte, il peut agir adéquatement parce qu'il entre en résonance avec l'ordre de l'univers et la volonté divine. Si le mystère permet de connecter la quête herméneutique à la dynamique narrative, c'est qu'il touche à la puissance du verbe. Dès lors, le texte peut dire son pouvoir propre, se désigner comme lieu fantasmagorique où se jouerait le désir d'emprise du lecteur sur le monde. L'enjeu de sens se fait enjeu d'action et invite à penser l'emprise que les mots donnent sur les choses.

4.1.5. De l'absence à la présence

Si le mystère permet de dramatiser la question du sens, c'est aussi qu'il est en mesure de travailler la fantasmagorie de la présence, là encore liée à l'idée du Verbe. Parler du mystère, en résonance avec les origines religieuses du terme, c'est donner à entendre que l'accès à la vérité peut procéder d'une logique de la révélation et de la manifestation.

L'idée que le texte policier relève de la simple résolution d'un problème tend à convoquer une autre modalité de fonctionnement, où la vérité ne surgit pas mais se construit, s'organise, s'élabore de manière progressive et selon des règles éprouvées. Cette approche se retrouve dans des récits qui commencent par présenter un ensemble de faits que le détective entreprend ensuite de mettre en ordre, comme c'est déjà le cas dans « *The Murders in the Rue Morgue* » où, après avoir lu les coupures de journaux, Dupin et le narrateur discutent de la

manière dont les différents indices pourraient être configurés en un tout. Dans *Murder on the Orient Express*, la récapitulation, sous forme de liste, des faits et des questions auxquelles il y a lieu de répondre, au début de la troisième partie, relève de ce fonctionnement logique, de la même manière que, dans *The Man in the Corner*, le vieil homme invite Polly à unifier les données. Pourtant, ces déclarations des actants s'intègrent dans des dispositifs narratifs où ce qui est mis en avant, c'est bien plutôt l'idée que le sens est pris dans un jeu de tension entre occultation et révélation.

La question porte d'abord sur le problème en jeu. Dans un certain nombre de textes, celui-ci est donné comme l'évidence, le fait de base qui sert de point de départ à l'enquête rationnelle et méthodique dès lors susceptible de s'exercer de manière déductive. Pour que le jeu puisse se déployer, le problème initial doit clairement être appréhendé comme tel. Mais ce point même peut se voir remis en question dans des approches textuelles mettant en avant la déstabilisation du sens. Le « villain », dans le roman gothique, brouille les apparences et son action court le risque de ne plus être vue pour ce qu'elle est, conformément à la tradition qui veut que le diable tire son pouvoir de ce qu'il cache son existence¹⁴³⁶. *The Notting Hill Mystery*, s'inscrivant dans cette tradition, présente le meurtre comme ce qu'il faudrait d'abord réussir à établir pour ce qu'il est : si le crime du baron R** est parfait, c'est qu'il n'a pas même l'air d'en être un. Selon une telle perspective, rien n'est plus trompeur qu'un univers de sens apparemment transparent. Le monde est alors susceptible d'être posé d'emblée sous le signe du mystère, en son sens négatif, dans la mesure où il faut postuler que quelque chose a été caché, dérobé, qui est la part du mal. Il faut alors faire apparaître le crime, là où il ne semblait *a priori* pas exister. C'est notamment le cas dans *XYZ* : si le détective était sur la piste d'un autre délit, le hasard d'une lettre le mène à suspecter que quelque chose de trouble se trame dans la sphère privée, intime, où il s'agit dès lors de faire émerger la menace criminelle. Sans doute, dans ce texte, la lettre n'est pas en réalité écrite par un personnage négatif. Elle n'en mène pas moins l'enquêteur à détecter le mal là où personne ne le voyait.

Selon une telle perspective, le meurtre n'est pas seulement le prétexte de

¹⁴³⁶ Antoine Vergote, « Anthropologie du diable : l'homme séduit et en proie aux puissances ténébreuses », dans Michel Lagrée, Henri Crouzel, Jean-Marie Sevrin et coll., *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, « Théologies », 1992, p. 83-109.

l'investigation¹⁴³⁷, il renvoie à un manque fondamental dans le sens, à un vide ou un principe de désordre qui concerne le tissu même de la réalité et qu'il s'agit d'appréhender. D'où le fait qu'à côté du meurtre, la disparition et les diverses formes de l'absence jouent un rôle important dans beaucoup de textes¹⁴³⁸. Dans *Le Crime du moulin d'Usor*, toute la question consiste à essayer de donner corps à une absence d'affaire, qu'évoquent seules quelques lignes d'une lettre déchirée retrouvée dans un train. Le titre de *L'Autobus évanoui* dit bien qu'il s'agit ici d'une disparition concernant un moyen de transport avec l'ensemble des personnages qui se trouvaient à bord et n'avaient *a priori* rien de commun entre eux.

De la sorte, les textes qui envisagent le crime sous un angle problématique peuvent s'engager dans un rapport contradictoire au mystère, comme ce qu'il s'agit de faire émerger pour ensuite le détruire, au profit de l'apparition cette fois de la vérité cachée. Le rapport au mystère est alors susceptible d'engager une véritable dramaturgie épiphanique, se déroulant à plusieurs niveaux et en plusieurs temps.

La pulsion scopique, le vocabulaire de la contemplation du vrai envahissent nombre de ces textes, de *Man in the Corner* à *L'Île aux trente cercueils*¹⁴³⁹. On peut y voir un lexique convenu, mais le texte, qui tend à spatialiser comme on l'a dit les enjeux de sens dans une visée de dramatisation, convoque en tout état de cause dans bien des cas la question du regard. C'est le cas, bien sûr, dans *A Study in Scarlet*, où deux regards s'opposent, celui (de Holmes) qui, en relation avec son objet, voit, et celui (de Watson) qui, décalé par rapport au premier et portant son attention sur lui, saisit le seul fait qu'il a noté quelque chose. La fascination du regard de Watson tient à ce qu'il saisit un

¹⁴³⁷ « The crime in a detective story is only the means to an end which is—detection », Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁴³⁸ Sur cette question, voir par exemple Carolyn Wells, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield (Mass.), The Home Correspondence School, 1913, p. 231-233.

¹⁴³⁹ Il s'agit régulièrement, pour le vieil homme, d'amener Polly à appréhender la vérité sur le mode de la vision en son sens nouménal (« Suddenly the young girl seemed to see the whole thing as in a vision », Baronne Orczy, *The Man in the Corner*, *op. cit.*, p. 46). Dans *L'Île aux trente cercueils*, l'enjeu de l'accès à la vision est essentiel. Le spectacle horrifique est toujours tronqué, puisqu'il renvoie à un travestissement de la vérité. Véronique arrive trop tard et assiste avec effroi au meurtre de son père, sans avoir pu appréhender tout ce qui s'est réellement passé. Elle assiste ensuite de loin au massacre des habitants. La pulsion scopique (« Toutes deux avaient collé leur front contre les vitres et regardaient éperdument », Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 445) ouvre au spectacle horrifique. La dramatisation de l'effet visuel est attachée à chaque fois à une connaissance erronée. Il s'agit de reconquérir la juste vision, qui n'est pas celle du témoignage des sens (l'objection de Stéphane, « Nous avons accepté ce dont nous étions témoins », *ibid.*, p. 605, est vaine aux yeux de Lupin).

autre regard, celui d'un rapport à la contemplation du vrai à laquelle lui-même n'a pas droit¹⁴⁴⁰. De la sorte, l'enquêteur censé établir de manière graduelle et progressive la vérité est à même de la délivrer sur le mode de la révélation.

La démarche méthodique du détective peut elle-même revêtir un caractère fascinant du fait de son rapport à l'insaisissable. Le paradigme indiciaire est sans doute, conformément à la leçon de Ginzburg, à entendre selon une approche inédite de la scientificité ; mais le traitement littéraire qu'en proposent les textes permet aussi de le rebrancher à l'occasion sur le rapport à l'invisible, puisque l'indice, sous la forme de la trace ou de l'empreinte est, par définition, l'élément infime et partiel ou absent et lisible de manière indirecte qui permet de reconstituer le spectacle de la vérité manquante¹⁴⁴¹. De la sorte, l'enquêteur peut, en dépit ou du fait de la scientificité dont il se revendique, revêtir les traits du maître de l'invisible. Lorsque Holmes fait surgir le sang d'un liquide transparent, il use d'un vocabulaire analytique, mais pour dire une expérience qui relève aussi d'une logique de révélation. Sa première phrase est d'abord inquiétante, mais son langage se fait immédiatement scientifique :

"Let us have some fresh blood," he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. "Now, I add this small quantity of blood to a litre of water. You perceive that the resulting mixture has the appearance of pure water. The proportion of blood cannot be more than one in a million. I have no doubt, however, that we shall be able to obtain the characteristic reaction. " [...]"¹⁴⁴²

¹⁴⁴⁰ Voir déjà Monsieur Lecoq, sous le regard du père Absinthe mais plus encore du narrateur à la troisième personne qui met directement sous les yeux du lecteur le spectacle des démarches et des découvertes de l'enquêteur sans qu'il puisse y accéder de l'intérieur : « Il allait, venait, tournait, s'écartait, revenait encore, courant ou s'arrêtant sans raison apparente ; il palpait, il scrutait, il interrogeait tout : le terrain, les bois, les pierres et jusqu'aux plus menus objets ; tantôt debout, le plus souvent à genoux, quelquefois à plat ventre, le visage si près de terre que son haleine devait faire fondre la neige. Il avait tiré un mètre de sa poche, et il s'en servait avec une prestesse d'arpenteur ; il mesurait, mesurait, mesurait... Et tous ces mouvements, il les accompagnait de gestes bizarres comme ceux d'un fou, les entrecoupant de jurons ou de petits rires, d'exclamations de dépit ou de plaisir », Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, *op. cit.*, vol. I, p. 43-44.

¹⁴⁴¹ Dès lors, certains textes mobilisent l'idée que le spectateur de l'enquête indiciaire se retrouve dans la position d'un incrédule saint Thomas, comme l'avoue déjà le père Absinthe face à Lecoq : « – Il ne faut pas en vouloir à un vieux de la vieille, qui est un peu comme saint Thomas... J'ai touché du doigt, et je voudrais bien savoir la suite », *ibid.*, p. 48. Dès lors, l'incrédule se mue en croyant : « Il pouvait tout croire désormais, par la même raison que d'abord il n'avait rien cru », *ibid.*, p. 49. Ce type de notation dépréciative à l'égard d'une figure du peuple, mais qui fonctionne aussi parallèlement, en dépit de l'ironie, comme invitation au lecteur à entrer à son tour pour le temps de la lecture dans la croyance à la puissance du texte, se retrouve dans nombre de récits.

¹⁴⁴² Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 10.

Mais alors que l'expérience donne le résultat attendu, la réaction de Holmes devient celle de l'enfant¹⁴⁴³, de l'esthète de la science¹⁴⁴⁴, ou encore du justicier en puissance¹⁴⁴⁵. La langue du texte se donne sous le signe de l'instabilité alors que l'expérience, qui présente l'irruption soudaine et comme magique du sang du criminel, évoque irrésistiblement une parodie de rituel eucharistique.

Le centrage du texte sur la question des signes, envisagés comme moyen d'accéder à l'invisible et de le faire apparaître, permet alors de faire émerger allusivement dans le texte une acception religieuse du mystère, cette fois-ci sur un mode valorisé. C'est évidemment le cas dans les nouvelles de Chesterton consacrées au père Brown, où le mystère en son sens policier est conçu en continuité avec son sens religieux. Il s'agit pour le texte de faire apparaître la solution par le jeu des indices, mais celle-ci, du même coup, prend force de révélation dans « *The Blue Cross* » pour dire une vérité plus profonde, amenant à envisager l'univers entier sous le signe de l'ordre et de la loi.

La dimension épiphanique du récit policier, où la vérité se délivre sur un mode ritualisé, constitue un trait bien connu de ce type de fictions, et c'est notamment à partir de cette question que Kracauer a développé sa théorie¹⁴⁴⁶. La plupart des textes mobilisent cette question d'une manière ou d'une autre. Dans *L'Île aux trente cercueils*, elle prend la forme d'une parodie de sermon. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, le texte joue avec l'imaginaire de la révélation dans le chapitre où le héros livre la vérité, « Où Joseph Rouletabille apparaît dans toute sa gloire »¹⁴⁴⁷. De manière générale, la raison et la science, substitués de la religion et de ses pouvoirs, convoquent de manière conséquente la rêverie épiphanique, par le biais de la délivrance publique d'une vérité à laquelle nul ne s'était attendu. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, tout est d'ailleurs affaire d'apparition et de disparition, à la manière de la science de Stangerson qui pense la dissociation de la matière. Le « phénomène », c'est alors en particulier ce qui se joue au carrefour de la pensée scientifique et de la rêverie religieuse, ce qu'il

¹⁴⁴³ « "Ha! ha!" he cried, clapping his hands, and looking as delighted as a child with a new toy. "What do you think of that?" », *ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴⁴ « "Beautiful! beautiful! The old Guiacum test was very clumsy and uncertain" », *ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴⁵ « "Had this test been invented, there are hundreds of men now walking the earth who would long ago have paid the penalty of their crimes" », *ibid.*, p. 10.

¹⁴⁴⁶ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, *op. cit.*

¹⁴⁴⁷ Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 158.

faudrait expliquer mais qui éveille un fantasme scopique aussi bien qu'haptique digne d'un saint Thomas¹⁴⁴⁸. Phénomène, mais aussi événement, mobilisent une pensée du surgissement de ce qui échappe, et qui appelle, du sein même d'une approche revendiquée comme scientifique, l'horizon d'un autre ordre explicatif¹⁴⁴⁹. Le rituel épiphanique répond à une vérité qui échappe et qui, tout en relevant de la loi de la raison, se manifeste d'une manière paradoxale appelant irrésistiblement la référence religieuse.

La ritualisation de la vérité lui donne toute sa force, dans un effet de théâtralisation qui hérite au passage de la tradition de l'*anagnorisis*, avec la scène de reconnaissance permettant de produire le dénouement attendu. Le détective de XYZ use de ressorts dramatiques appuyés pour mettre en scène le surgissement de la vérité et amener au châtement du coupable. Il sort d'abord de l'ombre, caché derrière un masque. Quand il l'arrache, c'est pour initier le discours final d'accusation, qui s'accompagne cette fois du regard accusateur porté sur le coupable, auquel celui-ci ne peut plus échapper :

"My business is to ferret out crime and recognize a rogue under any disguise and in the exercise of any vile or deceptive practices." And I looked him steadily in the face. Then indeed his cheek turned livid, and the eye which had hitherto preserved its steadiness sought the floor¹⁴⁵⁰.

La dramatisation du surgissement de la vérité constitue de la sorte un ressort narratif attendu, mais qui dans le texte se revendiquant de la méthode souligne *a contrario* un autre rapport au vrai, entendu comme révélation et comme irruption de ce qui paraissait voué à rester caché. Certains textes peuvent jouer d'ailleurs avec l'idée d'une vérité qui, tout autant que providentielle, peut revêtir une allure dangereuse et inquiétante, selon la tradition du *mysterium tremendum*. Dans *L'Île aux trente cercueils*, si la raison finit par rétablir ses droits, le surgissement du spectacle inattendu a jusque-là ouvert l'idée que sur l'île, ouvrir les yeux était une chose dangereuse, en donnant accès

¹⁴⁴⁸ « En vérité, les phénomènes de cette science encore inconnue qu'est l'hypnotisme, par exemple, ne sont point plus inexplicables que cette disparition de la matière de l'assassin au moment où ils étaient quatre à la toucher », *ibid.*, p. 102.

¹⁴⁴⁹ « L'affaire me parut ne pouvoir s'expliquer que par de l'inexplicable, c'est-à-dire par un événement en dehors des lois naturelles connues », *ibid.*, p. 102-103.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

à une version terrifiante du réel¹⁴⁵¹. Il faut alors rétablir la vérité apaisée contre le spectacle, terrifiant, de la menace criminelle.

La vérité envisagée sur le mode du surgissement est en outre le plus souvent vue sous le signe de l'unicité. Elle est principe de rassemblement de ce qui était éparpillé, et se fait encore en ce sens conjuration du désordre. Il s'agit de produire une version unique, finale et définitive du vrai, où le détective a figure de prophète, comme en témoigne le vieil homme dans son refus d'envisager toute autre approche du mystère que la sienne¹⁴⁵². Parce qu'il déstabilise la puissance de la vérité, *Trent's Last Case* en déconstruit le caractère unitaire. Plusieurs versions de la vérité se complètent plus qu'elles ne se détruisent mutuellement, pour en dire la dimension fragmentaire. Mais le texte qui se donne sous le signe de la révélation tend *a contrario* à mettre en avant cette dimension unitaire et transcendante d'une vérité fascinante. *Murder on the Orient Express*, s'il présente pour finir deux versions possibles de la solution, ne le fait qu'en manière de jeu, et pour dire, en l'espèce, le fait qu'une justice supérieure autorise à cacher la vérité sur la sphère du monde. Les textes qui en appellent au mystère peuvent insister sur cette dimension, de *L'Île aux trente cercueils* au *Mystère de la chambre jaune*. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, n'est-ce pas l'absence de Larsan qui devient la preuve par excellence à la fin du roman, démontrant de manière éclatante combien, aux yeux de l'enquêteur, c'est dans le rapport à l'invisible que doit être pensée la vérité ? Parmi les textes étudiés ici, *The Mysterious Mr. Quin* en particulier ne cesse de travailler ces questions. Mr. Quin apparaît et disparaît à volonté. Impossible à appréhender, il donne à saisir, il est pour ainsi dire le médium qui s'efface derrière le message qu'il fait apparaître. Mais pour peu qu'on conteste sa mission ou ses pouvoirs, il se manifeste soudain pour ce qu'il est, dans une dimension inquiétante en résonance avec le *mysterium tremendum*¹⁴⁵³.

¹⁴⁵¹ « Elle avait vu ! ... Elle voyait ! ... En face de son père, à cinq pas de lui, contre le mur opposé de la pièce, il y avait un être qui braquait un revolver sur M. d'Hergemont et le visait lentement. Et cet être... Oh ! l'horreur ! ... », Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, op. cit., p. 436.

¹⁴⁵² « "I know that you have tried very hard that time to discredit the only possible version of that mysterious murder, the version which is my own" », Baronne Orczy, *The Man in the Corner*, op. cit., p. 138.

¹⁴⁵³ « Mr. Satterthwaite quailed. Mr. Quin seemed to have loomed to enormous proportions... Mr. Satterthwaite had a vista of something at once menacing and terrifying... Joy, Sorrow, Despair. And his comfortable little soul shrank back appalled. "Do you regret?" Mr. Quin repeated his question. There was something terrible about him. "No," Mr. Satterthwaite stammered. "N-no." And then suddenly he rallied. "But I see things," He cried. "I may have been only a looker-on at life--but I see things that other people do not. You said so yourself, Mr. Quin..." » Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, op. cit., p. 321-322.

Parce qu'il dit aussi bien l'occultation maléfique du sens que la puissance de révélation, le mystère est susceptible de jouer un rôle privilégié dans cette dramaturgie narrative, pour dire encore et toujours que le meurtre excède les dimensions du problème.

4.1.6. L'ancien et le moderne

La relation du récit policier à ce qu'il est convenu d'appeler la modernité constitue un autre enjeu important pour appréhender le statut du mystère dans les textes considérés ici. Les premiers écrits théoriques concernant le genre policier mettent en avant dans une large mesure le fait qu'il plonge ses racines dans un lointain passé¹⁴⁵⁴. Mais en même temps qu'à des fins de légitimation, c'est le plus souvent pour souligner l'originalité du texte policier au sens où il se donne à lire à partir de Poe, et insister sur son lien à l'époque moderne, avec la mise en place de la police d'État et d'un fonctionnement judiciaire fondé sur la production de preuves par le biais d'un dispositif d'investigation. De Chesterton, et de son idée fameuse selon laquelle le roman policier exprime la poésie de la vie moderne¹⁴⁵⁵, à Messac pour qui l'histoire de la science et celle du récit policier se développent de concert, la modernité urbaine et l'idéologie scientiste qui lui est rattachée sont régulièrement vues en relation intime avec le genre policier et sa portée propre¹⁴⁵⁶. C'est aussi sous ce rapport que le mystère, lié au religieux et à un monde passé, celui des croyances et des superstitions populaires telles que bien des textes les donnent à lire, peut spontanément être conçu comme ce

¹⁴⁵⁴ « The detective story is of respectable antiquity », E. M. Wrong, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 18. L'exercice qui consiste à retracer l'histoire du genre jusqu'à ses plus lointaines origines se repère chez nombre d'auteurs, de Dorothy L. Sayers à Régis Messac, et paraît constituer un quasi-passage obligé lorsqu'il s'agit de tenter de proposer une revalorisation du genre ; Eisenzweig parle à ce propos d'un « vertige de l'origine », Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 25. La recherche de fondements anthropologiques, et la référence à la poétique et notamment à la catharsis aristotélicienne, chez Sayers notamment là encore, participent également de ce jeu. *Infra*, 4.2.

¹⁴⁵⁵ « It is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life », Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁵⁶ Le récit policier peut aussi être vu comme une forme de littérature moderne alternative, qui s'oppose aux innovations de la haute littérature du moment. Voir par exemple le texte de Marjorie Nicolson qui y voit en 1929 une échappatoire aux romans intellectualistes du moment, Marjorie Nicolson, *The Professor and the Detective*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 110-127 et plus particulièrement p. 112-116.

que le texte est amené à exclure de son espace propre. *The Mystery of a Hansom Cab* présente la ville moderne, ses différentes classes, ses lieux de sociabilité et ses moyens de transport. Le Londres de *A Study in Scarlet*, le Paris de *L'Autobus évanoui*, où l'individu anonyme doit être poursuivi et appréhendé, se présentent comme le cadre moderne où l'enquêteur est le plus à même de déployer ses talents. Non que le cadre des enquêtes soit systématiquement urbain et ouvert. Mais c'est toujours en lien plus ou moins affiché avec la modernité qu'il se pense, et qu'il s'agisse de la campagne du *Crime du moulin d'Usor*, de Sarek dans *L'Île aux trente cercueils*, ou du village de XYZ, les lieux isolés paraissent ici conçus de manière dynamique, en rapport avec un autre espace par rapport auxquels ils se trouvent en situation périphérique. Les transports sont alors mis en avant, qu'il s'agisse du fiacre, du train, de la voiture, ou encore de l'autobus ou du sous-marin, et permettent de dire, même lorsque le texte se déplace dans l'espace autre, que c'est bien sur l'horizon d'un rapport au monde contemporain que doit se penser le héros de l'action. C'est le monde de la foule, du mouvement et des échanges qui se donne à lire dans nombre de ces récits. La mise en scène des journalistes, des journaux, de la société médiatique et des moyens de communication en général, est particulièrement nette dans des récits qui se veulent en prise avec une représentation du réel contemporain, même lorsque c'est pour ensuite s'en détacher d'autant mieux. L'importance accordée à la méthode du détective, au fonctionnement de l'institution policière ou judiciaire, s'intègrent de la sorte dans un ensemble qui tend à inscrire le texte dans un rapport au monde en résonance avec l'univers du lecteur¹⁴⁵⁷.

La référence au passé n'en occupe pas moins une place importante dans le texte policier. Il s'agit d'abord d'un enjeu structurel : on le sait, le récit policier a pu être défini en lien avec son organisation très particulière, centrée sur un manque initial qu'il s'agit de combler. L'histoire donnée à lire court après l'autre histoire, absente et manquante¹⁴⁵⁸, où vient précisément se loger le mot

¹⁴⁵⁷ Le récit policier peut être vu comme participant plus largement du « romanesque généralisé » théorisé par Marc Angenot, dans son étude portant sur l'année 1889. Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. Ce texte est désormais disponible en ligne sur le site *Médias19*, dans une édition de Guillaume Pinson : <URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>>. Consulté le 15/04/2020.

¹⁴⁵⁸ Cette question est bien sûr très largement abordée par la plupart des critiques. À noter que pour Robert Champigny, ce centrage du récit sur le passé justifie qu'on fasse appel au mystère en tant qu'étiquette générique : « A narrative is to be called a mystery story to the extent that the goal and result of the narrated process is the determination of some events anterior to the end of the process », Robert

« mystère ». De la sorte, le texte moderne est centré sur le rapport au passé, envisagé en lien avec la vacance du sens, qui en est le substrat primitif. On peut comprendre à cet égard que la structure de textes de Gaboriau tels que *Monsieur Lecoq*, avec la coupure entre la première partie dédiée à l'enquête et une seconde partie où est contée l'histoire passée et enfouie qui a mené au meurtre, ait pu paraître constituer une solution narrative adaptée pour rendre compte de cet éclatement du récit à la recherche de ce qui le fonde, et qu'elle ait pu se voir reprise dans *A Study in Scarlet*. Dans sa dualité, cette approche du récit touche à la coupure essentielle qui le traverse au principe de l'analyse d'Eisenzweig¹⁴⁵⁹.

Ce passé qui hante le récit est aussi fréquemment à appréhender dans les textes analysés ici en termes d'histoire littéraire. Dans nombre de ces fictions, les traditions avec lesquelles le texte policier est censé rompre en proposant un dispositif narratif inédit continuent à le nourrir de manière plus ou moins affirmée, y compris sur le mode de l'ironie ou du clin d'œil. Beaucoup de textes jouent d'effets d'écho avec le roman populaire, le roman gothique ou le « sensation novel ». On y trouve souvent une distribution manichéenne des personnages. Le personnage du méchant, du « villain », occupe une place importante aussi bien dans *XYZ*, *A Study in Scarlet* ou *L'Autobus évanoui* que dans *L'Île aux trente cercueils*. Des motifs directement issus du roman populaire, avec en particulier l'importance du roman primitif et du secret de famille sont également au cœur d'une grande part de ces fictions. De manière générale, dans ces récits dont les personnages sont fréquemment pourvus d'une compétence de lecteurs¹⁴⁶⁰, la fantasmatique de l'inquiétude prend volontiers corps par le biais d'évocations d'allure gothique aux yeux des actants : le lieu menaçant, le sujet en proie à l'effroi signalent que des forces inconnues menacent de faire irruption.

Champigny, *What Will Have Happened. A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*, Bloomington, Londres, Indiana University Press, 1977, p. 13.

¹⁴⁵⁹ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.* L'idée d'un fonctionnement purement logique du texte relève dès lors à l'évidence de l'illusion, dans un effet de montage tendant en réalité à l'autoréférentialité puisqu'un tel dispositif « n'est que texte et ruse du texte », Denis Mellier, « L'illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, *op. cit.* (p. 77-100), p. 86.

¹⁴⁶⁰ Dans *A Study in Scarlet*, Watson établit une fameuse liste qui recense les connaissances de Holmes. Celles-ci pèchent dans nombre de domaines, à commencer par la littérature, ce qui constitue la première notation de Watson « 1. Knowledge of literature.—Nil », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 20. Mais c'est pour ajouter plus loin, avec la neuvième entrée, qu'il en est autrement pour la littérature à sensation (ainsi exclue, donc, de la littérature en son sens premier) : « 9. Sensational Literature.—Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century », *ibid.*, p. 20. Fait divers et fiction sont mis sur un même plan.

Le « spectacle étrange, mystérieux »¹⁴⁶¹ du château d'Usor avec ses ruines et ses « eaux mystérieuses »¹⁴⁶², où les personnages sont confrontés à des cercueils qu'ils croient leur être destinés, les paysages accidentés de Sarek, la maison du crime et le visage du mort déformé par l'horreur dans *A Study in Scarlet*, les étrangers masqués aux desseins inconnus dans *XYZ*, le Glandier, « tout désigné à servir de théâtre à des mystères d'épouvante et de mort »¹⁴⁶³, la « mystérieuse villa »¹⁴⁶⁴ devant laquelle les protagonistes de *L'Autobus évanoui* sont pris « d'une inexprimable angoisse »¹⁴⁶⁵ ... Toutes ces notations gothiques renvoient à l'autre du texte, à ce qui menace la raison et qu'elle doit éradiquer. Elles éveillent du même coup l'idée d'une réalité d'allure archaïsante qui s'attache irrésistiblement au mystère. Celui-ci n'est plus alors à entendre à la manière d'un problème. Il évoque la force obscure, d'allure surnaturelle, et l'autre de la modernité. Il renvoie surtout à un type de plaisir de lecture fondé sur la mise en jeu de la sensation d'effroi.

De la sorte, l'évocation gothique est rapport au passé, et simultanément au passé littéraire, et semble figurer dans le récit ce qu'il rejette, mais qui renvoie aussi au lieu du plaisir narratif, et peut à la limite se charger d'une dimension nostalgique. Le récit de la modernité peut ainsi, paradoxalement, revêtir à l'occasion une allure passéiste en mesure de contaminer le profil du héros. Si on peut en douter pour Trent ou Rouletabille, c'est assurément le cas pour Holmes, en dépit de son dédain pour les rêveries gothiques. Comme avant lui le chevalier Dupin, dandy nocturne et solitaire, ou encore Maximilien Heller, personnage d'allure romantique, Holmes ne peut être vu uniformément comme une figure de la modernité. La mélancolie, le dédain de la masse et de la foule, le culte de l'intellectualisme modèlent un personnage à l'ambivalence bien connue. Si Rouletabille est un enfant, dans nombre de cas, le détective est en outre le plus souvent dans une posture de relatif recul à l'égard de l'action qui en fait une figure symbolique de maturité. Si *The Man in the Corner* paraît emblématique du récit policier à problème, on peut noter à cet égard que le personnage principal est un vieil homme. Il est doté d'un savoir susceptible d'être en rapport avec son

¹⁴⁶¹ Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁶³ Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁶⁴ Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, *op. cit.*, p. 785.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 785.

histoire passée, à laquelle le lecteur n'a pas accès.

La question qui se pose, dans bien des fictions, porte alors sur le statut de cette modernité. Est-elle à penser en termes de rupture, de mise en place radicale d'un monde fonctionnant de manière inédite, ou ne s'inscrit-elle pas dans un mouvement de continuité avec ce dont elle cherche à s'isoler ? La société des échanges, de la technologie et de la marchandisation ne serait-elle pas hantée, travaillée par un rapport au passé qu'il lui faudrait reconnaître pour se saisir telle qu'elle est, et se trouver en mesure d'appréhender l'étendue réelle de sa puissance aussi bien que des dangers qui la menacent ? Les racines indiennes du capitaliste Manderson, dans *Trent's Last Case*, disent l'histoire complexe d'un personnage qui entend nier ce passé et sombre dans la démence. Si *L'Île aux trente cercueils* semble ouvrir un espace archaïsant fait pour rendre fous des personnages à la raison impuissante, il faut en réalité pour donner véritablement sens à ce qui arrive plonger dans le passé, et comprendre que le monde est en proie à une histoire qui ne cesse de se répéter de manière cyclique au cours du temps.

Le mystère peut alors en venir à concerner cette survivance du passé jusque-là inaperçue, ce qui explique qu'elle ouvre d'abord à la stupéfaction et à la crainte superstitieuse. Les pouvoirs du savant Brancion, dans *L'Autobus évanoui*, s'expliquent grâce au passé. Un ancien manuscrit révèle à Henry le dispositif secret de l'hôtel particulier mis en place par un lointain propriétaire, et qui a servi à cacher l'autobus : « Les révélations du document se heurtaient dans son cerveau, y jetant le désarroi le plus effarant [...] le rapprochement de cette naïve invention du quinzième siècle avec ce véhicule si représentatif de la vie moderne qu'est un autobus l'affolait littéralement »¹⁴⁶⁶.

Qu'il s'agisse de le reconnaître ou de s'en défier, ce rapport à un passé d'allure archaïsante, d'abord vu comme l'autre de la modernité et ce qu'elle a tenté de détruire, permet de mobiliser le mystère dans sa dimension à la fois inquiétante et fascinante. Il peut alors dire la puissance d'imagination de la science, de la technologie, des inventions modernes. Pour Arsène Lupin, la Pierre-Dieu, pour qui sait qu'elle tient son pouvoir du radium qui la constitue, n'en est pas moins miraculeuse. Reconnaître la part archaïsante qui traverse la modernité permet d'en exprimer la force littéraire, ce qui en constitue la part

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 871.

de l'imaginaire et du rêve. À côté des considérations ironiques de certains textes sur la croyance et la superstition, rabattues sur l'imagination populaire par le biais du discours satirique portant sur les faits divers, se lit la tentation d'envisager le monde moderne comme le lieu du romanesque, en lien avec le plaisir des contes et des fables, contre une rationalité techniciste susceptible de se voir mise en échec pour peu qu'elle se coupe de ses sources secrètes. M. de Marquet recherche ce type de plaisir dans *Le Mystère de la chambre jaune*. Dans *The Mystery of a Hansom Cab*, les mœurs de Melbourne peuvent être comparées à celles de la Rome antique, et le grouillement de la ville évoque irrésistiblement *Les Mille et une nuits* et l'imaginaire des contes¹⁴⁶⁷.

Le récit policier, dans son lien affiché à la modernité, se trouve ainsi travaillé par un rapport au passé qui est également susceptible de concerner la part de l'imaginaire et du rêve dont la raison scientifique entend réduire les pouvoirs ; c'est aussi dans ce jeu que trouve à se loger l'évocation du mystère.

4.1.7. Le mot et la chose

Il est encore au moins une autre dimension qui amène le mystère à jouer un rôle important dans ces textes. Elle concerne l'enjeu de la nomination, la possibilité même de formaliser, de symboliser ce qui échappe. Du fait de l'histoire religieuse du mot, le mystère, parce qu'il engage ce qui excède l'expérience commune et formalisable en termes humains, est à même de toucher au réel, si on l'entend au sens lacanien à la manière de ce qui résiste au processus de symbolisation¹⁴⁶⁸. La tradition gothique, dans sa manière d'associer le mystère à la sensation de terreur ou d'horreur du sujet en situation de déprise, thématise une mise en rapport avec l'impossible et le non symbolisable. Le

¹⁴⁶⁷ « All made up a scene which fascinated [Calton], and he could have gone on wandering all night, watching the myriad phases of human character constantly passing before his eyes », Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁶⁸ Jean-François de Sauverzac rappelle que le « réel » recouvre une multiplicité d'acceptions en lien avec ce qui échappe au symbolique ou à l'imaginaire. Parmi celles-ci, le réel renvoie notamment à l'objet du désir inconscient ; il est alors « objet perdu, mythique ». Jean-François de Sauverzac, « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », *Cliniques méditerranéennes*, 2001/1, n°63, p. 223-237. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-1-page-223.htm>>. Consulté le 27/03/2020.

langage humain, en tant que principe de mise en ordre, se voit alors subverti, voire posé comme réduit à néant, et le risque de la folie est celui de la parole impuissante à s'exercer comme à l'ordinaire. Cette paralysie se reflète exemplairement dans le visage du mort, dans *A Study in Scarlet* : dans son mélange d'horreur, de terreur et de malignité, ce visage s'est fait expression, si l'on entend par là une modalité d'extériorisation d'un non-verbalisable¹⁴⁶⁹. Dans son évocation de l'effroi sacré, du *mysterium tremendum*, il suggère l'existence d'un message impossible à appréhender selon l'ordre commun. Dès lors, le mystère permet de désigner la transgression radicale que constitue le crime, pensé comme ce qui est précisément associé à l'ombre, et fait l'objet d'un travail secret voué à mettre en échec le travail de la symbolisation. Lorsque les enquêteurs se moquent du mystère, c'est alors aussi pour réaffirmer les droits de la langue, la possibilité pour l'homme de se réapproprier ce qui est censé se dérober obstinément. Les explications finales de Holmes, de Rouletabille, de Lupin ou de Poirot se font discours de réassignation, réorganisation des indices destinée à les inscrire dans l'ordre de la langue pour les figer et les muer en vérité accessible à tous. L'enquêteur se fait maître et dispensateur de la parole, et de manière significative, un texte tel que *Trent's Last Case*, lorsqu'il dépouille le héros de sa puissance de résolution, le prive du même coup de cette prérogative. Symétriquement, le héros de *The Man in the Corner*, du côté de la maîtrise totale, dispose de manière absolue et indisputée de l'empire de la parole. Dans l'ensemble des nouvelles qui composent le recueil de la baronne Orczy, la narration à la troisième personne tend largement à s'effacer derrière le quasi-

¹⁴⁶⁹ « On his rigid face there stood an expression of horror, and as it seemed to me, of hatred, such as I have never seen upon human features. This malignant and terrible contortion, combined with the low forehead, blunt nose, and prognathous jaw gave the dead man a singularly simious and ape-like appearance, which was increased by his writhing, unnatural posture. I have seen death in many forms, but never has it appeared to me in a more fearsome aspect than in that dark grimy apartment, which looked out upon one of the main arteries of suburban London », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 40. La pulsion descriptive et le lexique clinique servent à souligner le caractère hors-normes, irréductible de ce qui se donne à voir. L'apparition du visage maléfique de Manderson sous la lune, dans *Trent's Last Case*, en constitue le versant symétrique, avec un visage réduit à quelques traits n'exprimant rien d'autre que la pure anormalité associée au crime : « "I saw his face raised in the moonlight, the teeth bared, and the eyes glittering, and all at once I knew that the man was not sane" », Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case*, *op. cit.*, p. 371. *A contrario*, l'échec de Vorski à se constituer en figure suprahumaine lorsqu'il apparaît devant Véronique se détecte dans le fait qu'il peut être décrit d'une manière qui le rend absolument lisible et commun. Le portrait qui en est fait suffit à rendre compte du fait que son apparente puissance relève du régime de l'illusion : « Ce qui, autrefois, donnait chez lui l'impression d'une force brutale où il y avait encore une certaine distinction, était devenu, avec l'âge, l'attitude massive et vulgaire du lutteur de profession qui se carre sur l'estrade foraine », Maurice Leblanc, *L'île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 515.

monologue du vieil homme.

Ce qu'il s'agit d'éradiquer, c'est donc cette résistance du sens, qui est aussi potentiellement, en réalité, ouverture à un autre langage, d'essence non rationaliste et magique, en prise avec un pur principe d'altérité, ou encore avec les choses elles-mêmes et leur pouvoir. Dans *A Study in Scarlet*, la puissance des mormons, diffuse et omniprésente, est comme incarnée dans le paysage de l'Utah¹⁴⁷⁰. Cette personnification d'une force inhumaine et distribuée sur l'ensemble de l'univers diégétique s'incarne dans les signes qui surviennent de nulle part dans la maison de John Ferrier. Le mystère renvoie alors moins au non-langage qu'à l'autre langage, le « Mane, Tecel, Phares »¹⁴⁷¹ au moyen duquel une instance potentiellement terrifiante parce que non humaine se manifeste. Dans *L'Île aux trente cercueils*, les phénomènes et événements hallucinants auxquels Véronique est confrontée constituent un ensemble disparate et chaotique, mais qui trouve sa cohérence d'apparence de correspondre au texte censément prophétique du père Thomas. Si le mystère exprime un rapport au langage, celui-ci renvoie alors à la force pure d'un verbe émanant du tissu de l'être et susceptible de menacer le sujet humain. Le mystère relève alors moins du non-symbolisable que d'une symbolisation coupée du fonctionnement rationnel, et peut se trouver d'autant mieux exprimé par des jeux stylistiques appuyés.

On retrouve sur cet horizon les effets d'ambiguïté traversant des textes et des figures d'enquêteurs qui, en mettant en avant une altérité radicale qu'ils entreprennent de réduire, tendent à s'incorporer des traits de ce qu'ils récusent. Arsène Lupin, dans *L'Île aux trente cercueils*, substitue sa parole à celle de la prophétie, et son discours ne peut que se voir avalisé par les faits¹⁴⁷². De son côté, Rouletabille use de formules d'apparence magique, « Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat » ou « Maintenant, il va falloir manger du saignant », qui induisent instantanément une transformation du comportement de ses interlocuteurs. La parole du vieil homme de *The Man in*

¹⁴⁷⁰ « The very rocks have ears and the trees eyes », Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, vol. I, p. 160.

¹⁴⁷¹ *Daniel*, 5.

¹⁴⁷² Ainsi, alors que Vorski refuse de dire où se trouve François, Lupin s'écrie, sans savoir si l'enfant vit encore : « Stéphane, ne craignez rien pour François. Je réponds de tout », Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 585. Le verbe « répondre » prend ici tout son sens, et se fait véritablement acte de langage.

the Corner, dans son aptitude à épuiser la signification des affaires en présence, témoigne d'un savoir secret qui, au-delà de l'apparente appréhension rationnelle et extérieure, pourrait bien être rapport direct et vivant au crime en action.

Cette dimension peut se voir actée, portée par des textes assumant un rapport au mystère en son sens fort. Lorsque le père Brown, dans « *The Blue Cross* », s'écrie : « I saved the cross, as the cross will always be saved »¹⁴⁷³, il fait preuve d'une formule performative qui entend édicter une vérité profonde, et passe par le biais du mot « cross » du plan concret (la croix que Flambeau a tenté de voler) au plan métaphysique (l'évocation divine). Le signifiant, le signifié et le référent se replient l'un sur l'autre, pour dire le signe absolu et manifeste, puisque cette croix est ici à la fois désignation, objet concret, et incarnation divine. Le langage plein est aussi langage autre, échappant à la pure logique et à l'arbitraire du signifiant pour ouvrir sur le jeu de l'image comme forme ultime de la motivation des signes en prise avec leur référent. Christie fait de Mr. Quin, en tant que figure incarnant le rapport au mystère, celui dont le discours excède la pure approche commune, par ses modalités d'exercice comme par sa puissance. Il peut convoquer Satterthwaite par le biais de lettres au cours d'une séance médiumnique, et ses ordres ont force de loi, les autres protagonistes n'ayant d'autre choix que de s'y soumettre¹⁴⁷⁴. Il met en échec les paroles ordinaires, humaines, impuissantes à l'appréhender. « Harlequin is only a myth, an invisible presence... unless-----" "Yes," said Mr. Satterthwaite. Yes? " "Unless--his name is--Death!" »¹⁴⁷⁵ La parole magique touche aussi à une dimension potentiellement interdite, devant laquelle peut s'imposer le silence. Avec Mr. Quin, la parole de vérité apparaît dans son ambivalence, sa puissance, son aspect inquiétant. Le principe de raison fait fond ici encore sur une fantasmagorie de la puissance du verbe.

Le détective supérieur se fait donc magicien du verbe, à l'image de Poirot, maître de la nomination performative dans *Murder on the Orient Express*. Cette prérogative permet de donner corps à la fantasmagorie des mots qui se laisse lire dans beaucoup de récits policiers. Déjà, dans « *The Murders in the Rue*

¹⁴⁷³ G.K. Chesterton, *The Annotated Innocence of Father Brown*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁷⁴ « She made almost blindly, as it seemed, for the door, brushing Mr. Tomlinson aside. But in the doorway itself she came face to face with Mr. Quin, and he barred her way. "Go back and sit down," he said. His voice was authoritative. To Mr. Satterthwaite's surprise the girl hesitated a minute and then obeyed », *ibid.*, p. 282.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 318.

Morgue », la rencontre fondatrice du narrateur et de Dupin se fait autour de la recherche d'un livre, et l'analyse des indices prend volontiers la forme de l'herméneutique textuelle, de Poe à Jaccoliot en passant par l'énigmatique « Rache » écrit sur le mur dans *A Study in Scarlet*. L'enquêteur redéploie la portée cachée du texte. Pour le coup, il est bien du côté de l'esprit voué à revivifier la lettre. Car cette parole qui se veut productrice de vérité est aussi réparatrice : elle corrige un autre énoncé, faux, vide, témoignant d'un rapport déficient au monde. C'est celui qui se donne généralement à lire dans les journaux. Chez Poe, Conan Doyle, Orczy ou Groc, il s'agit de produire une parole pleine contre celle, trop hâtive et pressée, de la presse du jour. Mais elle peut aussi assumer pleinement sa portée médiatique avec Rouletabille, engagé comme journaliste du fait de son aptitude à produire le discours de vérité. C'est alors contre la parole officielle de l'appareil institutionnel que se produit le discours : Rouletabille refuse de servir le discours de pouvoir de la justice au nom d'une vérité envisagée pour elle-même¹⁴⁷⁶.

L'importance du verbe constitue un trait évidemment fondamental de l'ensemble des textes et peut s'assortir explicitement de jeux de référence à l'idée d'un rapport épiphanique au monde. Le texte convoque parfois de manière marquée des harmoniques religieuses. Le discours peut prendre des allures de sermon (avec la fin par exemple de « *The Mystery of Marie Rogêt* » de Poe), et l'aveu du ou des coupables (comme dans *Murder on the Orient Express*) est susceptible de virer à la confession, celle de Frettlby dans *The Mystery of a Hansom Cab*¹⁴⁷⁷, ou des criminels cédant au père Brown chez Chesterton.

Le texte de rationalité est dès lors d'abord rêve du verbe authentique. Il s'agit de produire la parole véritable, la parole dernière, que le criminel ne pourra plus contester¹⁴⁷⁸. Le titre de l'article de Holmes, « *The Book of Life* », dit à sa manière le désir du détective de se substituer à l'absolu religieux. Le

¹⁴⁷⁶ « Je ne suis pas de la "justice", moi ; je ne suis pas de la "police", moi ; je suis un humble journaliste, et mon métier n'est point de faire arrêter les gens ! Je sers la vérité comme je veux... c'est mon affaire... Préservez, vous autres, la société, comme vous pouvez, c'est la vôtre... Mais ce n'est pas moi qui apporterai une tête au bourreau ! ... », Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁷⁷ Elle donne son titre au chapitre 33 du roman, Fergus Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, op. cit., p. 223.

¹⁴⁷⁸ Hartley, dans *XYZ*, refuse cependant de laisser la dernière parole à l'enquêteur, il entend alors même qu'il a échoué s'obstiner à placer la lutte sur le terrain du langage : « There is still a word I have to say that will make things a little more even between us. Listen for it, you. It will not be long in coming, and when you hear it, let my brother declare how much enjoyment he will ever get out of his victory » , Anna Katherine Green, *XYZ*, op. cit., p. 65.

mystère renvoie à cette fantasmagorie de dévoilement du Logos dans sa toute-puissance et sa dimension d'altérité radicale. C'est alors précisément en tant que mot qu'il incarne ce rapport fétichisant au Verbe, ce qui permet d'en expliquer la portée médiatique. On peut comprendre ainsi la propension des fictions à mettre en scène des manchettes journalistiques faisant appel au mystère pour en déployer les acceptions, entre usage et mention, comme c'est déjà le cas dans « The Murders in the Rue Morgue », et bien plus encore dans *The Man in the Corner* ou *Le Mystère de la chambre jaune*. Si les récits policiers tendent à mettre à distance la langue des faits divers et de la littérature à sensation, c'est en l'incorporant à leur propre stratégie discursive pour se réapproprier la puissance de fascination du verbe dont elle témoigne.

L'aptitude du mot à envahir le paratexte des œuvres, dès le gothique, mais encore très largement dans nombre de ces récits, semble en prise avec cette dimension, et constitue un moyen de mettre obstinément en avant les enjeux de textualité. C'est que le paratexte relève lui-même de l'enjeu de présentation, au sens que lui donne Gérard Genette, en relation avec la dimension épiphanique dont le texte est porteur : « [Les productions paratextuelles] en tout cas entourent et prolongent [le texte], précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre »¹⁴⁷⁹. Le mot « mystère », envahissant le paratexte, dit la capacité du langage à produire l'effet de présence, à donner corps à l'enjeu de sens jusque dans sa dimension la plus évanescence. Si le mystère est si présent dans les titres, c'est alors sans doute du fait d'une puissance de fascination fonctionnant par ce biais comme invitation publicitaire¹⁴⁸⁰ à rentrer dans le processus de formalisation symbolique. Il répond au caractère fascinant du roman en tant que lieu de la promesse du sens. Charles Grivel écrit, à propos du fonctionnement des titres de romans :

Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée,

¹⁴⁷⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987, p. 7.

¹⁴⁸⁰ Rappelons que pour Charles Grivel, le titre répond essentiellement à trois fonctions, la fonction appellative, la fonction désignative et la fonction publicitaire, Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, op. cit., vol. I, p. 166-185.

l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent¹⁴⁸¹.

Le mystère serait alors par définition mise en abîme du fonctionnement du jeu textuel, tel qu'il se constitue explicitement en particulier dans le texte policier en tant qu'enjeu sémiotique. Entre sens impossible et sens transcendant, absence du texte et rêve du verbe conférant une prise absolue sur le monde, le mystère trouve son rôle de dire la jouissance romanesque dans son rapport fantasmatique à la puissance des signes.

Le mystère paraît donc se situer au carrefour d'une série de questions entrant en relation les unes avec les autres, et touchant toutes à la manière dont le texte policier tend à se construire comme genre dans la mesure où il se revendique de l'exercice de la raison. Parce que le mot « mystère » est lui-même polysémique, et peut fonctionner de manière ambivalente, il permet de nourrir en profondeur bien des récits, dans leur manière de penser en tension leur appartenance générique et leur puissance romanesque.

Qu'il s'agisse de la connaissance et de ses limites, du crime dans ses relations au mal, d'une approche du monde sous le signe de la nature ou de la surnature ; qu'il s'agisse encore du texte comme lieu du sens ou de l'action, de la mise en présence de l'absence et de l'invisible, de la forme de la modernité ou d'un rapport archaïsant au monde ; qu'il s'agisse enfin de penser le rapport des signes aux choses, ou la puissance du texte en et pour lui-même, le mystère, dans le récit policier, en dit aussi bien les marges que le cœur fictionnel, ce qui excède son programme apparent et touche à la dimension simultanément fascinante et inquiétante dont le récit est à même de se faire porteur.

Il exprime le fait que le détective évolue dans un univers trouble et complexe, où se joue en tous sens la question du rapport à l'autre en sa dimension radicale et menaçante. Il fait du processus de production du sens un enjeu excédant potentiellement les pouvoirs de la raison, dans la mesure où il concerne un univers diégétique en proie à la déstabilisation.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 173.

On comprend dès lors que le mystère entretienne souvent un lien explicite avec les enjeux stratégiques des récits. Il peut être récusé ou revendiqué, il peut faire l'objet de discours de mise à distance par la bouche des personnages et envahir simultanément le tissu de l'œuvre et jusqu'au titre des chapitres. Il est susceptible, que ce soit par jeu ou en guise de ruse à visée légitimante, de dire quand il est congédié la portée d'un texte se revendiquant de la science ou du jeu plutôt que de la littérature. Mais parce qu'il se déploie selon un réseau de lignes d'ambivalence, il permet, lorsqu'il est largement mobilisé, de dynamiser le récit, d'intensifier les enjeux narratifs, de troubler l'idéal de clarté tranquille du sens, et d'ouvrir à l'idée même de roman fondée sur des « intrigues saillantes, qui reposent sur l'entretien d'un mystère ou d'un suspense »¹⁴⁸².

Avec le mystère se pose obstinément la question de l'intérêt du lecteur, de ce qui le fonde anthropologiquement et cognitivement, et de la manière dont il prend corps en contexte romanesque. La question de la tension narrative, au cœur des analyses de Baroni¹⁴⁸³, entre en particulier en résonance avec le mystère. Le suspens et la curiosité, tels que les mobilisent certains de ces récits, paraissent faire écho aux deux facettes du mystère, *mysterium tremendum* et *mysterium fascinans*, selon la distinction bien connue de Rudolf Otto¹⁴⁸⁴ pour dire le double mouvement d'inquiétude et d'attirance à l'égard de la figure de l'altérité radicale. Car le mystère stimule la pulsion de savoir en même temps qu'il suscite l'angoisse à l'égard de la menace latente. Le mystère est fréquemment obscur, sombre, en lien avec des forces impossibles à appréhender, comme dans *The Mysterious Mr. Quin* où reviennent obstinément les formules « black mystery » ou « dark mystery ».

La puissance d'attraction du mystère pourrait tenir alors à ce caractère essentiellement ambivalent puisqu'il renvoie à ce qui se donne, mais sur un mode potentiellement dangereux, aussi bien qu'à ce qui échappe, mais qu'il faut alors poursuivre. Il ouvre à un rapport instable au monde, entre désir de vérité et risque de destruction. Il invite le lecteur, comme Quin avec Satterthwaite, à pénétrer sur une scène inconnue pour y agir fantasmatiquement. Les différentes dimensions sémantiques du terme déclinent et déploient cette ambivalence fondamentale qui en fait la force propre et le caractère évanescent. La

¹⁴⁸² Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, « Slatkine Érudition », 2017, p. 26.

¹⁴⁸³ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, *op. cit.*

¹⁴⁸⁴ Rudolf Otto, *Le Sacré*, *op. cit.*

réversibilité au cœur du terme lui confère sa dynamique propre.

On comprend dès lors que les textes policiers, dans le cadre de stratégies de légitimation reposant largement sur la mise à distance de leur statut romanesque, entretiennent des relations complexes et diverses au mystère, de la récusation à la mobilisation radicale en passant par les effets de double discours. C'est que la question concerne en réalité précisément le statut fictionnel de ces textes. D'autres lignes de sens auraient sans doute pu être mises en avant au cours de l'analyse. En particulier, on a mis de côté la question autour de laquelle s'ordonnent en réalité les autres, la plus évidente et la plus fondamentale, qui concerne le rapport à la vérité. On a vu que le mystère, exprimant par son histoire religieuse le rapport par excellence à la vérité, a pu être assimilé au faux et au mensonge ; et que les accusations portées contre lui rejoignent à cet égard largement celles longtemps portées contre le roman. Si les textes policiers parlent volontiers de manière obsessionnelle du mystère, c'est le plus souvent pour dénoncer à la fois la part du mensonge et le monde de la fiction, rabattus l'un sur l'autre. Le mystère est au cœur de dispositifs d'allure schizoïde déployant une langue d'allure scientifique destinée à moquer la dimension narrative et littéraire qui constitue pourtant leur part essentielle. De la sorte, le mystère pourrait bien toucher le point même où se joue l'impossibilité du texte policier, dans son rêve de faire passer pour logique un fonctionnement profondément narratif ainsi que l'a montré Eisenzweig. On peut d'autant mieux s'interroger sur la place que lui accorde le discours critique de l'époque, au moment de théoriser le genre dans ce qui ferait sa logique et son profil propre.

4.2. Mystère et genre policier – approches critiques françaises et anglo-saxonnes au début du vingtième siècle

Les récits fictionnels relevant du genre policier au début du vingtième siècle paraissent user de manière contrastée du rapport au mystère, dans le moment même où, pour nombre d'entre eux, se pose le problème de l'autonomie générique du territoire auquel ils entendent se rattacher. C'est alors la question de leur statut, de leur appartenance revendiquée ou non à la sphère romanesque

qui paraît se jouer dans leur façon de se présenter au lecteur et d’user, le cas échéant, du mystère comme d’un pivot ou d’un terme-repoussoir.

Pour éclairer ce problème, on s’est d’abord centré sur les fictions elles-mêmes, et la manière dont elles usent du terme de manière contrastée et plurielle de manière à créer des effets spécifiques. Mais il semble aussi nécessaire d’effectuer un détour du côté des textes critiques de l’époque. Si le roman policier en vient à se penser comme un genre à part, c’est aussi par le biais de constructions qui s’élaborent parallèlement aux textes, et en relation avec eux. Les théoriciens du genre, qui en sont aussi, pour une bonne part, des praticiens, donnent forme à une construction littéraire assortie de considérations idéologiques¹⁴⁸⁵, largement destinée à en stabiliser le sens et la portée.

Il paraît d’autant plus nécessaire de revenir sur cette question que le mystère, dans le même temps, se pare lui aussi à l’occasion d’atours génériques. L’anthologie d’Howard Haycraft consacrée aux textes critiques du genre policier qu’il publie en 1946 s’appelle *The Art of the Mystery Story*¹⁴⁸⁶, comme si le mystère n’était plus pensé comme le bord, la périphérie ou le négatif, mais comme ce qui définit le texte policier, comme si le mot pouvait concentrer en lui la portée générique du texte policier. Les analyses critiques paraissent alors à même d’éclairer le statut ambivalent du mystère dans ses relations au texte policier.

On se centrera plus particulièrement ici sur des textes critiques français et anglo-saxons du tournant du vingtième siècle, jusqu’aux années trente, qui correspondent à la période étudiée dans la partie précédente. On peut cependant noter que les enjeux de classification générique et la question du statut de la « mystery story » en lien avec la « detective story » ont fait l’objet de discours critiques à visée taxinomique tout au long du vingtième siècle ; Julian Symons note encore avec scepticisme, en 1972, le souci de classification, excessif à ses yeux, d’historiens du genre policier vainement préoccupés selon lui de pureté théorique :

Historians of the detective story have been insistent that it is a unique literary form, distinct from the crime or mystery story, not to be confused with the police novel, and even more clearly separate from the many varieties of thriller. Those who believe as I do that such classifications are more confusing than helpful, and that the

¹⁴⁸⁵ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit.

¹⁴⁸⁶ Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit.

most sensible sort of naming is the general one of crime novel or suspense novel (and short story), have to begin by countering a considerable weight of opinion.¹⁴⁸⁷

Il s'agit pour nous de revenir sur l'époque où s'élaborent ces discours à visée taxinomique, d'envisager de quelle manière ces constructions théoriques investissent le mystère et lui accordent ou non une place privilégiée, et de voir si ce qu'elles en disent pourrait permettre d'approfondir l'analyse des ambivalences et de la portée narrative du mystère.

On se penchera pour l'essentiel sur des textes des années 1920 et 1930. C'est à cette époque que s'élabore le discours critique visant à définir précisément le genre policier (« roman policier » ou « detective novel ») et à lui assigner des contours généralement stricts. Julian Symons note à cet égard combien cette entreprise de systématisation datant de « l'âge d'or » des années 1920 peut rétrospectivement être vue comme relevant du forçage théorique, et nie la diversité et la portée des projets d'écriture des récits en présence :

When one looks at the attempts at definition more closely, they can be seen to apply only to the detective stories written in what is often called the Golden Age between the Wars. Many of these books were written within a convention as strict and artificial as that of Restoration plays, but that does not make the detective story a unique literary form. Theorizing about detective stories began in the twenties, and would have seemed incomprehensible to Poe or Wilkie Collins or Sheridan Le Fanu. They would have been astonished, and perhaps indignant, to know that they were working in what Haycraft calls "a frankly non-serious, entertainment form of literature"¹⁴⁸⁸.

Les sphères anglo-saxonne et française seront étudiées séparément : rien n'assure en effet qu'elles proposent le même découpage critique, et qu'elles envisagent le mystère selon les mêmes grilles de lecture. Par ailleurs, une place plus importante sera accordée aux auteurs anglo-saxons, du simple fait qu'ils proposent globalement des théorisations plus nombreuses et plus poussées, et s'intéressent plus largement au mystère. Pour le domaine français, on le verra, les textes critiques consacrés au policier tendent à accorder une faible attention au mystère, ce qui complique l'analyse et nous amènera à effectuer un détour du côté de la presse française de l'époque, de manière à vérifier si le mystère ne peut

¹⁴⁸⁷ Julian Symons, *Bloody Murder*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁸⁸ Julian Symons, *Bloody Murder*, *op. cit.*, p. 4.

pas malgré tout se trouver pris dans des discours à visée formalisante.

L'analyse des discours critiques portant sur la place du mystère dans le texte policier, et sur les éventuelles relations génériques entre récit policier et récit de mystère, devrait nous permettre de mieux appréhender la portée narrative associée au terme¹⁴⁸⁹.

4.2.1. Le mystère dans le récit policier selon la critique anglo-saxonne

Il paraît opportun de commencer cette partie par l'étude de la sphère anglo-saxonne, où les constructions critiques sont plus développées et plus nombreuses tout au long de la période considérée. Le discours critique français paraît d'ailleurs se constituer pour partie en écho avec ces textes et sous leur influence. Le monde anglo-saxon déploie un effort important à partir des années 1920 en particulier pour définir et catégoriser le genre policier et lui assigner une portée spécifique¹⁴⁹⁰. S'il n'est pas possible ici de considérer l'ensemble des nombreux textes qui ponctuent cette histoire, on se concentrera sur un certain nombre d'écrits critiques ayant marqué la période.

On a vu que deux questions se posent, que l'on traitera à part bien qu'elles soient liées dans les faits. On commencera par interroger la place que les textes

¹⁴⁸⁹ En complément de cette analyse, une étude de la place des fréquences d'apparition linguistique d'expressions génériques aptes à désigner les territoires du texte policier et du « roman de mystère » serait à faire. On peut se reporter, pour un premier sondage évidemment très approximatif sur cette question, à l'annexe VII du présent travail, qui présente des recherches d'occurrences sur corpus linguistique (ouvrages recensés sur Google Livres) effectuées par le biais de l'outil Ngram Viewer. Les recherches portent notamment sur l'évolution, au cours des années 1850 à 1950, de la fréquence d'apparition des expressions « roman judiciaire », « roman policier », « roman de mystère » pour la sphère française, et « detective fiction », « detective story », « detective novel », « mystery fiction », « mystery story » et « mystery novel » (le français tendant à se centrer sur la dénomination « roman » quand l'anglais est plus souple à cet égard) pour les sphères anglaise et américaine. Ces données sont évidemment à affiner et à explorer plus avant pour rendre compte des courbes d'évolution (on note par exemple un curieux reflux de l'expression « roman de mystère » dans la deuxième moitié des années 1930 selon Ngram Viewer, avant un brusque retour au début des années 1940). En dépit des quelques résultats surprenants et des écarts entre les courbes correspondant aux différentes expressions, on note une ascension très nette et à peu près continue des expressions liées au genre policier entre les années 1900 à 1940. Sur la même période, les expressions correspondant au « mystery novel » ou encore au « roman de mystère » suivent globalement la même progression, mais de manière plus heurtée et moins nette.

¹⁴⁹⁰ Voir par exemple, sur cette question, Stacy Gillis, « Detecting Histories, Detecting Genealogies: The Origins of Golden Age Detective Fiction », *Clues*, printemps 2019, vol. 37, n°2, p. 9-19.

critiques accordent au mystère dans leur visée de théorisation de l'essence du genre policier. Dans un second temps, on se centrera sur la manière dont certains textes pensent le roman policier en relation et/ou en opposition avec un autre classe de textes se donnant génériquement sous le signe du mystère, la « mystery story ». Ces deux niveaux devraient permettre d'éclairer la complexité des élaborations critiques du mystère dans ses relations au policier.

4.2.1.1. Penser la « detective story »

Pour envisager la pensée critique anglo-saxonne de la « detective story » dans ses liens au mystère, on se centrera sur quelques textes célèbres du début du vingtième siècle, en mettant pour l'instant de côté ceux qui traitent plus spécifiquement de la « mystery story ». Après une approche de l'essai « A Defence of Detective Stories » (1902) de Gilbert Keith Chesterton, on se penchera plus précisément sur quelques théorisations ultérieures, avec en particulier « The Art of the Detective Story » (1924) de Richard Austin Freeman, le texte à visée théorique d'Edward Murray Wrong qui ouvre l'anthologie de textes *Crime and Detection* (1926), ou encore l'introduction de l'ouvrage *Masters of mystery* d'Henry Douglas Thompson (1931). On envisagera aussi rapidement l'utilisation du terme « mystery » dans les deux catalogues de règles de la fin des années vingt de S.S. Van Dine (1928) et de Ronald Knox (1929), connus pour leur formalisation des enjeux du texte d'énigme.

On commence à voir apparaître à la fin du dix-neuvième siècle, et surtout au tout début du vingtième siècle, des écrits critiques consacrés au genre policier en contexte anglo-saxon. L'un des plus célèbres est celui de Chesterton, « A Defence of Detective Stories », publié en 1902¹⁴⁹¹. Ce court texte prend le genre policier comme objet à part entière pour en faire l'éloge. La plupart des essais de l'époque, comme l'article d'avril 1898 de *The Atlantic Monthly* consacré aux « Detective Stories », centraient jusque-là l'essentiel de leur analyse sur le fait que le texte policier relève du jeu, et que le mystère n'est là que pour en être

¹⁴⁹¹ G. K. Chesterton, « A Defence of Detective Stories », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 2-6.

évacuée¹⁴⁹². Si le texte policier peut être sorti de la littérature populaire, c'est alors parce qu'il n'a plus rien à voir en tout état de cause avec la littérature¹⁴⁹³. Chesterton, lui, réinscrit le roman policier au sein de la littérature populaire, dans un geste qui se propose de réhabiliter l'un et l'autre¹⁴⁹⁴. L'ironie du texte porte notamment sur les accusations portées à l'égard d'une littérature censément susceptible d'exciter des passions condamnables du fait qu'elle traite du crime : « It must be confessed that many detective stories are as full of sensational crime as one of Shakespeare's plays »¹⁴⁹⁵. Contre l'idée d'une littérature inférieure, Chesterton invoque l'idée de différences qualitatives entre les textes au sein du genre policier, comme de tout autre genre : « Many people do not realize that there is such a thing as a good detective story »¹⁴⁹⁶.

Le trait notable tient à ce qu'il ne met pas en avant la dimension du jeu, de la raison ou même de la logique comme fondamentale. Il en signale plutôt l'originalité thématique et la portée littéraire. Il envisage la littérature policière comme la forme moderne de l'épopée¹⁴⁹⁷, et voit en elle la forme la plus à même d'exprimer la poésie de la modernité urbaine : « The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life »¹⁴⁹⁸ ; « Of this realization of a great city itself as something wild and obvious the detective story is certainly the "Iliad" »¹⁴⁹⁹. Dans le texte, le mot « mystery » apparaît une seule fois, dans un passage qui rapproche le roman policier du conte de fées. Dans le récit policier se cacherait un secret profond, le mystère

¹⁴⁹² Le texte ne fait pas de distinction à cet égard entre les enquêtes fictionnelles et celles qui se présentent comme relevant de la réalité. Dans les deux cas, l'enjeu consiste à épuiser les données du problème : « The detective, whether in fact or in fiction, must leave nothing unaccounted for which concerns his solution of the mystery » ; *The Atlantic Monthly*, 1898, n°486, repris en volume dans *The Atlantic Monthly*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1898, vol. 81 (« Detective Stories », p. 573-574), p. 574.

¹⁴⁹³ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 21-48. Uri Eisenzweig revient sur nombre de textes critiques de l'époque.

¹⁴⁹⁴ « It is not true, for example, that the populace prefer bad literature to good, and accept detective stories because they are bad literature », G. K. Chesterton, « A Defence of Detective Stories », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁴⁹⁷ Le rapprochement du roman policier et de l'épopée se retrouve chez nombre d'auteurs, et peut servir diverses stratégies théoriques : il permet par exemple, selon les cas, d'asseoir la portée sociale du genre ou d'en affirmer le substrat mythique, et encore, pour le « roman policier archaïque », de rendre compte d'une écriture en appelant à l'hyperbole et à l'anaphore. Voir par exemple Jean-Claude Vareille, « Roman policier archaïque et aventure archaïque », *op. cit.*

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 4.

concernant la manière dont ce secret ne cesse de se voir évoqué tout au long du texte. Le mot engagerait alors la fantasmagorie d'un rapport au récit invitant le lecteur à se pencher sur les signifiants du texte pour y chercher le vertige d'une présence se donnant à lire en filigrane :

The lights of the city begin to glow like innumerable goblin eyes, since they are the guardians of some secret, however crude, which the writer knows and the reader does not. Every twist of the road is like a finger pointing to it; every fantastic skyline of chimney-pots seems wildly and derisively signalling the meaning of the mystery¹⁵⁰⁰.

Le genre est rattaché au domaine de l'imaginaire plus qu'à un paradigme scientifique, et le jeu interprétatif appréhendé en relation à la jouissance narrative. S'il y a ici un lien au mystère, c'est que la quête de sens participe au niveau le plus général du plaisir de lecture. Le texte policier, considéré sous l'angle du romanesque et de la fantaisie, se voit loué comme tel dans la mesure où il permet au lecteur de porter un regard rénové sur le monde moderne : « Anything which tends, even under the fantastic form of the minutiae of Sherlock Holmes, to assert this romance of detail in civilization, to emphasize this unfathomably human character in flints and tiles, is a good thing »¹⁵⁰¹ ; « We must give fair credit to the popular literature which, amid a babble of pedantry and preciosity, declines to regard the present as prosaic or the common as commonplace »¹⁵⁰². Une telle littérature relève de la « romance », ce qui ne l'empêche pas de revêtir une portée morale : « The romance of the police force is thus the whole romance of man. It is based on the fact that morality is the most dark and daring of conspiracies. It reminds us that the whole noiseless and unnoticeable police management by which we are ruled and protected is only a successful knight-errantry »¹⁵⁰³. La littérature, en modifiant notre regard sur l'univers social, permet de dépasser la morale ordinaire et de redécouvrir la vie à l'aune du rêve.

Chesterton ne met pas le mystère particulièrement en avant, et insiste bien plutôt sur le rapport du genre policier au conte de fées, à l'épopée, et plus généralement aux pouvoirs de l'imaginaire. De la sorte, l'élément rationnel n'est

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 6.

vu ici que comme une donnée secondaire du récit, ce qui amène à envisager le genre selon une perspective élargie et ouverte, permettant de faire place au mystère entendu comme rapport au secret au principe du désir de lecture.

C'est dans les années 1920 qu'on assiste véritablement à l'explosion de théorisations critiques du genre policier. Parmi les auteurs qui abordent la question, Richard Austin Freeman occupe une place importante avec l'essai « The Art of the Detective Story » (1924)¹⁵⁰⁴. Le créateur du Dr. Thorndyke, scientifique de formation, pense le récit comme pur problème et tire les conséquences narratives d'une telle approche. Le mystère apparaît en ouverture du texte, qui le désigne comme le point de départ à partir duquel peut être défini le récit policier : « That type of fiction which finds its principal motive in the unravelment of crimes or similar intricate mysteries »¹⁵⁰⁵. La ligne métaphorique amène à penser le mystère sous le signe du complexe et de l'enchevêtrement du sens. *A contrario*, le récit policier vise à retrouver la simplicité et l'univocité, envisagées comme critères du vrai.

Freeman est emblématique des praticiens qui se font théoriciens du genre à des fins de légitimation au risque d'extraire le roman policier de l'horizon littéraire. Il s'efforce à tout le moins, à l'inverse de Chesterton, de le détacher de la littérature populaire en lui refusant toute portée sensationnaliste¹⁵⁰⁶, et en le faisant sortir de la catégorie du récit criminel auquel il risquerait de se voir assimilé¹⁵⁰⁷. Il met en avant la seule dimension rationnelle et intellectuelle du texte : « The distinctive quality of a detective story, in which it differs from all other types of fiction, is that the satisfaction that it offers to the reader is primarily an intellectual satisfaction »¹⁵⁰⁸. L'inventeur du récit d'enquête inversé, ou « inverted story », où l'identité du criminel et la perpétration du meurtre sont d'emblée présentés au lecteur pour qu'il se concentre exclusivement sur les moyens qui permettront d'établir la preuve de la culpabilité¹⁵⁰⁹, voit dans le texte policier un pur défi pour l'esprit. Le mode de lecture policier est présenté comme une variante de la dispute théologique,

¹⁵⁰⁴ Richard Austin Freeman « The Art of the Detective Story » (1924), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 7-17.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁰⁶ « A widely prevailing error is that a detective story needs to be highly sensational », *ibid.*, p. 9.

¹⁵⁰⁷ L'auteur déplore cette assimilation : « It tends to be confused with the mere crime story », *ibid.*, p. 9.

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁰⁹ Julian Symons, *Bloody Murder*, *op. cit.* p. 88.

envisagée du strict point de vue de son développement formel. Comme elle, il se fonde sur l'acceptation d'un certain nombre de prémisses¹⁵¹⁰ et repose sur la rigueur d'un raisonnement construit à la manière d'un syllogisme¹⁵¹¹.

Freeman précise il est vrai qu'un texte policier réussi doit répondre aux critères généraux garantissant la bonne conduite de l'exercice romanesque¹⁵¹². Mais ces critères ne sont pas explicités. Ils sont considérés comme relevant d'un caractère d'évidence, et renvoyant à la fiction en général : s'il y a spécificité du texte policier, elle ne tient pas, dès lors, à cette dimension. Le peu d'attention accordé aux enjeux narratifs va alors de pair avec un discours peu développé concernant le mystère. C'est que la dynamique immersive ne saurait tenir, selon la perspective de Freeman, qu'au seul fait que le lecteur est invité à se mettre en quête de la solution du problème posé : « The reader's task is to collect the data, to rearrange them in their correct logical sequence and ascertain their relations, when the solution of the problem should at once become obvious »¹⁵¹³. Il n'est pas face à un inconnu, mais devant un ensemble de faits concrets à organiser. La lecture se fait exercice mental, pur entraînement permettant de tester ses forces intellectuelles : « The disputant enjoys the mental exercise, just as a muscular man enjoys particular kinds of physical exertion »¹⁵¹⁴.

Les ressorts narratifs du récit ne sont donc pas niés, mais subordonnés au jeu logique dont ils ne constituent que l'habillage extérieur : « A detective novel is, in effect, an argument conducted under the guise of fiction »¹⁵¹⁵. La thématique criminelle n'a pas non plus ici de valeur en elle-même : « The problem is usually concerned with a crime, not because a crime is an attractive subject, but because it forms the most natural occasion for an investigation of the kind required »¹⁵¹⁶. Tout juste Freeman reconnaît-il que, si le meurtrier a des allures de « villain », la narration s'en trouve renforcée en se constituant d'autant mieux en défi, mais c'est toujours selon une approche du texte comme jeu puisqu'ainsi, le texte donne corps à la partie adverse, et rien de plus : « The

¹⁵¹⁰ « The intellectual satisfaction of an argument is conditional on the complete establishment of the data », *ibid.*, p. 12.

¹⁵¹¹ « The conclusion must emerge truly and inevitably from the premises », *ibid.*, p. 13.

¹⁵¹² « Good detective fiction must be good fiction in general terms », *ibid.*, p. 11.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

villain is the player on the other side »¹⁵¹⁷.

Dans ces conditions, à quoi sert le récit comme tel ? Tout d'abord, il donne consistance au problème, lui confère une dimension sensible et lui permet ainsi de fonctionner d'autant mieux. Par ailleurs, dans la mesure où le problème doit être posé avec « fair-play », de faux indices ne sauraient être présentés au lecteur : « Each card as it is played should be set down squarely, face upwards, in full view of the reader »¹⁵¹⁸. C'est alors la narration qui détourne son attention de la solution en fonctionnant comme principe digressif. Par la mise en avant du crime et des données sensibles, elle fonctionne comme un paravent : « My practice is to avoid false clues entirely and to depend on keeping the reader occupied with the narrative »¹⁵¹⁹. Le jeu narratif relève donc de la ruse, sans pour autant toucher l'édifice logique du texte : le récit policier, pour être viable, ne saurait ainsi introduire tardivement de nouvelles données destinées à amener une solution inattendue¹⁵²⁰. Enfin, le récit permet de dramatiser la découverte de la vérité. Après avoir mené le lecteur vers des voies de traverse, il peut d'autant mieux faire surgir la vérité de manière soudaine, par le biais d'un effet de rupture qui confère à la dynamique de la reconnaissance sa puissance dramatique : « The entire dramatic effect of the climax of a detective story is due to the sudden recognition by the reader of the significance of a number of hitherto uncomprehended facts »¹⁵²¹.

La narration a pour fonction de donner vie au problème, d'en obscurcir les termes et de dramatiser l'irruption de la solution. Mais ce jeu reste malgré tout, aux yeux de Freeman, fondamentalement extérieur à l'essence profonde du texte policier. Le mystère, largement absent de l'essai, se voit envisagé de manière péjorative lorsqu'il y figure, précisément parce qu'il participe d'une approche plutôt narrative que logique. Celui qui en use, c'est le mauvais auteur de roman policier, qui se repose sur des effets de dramatisation en multipliant à l'excès les incidents et les surprises au lieu de se concentrer sur la solidité logique du dispositif textuel : « Acting on the pernicious advice of the pilot in

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁵²⁰ « The production of a leading fact near the end of the book is unfair to the reader », *ibid.* p. 15.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 16. On notera que la notion de « climax », si elle est considérée ici de manière fonctionnelle, a pu être envisagée en rapport étroit avec le fantastique, cf. Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction* (1952), New York, Humanities Press, 1965.

the old song to "Fear not, but trust in Providence", [the bad author] has piled up his mysteries in the hope of being able to find a plausible explanation; and now, when he comes to settle his account with the reader, his logical assets are nil »¹⁵²².

Pour Freeman, il s'agit de mettre en œuvre une approche restrictive du texte policier, conçue en opposition avec tout ce qui pourrait renvoyer à des mécanismes susceptibles de se voir rabattus sur la littérature populaire, et plus largement à des modalités immersives qui reposeraient sur le jeu propre de la narration. L'approche puriste et intellectualiste de Freeman va jusqu'à considérer que « The Murders in the Rue Morgue » doit être considéré comme un échec du point de vue de la forme policière telle qu'il la conçoit, parce que l'explication rationnelle n'est pas à la hauteur de l'effet de dramatisation associé à la solution proposée : « The reader is astonished and marvels how such an apparently impossible feat could have been performed. Then Dupin explains; but his explanation is totally unconvincing, and the impossibility remains. The reader has had his astonishment for nothing »¹⁵²³. Une telle approche du texte va de pair avec une mise au ban du mystère, entendu en relation avec d'anciennes formes littéraires vues comme par trop sensationnalistes et archaïques. L'importance de l'essai de Freeman tient au fait qu'il propose une théorisation aboutie du roman policier considéré sous l'angle du problème. Dans cette optique, il relègue clairement la dimension narrative du texte à une place au mieux secondaire – et les œuvres fictionnelles de Freeman ont d'ailleurs pu se voir considérées avec sévérité par des critiques plus soucieux de littérature¹⁵²⁴.

Parmi les autres textes importants de la période figure notamment l'introduction d'Edward Murray Wrong à l'anthologie de textes *Crime and Detection* (1926)¹⁵²⁵. Cet essai se situe pour partie dans la lignée de Freeman. Ici aussi prime l'enjeu d'élucidation, ce qui entraîne la promotion de valeurs esthétiques et de caractéristiques formelles auxquelles il se voit associé (« economy, tidiness, completeness »¹⁵²⁶). La dimension émotionnelle du récit,

¹⁵²² *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵²⁴ Comme par exemple une fois encore Julian Symons : « With Freeman we confront for the first time the crime writer who produced work of no other kind, and whose talets as a writer were negligible. Reading a Freeman story is very much like chewing dry straw », Julian Symons, *Bloody Murder*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵²⁵ E. M. Wrong, *Crime and Detection* (1926), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 18-32.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 24.

sans être niée, reste soumise à sa portée intellectuelle : « The heart must be less moved than the brain or our pleasure will be the less »¹⁵²⁷.

Pourtant, dans le détail, on observe des différences d'inflexion. La stratégie de légitimation passe, chez Wrong comme chez nombre de critiques, par l'inscription du genre de la « detective story » dans une histoire littéraire plus large¹⁵²⁸. Le texte policier est vu comme une évolution de formes précédentes, où la dimension sensationnaliste du récit primait (« It was sensation rather than reasoning that [the authors] sought »)¹⁵²⁹. Mais la différence, ici, est présentée comme de degré plutôt que de nature, et le genre policier lui-même se divise en différents courants.

De la sorte, Wrong témoigne d'une approche moins restrictive du texte policier. Il mobilise le terme de « mystery » en relation avec les nécessaires effets de dramatisation du récit. La mise en avant du motif criminel tient à ce jeu : « Of the crimes to be detected murder must always come first, for it is more mysterious and dramatic than any other »¹⁵³⁰. Le récit policier est vu comme une variante du récit du crime, dont la dimension de transgression confère au texte sa tension propre : « What we want in our detective fiction is not a semblance of real life, where murder is infrequent and petty larceny common, but deep mystery and conflicting clues »¹⁵³¹. Le meurtre, lieu par excellence du secret et de l'obscurcissement du sens, est du côté du mystère, bien plus que le vol par exemple, parce qu'il engage l'effacement de la figure de l'antagoniste¹⁵³², et participe dès lors du pouvoir de fascination du récit.

Dans leurs traits communs autant que dans leurs points de divergence, ces deux analyses permettent de signaler les questions qui se posent pour la critique de l'époque visant à circonscrire le genre policier à des fins de légitimation. La stratégie d'ensemble consiste à souligner le caractère novateur des textes et à leur assigner une essence propre, associée à une modalité d'immersion spécifique, où c'est l'élucidation du problème posé qui importe.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵²⁸ « The detective story is of respectable antiquity if we judge it by its remote forbears, though it is recent times only that have made it into a branch of art », *ibid. op. cit.*, p. 18-19.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵³² « Murder has removed one party to the secret, and so it is essentially more mysterious than theft », *ibid.*, p. 25.

Mais ce geste peut se faire plus ou moins radical, dans la mesure même où sont simultanément en jeu la question du statut littéraire et celle de la portée narrative des récits. La stratégie de légitimation peut ainsi, parallèlement, ancrer le récit dans une tradition, et valoriser alors le rapport inquiétant au crime, en mobilisant au passage le potentiel dramatique associé au mot « mystery ».

Avant de revenir sur la question de la portée générique que le terme peut alors revêtir, notons d'emblée une ambivalence frappante : le mystère, c'est bien, selon Freeman, ce qui est le plus extérieur au texte policier, dans la mesure où le mot est en prise avec une tradition qui vise surtout à produire l'effet sensationnaliste. Mais Wrong, de son côté, valorise Freeman pour la qualité même de ses mystères, entendus comme problèmes éminemment complexes (« mysteries more cunning and obscure »¹⁵³³), en même temps qu'il associe le mystère au meurtre, et par là à la tension narrative. Dès lors, le mystère peut être déployé selon différentes acceptions et se voir utilisé à la limite de manière métonymique pour désigner le texte policier lui-même. Henry Douglas Thompson publie ainsi en 1931 un ouvrage intitulé *Masters of mystery: A Study of the Detective Story*¹⁵³⁴. Le mystère, ici, peut être entendu en un sens générique, ou encore comme le moteur profond du texte policier, mais selon une perspective qui amène en tout état de cause à poser les termes en relation d'équivalence.

La définition du genre que propose Thompson n'est pourtant en rien différente de celle de ses prédécesseurs. Le jeu, le puzzle, la logique, la déduction, l'idée qu'il s'agisse pour le lecteur de trouver la solution d'un problème posé par le biais d'un ensemble de données initiales, tous ces traits se retrouvent ici : « In its simplest form the detective story is a puzzle to be solved, the plot consisting in a logical deduction of the solution from *the existing data* »¹⁵³⁵.

Mais si Thompson insiste sur le rôle central du problème, il l'envisage simultanément du strict point de vue de son potentiel narratif, et va à cet égard plus loin que Wrong, en n'envisageant pas uniquement le statut du meurtre comme ce qui participe de cette dimension du récit. Pour mériter de figurer

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵³⁴ H. Douglas Thompson, *Masters of Mystery* (1931), extraits du chapitre introductif dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 128-145. Il s'agit là des passages les plus utiles pour nous dans la mesure où ils portent sur la théorisation du genre proposée par l'auteur.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 129.

dans le texte, le problème doit revêtir un caractère suffisamment intrigant (« A dramatic problem »¹⁵³⁶). « The problem itself is of a curious and complex kind »¹⁵³⁷, dit-il encore : curieux (« curious »), c'est-à-dire à la fois étrange et suscitant la curiosité. Dès lors, Thompson considère, à côté de la dimension intellectuelle, le côté sensationnel du récit, sa manière de travailler l'inquiétude du lecteur, de donner consistance à un univers diégétique dont l'atmosphère peut revêtir un caractère de trouble et d'irréalité (« The danger lurking in darkened alleys; the mystery of a large city at night; the secrets and the tragedies it harbours; the hero-detective as the saviour of society »¹⁵³⁸). Thompson s'insurge explicitement contre les critiques qui entendraient épurer le récit de ce qui en assure la puissance proprement narrative : « Surely the compelling reason for our delight is a sense of the dramatic, and the higher the stakes played for, the more it is intensified »¹⁵³⁹. Il faut voir le texte policier comme se jouant au point de jonction d'une double dimension¹⁵⁴⁰. Le mystère, situé lui-même au carrefour de ces deux aspects, peut alors se voir mis au premier plan.

D'après ces quelques exemples, on voit que les théorisations anglo-saxonnes du genre policier de l'époque sont tiraillées entre une conception restrictive sous le signe du jeu et de la raison, et une approche élargie tenant compte de sa portée dramatique. L'importance accordée au statut du mystère semble dépendre étroitement du positionnement des auteurs à l'égard de cette question. Il peut n'être que l'autre nom du problème qu'il s'agit de résoudre. Mais entendu de manière plus pleine, il permet de renvoyer au crime et à tout ce qui confère au récit sa dimension inquiétante et trouble.

Ces questions se retrouvent dans les deux plus fameux catalogues de règles de la fin des années 1920, connus pour les codifications qu'ils s'efforcent de proposer, « Twenty Rules for Writing Detective Stories » de S. S. Van Dine,

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁴⁰ Cette double dimension du récit est à mettre en relation chez cet auteur avec une approche générée du plaisir de lecture. Il reprend à cet égard la conception traditionnelle selon laquelle la sensation serait du côté de la féminité, l'intellect du côté de la masculinité : « The average male reader reads the detective story for the problem, the female reader for the excitement of the setting », *ibid.*, p. 133. L'originalité consiste néanmoins, à partir de cette grille de lecture, d'en arriver à concevoir le texte policier non plus sous le signe de la pureté mais de l'hybridité. C'est paradoxalement une approche essentialiste des conduites associées aux différents lectorats potentiels qui amène de la sorte Thompson à proposer une approche élargie du genre.

de 1928¹⁵⁴¹, et « A Detective Story Decalogue » de Ronald A. Knox, de 1929¹⁵⁴². On y retrouve de fait un effet d'hésitation théorique, caractéristique de formalisations qui, au moment d'essentialiser un genre pensé sous le signe de la raison, se heurtent obstinément à sa dimension narrative. En témoigne notamment le fait que ces catalogues de règles, qui entendent édicter les conditions permettant au jeu rationnel de s'effectuer au mieux, en viennent à s'ouvrir à d'autres questions. Dire que le lecteur doit avoir accès à l'ensemble des indices, que le coupable ne saurait être un valet ou un Chinois, qu'il ne doit pas y avoir plus d'un passage secret ni d'histoire d'amour, c'est parler à la fois de la dimension rationnelle du texte, du système de valeurs idéologiques qu'il est censé illustrer, et des clichés littéraires dont il doit se défier. C'est donc, parallèlement au dispositif rationnel, se centrer sur le récepteur, sa culture, ses croyances, sa compétence, pour mettre en place un système de règles dès lors nécessairement transitoire, et fondé en tout état de cause sur le texte en tant que machinerie narrative. Ces systèmes de règles relèvent d'une démarche immunitaire paradoxalement appelée à tenir compte de ce qu'elle voudrait évacuer. Un tel paradoxe concerne au premier chef la puissance dramatique du récit, qu'il faut bien nourrir en même temps qu'elle paraît suspecte. Quelle place pour le mystère dans ce jeu ? Celle, encore et toujours, de ce que le texte doit mettre à distance. Mais c'est alors selon les deux principaux sens du terme, bien différents l'un de l'autre, que se dispose ce jeu d'éviction. Chez Van Dine, le mystère, c'est à nouveau le problème, et son éradication confère son mouvement interne au récit. La première règle le rappelle, au moment de revendiquer le fonctionnement contractuel du texte : « The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery »¹⁵⁴³. Parallèlement, lorsque Knox utilise le mot, c'est pour désigner non plus le point de départ du récit mais sa limite externe, le mystère relevant d'une approche sensationnaliste étrangère aux exigences logiques du texte : « The mysterious stranger who turns up from nowhere in particular, from a ship as often as not, whose existence the reader had no means of suspecting from the outset, spoils the play

¹⁵⁴¹ S. S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 189-193.

¹⁵⁴² Ronald A. Knox, « A Detective Story Decalogue », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 194-196.

¹⁵⁴³ S. S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *op. cit.*, p. 189.

altogether »¹⁵⁴⁴.

Dans les deux cas, le mystère est posé en opposition avec le genre, mais il l'est tantôt de manière externe, comme ce qui s'oppose à lui, tantôt de manière interne, comme ce que le récit défait progressivement, au point qu'on peut se demander si ces deux acceptions ne se rejoignent pas, et si le récit policier ne trouve pas avec le mystère ce qui lui permet de se raconter et de s'inventer fictivement comme genre en en faisant son ennemi fantasmatique. On peut voir là en tout état de cause une indéniable cohérence d'ensemble : la question consiste encore et toujours à stigmatiser tout ce qui contreviendrait au fonctionnement du texte entendu comme jeu pour l'esprit. Mais le fait même que le mystère soit conçu en des sens variés, qui concernent la dynamique narrative comme ce qu'il faut simultanément convoquer et tenir à distance, témoigne d'une oscillation dont atteste par ailleurs le caractère hybride de ces catalogues de règles, dans leur quête effrénée d'assignation du genre. Tâche impossible et condamnée à l'échec ? Condamnation des enjeux narratifs au profit du triomphe de la raison, selon une tentative qui ne saurait en réalité être envisagée selon une lecture trop univoque, ni même être prise à la lettre ? On peut se poser la question face à des textes dans lesquels l'effet de liste, dans sa dimension verticale et uniformisante, ne saurait cacher le caractère hétérogène et hybride des considérations en présence. Le fait même que le texte de Knox se termine par l'éloge de *Trent's Last Case*, le récit de Bentley qui consacre le primat de la narration et la défaite du jeu rationnel, pourrait avoir valeur d'indice pour suggérer une teneur plus ambiguë qu'il n'y paraît de ces jeux théoriques.

4.2.1.2. « Detective story » ou « mystery story » ?

En contexte anglo-saxon, le mystère revêt aussi une dimension générique, et cette question doit être abordée dans le cadre de l'étude des relations du mystère et du genre policier. De nos jours, l'entrée « mystery story » du site « Britannica Academic », qui correspond à la version en ligne de l'*Encyclopædia*

¹⁵⁴⁴ Ronald A. Knox, « A Detective Story Decalogue », *op. cit.*, p. 194.

Britannica, propose la définition suivante :

Mystery story, ages-old popular genre of tales dealing with the unknown as revealed through human or worldly dilemmas; it may be a narrative of horror and terror, a pseudoscientific fantasy, a crime-solving story, an account of diplomatic intrigue, an affair of codes and ciphers and secret societies, or any situation involving an enigma. By and large, mystery stories may be divided into two sorts: tales of the supernatural and riddle stories¹⁵⁴⁵.

Aux yeux d'un lecteur français, une telle définition peut sembler paradoxale, dans la mesure où la caractérisation générique y semble simultanément convoquée et congédiée. D'un côté, la « mystery story », en se constituant en entrée générique, est vouée à désigner un ensemble stable, celui de textes en rapport avec l'inconnu. Mais la définition défait rapidement l'idée d'une classe de textes au fonctionnement homogène. Elle se donne au contraire sous le signe du multiple et de l'hybridité, et amène pour finir à proposer un découpage en deux sous-catégories parmi lesquelles le récit d'énigme figure au côté de l'histoire surnaturelle. Cette distinction paraît poser le problème de l'unité de la catégorie qui a fourni son nom à l'entrée encyclopédique.

L'ambiguïté qu'on a pu noter concernant le statut du mystère dans le récit, et dans le récit policier en particulier, paraît *a fortiori* à même de se retrouver lorsque le terme est envisagé selon une telle perspective générique. Rappelons-le d'entrée de jeu, avant de revenir sur la manière dont les textes anglo-saxons du début du vingtième siècle abordent la question : la « mystery story » et la « detective story » sont aujourd'hui fréquemment considérées comme des catégories génériques exactement synonymes en contexte anglo-saxon, en même temps qu'elles peuvent y être pensées en tension, et parfois dans les mêmes textes. Bruce F. Murphy a par exemple proposé en 1999 une encyclopédie consacrée aux textes policiers et intitulée *The Encyclopedia of Murder and Mystery*¹⁵⁴⁶. La préface de l'ouvrage s'intitule « The triumph of the mystery story ». Le mot « mystery » désigne ici métonymiquement le texte policier (« Julian Symons has said that the best writers of mysteries have been artists, not artisans »¹⁵⁴⁷). Et pourtant,

¹⁵⁴⁵ « Mystery story”, *Encyclopædia Britannica*, s.n., s.d. En ligne : <URL : <https://www.britannica.com/art/mystery-story>>. Consulté le 18/02/2020.

¹⁵⁴⁶ Bruce F. Murphy, *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, New York, Palgrave, 1999.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. IX.

simultanément, on repère au long du texte la mise en place d'un effet d'oscillation. La préface use des formules « crime stories », « detective stories » ou « mystery stories » indifféremment. Mais au fil de la plume, l'auteur paraît suggérer que les termes ne se recoupent pas absolument. Il use d'expressions où ces différents termes apparaissent à la suite, comme pour manifester l'existence de nuances présentées comme évidentes, et qui ne font dès lors l'objet d'aucune démarche d'explicitation : « There are many reasons for the inexorable growth of crime and mystery genre »¹⁵⁴⁸ ; « Today mystery, detective, and crime literature have a permanent lock on the bestseller lists »¹⁵⁴⁹ ; « The enormous array presented by mystery and detective fiction »¹⁵⁵⁰. L'auteur va jusqu'à parler à l'occasion de « the mystery detective »¹⁵⁵¹ (*ibid.*). De la sorte, les mêmes termes se substituent l'un à l'autre, s'associent ou se cumulent, pour dire un ensemble générique dont la cohérence est sentie comme évidente, en même temps qu'elle s'ouvre à une multiplicité d'inflexions discrètes. Lorsque l'auteur, en clôture de sa préface, en revient à user du mystère en un sens générique, c'est d'ailleurs pour dire justement qu'il recouvre désormais un territoire flou, au point d'inclure des textes dans lesquels aucun problème criminel (au sens restrictif du terme « mystère » donc) n'est plus présent : « It is hard to say how far the expansion of the mystery genre will go in the future [...] the *New Mystery Anthology*, edited by Jerome Charyn, contains several works that are neither new nor mysteries »¹⁵⁵².

La « mystery story » paraît alors susceptible de désigner le texte policier en opposition avec le récit fantastique¹⁵⁵³, mais aussi dans certains cas de

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. IX.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. IX.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. XIII.

¹⁵⁵³ Un exemple parmi d'autres : « The fundamental principle of the mystery story is the investigation and discovery of hidden secrets, the discovery usually leading to some benefit for the character(s) with whom the reader identifies. The discovery of secrets with bad consequences for the protagonist, as in the case of Oedipus, is indeed the result of a mystery structure, but a use of this structure outside the realm of moral fantasy. In mystery formulas, the problem always has a desirable and rational solution, for this is the underlying moral fantasy expressed in the formulaic archetype », John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1976, p. 42-43. Le même auteur ajoute cependant : « Most other formulas involving a good deal of mystery – such as the hard-boiled detective story, the secret agent story, the gothic romance, or the crime thriller – tend to shade over into adventure or romance, though mystery remains a basic interest and an important secondary principle of the form », *ibid.*, p. 44. Le mystère en son sens générique est pensé en exclusion avec des formes dans lesquels il peut néanmoins, en son sens large, jouer un rôle important en tant que ressort narratif.

désigner un territoire générique bien plus large et flou.

Une étude du problème dans la littérature critique contemporaine exigerait de pousser l'analyse, mais en tout état de cause, cette oscillation permet de fournir une première approche du statut particulier de la formule « mystery story ». Il faut bien comprendre qu'en contexte anglo-saxon, l'expression peut à la fois se voir utilisée dans le cadre de formalisations destinées à distinguer le policier du fantastique¹⁵⁵⁴, et dans des approches critiques aussi bien qu'éditoriales tendant au contraire à les envisager comme relevant d'un même territoire d'ensemble.

Les auteurs de la première moitié du vingtième siècle connaissent bien l'expression, et en usent déjà volontiers à l'occasion au moment de tenter de désigner le roman policier en propre. L'anthologie que Howard Haycraft consacre en 1946 à ces essais critiques, et qui est largement mobilisée dans le cadre de ce travail, s'appelle précisément *The Art of the Mystery Story* ; notons cependant que cette anthologie, dédiée spécifiquement au genre policier, comporte une étude publiée la même année de Philip Van Doren Stern, où le mot est à nouveau envisagé selon sa définition la plus extensive: « Nearly three hundred book-length mysteries-using the word "mystery" as a generic term for all crime fiction to include the detective story, the murder story sans detection, and the horror story-were published in 1940 »¹⁵⁵⁵. La « mystery story » serait-elle alors, pour les critiques anglo-saxons, une catégorie essentiellement flottante ? Pour cerner cette question, on se penchera plus particulièrement sur des textes des premières décennies du vingtième siècle qui mettent résolument en jeu cette catégorie générique : *The Technique of the Mystery Story* (1913) de Carolyn Wells,

¹⁵⁵⁴ Cette formulation, proposée pour des raisons de clarté, serait à affiner. En réalité, le mot même de « fantastique » est à appréhender ici avec prudence. Il n'est guère attesté comme tel, et paraît au fond peu adapté dans des textes qui proposent une approche mouvante du territoire qu'ils cernent tout en en brouillant volontiers les limites. Arnaud Huftier éclaire le trouble taxinomique qui se lit dans la préface de Dorothy L. Sayers, en l'envisageant non à partir de la question du policier mais à partir de celle du fantastique : « Elle y mélangeait donc les registres, réunis sous l'égide de la modernité questionnée par la peur inhérente aux premiers hommes et la découverte de l'inconnu, puis l'établissement de lois pour canaliser cette peur, et la nouvelle peur engendrée par la faillibilité de ces lois... », dans Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, op. cit., p. 265. Le mystère, qui déstabilise les grilles qu'il sert simultanément à assurer, peut sans doute être pensé à cet égard en effet-miroir avec le fantastique. Les notations taxinomiques proposées ici sont à appréhender avec prudence, puisqu'il s'agit d'éclairer au fond ce qui les travaille et les déporte, bien loin de toute assise ferme.

¹⁵⁵⁵ Philip Van Doren Stern, « The Case of the Corpse in the Blind Alley », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., p. 528.

The Great Detective Stories (1927) de Willard Huntington Wright (où l'auteur fonde son analyse sur la distinction entre « Detective Novel » et « Mystery Novel »), et l'introduction de Dorothy L. Sayers à son anthologie *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror* (1928).

Dès le début du vingtième siècle, l'expression « mystery story » semble à même de désigner en propre et sans ambiguïté le récit policier fondé sur l'élucidation criminelle, comme en témoigne l'étude de Carolyn Wells de 1913 intitulée *The Technique of the Mystery Story*¹⁵⁵⁶. Auteure américaine, Wells est de ces critiques dont l'objectif est d'établir la valeur du genre policier et de montrer qu'il relève d'une approche spécifique de l'écriture. Cette démarche explique la manière ambivalente dont le terme peut se voir traité chez elle.

Il s'agit d'abord pour Wells de définir la spécificité du texte policier. Mais l'appellation « mystery story » permet simultanément de l'intégrer dans un ensemble plus large. Comme nombre de critiques dont le but est de prouver la valeur du genre policier, elle réfléchit à l'ancrage anthropologique du rapport à la fiction dont il témoigne, et à la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit. Le texte policier est alors inscrit sur un horizon plus vaste qui entre en résonance avec des connotations attachées au mystère.

La réflexion s'ouvre par un questionnement de l'un des ressorts fondamentaux sur lesquels repose le goût pour la fiction narrative. Le titre du premier chapitre, « The eternal curious »¹⁵⁵⁷, le dit bien : il s'agit de penser une passion commune à tous les hommes (« Inquisition into the curious is universal »¹⁵⁵⁸), et dont la littérature narrative se fait l'écho. Ce goût prend racine dans un rapport à l'enfance, et trouve à s'incarner dans le personnage mythique de Job, dans sa tentative de donner sens à l'impensable. Cette propension au questionnement caractérise l'homme. Il s'agit d'un rapport au monde pensable en termes de tension en direction d'un but, ce qui en fait une source de plaisir : « Man loves to be confronted by a mystery—and he is not entirely happy until he has solved it »¹⁵⁵⁹. Le mystère, c'est donc fondamentalement ici ce qui renvoie à ce rapport de l'homme fini à ce qui le

¹⁵⁵⁶ Carolyn Wells, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield (Mass.), The Home Correspondence School, 1913.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

dépasse et qu'il s'efforce de penser. L'ancrage de la réflexion sur le récit policier dans un propos à visée anthropologique confère alors au mystère une importance stratégique indéniable. Ce mot est envisagé dans ce cadre en un sens très large.

Wells en vient ensuite à considérer les textes et les personnages qui illustrent ce rapport à la littérature au long de l'histoire. Dans la mesure où elle se centre sur la manière dont le texte dévoile le caché, elle fait place à la puissance de l'imagination et à tout ce qui confère un caractère fascinant à l'élément à connaître. La supériorité de Poe tient alors à ce qu'il est à la fois du côté de l'analyse et de l'imagination, et qu'il touche en cela aux différents aspects de l'histoire de mystère :

Lowell declared that Poe had two of the prime qualities of genius—"a faculty of vigorous yet minute analysis and a wonderful fecundity of imagination." These two qualities are present to a greater or less degree in every lover of mystery fiction; and it is the degree that determines the intensity of the call of the author and the response of the reader¹⁵⁶⁰.

Tout texte mettant en jeu le rapport à l'inconnu paraît alors susceptible d'être pensé comme « mystery fiction », la formule étant appréhendée en un sens étendu. Dans un second temps, l'appellation se recentre sur le récit valorisant le pur jeu intellectuel : « What makes for worthwhileness in mystery fiction of any kind is the puzzle and its answer—not the gruesomeness of a setting or the personality of a hero or the delineation of a character »¹⁵⁶¹. Le texte policier a un caractère propre, en même temps qu'il s'insère dans ce rapport général à la fiction. De la sorte, le goût pour le texte policier se voit valorisé, et le mépris de la société à l'égard de formes narratives considérées comme extra- ou infra-littéraires est à envisager comme un oubli de la puissance du récit, dans son aptitude à répondre à des besoins profonds de l'être humain. Wells y voit l'effet d'une hypocrisie qui amène les hommes à faire mine de n'être intéressés que par les hautes spéculations philosophiques et à dédaigner ce qu'ils aiment en réalité profondément : « Many people would be glad to admit a taste for mystery fiction, but tradition tells them that such things are but child's play,

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

while a love of ethics or metaphysics betokens a great mind »¹⁵⁶². Reprenant son historique, Wells peut alors inscrire à son tour le récit de détection rationnelle dans une noble tradition, comme le feront après elle tant d'autres parmi lesquels Messac. De la Bible aux *Mille et une nuits* en passant par Hérodote, elle égrène les auteurs et les œuvres attestant d'une tradition illustre du récit de détection.

Il faut dès lors rendre compte de la place singulière occupée par le récit policier au sein de la catégorie plus générale sur laquelle s'ouvrait le texte, ce qui implique de revenir sur les autres types de fictions qui en relèvent également. Wells revient alors à une définition très générale de la « mystery story », empruntée à Charles F. Horne¹⁵⁶³ :

This is the tale of the Improbable, the story that depends chiefly upon plot, external or action plot. It deals with surprise, with mystery, with the unexpected. It sees truth perhaps, but only the oddities of truth, where verity fixes a feeble hope upon coincidence, or upon ignorance, and usually gropes blindly toward that comfortable travesty of material payment for immaterial efforts which man miscalls "poetic justice"¹⁵⁶⁴.

Wells cite également la classification de Horne en sous-catégories, parmi lesquelles figure l'histoire policière, dont la caractéristique tiendrait au fait que l'intrigue s'y présente de manière désordonnée¹⁵⁶⁵. Mais après avoir dénoncé le

¹⁵⁶² *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁶³ L'ouvrage auquel Carolyn Wells emprunte cette citation est le suivant : Charles F. Horne, *The Technique of the Novel*, New York/Londres, Harper and Brothers Publishers, 1908. L'auteur y propose une histoire d'ensemble du roman, et s'efforce simultanément de proposer une classification générale des textes. Le passage concerné est issu de la conclusion générale de l'ouvrage et ne correspond pas en réalité à proprement parler à la « mystery story », mais plutôt à ce que Horne appelle de manière plus large « The Novel of Artifice », *ibid.*, p. 268. Il oppose cette catégorie à trois autres : « The Novel of Incident » (les romans qui mettent en jeu le rapport à l'aventure), « The Novel of Ordinary Life » (qui concerne l'étude de ce qui est censé pouvoir arriver de manière courante, « the study of the Probable », *ibid.*, p. 269, et de manière générale la littérature réaliste) et « The Novel of the Inevitable » (il s'agit là de textes qui portent plus largement sur le sens de la vie, sur des considérations philosophiques ou métaphysiques, sur la destinée humaine ; Horne cite ici à titre d'exemple Goethe, Tolstoï, Gorki, mais aussi Thackeray et Richardson). Notons que Horne réserve de son côté l'appellation « mystery story » au genre gothique, entendu comme ce qui cherche à susciter l'effet d'horreur. La caractéristique de ce type de textes tient selon l'auteur à l'importance de l'intrigue, au détriment des personnages qui n'y ont guère de consistance : « In the mystery story the plot became more important than the hero », *ibid.*, p. 131. En attribuant à Horne une définition de la « mystery story » qui n'est pas la sienne, Wells produit l'un de ces nombreux effets de déplacement auxquels les expressions « mystery » et « mystery story » sont attachées.

¹⁵⁶⁴ Carolyn Wells, *The Technique of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶⁵ « The plot is deliberately presented upside down », *ibid.* Les sous-catégories de ce que Horne appelle « The Novel of Artifice » sont, outre « The Detective Story », « The Story of Fear », « The Story of Intrigue » et « The Novel of the Unknown ».

caractère vain de toute tentative de classement, elle en vient à proposer sa propre répartition : « It is obvious that the various types or kinds of mystery story cannot be classified with exactness; so they may be generally divided into three groups—a broad classification which will best suit our purpose: Ghost stories, Riddle stories, and Detective stories »¹⁵⁶⁶.

Le point commun entre ces trois types d'histoire tient encore et toujours à la curiosité, qu'elles entendent susciter par des voies différentes. L'histoire de fantômes met en jeu une curiosité pour l'inconnu destinée à se passer de toute solution logique¹⁵⁶⁷. Les « riddle stories » reposent sur une explication logique, mais elles ne traitent pas du crime, et n'engagent pas de participation du lecteur à la découverte de la solution logique¹⁵⁶⁸. Enfin, l'histoire policière se caractérise à la fois par la présence du motif criminel et par un mode de résolution permettant au lecteur de chercher le mot de l'énigme : « There must be crime or apparent crime or attempted crime. But whether the problem is one of murder, robbery or kidnapping,—whether it be solved by evidence, deduction or a cryptogram,—it is detected, not guessed, and this is the main element in our classification » (p. 43).

Une telle grille de classification permet de concevoir la « mystery story » à la manière d'un territoire d'ensemble sous le signe du rapport fascinant à l'inconnu, à l'intérieur duquel les histoires peuvent se répartir en fonction de leur rapport au surnaturel, au crime ou à un mode de résolution donné.

Après avoir brièvement traité des deux premières catégories¹⁵⁶⁹, Wells se

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁶⁷ « The question is certain to arise; "What was it?" And the answer must be "A *ghost!*"—that is an inexplicable supernatural manifestation of some sort. A rational and material explanation, as of a human being impersonating ghost, or, a mechanical contrivance responsible for mysterious sounds, takes the story out of this class at once », *ibid.*, p. 29.

¹⁵⁶⁸ « Riddle Stories, as we have chosen to designate them, are Mystery Stories concerned with a question and answer of absorbing interest, but one which in no way implies or includes the work of a detective, either professional or amateur. As a rule, Riddle Stories are not based upon a crime, but on some mysterious situation which is apparently inexplicable, but which turns out to have a most rational and logical explanation », *ibid.*, p. 37 ; « The Riddle Story, then, is based entirely on a puzzle whose solution is a clever trick of the author and usually not to be guessed by the reader. Unlike the Detective Story, there are no clues, either true or misleading. The reader goes swiftly from his first surprise to sustained wonder, and then to an intense and abiding curiosity that lasts until the solution is flashed upon him. The plot is meant to catch the reader napping, and seldom indeed is he wide awake enough to solve the riddle », *ibid.*, p. 40-41.

¹⁵⁶⁹ Signe de l'effet de flottement dans la classification, d'ailleurs reconnu par Wells : elle propose comme exemples de « riddle stories » *The Gold Bug* de Poe, mais aussi *The Avenger* de De Quincey, qui ne paraît pourtant pas correspondre à sa définition du genre excluant le motif criminel.

centre sur le texte policier. C'est l'objet privilégié de son attention, qu'elle analyse précisément du point de vue de sa structure et de ses motifs à partir du chapitre 6, « Detective Stories »¹⁵⁷⁰. On pourrait alors s'attendre à ce que l'expression « mystery story » disparaisse d'un texte désormais dédié à une sous-classe de récits et non plus au domaine général dans lequel ils se situent. Mais les choses ne sont pas si simples. Le texte mobilise aussi en réalité la formule en un sens restrictif. L'auteure peut ainsi à l'occasion parler indifféremment de « the police novel or mystery story »¹⁵⁷¹. Parfois, un effet de flottement s'insinue dans le texte lorsqu'il passe de « the Mystery Story » à « the Detective Story », et on ne sait plus bien si la mention de ces deux formules se fait encore selon l'approche de l'ouverture de l'essai, ou s'il ne faut plus y voir que deux synonymes utilisés tour à tour de manière à éviter tout bonnement l'effet de répétition :

The technique of the Mystery Story does not permit it to be a novel of manners, and yet the manners must not be neglected. If a Detective Story is to be literature, what may be called its manners must be looked after quite as carefully as its plot, though by no means with such conspicuous result. Intrinsic merit must be the real basis of its interest¹⁵⁷².

Il y a là un jeu probablement assumé, et qui ne paraît en tout cas poser aucun problème à l'auteure. C'est qu'ici, la filiation du récit policier à la curiosité est plus importante que les éléments qui le séparent des textes voisins. Ce qui le montre bien, c'est la place que Wells accorde à la raison dans son analyse. Pour elle, la raison a certes un statut essentiel dans le texte policier ; mais le plaisir que le lecteur trouve à en suivre le fonctionnement tient à ce qu'elle a d'abord pris l'allure d'une intuition supérieure, en lien avec ce que d'autres textes peuvent mettre en exergue : « It is this air of intuition, even though we know it is absolutely not intuition, that we seek in Detective Stories. We wish to be amazed by the mysteries, sure that in due time they will be explained. We enjoy being confronted by absolute paradox »¹⁵⁷³. L'allure magique du texte fait intrinsèquement partie de son fonctionnement, dans la mesure même où il ne se réduit pas à un jeu logique mais vise à produire un effet de fascination chez

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 93.

le lecteur. L'indice, dans l'effet de disproportion dont il est porteur, participe en particulier de la dynamique de sidération susceptible d'être produite par le récit :

There is a fascination about the solving of a big murder mystery by a bit of a broken cuff-link; or the tracing of a professional burglar by a speck of cigarette ash. Of course, the philosophy is that these clues are so small as to be unnoticed by the criminal who so conveniently leaves them behind him. Also they are unnoticed by the amateur or the Central Office sleuth, and so redound to the glory of the Transcendent Detective¹⁵⁷⁴.

Et la capacité de Holmes à détecter l'indice invisible aux autres renvoie de la sorte à ce jeu fascinant qui fait du récit policier une « mystery story » :

This is a fine instance of spectacular detective work. And this is what is demanded for the true technique of the Mystery Story. It is not real life; it is a stage, set with the furnishings and properties of the dramatic plot. The dropped handkerchiefs, the shreds of cloth or torn bits of paper, are carefully placed, and the detective has only to step along and pick them up¹⁵⁷⁵.

L'essai de Wells entend légitimer le récit policier en un sens étroit, mais l'investit simultanément selon une grille de lecture narrative, où il s'agit de surprendre et de fasciner le lecteur par les tours et détours du récit. La place du bizarre dans le texte policier s'en trouve valorisée¹⁵⁷⁶, et la situation apparemment impossible du crime en chambre close devient emblématique du genre grâce à son potentiel d'évocation : « A situation greatly beloved of mystery-mongers is a crime committed in a room so locked and barred that there is apparently no possible ingress »¹⁵⁷⁷. Le rapport à la disparition, à l'absence incernable¹⁵⁷⁸, participe à son tour à côté du meurtre de ce qui donne corps à la confrontation paradoxale à l'invisible.

Dès lors, le récit policier n'est qu'un type de textes parmi d'autres à pouvoir se revendiquer du mystère, en même temps que ce dernier, en tant que problème intrigant, occupe une place centrale au sein de son dispositif : « As a

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 137-139.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 231-233.

keynote to the story we would write let us remember that its success depends first of all upon the interest of the mystery »¹⁵⁷⁹.

Le texte de Wells permet donc de vérifier le caractère flottant de l'expression « mystery story », qui tient à celui du mot « mystery » comme tel. La formule renvoie au genre policier, mais aussi plus largement à une littérature visant à susciter l'immersion du lecteur en excitant d'une manière ou d'une autre sa curiosité, du fait que le mystère est conçu comme apte à exprimer un rapport fondamental à l'inconnu. Une telle approche, qui valorise la fascination du sujet pour les réalités qui lui échappent, amène à considérer comme secondaire la frontière séparant récits policiers et récits fantastiques, au profit d'une parenté de fond vue comme plus essentielle.

Avec cette analyse, Wells subvertit de l'intérieur l'autonomie du territoire policier envisagé comme jeu rationnel, qu'elle entend par ailleurs assurer. On comprend dès lors que d'autres critiques soucieux de préserver une définition stabilisée du genre se démarquent de cette conception. Parmi ceux-ci, Willard Huntington Wright pense quelques années plus tard, en 1927, la relation entre « mystery stories » et « detective stories » en termes radicalement différents¹⁵⁸⁰. On retrouve avec cet auteur le souci de classification : il s'agit notamment de distinguer différents types de textes au sein de la fiction populaire. Cet effort amène Wright à proposer un découpage en quatre catégories, à savoir le roman sentimental, le roman d'aventures, le roman de mystère (« mystery novel ») et le roman policier (« detective novel »)¹⁵⁸¹. « Mystery novel » et « detective novel » sont pensés en relation de stricte exclusion. Non que la « mystery story » se rattache de manière univoque au domaine fantastique. C'est plutôt l'existence de forces occultes et malintentionnées qui confère au texte étiqueté par le biais du mystère son caractère propre : « Much of the dramatic suspense is produced by hidden forces that are not revealed until the development: novels of diplomatic intrigue, international plottings, secret societies, crime, pseudoscience, specters, and the like »¹⁵⁸². Le genre policier, lui, ne s'oppose pas seulement à la « mystery story »,

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 317.

¹⁵⁸⁰ W. H. Wright, *The Great Detective Stories* (1927), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 33-70.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 34.

mais plus largement aux trois autres catégories¹⁵⁸³, tout simplement parce qu'il ne relève pas de la littérature fictionnelle : « The detective novel does not fall under the head of fiction in the ordinary sense, but belongs rather in the category of riddles »¹⁵⁸⁴. Cette distinction repose sur la modalité d'immersion du lecteur, invité dans un cas à suivre passivement les détours de l'histoire¹⁵⁸⁵, de l'autre à participer activement à la résolution d'un problème (auquel Wright ne peut cependant s'empêcher de donner le nom de mystère) : « The reader is immediately put to work, and kept busy in every chapter, at the task of solving the mystery »¹⁵⁸⁶. Le texte policier doit alors être réaliste¹⁵⁸⁷, et ne surtout pas reposer sur un quelconque travail de l'ambiance et des atmosphères¹⁵⁸⁸. Il relève d'une approche fonctionnaliste où les éléments relevant du jeu narratif (intrigue, psychologie des personnages, effets de style...) sont réduits au strict minimum, et entièrement soumis à l'efficacité du jeu.

Les approches de Wells et de Wright sont, on le voit, radicalement différentes. Pour Wells, le texte policier relève d'un fonctionnement propre, mais s'insère dans un rapport bien plus large à la littérature fictionnelle, qui suscite chez elle une relation fluctuante à l'expression « mystery story » de manière à suggérer la dimension fascinante attachée à ces récits. Pour Wright, il s'agit au contraire de mettre à distance une jouissance relevant du narratif, et de valoriser le texte policier dans la mesure où il y échappe. Il l'extrait alors d'un rapport à d'autres textes pour en faire un objet isolé doté d'une pure portée ludique, et tend au passage à évacuer le mystère. Chez Wright, la visée immunitaire et puriste se lit de manière appuyée, et l'amène à congédier tous les récits qui ne ressortiraient pas du jeu qu'il a édicté. Il considère avec dédain les récits de Conan Doyle¹⁵⁸⁹, et condamne sans surprise *The Murder of Roger Ackroyd* en voyant dans sa conclusion une tricherie avec le lecteur¹⁵⁹⁰.

Les rapports de la « mystery story » et de la « detective story », entre

¹⁵⁸³ « It is, in fact, almost *sui generis*, and, except in its more general structural characteristics, has little in common with its fellows – the romantic, the adventurous, and the mystery novel », *ibid.*, p. 35.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁸⁵ « In the average light novel of romance, adventure, or mystery, the reader merely awaits the author's unraveling of the tangled skein of events », *ibid.*, p. 36. La littérature narrative se voit radicalement dévalorisée du fait cette posture censément purement passive du récepteur.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁸⁹ « The Sherlock Holmes stories are now obsolescent », *ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹⁰ « The effect is nullified by the dénouement », *ibid.*, p. 51.

équivalence, opposition ou inclusion, s'avèrent donc obstinément flottants, et dépendants d'options théoriques qui ne sont d'ailleurs pas toujours aussi explicites que chez ces auteurs. Comprendre la « mystery story » en contexte anglo-saxon implique alors de tenir compte du fait que l'expression, au moment même de prétendre désigner un territoire homogène, conserve en elle une part qui, à l'image du mot même, échappe obstinément à la saisie¹⁵⁹¹.

Un troisième exemple témoigne d'une approche encore différente du terme. En 1928, Dorothy L. Sayers publie une anthologie célèbre, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, qu'elle assortit d'une importante préface¹⁵⁹². Il s'agit à la fois pour elle de dessiner la cohérence d'ensemble de textes relevant d'un même rapport fondamental à la littérature, comme pour Wells, et de penser la spécificité du texte d'énigme, en opposition notamment avec la « mystery story », comme pour Wright. L'intérêt de l'essai de Sayers tient alors à ce qu'elle cherche à concilier ces différentes traditions et à stabiliser le discours critique consacré au récit policier dans ses rapports au mystère.

On peut noter que l'anthologie elle-même se présente sous le signe du mystère, mis en avant dès l'épigraphe : « Man is so made that all his true delight arises from the contemplation of mystery, and save by this own frantic and invincible folly, mystery is never taken from him; it rises within his soul, a well of joy unending »¹⁵⁹³. La citation d'Arthur Machen (elle-même extraite d'une préface consacrée à *The Ghost Ship* de Richard Middleton¹⁵⁹⁴), fait signe vers une

¹⁵⁹¹ On s'est centré ici sur quelques textes critiques particulièrement célèbres, mais une analyse des essais publiés par ailleurs dans la presse, parfois à titre anonyme, confirmerait une propension à la théorisation qui peut paradoxalement obstinément hésiter quant au statut à accorder au texte policier envisagé comme « mystery story ». Voir par exemple l'article « The Noble Art of Mystery », dans *The Nation*, 14/09/1927, repris en volume dans *The Nation*, vol. 125, 06/07/1928-28/12/1927, p. 242. Le texte met en avant le fait que la forme est issue du genre gothique : « The modern mystery story [...] is a direct descendant of the "Gothic" romance », *ibid.*, p. 242. L'article insiste sur le rapport du genre à la terreur et à des situations tragiques, et l'envisage donc en lien appuyé avec l'effet narratif. Mais il lui refuse simultanément un statut romanesque et finit par lui assigner un régime de fonctionnement purement ludique : « The writer of mystery stories is not a novelist and should be not judged as one », *ibid.*, p. 242.

¹⁵⁹² Le texte est publié en 1929 aux États-Unis sous le titre « The Omnibus of crime ». Il est présenté dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery*, *op. cit.*, p. 71-109. On a préféré se reporter ici à l'édition complète de l'anthologie, de manière à pouvoir observer notamment comment Dorothy Sayers met concrètement en œuvre ses principes de classification lorsqu'il s'agit de répartir les textes entre les trois catégories dont elle fait son titre. L'édition retenue pour l'analyse est la suivante : Dorothy Sayers, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, Tyler (Tex.), Bowen Press, 2008, 2 volumes.

¹⁵⁹³ *Ibid.*, vol. I, p. 3.

¹⁵⁹⁴ La question de l'énigme, ou du « puzzle », prend une place importante dans le texte de Machen. Il ancre le désir de résoudre le puzzle dans un rapport d'étonnement au monde. La limite de ce jeu tient cependant à ce qu'il est fait pour être résolu, à l'encontre de la nécessité de maintenir ouvert le rapport à

littérature susceptible d'être rattachée au fantastique selon la tradition française, et trouble d'entrée de jeu la question de l'affiliation générique du mystère. Elle affecte par ailleurs au terme une portée profonde, en résonance avec une acception métaphysique, voire religieuse. Ce faisant, elle valorise le mystère en et pour lui-même, conçu non comme l'obstacle à la contemplation, mais comme ce qui en est le seul objet possible. Déplaçant les termes de la tradition théorique platonicienne, elle ne se centre plus sur le vrai, considéré en tout état de cause comme inaccessible, mais sur la mise en jeu de l'affrontement à l'inconnaissable comme seule modalité possible pour l'homme d'un quelconque rapport à la vérité. Il s'agit alors de mettre en avant non plus l'objet de la quête de sens, mais le fait que celle-ci concerne de manière fondamentale le sujet fini, et qu'elle constitue pour lui le principe de jouissance par excellence.

L'introduction de Sayers se situe en continuité avec cette citation, dans la mesure où elle se focalise à la manière de Wells sur un fondement anthropologique expliquant la propension à lire des textes mettant en œuvre le mécanisme de la curiosité. Le texte commence en tentant d'éclairer le paradoxe qui fait que l'homme cherche ce qui devrait lui répugner, à savoir la confrontation à ce qui lui échappe ou le menace :

The art of self-tormenting is an ancient one, with a long and honourable literary tradition. Man, not satisfied with the mental confusion and unhappiness to be derived from contemplating the cruelties of life and the riddle of the universe, delights to occupy his leisure moments with puzzles and bugaboos. The pages of every magazine and newspaper swarm with cross-words, mathematical tricks, puzzle-pictures, enigmas, acrostics, and detective-stories, as also with stories of the kind called "powerful" (which means unpleasant), and those which make him afraid to go to bed. It may be that in them he finds a sort of catharsis or purging of his fears and self-questionings. These mysteries made only to be solved, these horrors which he knows to be mere figments of the creative brain, comfort him by subtly persuading that life is a mystery which death will solve, and whose horrors will pass away as a tale that is told. Or it may be merely that his animal faculties of fear and inquisitiveness demand more exercise than the daily round affords. Or it may be pure perversity. The fact remains that if you search the second-hand bookstalls for his cast-off literature, you will find fewer mystery stories than any other kind of book. Theology

la signification. Dans l'œuvre d'art, la beauté vient de ce que la forme est à la fois vecteur d'unité et qu'elle fait prendre conscience du mystère entendu en son sens supérieur. « Hence it is that the consciousness of this mystery, resolved into the form of art, expresses itself usually (or always) by symbols, by the part put for the hole » (préface à Richard Middleton, *The Ghost-Ship and Other Stories*, Londres, T. Fisher Uwin, 1912, p. XII). La sensation esthétique en son ensemble est ici à penser en relation avec le mystère : dans l'œuvre d'art se donne à lire une approche de la signification selon des termes non figés, en prise avec le symbole.

and poetry, philosophy and numismatics, love-stories and biography, he discards as easily as old razor-blades, but Sherlock Holmes and Wilkie Collins are cherished and read and re-read, till their covers fall off and their pages crumble to fragments¹⁵⁹⁵.

L'attraction paradoxale pour la confrontation à l'angoisse existentielle peut se manifester, on le voit, de différentes façons. Le texte met sur le même plan le trouble dans la connaissance, la confrontation à des forces inquiétantes – « the kind called "powerful" (which means unpleasant) » – et l'effet de terreur à proprement parler. Dès la deuxième phrase, le texte décline ces trois modalités. Le mystère paraît alors correspondre à la deuxième catégorie si l'on en croit le titre de l'ouvrage et sa répartition d'ensemble en « stories of detection, mystery and horror ».

Pourtant, dès ce paragraphe introductif, un effet de flottement est introduit : après avoir clairement distingué trois rapports à l'inconnu, le texte en vient rapidement à les faire reposer sur deux ressorts fondamentaux, à savoir l'horreur et le mystère (« These mysteries made only to be solved, these horrors which he knows to be mere figments of the creative brain [...] persuading that life is a mystery which death will solve, and whose horrors will pass away »). Ce couple notionnel se voit repris par celui de la peur et de la curiosité (« fear and inquisitiveness »), pour exprimer une confrontation à une altérité radicale susceptible d'être abordée sur un mode tantôt sensoriel, tantôt intellectuel. Le mystère, qui renvoyait d'abord au texte mettant en scène une puissance inquiétante, s'associe maintenant à un trouble de nature intellectuelle face à l'insaisissable. Pour finir, l'expression « mystery story » en vient à désigner au sens le plus général l'ensemble des textes considérés par Sayers dans son essai (« If you search the second-hand bookstalls for his cast-off literature, you will find fewer mystery stories than any other kind of book »). Toutes ces fictions sont alors finalement mises sur le même plan, comme le personnage ou l'auteur (« Sherlock Holmes and Wilkie Collins are cherished and read and re-read ») sont placés sur un pied identique pour dire le pouvoir de récits mettant en œuvre le rapport à l'inconnu.

On retrouve, dès ce premier paragraphe, la propension à utiliser les termes « mystery » et « mystery story » en des sens qui, tout en entretenant des

¹⁵⁹⁵ Dorothy Sayers, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, *op. cit.*, vol. 1, p. 9.

relations étroites, sont essentiellement différents. La « mystery story » peut englober tous les textes mobilisant à un titre ou un autre la curiosité du lecteur pour l'inconnu ; mais elle repose alors sur deux ressorts essentiels, « mystery » et « horror », qui renvoient respectivement à la modalité intellectuelle ou sensible selon laquelle se manifeste la mise en rapport avec l'insaisissable. Les textes qui usent de ces ressorts peuvent cependant se centrer sur l'un ou l'autre, mais aussi user simultanément des deux. En un sens restreint cette fois, la « mystery story », à mi-chemin de la « detective story » et de l'« horror story », est dès lors envisagée comme cette catégorie textuelle hybride, intermédiaire, à même d'user de différents ressorts. D'une certaine manière et en dépit de l'ancrage anthropologique de l'analyse, Sayers se démarque ici de Wells, puisqu'elle distingue clairement « mystery story » et « detective story », et elle rejoindrait plutôt Wright au sens où, au contraire de la « detective story », la « mystery story » relève bien pour elle d'un régime de fonctionnement impur – même si, chez Sayers, cette impureté n'est pas à prendre en mauvaise part, en quoi son approche est résolument originale.

La suite du texte approfondit le principe de classement proposé. Les deux formes, du récit policier sous le signe de l'intellect et du récit d'horreur sous le signe de la sensation, correspondent bien ici à de véritables pôles textuels, ce dont témoigne le fait que l'un comme l'autre remontent selon Sayers aux origines de la littérature : « Both the detective-story proper and the pure tale of horror are very ancient in origin »¹⁵⁹⁶. Le récit d'horreur n'aurait cessé de se développer de manière continue ; la « detective story », elle, aurait connu des périodes d'éclipse, avant de triompher enfin au dix-neuvième siècle. Quant à la « mystery story », il s'agit d'une forme moderne, inventée selon Sayers par Poe avec « The Murders in the Rue Morgue », ou encore avec « Thou Art the Man », qui sont de la sorte exclus du domaine policier. Poe invente cette forme hybride, véritable interface narrative qui relève à la fois du jeu rationnel et sensible :

[Poe] achieved the fusion of the two distinct genres and created what we may call the story of mystery, as distinct from pure detection on the one hand and pure horror and the other. In this fused genre, the reader's blood is first curdled by some horrible and apparently inexplicable murder or portent; the machinery of detection is then brought in to solve the mystery and punish the murderer¹⁵⁹⁷.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

La « mystery story » part du pôle de l'horreur et se dirige vers la détection. Dans ce cadre, l'élément qui requiert la mise en jeu du sens n'a rien d'un problème anodin, il confronte le sujet au meurtre (forme ultime de la transgression) ou au présage (rapport au savoir d'apparence supra-humain). Cette présence des deux pôles participe de la richesse du récit, et confère une dynamique narrative spécifique au texte. C'est ce qui fait de la « mystery story » une catégorie privilégiée, apte à fasciner le lecteur et à travailler successivement l'effet d'immersion par différentes voies. Lorsque Sayers prend différents exemples pour éclairer les trois catégories, « detective story », « mystery story » et « horror story », en puisant notamment dans l'œuvre de Conan Doyle, elle valorise particulièrement cette forme mixte : « Most satisfactory of all, perhaps, we have such fusions as *The Speckled Band*, or *The Hammer of God*, in which the ghostly terror is invoked only to be dispelled »¹⁵⁹⁸. La « mystery story », proche de la « detective story » par son fonctionnement fondé sur un processus de résolution, mobilise des effets sensibles qui lui confèrent une force particulière.

Mais les trois catégories de textes ainsi définies par Sayers ne sont pas figées, ce qui rend son analyse plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Après avoir présenté les trois grandes catégories textuelles, « detective story », « mystery story » et « horror story », elle en vient à se pencher plus spécifiquement sur la classe de textes correspondant aux récits policiers, et se centre notamment sur l'exemple de Poe, avec en particulier « *The Gold Bug* », « *Thou Art the Man* » et les trois nouvelles consacrées à Dupin. Par le biais de l'analyse de la poétique de Poe, elle retrouve alors à l'intérieur de la « detective story » un jeu de distinction qui fait écho aux relations régissant les trois grandes catégories de textes :

Poe stands at the parting of the ways for detective fiction. From him go the two great lines of development—the Romantic and the Classic, or, to use terms less abraded by ill-usage, the purely Sensational and the purely Intellectual. In the former, thrill is piled on thrill and mystification on mystification; the reader is led on from bewilderment to bewilderment, till everything is explained in a lump in the last chapter. This school is strong in dramatic incident and atmosphere; its weakness is a tendency to confusion and a dropping of links—its explanations do not always

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

explain; it is never dull, but it is sometimes nonsense. In the other-the purely Intellectual type-the action mostly takes place in the first chapter or so; the detective then follows up quietly from clue to clue till the problem is solved, the reader accompanying the great man in his search and being allowed to try his own teeth on the material provided. The strength of this school is its analytical ingenuity; its weakness is its liability to dullness and pomposity, its mouthing over the infinitely little, and its lack of movement and emotion¹⁵⁹⁹.

Ainsi, alors qu'elle distingue les *Stories of Detection, Mystery and Horror*, c'est à l'intérieur même des premières que Sayers retrouve la polarité l'ayant amené à cette répartition en trois catégories. En guise d'exemples du genre policier, elle en vient d'ailleurs à citer notamment des nouvelles qui lui avaient servi à exprimer dans un premier temps le caractère propre de la « mystery story ». Le mouvement général d'explication et de catégorisation reste traversé par un principe contraire, qui amène à complexifier la lecture et à envisager des degrés et des classes intermédiaires pour rendre compte d'un territoire essentiellement mouvant.

Cette dualité d'une analyse soucieuse de distinguer des formes et de signaler simultanément les ponts permettant de circuler entre elles paraît tenir à un double facteur. Tout d'abord, le souci de Sayers, comme de Wells et des autres critiques considérés ici, concerne prioritairement le genre policier, qu'il s'agit à la fois de définir et de légitimer. Sur l'ensemble de l'introduction, seules les toutes dernières pages¹⁶⁰⁰ concernent spécifiquement les deux autres grandes catégories présentées par Sayers. L'enjeu consiste à appréhender la « detective story » dans son caractère propre, et dans son lien à la rationalité, mais en la présentant simultanément comme une forme non rigide. La mise en relation avec les autres types de textes permet de montrer que son ressort profond ne se réduit pas à un jeu gratuit et vide, ce qui explique la propension à plonger dans l'histoire de la littérature et dans des considérations psychiques ou anthropologiques pour en établir l'importance, et c'est dans ce cadre que l'appel au mystère trouve toute son importance. Il s'agit aussi de réinscrire une fois de plus par là le texte policier sur un horizon proprement narratif, sans pour autant en récuser la dimension intellectuelle. La présentation des nouvelles de Poe ci-dessus, en mettant en avant les avantages et les inconvénients des deux extrêmes textuels, avec le pôle sensationnel d'une part et le pôle intellectuel d'autre part,

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 45-47.

le dit bien : la problématique des récits considérés se joue au carrefour de deux modalités hétérogènes, mais qui sont susceptibles d'entrer en relation l'une avec l'autre. La « mystery story » occupe cette place intermédiaire, mais qui est en réalité emblématique du but à atteindre, ce qui explique qu'elle soit en même temps considérée comme « detective story », selon un jeu d'apparence contradictoire sauf à comprendre que c'est le statut mixte de la fiction destinée à intriguer le lecteur qui est en jeu, et que tout, ici, est affaire de degrés et de nuances. Il faut alors sans doute comprendre que l'appel au mystère permet de désigner ce qui, dans le genre policier, en dit la part mouvante et la puissance d'attraction. Le mystère, dans sa dimension inquiétante, peut être vu comme renvoyant à une catégorie à part mais aussi comme un arrière-fond commun aux textes jouant avec le lecteur ; il est révélateur à cet égard qu'après avoir présenté le mystère en son sens général, puis comme une forme mixte, puis encore comme susceptible de nourrir le texte policier de l'intérieur, Sayers l'associe finalement à nouveau à l'horreur, en parlant dans les deux dernières pages et d'un seul tenant des histoires de mystère et d'horreur (« Tales of mystery of horror »).

Il faut donc comprendre le mystère comme ce qui nourrit le texte pour en ouvrir la logique, et la « mystery story » comme un type d'histoires non figé dans la mesure où, en s'ouvrant à ce jeu, elle assume un caractère hybride qui confère au texte sa puissance. Le classement proposé par Sayers illustre d'ailleurs cette approche particulière du mystère, qui en fait une notion essentielle du fait de son potentiel dynamique. On pourrait s'attendre, au vu du titre de l'anthologie, à ce que les nouvelles rassemblées par Sayers soient successivement réparties en trois sections présentant tour à tour les « stories of detection », « stories of mystery » et « stories of horror ». Il n'en est rien, et la classification reflète là encore le caractère essentiellement impur de récits travaillés par une dynamique de fond où le sensationnel et l'intellectuel, le narratif et l'analytique tendent à se mêler. L'anthologie se divise ainsi en deux grandes parties, « Detection and Mystery » d'une part, « Mystery and Horror » d'autre part. La classification d'ensemble rattache ainsi le mot « mystery » tantôt à l'un, tantôt à l'autre des deux pôles considérés. La première section, « Detection and Mystery », présente d'abord les textes antiques susceptibles de relever de l'énigme ; elle se concentre ensuite sur l'histoire policière moderne (« The Modern Detective Story »), en distinguant « The Story of Pure Sensation », « The Story of Pure Analysis », et « Tales of Mixed Types ». Alors que les

nouvelles de pure analyse sont illustrées par « The Mystery of Marie Rogêt » de Poe et « The Mysterious Death in Percy Street » d'Orczy, c'est la catégorie mixte qui constitue l'essentiel de cette partie (56 pages pour « The Story of Pure Sensation », des p. 61 à 117, et 59 pages pour « The Story of Pure Analysis », des p. 118 à 177, contre 377 pages pour les « Tales of Mixed Type », des p. 178 à 555). Deux sous-parties supplémentaires, « The Interpretation of Real Life » et « The Romance of Crime » s'ajoutent au classement pour éclairer le rapport complexe de la nouvelle policière à la question du réalisme. La diversité des angles d'attaque répond à la valorisation de textes relevant de formes mixtes.

De la sorte, la démarche de Sayers paraît relever d'un mouvement double. Elle instaure des classes, des sous-catégories, des frontières permettant de différencier les textes. Mais elle les intègre dans un ensemble où ils semblent se répartir dynamiquement entre deux pôles, à l'intérieur d'une approche générale du récit qu'il s'agit de réévaluer parce qu'elle renvoie à un jeu pulsionnel profond. Le mystère joue dans ce fonctionnement un rôle privilégié. Il concerne une relation au monde placée sous le signe de la curiosité, un ressort fictionnel nourrissant les textes d'élucidation, une catégorie de récits hybrides mettant en jeu le rapport de la raison et de la déraison pour conférer au récit une dynamique à part. Il est, surtout, principe de circulation ; il permet de dire que le texte policier relève, sans doute, du jeu rationnel, mais est envers et contre tout affaire de fiction romanesque. Par le biais de la classification, Sayers met en scène la rêverie immunitaire du texte, mais la dénonce simultanément, y compris par le biais du titre des parties de l'anthologie, où une catégorie textuelle n'existe jamais qu'en relation avec les autres, et où le mystère ne cesse de déstabiliser les lignes et les frontières. Du côté du sensible et de l'intellectuel, il désigne la place hybride et insituable, mais aussi la forme la plus complète permettant de mobiliser les facultés humaines en leur ensemble.

Avec ces quelques exemples, on comprend que le mystère et la « mystery story » paraissent occuper une place à part dans la critique anglo-saxonne du début du siècle, dans son souci de délimiter le périmètre propre du texte policier. Qu'il s'agisse du mot ou de la catégorie générique, ils servent tantôt de repoussoir, tantôt de synonyme du texte policier, ou permettent encore de l'insérer dans une catégorie plus large. La question est en réalité encore et toujours celle du statut à conférer à ce type de textes. Penser le récit policier dans sa dimension narrative implique de l'envisager en relation avec la tradition

issue de Poe, voire plus largement avec le « sensation novel » ou le genre gothique, ou même avec la littérature des contes et des mythes. Le mystère permet alors de spécifier un territoire d'ensemble sous le signe de la curiosité, pensée comme un trait fondamental de l'homme, en lien avec sa condition finie. Le rapport à l'élucidation, à l'inquiétude ou même à l'horreur peuvent alors être pensés sans solution de continuité. Le mystère, ici, conserve des traces de ses lointaines origines pour exprimer la puissance radicale de fascination de l'inconnu. Le texte policier la met en œuvre selon une modalité certes spécifique, mais sans échapper à ce fonctionnement d'ensemble.

Mais le danger d'une telle approche, c'est qu'elle vise à légitimer le genre en mettant en avant sa dimension narrative : or, la puissance de la fiction, emblématisée par la littérature populaire, est évidemment généralement considérée avec méfiance. Ce n'est pas par hasard que ces auteurs tendent fréquemment à mettre en avant la haute antiquité de ce rapport à la fiction, ou font encore appel à la catharsis pour en énoncer le fonctionnement. Il s'agit de désamorcer les critiques dénonçant dans le roman le lieu des passions, de l'irrationalité, de la vulgarité. Le discours théorique, par le biais de la réflexion anthropologique, de l'histoire littéraire et philosophique ou encore des classements, élabore des garde-fous destinés à assurer la viabilité d'un discours éminemment fragile dans la mesure même où il valorise le goût pour la fiction.

Dès lors, une autre approche théorique à visée de légitimation du texte policier consiste à en réduire au contraire la dimension narrative au profit du seul jeu rationnel et, à la limite, à l'extraire de la littérature pour en faire une forme purement intellectuelle. Selon une telle conception, le « mystery » et la « mystery story » tendent à être conçus comme l'envers du texte et ce dont il doit se défaire. Ces mots, si étroitement liés à la tradition gothique, renvoient à un type d'immersion à proscrire au profit d'une autre modalité d'implication du lecteur, sans lien aucun avec les mécanismes de la fiction. Lorsque ces textes daignent user du mot « mystery » en lien avec le genre, ce n'est alors plus qu'au sens d'un problème.

D'où le caractère très particulier du mystère que l'on a pu aussi constater par le biais des fictions étudiées plus haut. Employé de différentes manières, selon différentes acceptions et à différentes fins, il revêt une importance réelle dans nombre de textes critiques, et peut même constituer un pivot de la réflexion. Mais il est aussi fréquemment affecté d'une dimension d'instabilité

dans la mesure où il apparaît au point névralgique de théorisations dont il perturbe l'exercice. Wells appelle « *mystery story* » le texte policier au sens strict, après avoir d'abord inclus le récit fantastique dans cette définition, si bien que la formule est parfois frappée d'indétermination dans son discours, et crée des effets de flottement théorique. Wright classe la fiction romanesque en quatre catégories, parmi lesquelles il met plus particulièrement en relation, pour les opposer, « *mystery story* » et « *detective story* ». Mais en réalité, ce jeu de confrontation est une manière pour lui de refuser le statut narratif de la « *detective story* », qu'il sort alors du territoire de la fiction, au risque de la contradiction. Enfin, au fur et à mesure de la réflexion de Sayers, on en vient à ne plus bien comprendre où se termine la « *detective story* » et où commence la « *mystery story* », ni si la frontière qui les sépare a encore un sens. Le mystère aide alors à comprendre les difficultés critiques que pose l'enjeu de théorisation et de légitimation du texte policier en contexte anglo-saxon. Il permet, surtout, de saisir les problèmes qui se présentent pour des auteurs qui tendent à envisager le récit policier comme un jeu rationnel, mais qui simultanément, pour nombre d'entre eux, le pensent en relation avec un réseau de textes parmi lesquels les fictions gothiques, les « *sensation novels* » ou les textes fantastiques ont toute leur place. Les effets polyphoniques, voire contradictoires, qui affectent le mystère paraissent alors aussi concerner le genre policier, dans la mesure où l'époque qui l'entend en son acception la plus restrictive est confrontée au retour de fantômes fictionnels qui hantent obstinément ses pages.

4.2.2. Le mystère dans le récit policier selon la critique française

Les références au mystère, et au « roman de mystère » sont également présentes dans le discours critique français, mais de manière moins nette, et souvent sous l'influence des textes anglo-saxons. Alors que le terme est pris, en contexte anglo-saxon, dans des jeux d'acception multiples et subtils, on peut se demander si l'approche du mystère est la même dans le cadre de la critique française du début du vingtième siècle jusqu'aux années 1930.

4.2.2.1. Un terme peu présent en contexte français dans une visée définitoire ?

Pour commencer, on se penchera sur quelques sources critiques françaises qui s'efforcent de cerner la portée du texte policier et mobilisent à l'occasion le mystère dans le cadre de leur démarche, en mettant là encore temporairement de côté la question du mystère en tant que genre. Après avoir envisagé rapidement pour mémoire un texte du dix-neuvième siècle, l'essai que Marius Topin consacre à Gaboriau dès 1876 dans le cadre de son ouvrage sur les *Romanciers contemporains*, on considérera le cas de *Policiers de roman et de laboratoire* d'Edmond Locard (1924), du fameux texte de Régis Messac consacré au genre, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929), de l'essai de 1936 de Pierre Missac intitulé « Le roman policier et le merveilleux », ainsi que d'*Histoire et technique du roman policier* de François Fosca de 1937.

Les textes critiques français portant sur le genre policier sont relativement peu nombreux avant les années 1920. Si l'on met de côté les analyses qui, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en France, se contentent de dénigrer une infra-littérature pensée en descendance directe de la littérature populaire¹⁶⁰¹, les articles ou essais qui essaient de caractériser le genre mettent clairement en avant en contexte français la dimension essentiellement rationnelle du récit, sans d'ailleurs toujours le rattacher au jeu. Avant d'aborder la littérature critique du vingtième siècle, on peut signaler un texte de 1876 de Marius Topin consacré à Gaboriau, dans lequel il souligne, contre la réputation d'improvisateur de l'écrivain, le fait que son œuvre se place sous le signe de la seule logique :

Aussi surprendrons-nous ces délicats dédaigneux [qui méprisent Gaboriau], si nous leur démontrons que Gaboriau, par la nature de son esprit, par la construction de ses œuvres principales, n'a pas fait du roman, mais de la logique ; qu'il s'est avant tout posé des problèmes, et qu'il les a résolus ; qu'il appartient beaucoup plus au jugement des érudits de la science philosophique qu'à celui du critique littéraire ; que la passion est exclue de ses livres où seul domine le raisonnement ; en un mot que Gaboriau, si dédaigné de ses confrères, qui l'accusent d'avoir fait du roman vulgaire, est un logicien de premier ordre, un analyste remarquable, un des écrivains

¹⁶⁰¹ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 30-36 sur la stigmatisation critique de ce « mauvais genre » au tournant du siècle.

qui ont le mieux enchaîné les effets à leurs causes, le plus clairement prouvé les dangers des erreurs possibles dans la déduction, des sophismes dans le raisonnement, des déviations dans l'ordre naturel des preuves¹⁶⁰².

Marius Topin use déjà ici de l'approche qui consiste à valoriser le texte policier en le sortant du périmètre de la littérature, mais c'est pour le rattacher à la science plutôt qu'au jeu. Il assume un discours portant, au-delà de Gaboriau, sur un ensemble générique dont son œuvre constituerait un maillon : « Gaboriau n'est pas le premier créateur du genre que nous allons décrire en faisant ressortir son importance scientifique »¹⁶⁰³. Topin met alors en avant le patronage de Poe, non « ce poète de génie qui a peint d'une manière terrible autant que saisissante l'exception dans la nature, l'exception dans la vie humaine, l'exception dans l'ordre moral »¹⁶⁰⁴, ou « ce fou, parfois lucide, qui, dans tant de récits, du raisonnement quintessencié est arrivé au doute, du doute à l'hallucination, de l'hallucination à l'hystérie »¹⁶⁰⁵, mais « l'Edgar Poe encore dans sa première manière, encore dans les ardeurs de curiosité du raisonnement, consacrant encore sa volonté patiente à jeter un défi aux difficultés »¹⁶⁰⁶, « l'homme dont les facultés n'étaient pas surmenées, les nerfs relâchés, les impressions surexcitées »¹⁶⁰⁷. L'œuvre de Poe se distribuerait entre les textes relevant de l'analyse, correspondant selon Topin au début de sa carrière, et des récits où la folie aurait fini par l'emporter : de la sorte, le policier est pensé en opposition avec le fantastique. Gaboriau aurait alors repris le flambeau de ces premiers textes : « Il fit dériver de ce premier genre un genre nouveau »¹⁶⁰⁸, en ajoutant à la dimension logique du récit « une action intéressante »¹⁶⁰⁹. Ainsi, après avoir avancé que l'œuvre de Gaboriau ne doit pas être jugée selon les critères de la littérature, Topin finit par considérer que « [Poe] s'est borné à faire preuve de mathématicien. Gaboriau a ajouté à l'élément scientifique l'élément littéraire, et c'est ainsi qu'il est de notre ressort »¹⁶¹⁰. Mais ce qu'il loue chez Gaboriau, c'est la rigueur d'enquêtes qui en font des modèles pour d'apprentis

¹⁶⁰² Marius Topin, *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1876, p. 323-324.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 324.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 325.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 325.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 325.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 327.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 327.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 328.

juges d'instruction. Topin anticipe alors sur des formes qui seront proposées ultérieurement en imaginant un roman qui ne serait rien d'autre qu'un dossier. Mais là encore, c'est moins pour souligner la dimension de jeu que la viabilité de ce discours, en un sens scientifique et institutionnel. Topin suppose un magistrat sceptique quant à la valeur des textes de Gaboriau :

Il lirait d'un roman judiciaire de Gaboriau assez de pages pour posséder tous les éléments de l'affaire. Ce serait là son dossier criminel. Puis il interromprait sa lecture, instruirait l'affaire, et donnerait son avis. Nous verrions alors lequel serait le meilleur de l'avis du magistrat ou de celui de Gaboriau¹⁶¹¹.

Topin envisage précisément un mode de lecture exclusivement fondé sur la participation du lecteur au processus d'élucidation rationnelle. Il loue certes la dimension dramatique de *Monsieur Lecoq*, mais en la considérant comme extérieure à une œuvre dans laquelle les « caractères » et les « incidents » « couvrent et masquent, aux yeux des frivoles, les données scientifiques du livre »¹⁶¹². Une telle approche n'accorde aucune place au mystère, et le mot n'apparaît pas dans ce chapitre du livre de Topin¹⁶¹³.

Cette approche sera largement relayée par les critiques ultérieurs. L'idée que le récit policier ressort de la seule rationalité, mais entendue en lien avec le dispositif judiciaire et la science moderne plutôt qu'avec une portée purement ludique, paraît caractériser de manière ferme les premières études françaises sur le genre au début du vingtième siècle. En 1924, Edmond Locard, médecin et criminaliste, publie l'un des premiers essais strictement dédiés au genre en contexte français, *Policiers de roman et de laboratoire*¹⁶¹⁴. Le texte n'accorde pas la moindre place au mystère, et pour cause : l'aspect littéraire des récits n'intéresse pas l'auteur. Son sujet porte exclusivement sur la manière dont les écrivains ont pu anticiper la mise en œuvre de techniques scientifiques d'investigation modernes. L'ouvrage compare en particulier les approches se revendiquant de la

¹⁶¹¹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁶¹² *Ibid.*, p. 335.

¹⁶¹³ Alors qu'il peut surgir sous sa plume, à propos par exemple de Paul Féval, de Jules Sandeau ou même d'Émile Zola. Il apparaît en particulier à de multiples reprises dans son essai sur Jules Verne, qui traite de « la nature avec ses spectacles tour à tour les plus brillants et les plus terribles, ses tableaux les plus variés et les plus vastes, ses mystères les plus surprenants », *ibid.*, p. 377 mais qui, « si à fond qu'il ait pénétré dans les mystères de la science, [...] n'a pas pu se passer de Dieu », *ibid.*, p. 391.

¹⁶¹⁴ Edmond Locard, *Policiers de roman et de laboratoire*, Paris, Payot, 1924.

logique ou de la science expérimentale, au profit des dernières : la rationalité logique est reléguée au second plan au nom d'une conception élargie de la science, et sans lien à la littérature comme telle. Ce qui compte, c'est moins l'approche intellectuelle de Dupin que les méthodes expérimentales dont peut user Holmes. Dès lors, le texte de Locard consacré au roman policier en est venu à être essentiellement considéré comme un « plaidoyer utile en faveur du développement d'une police méthodique et scientifique »¹⁶¹⁵.

Le premier ouvrage véritablement important consacré au roman policier est celui de Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*¹⁶¹⁶. Comme l'indique le titre, le genre policier est associé au contexte anglo-saxon. Le texte, réputé pour sa richesse et son érudition, s'intéresse à la dimension scientifique des récits, tout en relevant cette fois de l'analyse littéraire. L'introduction entend valoriser le genre de la modernité et de la vitesse contre une tradition littéraire associée à une rhétorique morte¹⁶¹⁷. Ce qui caractérise le genre aux yeux de Messac, c'est son rapport à l'exercice de la raison. Tout au long de l'histoire littéraire, des formes anticipant la naissance du genre apparaissent dans des moments de valorisation de la démarche scientifique, jusqu'à son véritable avènement, contemporain du triomphe de la science moderne¹⁶¹⁸. Le texte policier, pour Messac, repose sur l'élimination de l'élément mystérieux, c'est-à-dire inconnu, présenté comme son point de départ : c'est un « récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux »¹⁶¹⁹, et où prime un plaisir d'essence intellectuelle.

Rationalité et science jouent le premier rôle dans des essais où la question du crime passe au second plan, et qui pensent largement le genre en opposition avec des textes susceptibles de se voir pensés à l'aune du fantastique.

¹⁶¹⁵ *Annales de médecine légale, de criminologie et de police scientifique*, 1925, vol. V, n°1, janvier 1925, p. 40.

¹⁶¹⁶ Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit.

¹⁶¹⁷ « Mais quelle place la littérature peut-elle occuper dans tout cela ? tout ce bruit n'est-il pas ennemi du bruit harmonieux de ses phrases ? Le sifflet brutal de la locomotive peut-il se concilier avec le rythme chantant des périodes ou des vers modelés sur la méditation intérieure ? Quelle littérature haletante et trépidante pourra convenir à tous ces gens pressés ? », *ibid.*, p. 25.

¹⁶¹⁸ « Ainsi s'explique, selon lui, le recul au Moyen Âge de la littérature de déduction au profit du fabuleux, comme l'indique l'engouement pour les Mystères et les Miracles, dont le public est alors si friand. Ainsi s'explique à l'inverse son succès à toutes les époques rationalistes » écrit Claude Amoz dans la préface de l'ouvrage, *ibid.*, p. 18.

¹⁶¹⁹ *ibid.*, p. 31.

La dimension proprement romanesque, et l'idée que le pouvoir de ces textes ne tiendrait pas au seul jeu de la raison, semble pourtant plus nettement présente dans certains essais, en particulier à partir des années 1930. Il est vrai qu'en France, la tradition des « aventures policières » témoigne en particulier d'une approche obstinément mêlée. En 1936, Pierre Missac va plus loin, en considérant, dans son article « Le roman policier et le merveilleux », la portée proprement mythique du récit¹⁶²⁰. Il s'agit là d'une étude comparatiste d'inspiration psychanalytique consacrée aux figures de Rouletabille, Lupin et Holmes, qui vise à éclairer la portée pulsionnelle du récit policier en faisant notamment appel aux théories de C. G. Jung et Otto Rank. Cette étude, l'une des premières études à aller en ce sens, s'interroge sur ce qui confère leur puissance à ces récits, et use pour cela dès les premières lignes du mot mystère : « Verra-t-on entrer à l'Académie un auteur de romans policiers et les personnages de Gaston Leroux rejoindre ceux de Balzac au Panthéon des héros littéraires ? Des écrivains cotés donnent à leurs ouvrages l'apparence du mystère »¹⁶²¹.

Le texte policier est vu comme porteur d'une dimension merveilleuse en lien avec l'univers des contes et légendes ; cet aspect, désormais occulté du fait de l'évolution historique du genre, le nourrirait dès ses origines :

La transformation du roman policier en genre littéraire forme la troisième étape de son évolution. Avant de s'intellectualiser, il apparaissait comme une sorte de puzzle, de mécanique faite d'arrivées, de départs, d'alibis. Pour parvenir à cette deuxième forme il avait dû en quelque manière se laïciser, descendre parmi les hommes. Dans son premier état en effet il était, plus encore que le roman d'aventures, une forme moderne et bâtarde de l'épopée. Sans décrire des combats et des chevauchées, il s'attachait aux faits et gestes de héros, d'ailleurs devenus depuis plus ou moins légendaires, et rejoignait par là le merveilleux. Nous pourrions presque dire que l'anecdote en lui fleurait le mythe¹⁶²².

L'auteur rejoint ici l'idée d'un ancrage mythique du récit policier. Il pense le genre sous le signe de la décantation et de la laïcisation, comme une forme appauvrie où se laisse encore sentir le reflet de ses origines. Pour Missac, si un écrivain comme Pierre Véry assume la dimension féérique de ses romans, c'est d'une manière extérieure et artificielle et selon une démarche partiellement

¹⁶²⁰ Pierre Missac, « Le roman policier et le merveilleux », *Cahiers du Sud*, juillet 1936, n°185, p. 568-573.

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 568.

¹⁶²² *Ibid.*, p. 568.

illusoire¹⁶²³. Le rapport du récit au mystère, au mythe ou au merveilleux (le texte associant dans une large mesure ces différentes notions) amène Missac à parler ponctuellement du policier comme du « genre mystérieux »¹⁶²⁴, qui tiendrait son intérêt soit de s'enfermer dans un jeu étroit de règles, soit plus profondément, dans la mouvance d'Edgar Poe, de déployer « une certaine richesse venue de l'extérieur, [...] un "surcroît" involontaire et pour tout dire inconscient »¹⁶²⁵.

Pour Missac, « ces œuvres ont au moins pour commune mesure d'opérer grâce à l'intuition et à la connaissance un approfondissement ou un renouvellement de l'homme »¹⁶²⁶, et l'intérêt de personnages tels que Rouletabille, Holmes et Lupin tient à ce qu'avec ces « héros au-delà du bien et du mal, dans une certaine mesure du moins »¹⁶²⁷, on assiste à une véritable « modernisation du mythe »¹⁶²⁸. Le roman policier, de la sorte, ne ferait que reprendre et réinvestir des traditions littéraires fondées sur l'investissement de la figure héroïque :

Chaque époque renouvelle ses dieux et ses intercesseurs, les substitue aux anciens, mais cette substitution est apparente, formelle, car les nouveaux dieux ressemblent singulièrement à ceux dont le souvenir nous est parvenu à travers les siècles. Cette survivance se manifeste dans tous les modes d'expression, même les plus humbles¹⁶²⁹.

Le potentiel de fascination du texte tient moins, ici, à un fonctionnement narratif qu'à la figuration mythique et au matériau thématique des récits. Dans cette optique, Missac use du mystère sans véritablement le définir. Il fait bien plutôt entrer ce terme en réseau avec d'autres notions destinées à suggérer l'idée que le texte policier ne serait pas d'essence rationnelle, mais renverrait à une composante pulsionnelle ; et que celle-ci tiendrait aux liens entre les sphères esthétique et religieuse, la lecture du roman engageant un moteur analogue à celui de la croyance en une instance extra-humaine.

Ce texte met ouvertement en œuvre une approche théorique à part, et

¹⁶²³ Ainsi, dans *L'Assassinat du Père Noël*, « la légende ne forme guère qu'un cadre pittoresque » et « le mythe ne se retrouve pas au cœur des personnages », *ibid.*, p. 568.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 569.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 569.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 569.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 570.

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 569.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 572-573.

qui ne paraît pas modifier en profondeur la manière dont les critiques littéraires de l'époque envisagent par ailleurs les relations du mystère et du genre policier. En 1937, François Fosca propose, à la suite de Messac quelques années avant lui, un autre texte fondateur, *Histoire et technique du roman policier*¹⁶³⁰. Celui-ci se propose de faire un point sur les caractéristiques de cette forme. L'étude commence en rappelant que la perception critique du genre n'est pas la même en contextes français et anglo-saxon : « En France, le roman policier est lu, mais il est dédaigné par les critiques, parce qu'il est considéré comme ne faisant pas partie de la littérature »¹⁶³¹ ; « En Angleterre, et plus encore qu'aux États-Unis, le roman policier est un genre littéraire bien défini et respecté »¹⁶³². Dès lors, Fosca propose de tenir compte de l'approche anglo-saxonne, qui pour lui implique de ne pas se concentrer sur le seul travail de la raison, mais de tenir également compte du goût pour la mort et l'effrayant dans le texte policier : « Les Anglais ont toujours eu un attrait, profond et irrésistible, pour tout ce qui terrifie, crimes ou fantômes »¹⁶³³. Fosca convoque ici la tradition de Wells ou de Sayers bien plus que celle de Wright. La référence anglaise revêt en outre une portée épistémologique. Le texte policier doit être vu, en lien avec la tradition empiriste anglaise, comme du côté d'une raison concrète, appliquée, en prise avec la matérialité et la singularité des choses : « N'y cherchez ni idées générales, ni commentaires sur les passions, sur les mœurs, sur les grands problèmes de l'existence ; quant à la psychologie, elle demeurera toujours individuelle »¹⁶³⁴. Il rattache par ailleurs, comme avant lui Kracauer ou Missac, le succès du récit policier à un processus de laïcisation :

La vogue du roman policier en Angleterre ne tiendrait-elle pas aussi à l'affaiblissement des préoccupations religieuses ? Tandis que l'Anglais victorien se plongeait dans les controverses théologiques, et se torturait l'esprit pour savoir s'il serait voué à la damnation éternelle, son petit-fils, délivré par Freud de ses inquiétudes, se creuse la tête pour découvrir si le meurtrier du magnat de la Cité est sa vieille tante, son maître d'hôtel, ou le mystérieux Chinois qu'on a vu rôder dans le parc¹⁶³⁵.

¹⁶³⁰ François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1937.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 13.

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 16.

Le récit policier use de la raison au service d'un dispositif narratif qui vise d'abord à procurer la sensation d'évasion. Il permet ainsi d'accéder fantasmatiquement à un autre rapport au monde que celui du quotidien : « Il nous aide à nous évader de cette vie régulière et monotone qu'est celle de presque tous les humains, en nous offrant une vie tissée d'événements imprévus et incroyables, des situations extraordinaires et dramatiques, des coups de théâtre, des personnages singuliers »¹⁶³⁶.

L'enjeu rationnel, chez Fosca, se voit rebranché sur un dispositif narratif dont la portée est essentielle. Cette approche implique de redonner de l'importance au meurtre, à la mort, à tout ce qui procure l'effet de dramatisation : « Il est bon pourtant que nous pensions [à la mort], afin que le mystère d'un meurtre ne soit pas l'équivalent d'un problème de mots croisés »¹⁶³⁷.

Après avoir distingué entre thrillers, romans policiers réalistes et romans policiers fantaisistes¹⁶³⁸, Fosca se penche sur les traits constitutifs du texte policier en partant des textes de Poe. Le premier élément mis en avant concerne le mystère, envisagé ici encore comme point de départ du texte : « Le cas qui constitue le sujet est un mystère en apparence inexplicable »¹⁶³⁹. La suite des traits envisagés par Fosca concerne alors les modalités permettant au texte de rendre compte de cet « inexplicable ». Il insiste sur la rigueur du détective mais aussi sur la dimension d'étonnement et de surprise portée par le récit envisagé sous le signe de l'enquête, qui entraîne l'enthousiasme d'un narrateur-témoin :

La solution, qui concorde parfaitement avec les faits, est totalement imprévue [...] Plus un cas paraît extraordinaire, plus il est facile à résoudre [...] Lorsque l'on a éliminé toutes les impossibilités, ce qui demeure, bien qu'incroyable au premier abord, est la solution juste [...] L'affaire est exposée par un narrateur, qui en intelligence et en détection est inférieur au policier amateur, ne l'ignore pas, et pourtant l'admire¹⁶⁴⁰.

Fosca s'inscrit dans la tradition qui envisage la fiction policière sous le signe de la raison, et met simultanément l'accent sur la dimension proprement

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶³⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 62-63.

narrative du texte et sur la façon dont le processus d'élucidation participe de la dynamique du récit : « Du point de vue de la technique littéraire, le roman policier est un récit où est fournie l'explication d'un ensemble de faits mystérieux. Cette explication est divulguée aux lecteurs par des révélations fragmentaires et successives ; et ces révélations véridiques alternent avec de pseudo-révélation, destinées à suspendre le moment où se fera l'explication définitive »¹⁶⁴¹. Il tient compte de la surprise et des détours de l'action. Mais le texte n'en est pas moins d'abord, encore et toujours, processus de résolution rationnelle. Et dans une telle économie, une fois de plus, le mystère est fait pour être détruit par le jeu fictionnel et n'a guère à voir avec son fonctionnement propre ou ses ressorts profonds. En contexte français, le texte policier paraît malgré tout d'abord affaire de science.

4.2.2.2. Une portée générique en contexte français ?

Dès lors, pour ce qui touche le contexte français, le terme de « mystère » ne concerne a priori guère les récits policiers, tant l'assimilation de cette classe de textes à un fonctionnement fondé sur le déploiement de la raison semble impliquer de le mettre à l'écart. On peut se demander si une approche générique du mystère analogue à ce qu'on trouve en contexte anglo-saxon est alors susceptible de figurer malgré tout dans les textes critiques. On approchera cette question par le biais des « Réflexions sur le roman détective » (1934) de Paul Morand, dont les options théoriques pourraient sembler de nature à l'amener à user de l'expression, ou encore, à nouveau, de la thèse de Messac, où la formule apparaît de manière ponctuelle. Mais en réalité, les notations des auteurs qui se penchent sur le genre sont rares, éparées, et posent dès lors problème pour l'analyse. Elles semblent confirmer la faible importance du mot dans la pensée critique française du genre policier. Pour tenter de mieux comprendre si le « roman de mystère » renvoie dans le discours de l'époque à un type de textes susceptibles d'être clairement identifiés et appréhendés en lien avec le récit policier, on se proposera alors de faire un détour par la presse française de

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

l'époque. Peut-être serons-nous plus à même de déceler par ce biais si la formule peut malgré tout se trouver investie en contexte français.

On sait que l'appellation « roman judiciaire » est largement usitée à partir de Gaboriau, avant que ne l'emporte progressivement l'expression « roman policier ». Le roman de mystère, quant à lui, s'il est évoqué dans un certain nombre de textes, est rarement précisément défini, ce qui confère un effet de flottement à la notion. Dans son court texte de 1933 « Qui est Arsène Lupin ? », Maurice Leblanc use du mot en un sens générique, pour dire une œuvre qu'il présente comme essentiellement hybride : « Toutes mes œuvres policières sont des romans mystérieux, toutes mes œuvres de mystère sont des romans policiers »¹⁶⁴². En contexte, la part d'aventure et de danger semble implicitement désignée par là, sans que Maurice Leblanc s'explique précisément sur un terme dont la signification est présentée comme relevant de l'évidence.

Dans l'essai sur ce qu'il appelle le « roman détective » qu'il publie l'année suivante, Paul Morand propose une réflexion sur les ressorts profonds du genre policier¹⁶⁴³. Son texte pourrait préfigurer celui de Missac. Morand commence son analyse en mettant en effet au premier plan l'étrangeté et le merveilleux. Mais c'est surtout dans la relation à la peur qu'il voit le fond du récit ; il semble alors s'engager vers une appréhension du texte policier en relation intime avec le mystère en son sens originare. Cette peur trouve en effet sa source dans la trace d'un rapport au sacré :

La peur est, avec l'amour, la plus puissante des émotions humaines ; elle est terrible et exquise, elle exalte, elle fait fuir, elle fait mourir. Elle surpasse l'amour en fécondité, car presque tous les dieux lui doivent la vie. Chaque fois que l'homme a tremblé, il a élevé un autel ; ses dieux et ses demi-dieux, il les a inventés pour s'assurer leur protection ; de nos jours encore, il continue ; il a créé un demi-dieu moderne, puissant et juste comme Hercule, audacieux et invulnérable comme Achille : le détective, dont on célèbre le culte dans ces temples que l'on nomme les romans policiers¹⁶⁴⁴.

Le début du texte de Morand est loin de rattacher de manière univoque

¹⁶⁴² Maurice Leblanc, « Qui est Arsène Lupin ? », dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, *op. cit.*, vol. II, p. II.

¹⁶⁴³ Paul Morand, « Réflexions sur le roman détective », *Revue de Paris*, 1934, deuxième volume, mars-avril 1934, livraison du 1^{er} avril 1934, p. 481-492.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 481.

le texte policier à la question de la science. Il y aurait une dimension profondément magique dans le roman policier : « Pour le goûter, il faut le rationalisme des esprits forts... pas si forts néanmoins qu'ils puissent se passer de tout merveilleux »¹⁶⁴⁵. La démarche semble proche de celle de Wells ou de Sayers, et paraît vouée à convoquer le mystère de manière privilégiée, dans sa relation au religieux et à la confrontation à l'autre. De fait, le texte cite le mot à plusieurs reprises, comme le lieu de l'inquiétude radicale qu'il faut éliminer. Il concernerait ici le caractère incompréhensible et menaçant de la conscience coupable : « Avez-vous remarqué que c'est vers ce moment, c'est-à-dire vers 1850, que naquit le roman policier ? Une zone mystérieuse était retrouvée : ce fut l'obscur forêt de l'âme criminelle »¹⁶⁴⁶. Le mystère est en rapport avec une inquiétude fondamentale, qui prend avec le criminel forme laïcisée. Si le récit policier a à charge de réduire le mystère, c'est, bien au-delà du simple problème, que ce terme représente une part obscure, inquiétante, pointant vers une menace quasi-métaphysique. Le mot laïcisé garde la trace de ses origines.

Pourtant, le texte de Morand, construit en deux temps, délaisse peu à peu les idées qu'il avait d'abord mobilisées. Pour Morand, le genre s'est considérablement transformé au cours de son histoire. Il met dès lors à distance le mystère, qui concerne ses origines plus que son devenir : ce sont les premiers romans policiers qui « romançaient la science et dotaient le réalisme de mystères sanglants et terribles »¹⁶⁴⁷. Alors que le début de l'essai semblait présager d'une approche théorique mettant le mystère à la première place, le récit policier est finalement conçu comme relevant de la raison, et aussi du jeu cette fois. L'aventure en est congédiée puisque « notre génération, réputée pour n'avoir pas de cœur, recherche un plaisir intellectuel »¹⁶⁴⁸.

Le texte policier, de la sorte, relève de l'artisanat, de la machinerie, sans plus toucher d'inquiétudes profondes. Tout en lui est artifice, y compris en ce qui concerne les secrets dont il traite, au point que « chez trop d'auteurs, l'intrigue n'est mystérieuse qu'au prix de l'incompréhensible mutisme des héros »¹⁶⁴⁹. Le bon récit policier ne fait pas semblant d'être autre chose que ce

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 481.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 482.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 483.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 484.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 489.

qu'il est, il assume sa dimension de pure mécanique dépourvue de toute ambiguïté, aussi bien d'ailleurs que de toute psychologie : « Son rôle n'est pas de sonder les ténèbres des âmes, mais d'actionner des marionnettes par un impeccable mouvement d'horlogerie »¹⁶⁵⁰. Alors que, Morand y insiste, le plaisir du texte policier tient à ce que « le goût de la mort est sur nous »¹⁶⁵¹, il le présente de la sorte comme une froide construction logique.

Le texte de Morand, dans sa dynamique et sa progression, procède à la manière du texte policier tel qu'il l'envisage, en donnant d'abord corps à la part de l'inquiétude et du mystère pour l'effacer dans un second temps. Essai d'abord dithyrambique puis plus distant à l'égard de son objet, comme saisi d'instabilité au moment d'en appréhender la nature profonde, il finit par éviter la question qu'il avait d'abord placée au centre de l'analyse. Le mystère, au passage, est évacué du texte qui l'avait d'abord mis en avant : la dimension mystérieuse initialement porteuse d'enjeux définitoires finit par disparaître. Si le texte policier, ou « récit détective », a pu un instant sembler susceptible de revêtir l'appellation « roman de mystère », il n'en est finalement rien.

Si, pour aborder la question du « roman de mystère », on a mobilisé un texte qui évacue finalement cette question, c'est qu'il est difficile de trouver des textes critiques français du début du siècle usant de cette expression en relation avec le genre policier. Dans ces approches qui paraissent envisager de manière largement figée l'opposition entre territoire policier et territoire fantastique, le texte de « mystère », rattaché à ce dernier, n'est guère appréhendé en un sens générique. Si, ponctuellement, le « roman de mystère » est malgré tout évoqué chez certains auteurs, c'est plutôt en rapport avec les conceptions critiques anglo-saxonnes. Parmi les rares auteurs à aborder cette question figure Messac, dans un passage de l'introduction de son essai où il use de l'expression « mystery story », pensée en opposition à la « detective story » qui donne son titre à son ouvrage. À mi-chemin de traditions critiques françaises et anglo-saxonnes, il s'agit pour lui de cerner fermement l'opposition entre texte fantastique et texte policier, mais en considérant simultanément qu'ils participent d'un fond commun, et que c'est moins le contenu thématique que le mécanisme narratif des textes qui permet de dessiner la frontière entre ces territoires génériques :

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 491.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 491.

Dans une histoire mystérieuse, une *mystery story* ordinaire, le mystère n'est pas nécessairement dissipé à la fin du récit. Il peut rester entier, et c'est même en cela que réside souvent le principal attrait de l'histoire. Que l'on nous conte, par exemple, une histoire de fantômes. Si le fantôme ou l'apparition ne sont pas expliqués, ramenés à une série de phénomènes ordinaires, que le surnaturel persiste jusqu'au bout, comme dans *Le Diable amoureux*, *La Vénus d'Ille*, ou certains contes de Poe, la fin du récit nous laisse dans un doute mêlé de terreur, et c'est là précisément cette impression que l'auteur aura voulu donner, s'il est un artiste conscient. – Si au contraire le mystère est dissipé, l'apparition du fantôme expliquée par des causes naturelles, comme dans la plupart des romans de Mrs Radcliffe, on se rapproche déjà du genre détective¹⁶⁵².

La « *mystery story* » est ici présentée à la fois en relation et en opposition avec le genre policier, comme ce qui participe d'un même point de départ, mais se différencie selon le mode de résolution. Comme le suggère la référence à Radcliffe, la distinction proposée par Messac fait nettement écho à celle mise en œuvre pour séparer, dans les textes gothiques, ceux relevant du « surnaturel expliqué » du « surnaturel accepté ». Par le biais d'une telle approche, Messac fait à son tour du mystère un point de départ en même temps qu'un lieu d'exclusion pour le texte policier. Après ces considérations introductives, il ne reviendra d'ailleurs plus guère sur le mot, qui, dans sa dimension générique, se rattacherait pour finir ici encore au fantastique, par opposition au « genre détective » mettant encore et toujours en avant la seule rationalité.

On le voit, à considérer la littérature critique centrée sur le domaine policier, la moisson est maigre. L'expression « roman de mystère » n'apparaît guère, et quand elle le fait, c'est souvent au détour d'une mention rapide, dépourvue de définition, ou pour s'opposer à ce qui spécifie en propre le genre policier. L'expression se rattache de manière privilégiée au fantastique ou encore, comme chez Leblanc, à une narration mobilisant les ressorts du récit d'aventure.

On se trouve dès lors face à une impasse : l'expression « roman de mystère » ne semble pas investie par un discours à visée formalisante, sinon à la marge, ou sur le seul horizon fantastique. Il est certes des romans qui se revendiquent par ailleurs de cette étiquette. C'est notamment le cas avec Pierre Véry à partir du milieu des années 1930 : dans ce cas, le terme est moins porteur d'une dimension générique qu'il ne permet d'exprimer une poétique personnelle,

¹⁶⁵² Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit., p. 29.

dans des textes qui revendiquent d'instiller dans le texte policier une dimension féérique et aventureuse en prise avec le monde de l'enfance. Mais on peut se demander ce qu'il en est hors de l'univers de cet auteur, et s'il faut considérer que, le « roman de mystère » n'étant pas susceptible d'être pensé en lien avec le genre policier, il faut conclure à une différence radicale de l'approche française avec les conceptions anglo-saxonnes de la question.

Il semble pertinent de se tourner à des fins de vérification vers d'autres productions discursives où le problème pourrait se trouver abordé. Puisque l'utilisation du terme « mystère » est intimement associée, on l'a vu, à la sphère médiatique, on peut se demander ce qu'il en est pour des désignations à portée générique. On a donc recherché, en guise de complément pour l'analyse, dans quelle mesure et selon quels emplois pouvait apparaître l'expression « roman de mystère » dans la presse, de 1900 à la fin des années 1930¹⁶⁵³. On se propose de présenter de manière quelque peu détaillée les résultats de cette enquête.

Les mentions de l'expression « roman de mystère » se repèrent de fait dans différents types de textes au sein de la production journalistique du temps. Tout d'abord, et de manière très largement prépondérante, elles sont liées aux annonces publicitaires, et en particulier à celles de romans-feuilletons. La dimension publicitaire de la formule se repère clairement dans le cadre de ces acceptions, présentes en nombre dans la presse de l'époque, à partir des années 1910 en particulier. Il paraît nécessaire de tenir compte ici de ces mentions, qui jouent sur la compétence supposée du récepteur, et renvoient donc à des acceptions considérées comme bien établies. Mais leur caractère particulier implique de les traiter à part. On trouve également ponctuellement l'expression

¹⁶⁵³ Pour ce travail, on a utilisé *Gallica*, ainsi que le site de la presse de la Bibliothèque Nationale de France, *Retronews*, qui recense un grand nombre de journaux de l'époque. On a procédé à une recherche systématique des occurrences des formules « roman de mystère », « roman du mystère », ou encore « roman à mystère » dans les corpus de journaux auxquels ces outils donnent accès. Les recherches de détail ont été effectuées entre janvier et mars 2020. Nos recherches ont abouti à des centaines de résultats : l'expression est donc bien attestée, même si, au vu de la masse de journaux concernés, elle ne paraît pas utilisée de manière très fréquente. Il est cependant impossible d'appréhender en termes quantitatifs viables les occurrences de la formule, d'autant que le fonds de *Retronews*, pour être riche, n'en est pas moins en cours de constitution. Il faut d'ailleurs noter que l'expression réapparaît souvent à répétition, de semaine en semaine, en guise de sous-titre des différents épisodes du même feuilleton. Par ailleurs, une manchette ou le contenu d'un article peuvent se voir repris, à l'identique ou presque, d'un journal à l'autre. En dépit de ces réserves, après analyse de l'ensemble des résultats obtenus, on se propose d'indiquer sommairement ici d'une part les approches de l'expression qui reviennent le plus souvent, d'autre part celles qui se signalent par leur caractère particulier, ou qui font l'objet d'une amorce de formalisation critique.

dans des recensions critiques d'ouvrages. Cette fois, si l'incitation publicitaire reste à l'occasion tacitement présente, la dimension d'étiquetage du propos revêt déjà un caractère plus explicite. Enfin, l'expression peut se voir utilisée dans une visée plus générale, qu'il s'agisse d'effets de mise en abîme, d'usages métaphoriques, ou encore de conceptions critiques dédiées cette fois-ci au « mystère » et au « roman de mystère » de manière générale. On envisagera donc successivement ces trois types de documents, annonces de feuillets, recensions d'ouvrages, et autres articles relevant de l'effet de mise en abîme ou de la théorisation critique d'ensemble, de manière à tenter de faire émerger, par le biais de ces éclairages successifs, une image du « roman de mystère ».

C'est en contexte publicitaire que l'expression apparaît le plus largement. Dans la plupart des cas, il s'agit d'annonces de romans-feuillets. Il est d'ailleurs à noter, à cet égard, que ces formules ne relèvent pas d'un effet de mode ponctuel et fugace : on n'a guère trouvé d'occurrences avant les années 1910, mais elles s'affirment ensuite sans interruption jusqu'à la fin des années 1930, lorsqu'il s'agit de vanter le prochain feuillet à paraître. La dimension publicitaire de la formule se repère par le fait qu'elle est souvent précédée d'un intensif (avec en particulier l'appel au « grand roman de mystère »). Elle n'y figure généralement pas de manière autonome, et se voit au contraire le plus souvent complétée par d'autres termes. On parlera, par exemple, dans nombre de ces annonces, de « roman de mystère et de police »¹⁶⁵⁴, de « roman de mystère et d'aventures »¹⁶⁵⁵, de « roman de mystère et d'exotisme »¹⁶⁵⁶, de « grand roman de mystère et d'action »¹⁶⁵⁷, de « roman de mystère et de terreur »¹⁶⁵⁸, de « roman de mystère et de rêve »¹⁶⁵⁹, voire de « roman de mystère ou roman de délire »¹⁶⁶⁰, ou encore, avec le pluriel du mot cette fois, de « grand roman de mystères et d'humour »¹⁶⁶¹. On a affaire le plus souvent, on le voit, à un duo de termes, qui peut même se faire triade, comme dans le feuillet « La fille du squelette, ou *vierge quand même* ! grand roman de mystère, de sang et de volupté »¹⁶⁶², ou encore lorsqu'il

¹⁶⁵⁴ *Le Figaro*, 10 décembre 1910, p. 4, sur un roman de Hornung.

¹⁶⁵⁵ *Le Petit Journal*, 25 avril 1926, p. 12.

¹⁶⁵⁶ *Excelsior*, 16 juin 1937, p. 5.

¹⁶⁵⁷ *Paris-Soir*, 26 septembre 1938, p. 2.

¹⁶⁵⁸ *Le Journal*, 15 décembre 1922, p. 2. Il s'agit de *La Maison des morts étranges* de Léon Groc.

¹⁶⁵⁹ *Gringoire*, 22 octobre 1937, p. 4.

¹⁶⁶⁰ *Le Matin*, 24 décembre 1933, p. 4. Il s'agit ici de rendre compte de la tonalité fantastique d'un récit de H. J. Magog, *L'Armée invisible*.

¹⁶⁶¹ *Le Journal*, 19 juillet 1929, p. 2.

¹⁶⁶² *Le Rire*, juillet-octobre 1913.

s'agit de parler d'un « roman de mystère, de poésie et d'amour »¹⁶⁶³. La liste peut encore s'allonger : « Roman d'aventures, roman policier, roman d'amour, roman de mystère, notre nouveau feuilleton : *Le Baiser sous le masque* »¹⁶⁶⁴. Ici, sans doute, le mot « roman » est répété avant l'introduction de chaque nouveau terme, mais sans que cela implique une spécification générique particulière : la construction est contrainte du fait que ce terme est suivi d'un complément tantôt adjectival ou nominal, et relève par ailleurs à l'évidence d'un effet d'anaphore.

Le mot « mystère », ici, n'est clairement pas à entendre en un sens générique, en tout cas au sens fort du terme. Pris dans des logiques cumulatives, il renvoie plutôt à l'un des ingrédients du texte, que ceux-ci soient à appréhender en termes de thématique ou de tonalité. Il fait partie d'une liste de caractères propres du récit proposé, présentés comme éminemment susceptibles d'intéresser le lecteur. Il se passe de définition, et semble on ne peut plus malléable : on voit d'ailleurs combien il est à même de se lier à différents types de lexiques sans grands rapports les uns avec les autres. Il peut, assurément, s'adjoindre à des formules destinées à désigner le texte policier. Mais il peut aussi s'associer au vocabulaire de l'aventure, du fantastique (en un sens très large, et pour évoquer aussi bien l'ambiance du texte que l'effet visé, avec le « rêve » ou encore la « terreur »), et de bien d'autres dimensions du récit encore. L'amour peut notamment être concerné par le mystère. À vrai dire, c'est même la situation la plus fréquente : le mystère, quand il est utilisé pour présenter et annoncer un feuilleton, est associé dans une proportion écrasante de cas à la dimension sentimentale du récit. C'est le « roman de mystère et de passion »¹⁶⁶⁵, le « roman de mystère et d'amour »¹⁶⁶⁶, et bien sûr le « grand roman de mystère et d'amour »¹⁶⁶⁷.

¹⁶⁶³ *Le Bourguignon*, 16 août 1911.

¹⁶⁶⁴ *Paris-Soir*, 8 décembre 1926, p. 1.

¹⁶⁶⁵ *La Presse*, 29 mars 1927, p. 1.

¹⁶⁶⁶ Par exemple *Journal de la ville de Saint-Quentin et de l'arrondissement*, 7 mai 1909, p. 2, *Comoedia*, 29 janvier 1914, p. 1., ou encore *Ce soir*, 31 mai 1937, p. 1.

¹⁶⁶⁷ Quelques exemples : *Le Matin*, 28 janvier 1923, p. 6, *Le Progrès de la Côte-d'Or*, 2 octobre 1930, p. 7, *L'Express de Mulhouse*, 22 décembre 1934, p. 5, *Le Petit Provençal*, 22 mai 1936, p. 10, *Paris-Soir*, 1 octobre 1936, p. 4, *Ce Soir*, 30 mai 1937, p. 1, *Ce Soir*, 20 octobre 1937, p. 1, ... Deux pistes, apparemment opposées, semblent susceptibles de rendre compte de cette association. D'un côté, le « mystère », dans des emplois notamment poétiques et romantiques, a pu se voir associé à la vie intérieure et spirituelle du sujet, comme on a pu le noter à propos de Chateaubriand, *supra*, 1.1.3. Il s'agit là d'un courant en prise avec l'interrogation des secrets de l'âme et des cœurs, qui peut aisément se rebrancher sur le roman à tendance sentimentale. Par ailleurs, on a dit que, selon Daniel Couégnas, le « mystère » permet aussi de convoquer l'attrait d'un public masculin pour une narration aventureuse, Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*,

On retrouve ici la plasticité d'un terme qui manifeste la portée intrigante du récit, et se voit parfois rattaché à une acception policière, mais qui en réalité est susceptible de se combiner à toutes sortes d'éléments, pour dire aussi bien les secrets de la vie intime que l'objet de savoir ou la dimension inquiétante de l'inconnu. Sans doute, il s'agit là d'un usage spécifique qui concerne, on l'a dit, les manchettes publicitaires destinées à annoncer les feuilletons. Il n'en informe pas moins l'expression « roman de mystère », et permet de rendre compte de l'effet de flottement qui l'entoure : le roman de mystère, c'est celui qui, au carrefour de différents genres et de différents effets, promet de captiver le lecteur, mais sans s'engager outre mesure sur les moyens déployés pour obtenir cet effet. Sa portée médiatique est d'autant plus forte que, dans la mesure même où tout sens stabilisé lui fait défaut, il peut se modeler en fonction des attentes et des désirs des différents lecteurs.

Il arrive, pourtant, que la formule « roman de mystère » apparaisse comme telle et de manière isolée dans certaines annonces de feuilletons, sans plus se voir complétée par d'autres termes, même si le cas est bien plus rare. Il concerne, par exemple, le feuilleton *L'Épouvantable Nuit*, « roman de mystère », « œuvre originale, brillante, qui ne manquera pas de passionner tous ceux qui s'efforceront de déchiffrer l'énigme du "Lapin maigre" »¹⁶⁶⁸. Le texte invite ici clairement à l'élucidation, et concerne un phénomène d'allure surnaturelle et terrifiante. L'étrange et le terrifiant paraissent revenir régulièrement pour qualifier les autres « romans de mystère » dont les journaux font la réclame. Ce danger est celui du complot, de la conjuration, comme dans le « grand roman de mystère » intitulé *Le Secret des cagouleurs*¹⁶⁶⁹. C'est aussi, plus encore, celui qui

op. cit., p. 26. La formule « roman de mystère et d'amour » peut alors revêtir deux significations opposées, en mettant en scène un redoublement de la thématique sentimentale, ou en faisant appel au contraire à deux moteurs complémentaires à même d'attirer des lectorats différents. Il faudrait, pour trancher, procéder à une analyse des différents romans-feuilletons concernés. Il est vrai que cette apparente contradiction n'en est pas nécessairement une sur l'horizon d'un discours à visée publicitaire, où le flou du propos peut en garantir d'autant mieux la puissance d'attractivité pour une multiplicité de publics. Il n'en reste pas moins que ces différentes formules sont plus particulièrement associées à certains auteurs (comme Maxime La Tour par exemple) qui sont clairement identifiés comme des auteurs de romans sentimentaux, ce qui inviterait à pencher pour la première approche. À suivre la proposition de Daniel Couégnas fondée sur une distribution des termes à visée publicitaire relevant d'une approche genrée, peut-être faudrait-il, dans le cas du mystère, postuler un double régime de fonctionnement, entre registre de l'aventure et registre du sentiment selon que la cible du texte est masculine ou féminine. Une ambivalence de plus ? ...

¹⁶⁶⁸ *Paris-Soir*, 27 août 1938, p. 14.

¹⁶⁶⁹ *Le Journal*, 29 novembre 1937, p. 1.

concerne l'apparition venue de l'autre monde. Ainsi du *Maître des vampires* de René Thévenin, « étrange et passionnant roman de mystère »¹⁶⁷⁰, « passionnant roman de mystère, fertile en incidents étranges et fantastiques »¹⁶⁷¹ et à « l'action terrifiante »¹⁶⁷². Mais si le mystère convoque une dimension d'irréalité ou de surnaturalité, ce peut aussi être en proximité plus étroite avec une version plus apaisée ouvrant à l'évocation d'une providence supérieure aux résonances chrétiennes. Le terme peut alors retrouver la majuscule et passer de l'indéfini au défini, comme lorsqu'il s'agit de vanter *L'Éternel Retour* de Jules Bois : « La magie des bohémiens, aux rites pittoresques et exacts, la télépathie et ses pressentiments, l'intervention de ceux qui, disparus de cette terre, continuent à nous secourir [...] font de cette œuvre vivante, séduisante, tragique, le roman du Mystère, tel qu'il se manifeste dans la vie »¹⁶⁷³.

La formule semble donc concerner de manière privilégiée le domaine fantastique. Elle peut néanmoins se trouver dans le texte qui invite à l'élucidation pour peu qu'il cherche simultanément à susciter des sensations intenses chez le lecteur. Surtout, ce qui est mis en avant, c'est plus largement la dimension intrigante du récit. L'annonce du *Journal* pour *L'Image de la femme nue* de Maurice Leblanc propose une ébauche de définition, qui met l'accent sur cette dimension, et témoigne au passage de l'aptitude du terme à se voir reconfiguré pour réorienter la curiosité du lecteur vers un nouvel objet : « Un roman de mystère ? Sans doute. Mais le mystère, cette fois, n'est pas seulement dans l'action, dans une ténébreuse intrigue. Il est dans l'âme, dans les sens des personnages »¹⁶⁷⁴.

Signalons, pour finir sur ces textes à vocation publicitaire, deux autres types d'annonces. Tout d'abord, l'expression « roman de mystère » n'est en réalité pas réservée à la littérature et au roman-feuilleton. Dans le cadre d'annonces, elle permet en particulier de caractériser aussi des films (sans qu'il s'agisse d'ailleurs nécessairement de ciné-romans, qui constitueraient *a priori* l'équivalent le plus proche du roman-feuilleton), et dans ce cas, se retrouve là

¹⁶⁷⁰ *Le Petit Journal*, 6 mai 1909, p. 3.

¹⁶⁷¹ *Le Phare de la Loire*, 6 mai 1909, p. 5.

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁷³ *Comoedia*, 27 novembre 1913, p. 2. Le commentaire est repris à l'identique dans *Le Radical*, 6 décembre 1913, p. 6. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un feuilleton, mais d'un roman non édité dans ces journaux, qui cependant le vantent au moment d'en publier les « bonnes feuilles ».

¹⁶⁷⁴ *Le Journal*, 17 février 1934, p. 2.

encore associée à d'autres termes. *Le Magicien*, de Rex Ingram, est ainsi présenté comme un « roman de mystère et d'amour »¹⁶⁷⁵. Quant à la célèbre *Momie* de Karl Freund avec Boris Karloff, sortie en 1932, *La Petite Gironde* en parle en 1935 comme d'un « film guignolesque, roman de mystère et de terreur »¹⁶⁷⁶, dans un court article à mi-chemin de l'annonce et de l'information du programme de cinéma. La formule dépasse ainsi le strict cadre de la littérature, pour renvoyer plus largement aux pouvoirs de la fiction sous ses différentes formes.

Par ailleurs, une occurrence intéressante pour notre propos concerne cette fois un encart publicitaire externe, où n'apparaît certes pas l'expression « roman de mystère », mais où le mystère est néanmoins vu comme apte à désigner une classe de textes. Il s'agit d'une publicité des Éditions des Loisirs, qui présente en 1937 dans *La Petite Gironde* ses trois grandes collections :

Loisirs-Mystères, une audacieuse collection où l'auteur de Fantômas ne craint pas de dévoiler au Public de sombres mystères ; Loisirs-Romans, de troublants récits où le Rêve et l'Amour feront battre le cœur de toutes les femmes, sans jamais choquer les justes délicatesses de la Famille ; Loisirs-Aventures, de saisissantes intrigues évoquant les drames angoissants qui composent la vie des héros et héroïnes de l'Aventure¹⁶⁷⁷.

Le roman de mystère, ici, c'est celui qui désigne les œuvres de Marcel Allain, dans l'héritage de *Fantômas* et implicitement des mystères urbains. L'intérêt de cette annonce tient d'abord au fait que l'intitulé général de la maison d'édition et de ses collections, sous le signe du loisir, renvoie à une littérature d'évasion. Le mystère, quant à lui, est entendu en lien avec une œuvre spécifique, mais considérée en relation avec l'idée d'inquiétude et la dimension de secret (« dévoiler au public de sombres mystères »). Enfin, la triade mystères-romans-aventures associe et oppose simultanément différents textes : cette fois, le mystère est pensé contre le roman, qui se voit associé au public féminin... Signe, cependant, du fait que le mystère serait peut-être inapte à désigner une classe de textes aisément assignable, ou que la mode littéraire est en train d'évoluer ? Quelques mois plus tard, les Éditions des Loisirs proposeront un léger changement. À côté de « Loisirs-Aventures », « Loisirs-Romans », on ne

¹⁶⁷⁵ *Le Petit Marseillais*, 18 novembre 1927, p. 3.

¹⁶⁷⁶ *La Petite Gironde*, 28 octobre 1935, p. 6.

¹⁶⁷⁷ *La Petite Gironde*, 5 novembre 1937, p. 6.

trouve plus alors « Loisirs-Mystères », mais « Loisirs-Police »¹⁶⁷⁸, pour des textes qui ne sont plus ceux d'Allain.

Caractère stimulant et intrigant du terme, variété de ses usages ; on retrouve avec ces occurrences des propriétés que nous n'avons cessé de rencontrer. Pour aller plus loin, il peut être intéressant de considérer également les recensions d'ouvrages littéraires où apparaît l'expression. On peut en effet déceler dans ces textes une ébauche d'explicitation du sens que pourrait revêtir l'expression désignant génériquement la fiction en rapport avec le mystère. Dans le cadre de ces recensions, on trouve le plus souvent l'appellation « roman de mystère », mais aussi plus rarement « roman du mystère » ou encore « roman à mystère », comme si l'effet de flottement se retrouvait jusque dans le choix des formules¹⁶⁷⁹.

Notons, tout d'abord, un cas à part, qui concerne le « roman du mystère ». L'expression figure pour l'essentiel dans les recensions¹⁶⁸⁰ du roman de Han Ryner, *La Vie éternelle, roman du mystère*, dont elle constitue le sous-titre. En l'occurrence, il s'agit d'exprimer la portée métaphysique d'un texte visant à traiter des « problèmes de l'au-delà »¹⁶⁸¹. Ce n'est là qu'une acception isolée et n'engageant pas d'enjeu générique. On retrouve cependant ponctuellement cette même formule, énoncée en passant pour désigner précisément cette fois le genre policier. Pour parler des romans d'Edgar Wallace, c'est au pluriel qu'un critique, en 1931, peut parler de « "romans du mystère" » – en mettant la formule entre guillemets, comme pour insister sur sa fonction d'étiquetage¹⁶⁸². « Roman de mystère » ou « du mystère », voire « à mystère », le texte policier paraît à l'occasion susceptible de se voir associé à ces formules. On peut d'ailleurs trouver ponctuellement de telles occurrences bien avant les années 1930. Une recension de 1914 du roman *Entre ciel et terre : aventures d'un détective aviateur*, de Joseph Jacquin et Aristide Fabre, dit ainsi : « Jamais encore récit aussi ingénieux que celui-ci n'aura passionné les innombrables lecteurs de romans à mystères que

¹⁶⁷⁸ *Journal de Montélimar*, 16 avril 1938, p. 5.

¹⁶⁷⁹ De manière ponctuelle cependant, ce que confirme une recherche effectuée le 8/3/2020 sur « Ngram Viewer » à partir du corpus de textes « French 2012 », qui ne recense aucune occurrence pour l'une ou l'autre de ces deux dernières formules entre 1850 et 1950.

¹⁶⁸⁰ Voir par exemple par exemple *Les Annales politiques et littéraires*, 23 janvier 1927, p. 7. L'ouvrage fait l'objet de nombreux comptes-rendus critiques dans la presse de l'époque.

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁸² *Le Soir*, 12 septembre 1931, p. 2.

dénouent les détectives amateurs en lutte avec les détectives officiels »¹⁶⁸³. Dans ce cas, l'expression est clairement présentée comme renvoyant à une classe de textes dont les aventures de Sherlock Holmes constitueraient l'exemple par excellence. Le « roman de mystère », c'est le récit policier ouvrant à l'aventure (avec ici le registre de la lutte) et à l'effet fascinant.

Ces exemples restent très ponctuels ; ils paraissent cependant attester d'une propension à envisager le texte policier moins comme machinerie rationnelle que comme narration palpitante. Certaines recensions l'utilisent pour caractériser des récits où le propos policier s'allie à un cadre diégétique et à une ambiance d'allure fantastique ou gothique. En témoigne une critique du *Mystère de Ker-Gor* d'Arsène Lefort en 1933, dont l'ambiance bretonne n'est pas sans évoquer *L'Île aux trente cercueils* (quoiqu'elle se situe cette fois dans les terres de Brocéliande et non au large du Finistère) :

Des meurtres singuliers se succèdent dans un manoir breton [...] En situant son livre dans la merveilleuse et légendaire forêt de Paimpont, Arsène Lefort pouvait être assuré d'un décor pittoresque et bien propre à frapper l'imagination. Et notons aussi que le titre du livre n'est nullement trompeur et que ce roman de mystère est parfaitement, et d'un bout à l'autre, mystérieux¹⁶⁸⁴.

L'intérêt de l'extrait tient à la distinction qu'il propose entre l'usage courant de l'expression « roman de mystère » et une appropriation spécifique lui donnant tout son sens dans le cadre d'un texte qui joue simultanément de la narration policière et de l'effet gothique. Ce qui semble caractériser le « roman de mystère » ou « roman du mystère », c'est en particulier la mise en place d'un climat à part en prise avec ce qui échappe à l'expérience ordinaire, comme le note encore une recension du *Figaro* à propos, à nouveau, de *L'Éternel Retour* : « C'est aussi, avec ses magies, ses pressentiments, l'intervention continuelle des forces et des héros disparus, le roman du mystère »¹⁶⁸⁵. Pour peu que l'accent soit mis sur cette seule dimension, le texte critique peut retrouver l'opposition entre roman de mystère et roman policier. Un critique du *Matin* écrit à propos du *Démon de Sainte-Croix* de Stanislas-André Steeman : « Cette fois l'auteur,

¹⁶⁸³ *Le Petit Troyen*, 31 décembre 1914, p. 4.

¹⁶⁸⁴ *Le Matin*, 26 mars 1933, p. 4.

¹⁶⁸⁵ *Le Figaro*, 5 décembre 1913, p. 4.

dédaignant le roman policier, s'attache à faire un roman de mystère et d'épouvante »¹⁶⁸⁶. La double complémentation spécifie le sens donné au « roman de mystère », et retrouve l'opposition implicite entre policier et fantastique.

L'appellation « roman de mystère », susceptible de désigner le genre policier mais aussi, et bien plus, des textes se présentant sous le signe de l'inquiétude fantastique, en prise avec des forces d'allure menaçante, paraît en particulier à même de désigner les ouvrages d'auteurs du merveilleux-scientifique dans leur traitement de formes pensées comme hybrides. Léon Groc, qui « a su renouveler par la fantaisie la plus diverse le roman du mystère »¹⁶⁸⁷, ou Maurice Renard, dont « ? *Lui* ?, roman de mystère et d'intrigue, a sa place tout marquée près du *Parfum de la dame en noir* de Gaston Leroux »¹⁶⁸⁸, usent de formes qui peuvent joindre l'élucidation criminelle et la fascination pour la science à un matériau thématique d'allure fantastique¹⁶⁸⁹. Maurice Renard est d'ailleurs présenté sans ambages en 1930, dans *Le Quotidien* comme « le romancier du mystère »¹⁶⁹⁰. Mais l'expression, une fois de plus mouvante, peut aussi désigner des univers littéraires très différents, en prise avec le trouble psychologique et le désordre des sentiments. Ainsi de l'univers sombre de *Brumes* de Francis Carco : « C'est moins un roman de mœurs qu'un roman de mystère. En effet, il s'attache à décrire le désordre sentimental et cérébral que sème sur des êtres simples et quotidiennement humiliés le passage d'un bonhomme déplaisant et maléfique mais qui, jadis, sut se faire aimer »¹⁶⁹¹.

L'expression, qui concerne le récit à visée intrigante sous ses différentes formes, peut être traitée de manière plus ou moins dédaigneuse. Une notation fugace, à propos d'*Un mort vivait parmi nous* de Jean Galmot, d'allure fantastique, suggère que ce type de récits ne saurait être pris au sérieux qu'à se voir envisagé selon une grille de lecture allégorique porteuse d'une réflexion métaphysique : « Est-ce un simple roman du mystère, est-ce un symbole ? »¹⁶⁹². La recension d'un

¹⁶⁸⁶ *Le Matin*, 11 septembre 1932, p. 4.

¹⁶⁸⁷ *Le Petit Parisien*, 24 décembre 1929, p. 4.

¹⁶⁸⁸ *L'Intransigeant*, 9 juin 1927, p. 2.

¹⁶⁸⁹ Sur le fait que l'œuvre de Maurice Renard est perçue comme hybride par ses contemporains, Simon Bréan, « L'écriture de Maurice Renard, en tension entre extrapolation scientifique et figuration littéraire », *ReS Futuræ*, 11/2018. En ligne : <URL : <http://journals.openedition.org/resf/1266>>. Consulté le 17/03/2020.

¹⁶⁹⁰ *Le Quotidien*, 14 octobre 1930, p. 4.

¹⁶⁹¹ *Le Matin*, 1^{er} décembre 1935, p. 4.

¹⁶⁹² *L'Action*, 22 mai 1922, p. 2.

ouvrage consacré à la philosophie de Taine, *Taine, formation de sa pensée*, d'André Chevrillon, pour souligner le sérieux de l'ouvrage, use de l'expression comme d'un repoussoir : « Ce livre n'est pas à acheter dans une bibliothèque de gare pour égayer un voyage de banlieue. On ne le lira pas entre deux romans de mystère et d'amour. On le réservera pour les heures de réflexion »¹⁶⁹³. La double complémentation, dont on a vu qu'elle apparaissait fréquemment pour caractériser des romans-feuilletons à dimension sentimentale, a ici valeur aggravante. Le roman de mystère ne saurait être pris au sérieux. Il est du côté de l'intrigue et du populaire. Si d'aventure un livre théorique use du mystère dans son titre, il faut d'ailleurs prévenir tout malentendu quant à sa nature réelle, et quant au type de mystère dont il est question. Ainsi du *Mystère de la rue de Rivoli* de Georges Valois : « Il ne s'agit pas d'un roman. Le *Mystère de la rue de Rivoli* est celui de la situation financière de la France. Mystère. Non pas. M. Georges Valois [...] n'a pas eu de peine à percer les questions si obscures et controversées du change et de la monnaie »¹⁶⁹⁴.

Outre les annonces publicitaires et les recensions d'ouvrages littéraires, on trouve un certain nombre d'autres mentions de l'expression « roman de mystère ». Elle peut apparaître, au sein des romans-feuilletons eux-mêmes, dans le cadre d'effets de mise en abîme portant sur la manière dont les personnages envisagent la situation où ils se trouvent plongés. On retrouve alors la diversité d'acceptions déjà notée. D'un protagoniste qui a un sinistre pressentiment, il peut être dit dans un feuilleton de 1902 qu'« un roman de mystère s'échafaudait dans sa tête »¹⁶⁹⁵. Une héroïne légère et heureuse d'une situation excitante où elle se trouve plongée dans *Barbe-Bleue* de Maxime La Tour (alias Julien Priollet), que publie *L'Express de Mulhouse* en 1927, associe plus largement roman et mystère en s'écriant : « Oh, mais alors, c'est du roman, du mystère, c'est très excitant ! Je vais m'imaginer que vous m'enlevez ! »¹⁶⁹⁶. Les occurrences que l'on a pu repérer dans les romans-feuilletons des années 1930 paraissent cependant plus nettement affiliées au genre policier, comme si l'équivalence entre « roman de mystère » ou « à mystère » et texte policier sous le signe de l'énigme relevait plus nettement de l'évidence au fur et à mesure que s'affirme la mode des récits

¹⁶⁹³ *Le Quotidien*, 12 avril 1932, p. 4.

¹⁶⁹⁴ *Le Temps*, 22 mars 1924, p. 4.

¹⁶⁹⁵ *Le Petit Parisien*, 11 mars 1902, p. 6.

¹⁶⁹⁶ *L'Express de Mulhouse*, 12 janvier 1927, p. 2.

associés au « Golden Age » anglo-saxon. L'expression apparaît dans la bouche de l'un des nombreux avatars à visée parodique de Sherlock Holmes qui fleurissent alors : « "Magnifique !" s'écria alors Ferlock Solmes. "Inspecteur Maylobster, vous avez bien mérité le premier prix du roman de mystère" »¹⁶⁹⁷. Une enquête sur un assassinat, dans laquelle figure un personnage d'auteur de romans policiers, use à son tour du terme : « Étant donné le genre de roman que tentait Gascoyne, un roman à mystère dont la solution doit se dégager de la psychologie des personnages, le coupable doit être un des trois personnages du quatuor principal »¹⁶⁹⁸. L'expression, dans ces deux cas, s'associe à l'effet de mise en abîme : le roman de mystère se désigne comme roman, et renvoie précisément à la forme du récit d'énigme.

Sous influence des usages anglo-saxons, l'expression paraît considérée comme familière pour le lecteur dans les années 1930, à l'encontre de ce que pouvait laisser supposer la faible attention accordée au terme par les théoriciens du genre policier. On la voit par ailleurs apparaître ponctuellement à cette même époque dans d'autres types de textes, où elle permet d'envisager la réalité selon une perspective fictionnelle. En 1935, un journaliste venu à Majorque interviewer Francis de Miomandre trouve l'île « bien propre à inspirer un roman de mystère »¹⁶⁹⁹, en pensant à une œuvre de cet auteur, le roman fantastique *Zombie*. Mais le plus souvent, c'est bien le genre policier qu'ont en tête les journalistes qui usent de l'expression. En 1935 toujours, un fait divers traitant d'un jeune homme qui vient porter plainte auprès d'un commissaire, à propos d'un enlèvement dont il aurait été victime, souligne le caractère suspect de sa déposition. La plainte évoque par trop au commissaire des aventures issues d'un roman policier américain : « Le visiteur venait de lui conter avec une émotion réelle une histoire étrange, trop étrange même et qui rappelait par ses détails romanesques certains romans à mystère qui firent la fortune des plus avisés de leurs auteurs. Car c'était à la vérité une aventure comme il ne s'en déroule qu'aux États-Unis que venait de conter Alphonse Kling »¹⁷⁰⁰. Le roman « à » mystère, ici, convoque le monde du crime obscur sous le signe de l'aventure. Une enquête concernant des chercheurs de trésors use aussi de l'expression la

¹⁶⁹⁷ *Le Matin*, 1^{er} août 1937, p. 4.

¹⁶⁹⁸ *Le Temps*, 16 avril 1938, p. 4.

¹⁶⁹⁹ *Le Quotidien*, 29 août 1935, p. 1.

¹⁷⁰⁰ *Le Journal*, 28 décembre 1935, p. 3.

même année, et dit une fois encore le caractère palpitant de l'enquête, et d'une réalité envisagée en relation avec son potentiel fictionnel : « Est-ce là quelque épisode d'un roman de mystère ? »¹⁷⁰¹.

En dépit de son caractère malléable, l'idée que le « roman de mystère » relève d'une catégorie à part paraît se dégager de ces textes. L'expression concerne plutôt dans un premier temps tantôt le fantastique, tantôt le texte policier dont le point de départ est d'allure fantastique ou, plus généralement, le récit intrigant. Mais elle semble se spécialiser progressivement dans une certaine mesure pour dire l'enquête, éventuellement envisagée sous l'angle de l'aventure. Dans certains articles qui pensent explicitement la formule dans le cadre de l'histoire littéraire, le mot peut apparaître une fois encore, dans les années 1930 surtout, en ce sens : « Chacun de nous se souvient d'avoir lu dans sa jeunesse des romans de mystère, des romans policiers, où l'usage était fréquent de systèmes compliqués et secrets d'écriture, de grilles »¹⁷⁰². Une rubrique consacrée aux « romans de mystère et de police » revient encore dans *Marianne* sur la « vogue du roman policier, du roman de mystère, du roman d'aventures »¹⁷⁰³. Et un article consacré à l'histoire du roman-feuilleton s'inscrit dans cette même perspective en l'élargissant, en rappelant que « dans les grands romans à mystères, aux titres énigmatiques, Zigomar succédait à Fantômas et Judex à Zigomar »¹⁷⁰⁴. Le crime, l'enquête, l'aventure dessinent un périmètre donnant consistance à l'expression. Elle désigne alors le roman policier, éventuellement vu en lien avec une tradition plus large dans laquelle il s'inscrit.

Revenons, pour finir, sur deux textes qui se détachent du reste des articles. Dans les deux cas, il y va d'une réflexion critique plus générale sur le « roman de mystère ». Le premier article, de 1926, est de Paul Yvon. Il est extrait du *Figaro* et concerne les « romans du Mystère et de la Peur »¹⁷⁰⁵. L'usage de la majuscule, la mise en parallèle du mystère et de la peur suggèrent une approche plutôt centrée sur le fantastique, et c'est bien ce dont il s'agit ici. On notera que Paul Yvon est l'auteur d'une biographie de Walpole¹⁷⁰⁶, ou encore d'un essai sur

¹⁷⁰¹ *Le Petit Journal*, 4 juin 1935, p. 2.

¹⁷⁰² *L'Express de Mulhouse*, 28 décembre 1933, p. 4.

¹⁷⁰³ *Marianne*, 25 décembre 1935, p. 4.

¹⁷⁰⁴ *La Petite Gironde*, 18 septembre 1938, p. 2.

¹⁷⁰⁵ *Le Figaro*, 17 juillet 1926, p. 1-2.

¹⁷⁰⁶ Paul Yvon, *La Vie d'un dilettante : Horace Walpole. Essai de biographie psychologique et littéraire*, Caen, Lanier, 1924.

le gothique¹⁷⁰⁷. Comme le fera Messac trois ans plus tard, il présente ici le roman de mystère comme renvoyant au surnaturel « accepté » – ce dernier mot apparaissant d'ailleurs sous sa plume :

Il ne s'agit pas seulement d'une œuvre où l'on nous invite à pénétrer d'insondables secrets d'âmes, il s'agit en même temps et surtout du récit où l'on nous présente, survenant dans la réalité ordinaire et quotidienne, des faits singuliers, étranges, inexplicables et qui en somme resteront tels, le narrateur avouant que lui-même renonce à les éclaircir. Et ces faits étranges le talent de l'auteur nous les impose néanmoins, et nous les acceptons¹⁷⁰⁸.

Les auteurs qu'il cite, qu'il s'agisse de Poe, de Mérimée ou de Barbey d'Aurevilly, ou encore « l'élément de mystère et de doute »¹⁷⁰⁹ qu'il présente comme caractéristique de ces textes, montrent assez qu'il s'agit ici de désigner le territoire du fantastique.

Un autre article, publié dans *L'Intransigeant* quelques années plus tard, en 1936, envisage les choses différemment¹⁷¹⁰. Il s'agit de la recension d'un ouvrage précis, en l'occurrence *L'Ombre du Ma-Koul* d'Albert Gervais. Mais comme en atteste le titre de cet article de René Trintzius¹⁷¹¹, « Le mystère passe à l'offensive », le texte développe un propos dépassant de loin le roman qui lui sert de point de départ. Il traite d'abord du mystère en un sens général dans ses relations à l'histoire littéraire, comme ce qui ouvre les portes de l'imaginaire en suscitant un rêve de dépassement de l'expérience ordinaire. Les progrès de la science auraient amené la littérature sérieuse à congédier tout rapport au mystère à partir des premières années du vingtième siècle :

Pendant ces trente dernières années, le mystère a été expulsé de notre littérature avec toute la force de l'esprit scientifique. Il semble prêt, maintenant, à reconquérir

¹⁷⁰⁷ Paul Yvon, *Le Gothique et la renaissance gothique en Angleterre (1750-1880). Essai de psychologie littéraire, artistique et sociale*, Caen, Jouan et Bigot, 1931.

¹⁷⁰⁸ *Le Figaro*, 17 juillet 1926, p. 1.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷¹⁰ *L'Intransigeant*, 10 novembre 1936, p. 2.

¹⁷¹¹ René Trintzius est un écrivain intéressé par l'ésotérisme et le fantastique. C'est sur cet horizon qu'il semble envisager le mystère. Si l'on considère par exemple le recueil *Babel des ombres*, Paris, Éditions Jean-Renard, 1944, le mystère y est associé dès la première nouvelle d'abord à une plante magique aux étranges propriétés hallucinatoires, la « Potentille mystérieuse » (p. 13), puis à un vieux sage qui a pu se détacher de son propre corps (« devenu mort, j'ai erré par monts et par vaux », p. 19), et accéder à diverses visions inaccessibles au commun des mortels.

sa place. Pourtant, Proust et Pirandello avaient transporté jusqu'au sein du moi les procédés de l'analyse chimique. Plus d'éléments simples, tel avait été leur mot d'ordre. Cernée de toutes parts par la rigueur scientifique, l'inspiration littéraire devait plonger dans l'épaisseur de la matière, seul domaine qu'on voulait bien lui reconnaître comme légitime. *Le Voyage au bout de la nuit* marque l'apogée de la détresse qui en résulte¹⁷¹².

La littérature la plus sérieuse, et les écrivains les plus reconnus, seraient donc concernés par un délitement du mystère entraînant le désenchantement et la « détresse ». D'où, selon l'auteur, le fait que la littérature populaire se soit réappropriée le mystère et en ait fait son domaine propre :

Le mystère, pourchassé de toutes parts, se réfugiait alors dans le roman policier. Mystère à bon marché, mais mystère tout de même. Qui dira la tristesse inutile que dégagent les dernières pages d'un récit de ce genre ? Le lecteur rêvait déjà à quelque fantôme, à quelque intervention surnaturelle, et l'on nous explique en trois pages que l'assassin n'est pas passé à travers les murs ! Assoiffé d'inexplicable, le lecteur se jetait et se jette encore sur cette nourriture d'ersatz¹⁷¹³.

Le texte reprend ici la tradition du « surnaturel expliqué », ou encore du récit policier tel que Messac le définissait en opposition avec la « mystery story » dans l'introduction de son ouvrage. Le mystère est bien associé de manière intime au texte policier, mais comme ce que celui-ci ne parvient pas véritablement à affronter, à aborder pour en déployer la puissance profonde. Roman du mystère, le texte policier ne le serait qu'en manière « d'ersatz », dans la mesure où il se donne lui aussi sous le signe du désenchantement et ne produit pour ainsi dire qu'un misérable miracle. Il s'agit alors de revivifier la croyance en ce qui dépasse l'expérience ordinaire et touche à la rêverie originaire. Le roman d'Albert Gervais que le texte prend pour objet témoignerait de la sorte d'un retour de la littérature sérieuse vers ces questions :

Voilà que le mystère réapparaît, avec tous ses prestiges, et c'est un vrai « voyage au bout de la science » qu'il nous offre. Le Paris de 1936 n'est-il pas, plus que jamais, bourré de devins, d'astrologues, de voyantes, dont la vogue ne fut jamais si vive ? Brimée par l'exactitude des connaissances scientifiques, la foule se remet à rêver à la destinée, aux astres, à cette « connaissance des causes » que la science, enregistreuse

¹⁷¹² *L'Intransigeant*, 10 novembre 1936, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 2.

de phénomènes, n'aborde jamais. [...] En plein triomphe du matérialisme scientifique, le mystère déclenche une grande offensive. Durera-t-elle ?¹⁷¹⁴

Le mystère, en son sens authentique, concerne la littérature sérieuse, dans son rapport à la croyance et à la métaphysique. Il s'oppose ainsi à la forme générique du roman policier, dédié à un « mystère à bon marché ». Le mystère, dans sa dimension populaire, peut être rattaché au genre policier, mais de manière dégradée et négative : il s'agit d'un faux-semblant de questionnement ne donnant pas véritablement corps au monde de la croyance. De tels textes ne peuvent, en ce sens, mériter le nom de romans de mystère.

Ces acceptions ne sauraient pour l'essentiel être mises sur le même plan que le travail de théorisation de critiques soucieux de cerner le périmètre de fonctionnement du texte policier. Mais dans leur aspect diffus et hétérogène, contradictoire parfois, elles n'en sont pas moins riches d'enseignements, quand bien même la moisson, au final, reste relativement maigre. La formule « roman de mystère » existe en contexte français et peut se voir investie de différentes manières. Elle manifeste pour l'essentiel la portée intrigante d'une fiction où la part de l'aventure tend à être présente, et se voit prioritairement rattachée au fantastique ou à la littérature populaire. Elle paraît largement mobilisée en relation avec le monde anglo-saxon et, progressivement, et à partir des années 1930 en particulier, désigne de plus en plus spécifiquement les récits policiers. Pour autant, ces usages restent secondaires. Le « roman de mystère » ne dispose pas de la même aptitude que la « mystery story » à désigner le territoire du récit d'élucidation criminelle, et reste le plus souvent envisagée avec une pointe de soupçon. L'expression est fréquemment vue avec défiance, en tension avec le sens auquel pourrait vraiment atteindre le mystère hors d'une telle assignation générique sous le signe de la dégradation.

Que conclure de ces analyses ? Tout d'abord, il faut constater une certaine dissymétrie entre les contextes anglo-saxon et français. En France, le mystère est assez peu présent, et plutôt envisagé en référence à l'univers anglo-saxon lorsqu'il s'agit de parler du texte policier ; il intervient sinon plutôt comme son contraire, selon une approche qui tend à opposer policier et

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

fantastique. De manière générale, on voit un jeu d'opposition entre un sens général du mystère, renvoyant à la quête de connaissances supérieures et métaphysiques, et son sens littéraire, perçu sous le signe de la dégradation. Le mot, et la formule « roman de mystère », sont d'ailleurs bien moins présents chez les théoriciens du récit policier que dans des discours médiatiques traitant du récit populaire à visée intrigante sous ses diverses formes. Quand le « roman de mystère » désigne le genre policier, ce n'est pas alors par le biais d'un véritable investissement de la formule, mais plutôt par convention et commodité. En contexte anglo-saxon, le mystère revêt au contraire une importance essentielle dans certains des textes critiques que l'on a pu analyser. La distinction entre fantastique et policier n'a pas un caractère aussi figé. Ce qui compte, chez nombre d'auteurs, c'est d'exclure le texte policier de la fiction narrative dans son ensemble pour en faire un pur jeu, ou au contraire de souligner son appartenance au domaine romanesque et aux moteurs qui sont les siens. Dans ce dernier cas, la réflexion théorique sur le mystère peut se fonder sur un rapport essentiel de l'homme à la curiosité pour fonder anthropologiquement le rapport à la jouissance narrative dont attesterait le texte policier. Le monde anglo-saxon, qui fige la conception ludique du récit policier, témoigne aussi de la sorte d'autres approches tendant à compliquer cette lecture.

Ces différences seraient à nuancer, d'autant que les théoriciens français les plus importants se centrent largement sur le monde anglo-saxon pour fonder leurs analyses. Ce qui est partagé néanmoins, c'est le caractère fluctuant d'une étiquette qui peut parfois désigner le récit policier en son sens restreint, ou parfois en dire le caractère hybride. À se centrer sur les enjeux de ce seul terme – qui ne sauraient certes résumer les différents projets en présence –, les textes critiques semblent souvent peu pressés de lever l'équivoque : ils en usent tantôt pour différencier, tantôt pour rapprocher différents types de récits. L'effet de brouillage et le travail de l'ambivalence se retrouvent en quelque mesure ici. Le mystère apparaît plus que jamais comme fuyant, et comme apte à brouiller les frontières qu'il est censé délimiter. C'est alors la manière dont il peut le cas échéant se faire principe de circulation de l'intérieur des fictions pour en travailler la dynamique narrative qu'il s'agit de regarder de plus près.

4.3. Le mystère dans le récit policier : le spectacle d'un récit en voie de transformation

L'enquête sur le mystère, et sur ses relations avec le texte policier telles qu'elles se donnent à lire aussi bien dans les récits de fiction que dans les textes critiques du début du vingtième siècle, confirme la place complexe d'un mot porteur d'enjeux de sens multiples. Par son histoire, le terme est intimement associé au territoire littéraire du gothique et du fantastique, et entre en résonance avec des réseaux lexicaux ou encore des effets de thématization permettant de suggérer la confrontation à un univers incompréhensible et menaçant. Il renvoie plus largement à une littérature pourvoyeuse de sensations fortes. Le mot se suffit à lui-même pour évoquer un certain rapport à la narrativité, au texte intrigant visant à produire un effet sur le lecteur. Envahissant les marges paratextuelles, il tend à être utilisé pour exprimer non seulement l'objet du désir fictionnel, ce qu'il s'agit de chercher à connaître, mais ce désir même, que sa simple évocation permet d'ailleurs de susciter. Les usages publicitaires du mot dans les annonces de romans-feuilletons en témoignent : parler du mystère, promettre le mystère, c'est déjà chercher à installer le lecteur dans une certaine disponibilité à l'égard d'une fiction présentée comme ouverte à tous les possibles.

L'appellation de « roman de mystère » ou de « mystery novel » en contexte anglo-saxon est notamment prise dans ces enjeux. Elle peut relever du pur jeu d'étiquetage, mais est également susceptible de participer de stratégies visant à inscrire le texte policier dans le territoire d'ensemble des fictions palpitantes. La propension à l'envisager selon des termes propres s'avère alors problématique si l'on en croit les divers textes critiques envisagés ici. La perspective générique, requise par l'idée que les fictions de mystère obéiraient à un régime de fonctionnement spécifique, est contrariée par le fait que les caractéristiques qu'on lui attribue en propre se retrouvent dans d'autres types de récits ; d'où le statut flottant et instable de la « mystery fiction » dans ses relations au policier telle que l'envisagent bien des textes qu'on a pu envisager. Cette ambiguïté ou cet embarras se lisent bien au-delà du début du vingtième siècle. Pour résoudre le problème, John G. Cawelti, qui avait d'abord cherché à

envisager les caractéristiques formelles de la « mystery story »¹⁷¹⁵ déjà entendue en un sens très large, en est ensuite venu à la concevoir de façon bien plus globalisante, à la manière d'un « supergenre » : « Not too long ago it struck me that if we considered the literature of mystery as one "supergenre" with many branches like the gothic, the detective story, the spy story, the crime novel, etc., we might be able to construct a cultural history with plausibility »¹⁷¹⁶. Le mystère se fait alors englobant à l'extrême.

Pour tenter de penser les rapports du mystère au texte policier et le rôle qu'il y joue, il paraît nécessaire d'appréhender avec prudence la perspective générique. Le territoire policier, si l'on en croit l'analyse des textes présentés ici, est plus mouvant que ce que sa réputation laisse entendre. Il est alors d'autant plus malaisé de considérer que le texte policier qui met en avant le rapport au mystère, dont on vu le caractère polymorphe, serait, lui, susceptible d'être appréhendé en termes génériques, à moins d'envisager la question du genre de manière large et souple.

À cet égard, l'évanescence et l'instabilité travaillent le mystère à un point tel que l'on peut en venir à se demander si là ne résiderait pas précisément en réalité sa puissance, et ce qui l'amène à exercer une fonction à part dans le récit policier. Il permet de faire jouer dans les textes une multiplicité d'effets de sens, frappés au coin de l'ambivalence et de la réversibilité. Entre lignes de force et effets de miroitement, le mystère innerve le récit d'une manière sans doute spécifique, mais tire aussi son pouvoir de son caractère essentiellement fuyant.

Il s'agit donc d'appréhender malgré tout ce que fait le mystère au texte policier quand il y prend place de façon appuyée ; précisément parce que cette mise en valeur du mystère en contexte policier est loin d'être neutre, elle doit s'y traduire d'une manière malgré tout lisible. Sans doute, le mystère tire sa dynamique de dépasser la clôture textuelle du texte policier, et il peut en ce sens tirer le récit dans une multiplicité de directions. Mais au fur et à mesure que se pose et se pense l'approche essentialiste et restrictive du roman policier entendu comme problème, c'est le pacte de lecture associé à ces textes qui semble

¹⁷¹⁵ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*, op. cit.

¹⁷¹⁶ John G. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, Madison (Wisc.), The University of Wisconsin Press, Popular Press, 2004, p. 328. Voir de manière plus générale l'ensemble du chapitre en question, « The Literature of Mystery: Some Reconsiderations ». Il s'agit d'une version remaniée d'un article de 1999, de 23 ans postérieur donc à l'essai *Adventure, Mystery, and Romance*, dont la publication date de 1976.

constituer la cible privilégiée du récit qui en passe par le mystère dans son souci de dramatisation. Sans doute, là encore, il faut se défier pour partie des définitions trop étroites. Les conceptions restrictives du texte policier envisagé à la manière d'un jeu tendent à faire reposer l'immersion du lecteur sur un mécanisme de curiosité intellectuelle, censément peu efficace pour susciter l'effet de tension narrative. Mais Baroni a montré que la curiosité pouvait être mobilisée de différentes manières et susciter l'implication dans le récit comme tel¹⁷¹⁷. En analysant par exemple *L'Affaire Lerouge*, il a notamment mis en évidence des mécanismes de rétention de l'information permettant de configurer la portée intrigante du texte¹⁷¹⁸.

Il faut dès lors considérer que ce que fait le mystère quand il est mobilisé en contexte policier, c'est aussi dans une certaine mesure ce que fait le texte policier en tout état de cause : il vise à passionner le lecteur en jouant avec son rapport au savoir et en manipulant sa maîtrise de l'information. Comment alors cerner la différence, le rôle spécifique du mystère dans le cadre du texte policier qui en appelle à ses pouvoirs ? La spécificité de ces textes qui font travailler la puissance du mystère en eux tient précisément à ce que cette dimension intrigante, ils la revendiquent plutôt que de la cacher ; qu'ils s'efforcent de détourner et de retourner les codes de fonctionnement du texte attendu ; et que de la sorte, ils mettent précisément en exergue leur opposition à une approche du récit entendu comme problème. Ce mot de « mystère », qui peut véhiculer un imaginaire fantastique, le policier le fait alors sien et reconfigure sa portée pour subvertir la marche qu'il prétend être la sienne. D'une certaine manière, c'est sans doute là un trait qui fait de la question du genre un enjeu si problématique pour notre analyse : il semble que les textes concernés fassent mine d'adhérer à la fiction essentialisante du récit envisagé en son sens restrictif, de manière à pouvoir mieux la déconstruire de l'intérieur, par l'appel notamment à des effets de fantastique, afin de déployer leur jeu propre. Par le

¹⁷¹⁷ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 257-268. C'est en réalité le cas avec le récit policier de manière générale, du fait que la curiosité est d'abord celle du personnage. « La curiosité peut aussi fonctionner en régime d'immersion maximale lorsqu'elle est intégrée au monde diégétique par le biais d'un récit focalisé, par exemple lorsque le lecteur partage la curiosité d'un protagoniste confronté à une énigme ou aux intentions obscures d'un personnage », Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 75.

¹⁷¹⁸ Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, op. cit., p. 66-71. Baroni y propose une analyse de la déposition de *L'Affaire Lerouge* : la dynamique narrative contrevient ici à la logique d'efficacité informative attendue d'une déposition. Le texte exhibe ce mécanisme en mettant en scène la frustration et l'impatience du juge d'instruction devant un témoin détenteur d'informations capitales mais empêtré dans ses digressions.

biais de motifs conventionnels, ils postulent l'existence d'un cadre textuel qui leur permet d'autant mieux de jouer des effets produits par le déploiement du rapport au mystère.

Dès lors, parce que ces textes reposent sur des effets de tension, de déstabilisation générique, on peut y voir le contraire de ce qui constitue en propre ce qu'on appelle un genre. Le mystère les travaille comme une ligne de force, ou plutôt un ensemble de lignes de force faites pour éroder de l'intérieur les fondations apparentes du genre attendu. Et pourtant, lorsque les textes usent de manière cumulative et systématique de techniques destinées à mettre en œuvre cet apparent travail de sape, se repère un air de famille, qui permet de se demander si quelque chose, ici, ne fait pas genre. Aussi, par commodité, mais aussi pour cerner ce qui, à la limite, peut malgré tout fonctionner comme un périmètre textuel, appellerons-nous désormais « récit policier à mystère » la fiction qui use de manière concertée et convergente des effets que nous allons nous efforcer de cerner ici, tout en ayant en tête que si genre il y a, il se donne sur un mode paradoxal en trouvant son unité de chercher à déstabiliser les repères du lecteur.

Il faut alors, pour comprendre ce dont il s'agit, déplacer voire inverser la question du mystère telle que l'envisage la tradition essentialiste du genre policier. Selon la perspective critique des théoriciens qui envisagent le texte policier à l'aune de la raison ou du jeu, le mystère est pensé comme le point de départ du récit, son pôle initial, contre et à partir duquel se met en place le jeu de l'élucidation. Mais c'est le contraire qui semble vrai dans le cadre du texte policier à mystère : sans doute, l'élucidation y reste l'objectif final. Mais le mystère n'en est pas le point de départ. C'est au contraire l'idée d'un monde stabilisé et ordonné sous le signe de la raison, correspondant à l'imaginaire du genre policier conçu de manière restrictive, qui sert de cadre et de point de départ à ces récits. *A Study in Scarlet* passe progressivement de l'enquête rationnelle à la folie archaïsante du monde des mormons. Dans *L'Île aux trente cercueils*, le lecteur prend d'abord connaissance du passé de Véronique, puis du compte-rendu d'un détective ironique, avant de suivre la très rationnelle héroïne dans ses étranges découvertes ; le cadrage logique est la cible de la perte dramatisée du sens, dont le lecteur doit postuler envers et contre tout qu'elle ne sera pas définitive. Le texte se revendiquant de la rationalité mais qui s'engage sur la voie du mystère paraît alors suivre parallèlement et simultanément deux

voies apparemment contradictoires : le jeu narratif, fondé sur la quête du sens, s'ordonne autour d'une mécanique d'élucidation. Mais il emprunte simultanément la route de la déliaison et de l'émiettement du sens. La tension narrative repose sur la mise en jeu de ces deux voies opposées que le récit épouse de concert. Les discours de personnages discutant de la pertinence ou non d'une conception du monde faisant droit au surnaturel reflètent la tension interne d'un texte épousant sa propre impossibilité à se constituer simultanément sous le signe du jeu distancié et de la narration palpitante. La rétention du sens se voit alors programmée à l'échelle du texte en son entier.

Les récits policiers à mystère semblent donc brouiller le rapport à l'ordre et au désordre, jusqu'à mettre en place une dynamique narrative travaillée par la complexité et l'obscurité. Le discours sur l'opposition de la raison et du surnaturel y renvoie plus profondément à des enjeux touchant au fonctionnement du récit, à des effets de déstabilisation narrative partiellement isolables. S'ils peuvent s'inscrire dans un rapport affiché à la règle, c'est pour mieux déployer un récit envisagé sous le signe du dérèglement généralisé. De la sorte, le lecteur assiste à un récit en recomposition permanente, et qui ne se contente pas de susciter une curiosité détachée, mais qui travaille l'ensemble des effets susceptibles de créer la dynamique de tension.

C'est ce jeu qu'il s'agit de considérer plus en détail par le biais de quelques problèmes touchant à l'orchestration du trouble narratif. On se propose ainsi de donner forme à un certain nombre d'aspects susceptibles d'affecter le récit policier à mystère et d'esquisser un modèle destiné à appréhender son fonctionnement. Par définition, ils ne sont pas à envisager de manière stricte. Le rapport au mystère est certes susceptible de se manifester par le biais de traits thématiques ou formels récurrents, ayant à voir en particulier avec l'évocation d'un décor inquiétant ou la mise en scène de l'apparition terrifiante et inattendue. On reconnaît là l'héritage de la tradition gothique, qu'un certain nombre de motifs conventionnels permettent à l'occasion de convoquer dans le texte pour manifester au lecteur le fait qu'il pénètre sur une nouvelle scène narrative : faisant jouer une approche essentialiste du texte policier contre une approche essentialiste du texte gothique ou fantastique, le récit se constitue à un carrefour qui lui permet de créer son effet de perturbation narrative. Mais ce jeu, qui relève du signal, doit être relayé par d'autres effets moins attendus pour que le trouble narratif puisse véritablement envahir le texte. Ce sont

quelques-unes de ces voies que peut emprunter le récit policier à mystère que l'on va tenter de répertorier. Une analyse de *The Hound of the Baskervilles* de Conan Doyle, texte policier traditionnellement considéré comme « mystery novel » s'il en est, permettra ensuite de servir de première épreuve pour tester la validité des quelques hypothèses avancées ici.

4.3.1. Tentative d'élaboration d'un modèle : le texte policier à mystère ou la narration déstabilisée

4.3.1.1. Un cadrage d'ensemble à l'aune de la transformation et de la tension narrative

Les théoriciens du policier du début du vingtième siècle qui prêtent attention au mystère l'envisagent fréquemment, à la manière de Messac, en relation avec le fantastique. Le texte policier à mystère mettrait en scène son autre pour mieux le résorber en consacrant le triomphe de la raison.

Selon cette approche, le fantastique tend à être rapproché de l'incertitude (anticipant les conceptions todoroviennes), et peut aussi concerner le surgissement inexplicable pourvoyeur d'effroi (si l'on suit, avant Mellier, la leçon de Sayers). L'étonnant tient alors à ce que le texte de mystère serait celui qui crée l'effet d'incertitude, et serait tiraillé entre le genre policier et le genre fantastique, lui-même susceptible d'être caractérisé par une propension à brouiller les repères du lecteur. L'incertitude, ici, serait donc en réalité d'ordre générique, c'est sur cet horizon qu'elle prendrait corps et se déploierait en propre. Elle concernerait un texte mi-policier, mi-fantastique, se jouant au carrefour d'assignations posées comme contradictoires du fait de leurs rapports respectifs au statut de la raison et de l'ordre. Le rapport paradoxal au genre du récit policier à mystère tiendrait à ce qu'il déstabiliserait précisément l'imagerie rattachée à deux genres qu'il aurait besoin d'envisager de manière essentialiste et par le biais de stéréotypes intertextuels. Enquêteurs, suspects et villes grouillantes, fantômes, monstres et manoirs isolés, sont alors amenés à se côtoyer.

De la sorte, le mystère tend bien à être posé, plutôt que comme un genre, comme ce qui complique le rapport au genre. Confrontant deux conceptions figées de deux genres censément opposés et fonctionnant en miroir, le texte use d'un effet de polarisation pour déployer son jeu propre et promettre au lecteur une narration troublée porteuse d'effets d'incertitude spécifiques. Il ne s'agit pas de présenter au lecteur un texte fantastique, mais un texte qui se revendique

comme relevant du rapport à la raison policière tout en revêtant l'apparence du texte fantastique. Dès lors, le texte joue au maximum d'un effet de tension affiché : toute la question porte sur le fait que le lecteur trouve son plaisir de lire un texte qui ne semble pas correspondre au pacte de lecture associé au récit dont il suit le cours, et qui par là ouvre à un autre pacte de lecture, précisément fondé sur l'apparente remise en cause du premier. Les récits policiers à mystère en passeraient par des traits génériques normés et même stéréotypés¹⁷¹⁹ pour mieux mettre en place des phénomènes d'écart et de transgression destinés à susciter l'intérêt du lecteur, et son attente de voir le texte mettre en place pour finir une dynamique de stabilisation. Le roman policier à mystère fait mine d'être autre chose que ce qu'il est, tout en exhibant ce caractère trompeur. Un tel récit n'est pas ambigu mais plutôt, pour retrouver un mot qui n'a cessé de caractériser le mystère au long de notre étude, ambivalent, il use de lignes sémantiques polarisées destinées à produire des effets de dédoublement, à dynamiser le jeu narratif et à permettre à tout moment des effets de détour. Polarisation, tension, déstabilisation : ces différents aspects travaillent le récit policier à mystère, par le biais des lignes de sens ambivalentes qui permettent au texte de fonctionner comme une interface narrative.

L'effet de dramatisation tient alors à ce que le récit prend l'allure d'un véritable défi pour la raison confrontée à son autre, à ce qui paraît lui échapper de la manière la plus radicale. Il se donne comme déploiement et surgissement d'un monde que le texte présente simultanément comme impossible, et renvoie de la sorte à la dialectique de l'absence et de la présence en un double sens : un univers diégétique prend forme et se manifeste, mais dégrade la raison qui semble condamnée à disparaître du récit. La question porte alors sur la manière dont elle pourra malgré tout se manifester à nouveau, en proposant une nouvelle vision de l'univers représenté. C'est ce jeu de tension entre deux pactes de lecture qui amène le récit policier à mystère à conférer une place centrale à l'enjeu épiphanique. Il y va de deux visions de l'univers diégétique qui entrent en concurrence, et dont chacune cherche à évacuer l'autre. Le retour de la logique indicielle se fait alors, ici plus qu'ailleurs, triomphe spectaculaire et spéculaire

¹⁷¹⁹ Le statut complexe du stéréotype dans le récit policier, en lien avec le plaisir de la reconnaissance mais aussi avec l'ouverture à « l'Autre Scène » envisagée sous le signe de l'archétype, est notamment étudié par Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie*, 2009, n°17. En ligne : <<http://journals.openedition.org/narratologie/1095>>. Consulté le 10/10/2016.

d'un certain rapport au vrai.

Si la lutte est lutte pour la présence sur la scène du récit, c'est ainsi que le texte peut déployer sa dynamique proprement narrative. On sait que la définition minimale de la narration repose, d'Aristote à Ricœur en passant par Todorov, sur l'idée d'un mécanisme de transformation, permettant de mener d'une situation initiale à une situation finale¹⁷²⁰. Le texte policier considéré comme jeu tend à récuser ou à minimiser ce rapport à la transformation narrative. Freeman, par exemple, ne l'envisage, on l'a vu, que comme un élément digressif, un effet de trompe-l'œil destiné à détourner l'attention du lecteur des données du problème. Ici, la véritable transformation ne concernerait pas le cours d'une histoire, mais la manipulation d'éléments qui ont tous été donnés d'entrée de jeu, et qui se voient combinés au terme du récit par la production d'un discours à visée unificatrice. *A contrario*, le texte policier qui se donne en rapport avec le mystère, parce qu'il revendique sa dimension proprement narrative, est ouvertement en prise avec la transformation. Mais ce qui paraît faire l'originalité de ce type de récits, qui se posent tout de même comme policiers, c'est que la transformation n'y relève pas seulement de la dimension de l'histoire et de la suite événementielle. Sans doute, le texte qui en appelle au mystère donne lieu à des incidents multiples, et confronte le lecteur au monde de l'action. Mais les faits échappent radicalement, et invitent à produire une nouvelle appréhension de ce qui pourrait leur donner sens. Parce que le récit est simultanément lu en relation avec le codage policier, il s'agit aussi de tenter malgré tout d'unifier à l'aune de la raison ces événements qui surgissent et qui ne cessent de contrevenir à la possibilité d'unification du sens. De la sorte, la transformation ne porte plus seulement sur l'histoire, mais sur la manière dont le sens est susceptible d'y être injecté, sur ce qui permet de la configurer et de l'ordonner en un tout. C'est aussi à ce niveau que le texte ne cesse de tromper les attentes de son lecteur. La mise en jeu simultanée de la dynamique de transformation sur ces deux lignes fait que le lecteur se trouve confronté à une intrigue suspecte, à la fois dans son déroulement et son sens. De la sorte, l'hypothèse qu'il s'agit de proposer concerne le fait que le mécanisme de

¹⁷²⁰ Pour reprendre la définition de Joseph Courtès, on peut voir dans le récit « une transformation située entre deux états successifs et différents », Joseph Courtès, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 72. Sur le statut narratif de la transformation, voir par exemple Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *L'Analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, « Mémo », 1996, p. 52-57.

transformation ne toucherait pas ici seulement l'histoire, mais bien plus profondément la dynamique narrative, la ligne du récit tel qu'il s'invente et s'ordonne sous les yeux du lecteur, parce que la question mise en jeu par le récit en appelant au mystère est celle du point de vue narratif permettant de produire une signification viable. C'est le texte lui-même qui ne cesserait de se transformer sous les yeux d'un lecteur impuissant à le réassigner sur un horizon stable, sauf à sembler quitter la sphère de la raison, du fait d'effets d'erreur de point de vue orchestrés par la narration. Le texte mettrait en scène une déstabilisation du jeu rationnel au point de présenter le récit comme fou, ne paraissant plus obéir aux codes logiques élémentaires de la narration, jusqu'au rétablissement d'un point de vue en mesure de redonner sens à l'histoire.

Le roman à mystère serait alors à envisager selon un rapport multiple et généralisé au concept de transformation, considérée comme lieu de la déstabilisation des identités invitant à faire porter la suspicion non plus sur la vérité, mais sur le déroulement même du récit.

Cette jouissance de la déstabilisation, qui fait du texte le lieu de la confrontation à l'autre, paraît susceptible de porter à son maximum le mécanisme de la tension narrative. La curiosité n'est pas ici seulement intellectuelle, puisqu'elle s'exerce dans le monde du danger. Le diagnostic¹⁷²¹ qu'il s'agit de poser a simultanément valeur de pronostic, l'enjeu consiste aussi à engager une action destinée à conjurer la dynamique de destruction du sens. Dès lors, curiosité et suspense s'exercent de concert, dans un texte où chercher à savoir et chercher à agir ne sont qu'une seule et même chose. Les textes qui mobilisent le rapport au mystère peuvent à cet égard user d'effets de focalisation destinés à mettre en scène l'irruption du désordre. La surprise, destinée à dire le blocage de toutes les explications rationnelles et à ouvrir obstinément l'idée d'un monde possible¹⁷²² où la raison ne trouve plus à s'exercer, participe de ce jeu. Il s'agit à la fois de comprendre les règles d'un monde apparemment déréglé, de

¹⁷²¹ On se repose une fois de plus ici sur le cadre théorique proposé par Baroni. Il associe la curiosité à l'anticipation fondée sur un diagnostic de la situation narrative, le suspense à l'anticipation fondée sur un pronostic de la situation narrative. La surprise, quant à elle, concerne l'infirmité de l'anticipation. Voir notamment le chapitre introductif (« Les paradigmes de la tension narrative ») de la troisième partie (« Fonctions thymiques du récit ») de *La Tension narrative, op. cit.*, p. 253-256.

¹⁷²² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1988 ; Françoise Lavocat (sld.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, Éditions du CNRS, 2010. Le texte policier sous le signe du mystère pourrait de la sorte être lu comme apte à mettre en abîme le rapport du lecteur à l'univers de la fiction en tant que monde possible.

déceler de quelle manière la menace pourra en être évacuée, et de conjurer l'imprévisible qui renvoie à la déprise de la raison face à une logique événementielle affolante. Le texte policier qui s'ouvre au mystère use de la curiosité, mais en lien intime avec le suspense et la surprise. Pour pouvoir malgré tout se porter à la hauteur de l'univers illisible où il évolue, le détective peut alors en venir à se voir investi à son tour d'un savoir secret, ce qui permet de réinvestir le mécanisme de la curiosité, tout autant que de susciter l'effet de surprise. La machinerie narrative vise alors à produire l'effet de tension maximale en confrontant le lecteur au monde de tous les possibles, dans un univers dramatisé sous le signe de la rétention de l'information. Elle le met face à un univers dont il ne peut plus appréhender les termes, et qui lui fait éprouver le vertige du dessaisissement en même temps qu'il lui promet le retour à l'ordre. Il ne lui reste plus qu'à suivre un récit qu'il sait mensonger, et dont les termes vont se recomposer au cours de la lecture.

4.3.1.2. Une mise en crise du régime indiciaire

Selon cette perspective, le récit policier à mystère jouerait donc d'effets d'ambivalence générique appuyés. Le mystère, ici, ne serait pas à envisager comme un point de départ, mais comme un mouvement dynamique permettant de confronter le lecteur à un texte d'allure instable. La scène du récit policier à mystère semble ainsi susceptible de se déployer de manière strictement opposée avec ce qu'impliquerait une conception du récit entendu comme jeu, pour mieux entraîner la nécessité de l'ultime retournement. Le texte policier, entendu sous le signe du problème, implique à cet égard spontanément que les termes du jeu soient strictement délimités. L'univers diégétique doit être clos et présenter un nombre fini de faits à mettre en ordre. Le temps est, à la limite, absent d'un fonctionnement d'essence logique, sinon à la manière d'un développement permettant de mieux saisir le détail de l'information, à l'image de ce que donnent à lire les nouvelles de *The Man in the Corner*.

Le texte qui en passe par le mystère semble renverser les termes de cette approche. Si la clôture peut caractériser l'espace où se déroule l'action, ce n'est plus pour dessiner un cadre où seront présentées un nombre fini d'informations,

mais pour suggérer l'idée d'une scène fonctionnant comme piège. La clôture n'a pas ici un sens logique mais dynamique, et dit l'impossibilité de la fuite. Les signes, dès lors, n'y sont pas présentés en nombre limité, mais sont au contraire en droit infinis. Ils s'inscrivent dans une logique temporelle, et relèvent de l'inflation et de l'imprévisibilité. Ils échappent en outre largement à l'interprétation indiciariaire, ne serait-ce que parce qu'ils renvoient à la sphère de l'action. Les signes sont performatifs, ils se font avertissement, conseil, menace ou destruction. Ils renvoient à un monde envisagé comme pure force, c'est-à-dire comme sujet, et résistant dès lors par définition au processus de l'objectivation rationnelle. Le principe de clôture se retourne pour ouvrir les possibles du récit.

On retrouve à nouveau ici des caractéristiques qui sont pour une large part celles, par exemple, de textes d'allure gothique, où l'univers diégétique prend l'allure d'une scène mentale. Mais le problème tient une fois de plus en l'espèce au fait que le récit policier à mystère requiert en dépit de tout une analyse de type indiciariaire dans un contexte où celle-ci semble de fait rendue impossible. La fascination tient alors à ce que l'univers diégétique dispose des motifs au statut suspect, mais qui donnent pourtant à entendre qu'un horizon existe où ils pourront prendre sens.

Dans cet univers diégétique, tout est question de mise en présence, d'apparition, de surgissement de ce qui semble relever *a priori* de l'impossible ou de l'étrange. Il y va moins, en réalité, du signe que de l'événement¹⁷²³, puisque ce qui arrive est toujours à appréhender au carrefour de la question de l'action et de la question du sens. Selon une perspective narratologique¹⁷²⁴ et sémiologique, l'événement peut notamment être entendu comme rupture, passage de la

¹⁷²³ Sur le concept d'événement et ses diverses appropriations dans le champ des sciences humaines, voir notamment Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », *Pensée plurielle*, 2006/3, n°13, p. 21-29. En ligne : <URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-3-page-21.htm>>. Consulté le 18/01/2020.

¹⁷²⁴ Le numéro 35 des *Cahiers de narratologie* publié en 2019 porte sur « le style comme événement ». En ligne : <URL : <ps://journals.openedition.org/narratologie/9183>>. Consulté le 01/04/2020. Dans sa présentation, Marie-Albane Watine revient largement sur les enjeux narratologiques de l'événement et sur les termes en relation avec lesquels il est susceptible d'être pensé, à savoir l'imprévisibilité, la sur-signification, la rupture, l'intensité ou encore l'adresse. Marie-Albane Watine, « Style et événement », *Cahiers de narratologie*, n°35, 2019. En ligne : <URL : <ps://journals.openedition.org/narratologie/9195>>. Consulté le 01/04/2020.

frontière¹⁷²⁵. Il pose en outre la question de l'intentionnalité ou non de l'effet de rupture qu'il véhicule, l'événement étant susceptible de revêtir dans le premier cas l'allure d'une action¹⁷²⁶. Mais l'événement, généralement entendu comme perturbation dans le cadre du jeu narratif, pose de fait surtout la question du sens, il renvoie à la possibilité ou non d'accéder à la signification jusque-là inaperçue ; qu'il soit envisagé, d'un point de vue philosophique, comme ce qui se dégage comme exception sur le tissu ontologique des choses¹⁷²⁷ ou comme ce qui apparaît phénoménologiquement au sujet percevant¹⁷²⁸, il requiert l'interprétation en même temps qu'il défie l'explication causale. Pur surgissement, il met en danger la logique indicielle dans la mesure où il paraît relever d'une logique de disjonction radicale.

L'univers diégétique se constitue donc en surface où se produisent des événements qui posent problème pour l'interprétation et revêtent un statut narratif incertain pour des actants en position de déprise : ils prennent alors volontiers une allure fantastique¹⁷²⁹, d'autant que pour le sujet qui cherche à les

¹⁷²⁵ Rappelons la thèse de Lotman pour qui « l'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique », Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique* (1970), Paris, Gallimard, 1999, p. 326.

¹⁷²⁶ Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, op. cit. ; l'auteure y explore notamment la distinction entre événement et action. « Événement : phénomène se produisant sous l'effet d'une cause. Action : conduite d'un humain (ou d'une identité anthropomorphisée) doté d'une raison d'agir (motif) et d'une intention. On conclut de cette dichotomie que l'événement peut être expliqué par des lois alors que l'agir humain ne peut qu'être compris, c'est-à-dire interprété » (*ibid.*, p. 45). Elle rappelle cependant la porosité bien connue de la frontière qui les sépare en contexte narratif, où l'intentionnalité fait inmanquablement retour, ainsi qu'en témoignent les contes où « l'événement peut cependant s'aventurer hors de sa catégorie ontologique et se voir doté de volonté et d'intentions », *ibid.*, p. 65.

¹⁷²⁷ Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988. On notera à cet égard l'intérêt de Badiou pour la figure de saint Paul dans une réflexion athée portant sur le surgissement de l'événement pensé comme effet de rupture radicale et entrée dans l'universalisme, Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

¹⁷²⁸ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1998. Selon l'approche phénoménologique de Romano, l'événement ne se comprend pas à partir de ce qui l'entoure, des circonstances ou des éléments adventices qui permettent de construire le réseau de signification. Il tient sa spécificité de ce qu'il fait apparaître par lui-même, du fait de son propre surgissement.

¹⁷²⁹ Pour Alain Chareyre-Méjan, la notion d'événement est intimement liée au fantastique : « L'événement – comme tel – paraît toujours surnaturel, étant – ontologiquement – indissociable de lui-même, et le fantastique a sa racine non dans la rencontre impossible de deux ordres incompatibles mais dans l'introduction dans le monde catégorisé du réel de sa dimension antéprédicative », Alain Chareyre-Méjan, « Le mystère vide de la présence (fantastique et position matérialiste) », dans Françoise Dupeyron-Lafay, Daniel Fondanèche (sld.), *Science-fiction et fantastique. Actes des colloques 1997, 1998 et 1999 du CERLI*, Étampes, CEDIS, 2004 (p. 151-156), p. 153. Antéprédicatif, l'événement serait en cela l'envers du signe. On pourrait alors avancer l'idée que le signe, en se faisant événement, se littéralise, ou paraît pris entre l'absence de signification – action pure –, et une signification absolue qui serait en prise directe avec une intentionnalité émanant du réel, pour se faire simultanément message et mise en acte du message.

comprendre, à les appréhender à la manière de signes à interpréter de manière logique, se pose le problème de leur statut. On sait qu'indépendamment des différentes terminologies adoptées par les sémioticiens, deux critères permettent de classer pour l'essentiel les différents signes, selon qu'ils sont arbitraires ou motivés d'une part, et intentionnels ou non-intentionnels d'autre part¹⁷³⁰. Le détective rationnel s'attache pour l'essentiel à deux types de signes : la trace et le signal. La trace, naturelle et non-intentionnelle, est involontairement laissée par le sujet derrière lui, et atteste de sa corporéité et de son immanence : elle est l'objet privilégié de l'analyse indicielle. Le signal, arbitraire et intentionnel, relève de la compétence linguistique du sujet humain. Il nécessite une interprétation relevant du décodage. Ces deux types de signes renvoient chacun à sa manière au sujet concret inscrit dans la sphère de la contingence. Mais dans l'univers diégétique du récit policier à mystère, c'est le signe motivé et intentionnel qui domine, au risque de court-circuiter l'analyse logique, de suggérer l'existence d'un sujet non-humain, et d'ouvrir sur un mode de pensée de type magique ou analogique. L'ordalie de *A Study in Scarlet* coexiste avec la logique indicielle, le problème consistant pour le récit à trouver un moyen de faire communiquer ces différents régimes de signes. L'ouverture sur la logique de l'autre, la déprise de l'usage rationnel et indicielle des signes, peut alors se traduire par un rapport fantasmatique et fétichisant à un verbe se donnant comme inscrit *a contrario* à même le tissu de l'être. La prophétie, la malédiction, ou sur un mode mineur la comptine, telle celle de *And Then There Were None* d'Agatha Christie, surgit sans qu'on sache d'où et qui fournit de manière codée le mode d'emploi des meurtres à venir, renvoient à cette programmation textuelle illustrant l'idée d'une narration inscrite dans un ordre symbolique fondé à même les choses. Le récit aura à charge de dissiper pour finir ce rapport fascinant à un monde relevant de part en part de l'ordre symbolique ; mais il n'en aura pas moins entre-temps travaillé la fascination pour la textualité et son mode propre de déploiement. À une immersion censément fondée sur la résolution logique de signes envisagés de manière purement fonctionnelle et instrumentale tendrait à se substituer, dans le récit policier à mystère, un plaisir fondé sur la fascination des signes en et pour eux-mêmes, comme porteurs immédiats du rapport le plus direct à l'être, fût-ce en lien avec une instance

¹⁷³⁰ Umberto Eco, *Le Signe* (1971, version révisée 1988), Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1992.

menaçante et suspecte.

Avec le roman policier à mystère, on passerait de l'analyse des signes au drame des signes. Ces signes surgissent de manière imprévisible, discontinue, potentiellement indéfinie, et semblent devoir faire échec à la mise en système. Ils revêtent une dimension dramatique, voire performative, court-circuitent la frontière entre l'univers de la pensée et l'univers de l'action, et sont essentiellement dynamiques. Ils paraissent relever en outre d'une logique de l'adresse non-humaine, être traversés par une intentionnalité au statut non assignable et se trouver en prise directe avec les choses. De la sorte, l'univers diégétique proposé n'est pas un point de départ pour l'analyse, mais consacre l'envahissement de la logique autre. La tension narrative, et la source de jouissance, tient à ce qu'ici se déploient, une fois encore, les mécanismes du suspense et de la surprise, dans un monde où les pronostics risquent à tout instant de se trouver pris en défaut. Mais la curiosité, simultanément, fonctionne à la manière d'une ligne de basse et d'un horizon de sens dans un texte qui continue à se revendiquer comme policier. La schize narrative paraît alors conditionner un type de jouissance reposant sur l'impossibilité pour le lecteur de trouver une solution dont il sait que, quelque part et d'une manière ou d'une autre, elle doit bien exister. Le jeu ne semble trouver ici sa saveur que de se faire drame de l'impossible, et mise en tension d'une logique de l'occultation d'un sens appelé à revenir sur un mode épiphanique.

Dès lors, l'univers diégétique est bien marqué par l'instabilité et la transformation, et ce à un double titre. D'une part, il présente un monde en voie de conversion progressive vers la logique autre, et où en même temps cette dynamique est présentée comme impossible. D'autre part, il amène le lecteur à tenter d'accommoder son regard pour tenter de reconstruire une perspective d'où prendrait sens l'ensemble du récit, tout en lui dérobant la possibilité d'y parvenir.

4.3.1.3. Une conduite du récit sous le signe de la perturbation généralisée

Il est vrai qu'en ce sens, on le voit, les mécanismes du récit policier à mystère sont pour une large part ceux d'autres classes de textes auxquelles ils

empruntent leurs traits ; s'ils paraissent susceptibles de revêtir ici une portée différente, ce serait alors du fait d'un pacte de lecture qui amène d'entrée de jeu le lecteur à appréhender le texte selon une perspective spécifique.

Pour autant, le texte peut partir de traits propres au texte policier de manière à renforcer le mécanisme de déstabilisation, et à faire porter le processus de transformation, autant que sur l'histoire, sur la ligne même du récit. La manipulation narrative, inhérente au jeu de la fiction, prendrait alors ici une importance particulière.

4.3.1.3.1. Un schéma actantiel obscurci

Si on considère la logique actantielle propre au récit policier, on peut se rappeler que Jacques Dubois, dans *Le Roman policier ou la modernité*, propose un carré sémiotique articulé autour des figures de la victime, du coupable, du détective et du suspect¹⁷³¹. Dans cette économie, c'est le pôle occupé par le suspect qui joue véritablement le rôle structurant et qui permet de faire fonctionner l'ensemble de la machine narrative, les trois autres pôles, bien que dynamiques, étant pour l'essentiel stabilisés autour de personnages spécifiques. Pour que l'enquête puisse se déployer selon un mode ludique invitant le lecteur à une pure résolution rationnelle, le jeu doit se voir précisément réglé. Outre les données du problème, qui doivent être loyalement présentées de manière à ce que la mise en rapport des faits et l'interprétation indicielle des signes puisse avoir lieu, le système actantiel est alors censé cadrer la recherche ; victime, coupable et détective doivent être spécifiés pour que la machine puisse fonctionner selon l'approche restrictive du texte policier entendu comme jeu. On se rappelle que le catalogue de règles de Van Dine exige par exemple qu'il y ait au moins un mort pour figurer la place de la victime¹⁷³², qu'il y ait aussi un

¹⁷³¹ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 92-97.

¹⁷³² « There simply must be a corpse in a detective novel », règle 7 de Van Dine, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, op. cit., p. 190.

seul détective¹⁷³³, un seul coupable¹⁷³⁴, et encore que ce dernier soit nettement présent dans le texte¹⁷³⁵. Chacun des trois pôles serait censé être précisément spécifié et identifié, et les éventuels effets de recouvrement ne devraient pas en tout état de cause troubler le fonctionnement d'ensemble : on sait que l'interdit porte notamment à cet égard sur la configuration œdipienne où l'enquêteur serait aussi le coupable¹⁷³⁶. Le fait que la solution de *The Murder of Roger Ackroyd* ait été largement vue comme une tricherie par les commentateurs tient à la question du dispositif narratif mais aussi au fait que le Dr. Sheppard joue le rôle fonctionnel de l'adjuvant de Poirot : il est en ce sens l'enquêteur adjoint si bien que sa culpabilité contrevient à la stabilité fonctionnelle du carré sémiotique, où la place du suspect est occupée par les personnages qui n'occupent pas le pôle de la victime ou du détective.

Le récit qui ne joue pas seulement sur le mécanisme de la curiosité, mais aussi sur celui du suspense ou de la surprise, et qui vise à intensifier le trouble dans le sens pour créer l'effet d'inquiétude devant un monde opaque, paraît susceptible d'investir ce jeu pour en troubler le fonctionnement, non en soi, mais tel qu'il se donne à lire aux yeux du lecteur. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, le trouble tient notamment à cette perturbation apparente du carré sémiotique. Mathilde, la victime, se conduit de manière suspecte ; le dédoublement de la figure du détective, avec Larsan et Rouletabille, trouble le jeu de l'enquête ; et l'un des deux détectives en vient à occuper la place du coupable. L'inquiétude tient à ce trouble fonctionnel qui se fait perturbation du jeu identitaire. Il ne s'agit plus ici de découvrir simplement les secrets d'une liste finie et stabilisée de personnages pour établir lequel est le coupable, mais de leur assigner une autre place, un autre rôle, une identité radicalement nouvelle au sein d'une histoire qui, pour finir, n'a plus grand-chose à voir avec les termes de celle qui semblait donnée au départ. Si l'enquête devient impossible, c'est alors parce que, dans le récit policier à mystère, on ne sait plus qui est qui, et cet effet est à la source du trouble du lecteur.

¹⁷³³ « There must be one detective-that is, but one protagonist of deduction-one *deus ex machina* », règle 9 de Van Dine, *ibid.*, p. 190.

¹⁷³⁴ « There must be but one culprit, no matter how many murders are committed », règle 12 de Van Dine, *ibid.*, p. 191.

¹⁷³⁵ « The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story », règle 10 de Van Dine, *ibid.*, p. 191.

¹⁷³⁶ « The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit », règle 4 de Van Dine, *ibid.*, p. 190.

C'est d'ailleurs aussi dans les termes les plus généraux, ceux qui concernent la manière dont le lecteur appréhende la place générale des actants au sein d'une structure narrative quelle qu'elle soit, que peut s'insinuer le trouble en question. On peut à cet égard considérer que, dans le texte policier entendu de manière essentialiste, le schéma actantiel de Greimas, qui se structure autour des pôles du destinataire, du sujet, de l'objet, du destinataire, de l'adjuvant et de l'opposant¹⁷³⁷, est à son tour globalement respecté et traité de manière à le rendre on ne peut plus lisible. Pour Greimas, chacun de ces pôles n'est pas destiné à être occupé par un personnage de manière stable tout au long de l'histoire. Mais la structuration d'ensemble est vouée à permettre au lecteur d'appréhender à tout moment l'enjeu narratif global tout autant que celui de la séquence proposée. Dans les nouvelles policières qui suivent le dispositif déjà mis en place par Poe, comme celles de Conan Doyle, le schéma se présente de manière très lisible et relativement univoque. La dimension sérielle des nouvelles consacrées à Sherlock Holmes souligne encore l'aspect ritualisé d'un fonctionnement destiné à se constituer en espace symbolique de reconnaissance pour le lecteur. Un mandataire, par exemple un policier incompetent ou un particulier confronté à un problème délicat, demande au détective-héros, qui joue le rôle du sujet, de trouver la vérité, c'est-à-dire le plus souvent d'identifier le responsable de l'action criminelle. Accompagné par un personnage-témoin au statut d'adjuvant, le sujet accomplit sa tâche, généralement au profit du mandataire. Les autres actants susceptibles d'intervenir dans l'histoire jouent pour l'essentiel le rôle d'adjuvants ou d'opposants, et peuvent correspondre aussi bien à des personnages qu'aux divers indices en présence. Les pôles du sujet et de l'objet sont donc très nettement posés ; ceux du destinataire et du destinataire sont également présentés de manière claire. La variable porte, pour l'essentiel, sur les deux derniers pôles. La structure actantielle peut même à la limite se poser de manière encore plus nette et simple, comme dans les nouvelles de *The Man in the Corner*. Le vieil homme est à la fois destinataire (il soumet le problème) et sujet, il pose un objet précis (la vérité à établir). Le pôle du destinataire est incarné par Polly. Les faits rapportés par le vieil homme jouent à la fois le rôle d'opposants (ils semblent bloquer la possibilité de trouver la vérité) et d'adjuvants (ils permettent en réalité de mettre au jour ce qui s'est passé). La

¹⁷³⁷ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2013, p. 172-191.

lisibilité du schéma actantiel, particulièrement sensible et homogène dans de tels cas, sert là encore à permettre au lecteur de suivre aisément le jeu pour tenter de trouver par lui-même la solution du problème. À vrai dire, c'est le pôle du sujet qui est le plus mis en valeur dans cette approche : le vieil homme a déjà trouvé la solution, à l'encontre de Polly qui en est incapable. Ce qui occupe toute la place, c'est une quête où le lecteur est confronté à deux sujets, le sujet absolu (sujet A) qui a déjà atteint son objet, et celui qui ne peut l'atteindre (sujet B) : le lecteur est alors invité par ce biais à prendre sa place dans le texte, à tenter à son tour de venir occuper la place du sujet producteur de vérité, à passer de la position de sujet B à celle de sujet A. Le schéma actantiel est disposé de la sorte de manière à mettre en scène le défi logique proposé au lecteur, afin de faciliter au mieux son implication dans le jeu.

Il ne s'agit évidemment pas de supposer que le récit policier à mystère dérogerait à un schéma supposé en tout état de cause régir le fonctionnement de l'ensemble des narrations. Rappelons à cet égard que l'approche de Greimas est d'abord sémantique ; un texte narratif qui ébranlerait les pôles actantiels toucherait à la possibilité même de constituer le récit en ensemble homogène porteur de signification. Mais là encore, l'enjeu pour le récit policier jouant d'un rapport au mystère paraît précisément consister à mettre en scène le risque dramatisé de l'érosion du sens. Le texte peut alors présenter un personnage placé dans une situation où les différents pôles actantiels en viennent à se voir apparemment troublés, complexifiés et obscurcis, pour mettre précisément en scène la menace portant sur le sens. Dans le récit faisant appel au mystère, un objet est posé, mais le sujet, placé dans un monde opaque et d'allure dangereuse, peut s'avérer inapte à l'atteindre du fait qu'il se trouve menacé dans sa compétence et sa performance d'actant¹⁷³⁸. L'objet peut de son côté s'avérer trompeur, puisque le bien et le mal sont là, mais prennent des formes trompeuses ou incertaines, quand ils ne paraissent pas s'incarner dans le décor même où évolue le héros. Dans un univers qui trouble le rapport à l'identité, le drame tient à ce que l'on ne sait plus à qui et à quoi on a affaire : le héros peut alors être en situation de déprise ou, quand il est en mesure de rétablir les

¹⁷³⁸ Pour reprendre la terminologie du schéma narratif canonique de Greimas. Algirdas Julien Greimas, *Du Sens I*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Rappelons que les principales dominantes de ce schéma correspondent pour l'auteur à la manipulation, à la sphère de l'action qui comprend la compétence et la performance, et enfin à la sanction.

véritables termes du schéma actantiel tel qu'il s'exerce en profondeur, retenir obstinément l'information dont le lecteur aurait besoin pour donner sens au texte. La problématique d'assignation du coupable, qui s'opère à l'intérieur d'un cadre précisément circonscrit dans le cas du texte policier pensé selon l'approche essentialiste et restrictive, tendrait ici à déborder l'ensemble de l'univers diégétique et des actants, pour exprimer un monde envisagé de manière globale selon la perspective de l'inassignable. Pour reprendre une terminologie ultérieure de Greimas¹⁷³⁹, l'univers diégétique peut même être aimanté par un anti-sujet restant obstinément dans l'ombre, et qui trouble par là l'ensemble de l'ordre actantiel, comme Vorski dans *L'Île ou trente cercueils*. Le lecteur, qui n'en sait pas plus que l'actant, est alors pris à son tour dans le dérèglement actantiel, où la question ne porte à la limite plus seulement sur le suspect, mais bien sur la répartition d'ensemble de ceux qui occupent une position dans le drame. Le texte, dont la lisibilité actantielle est compromise, n'est dès lors décidément plus appréhendé comme un problème dont le lecteur pourrait détenir la clé.

4.3.1.3.2. Une progression de l'action obscurcie

L'errement identitaire peut aussi concerner la progression d'un récit se présentant aux yeux du lecteur, dans son déroulement même, sous le signe du dérèglement et de la déprise, de manière à exprimer au mieux l'effondrement du sens. Comme pour le cas des actants, on peut ici se rappeler quelques considérations notamment issues des recherches structuralistes. C'est bien avec une structure établie selon des termes volontairement figés que paraît jouer le récit policier à mystère. Le lecteur sait qu'il a affaire à une enquête, ainsi qu'à un monde fermement polarisé, où les actants sont en réalité précisément distribués même si cette distribution n'apparaît pas comme telle, et où la narration suit une ligne précisément établie. Mais le plaisir paraît tenir à ce que ce jeu est obscurci, y compris en ce qui concerne la manière dont les étapes du récit se

¹⁷³⁹ *Ibid.*

déplioient sous les yeux du lecteur.

Le récit policier, pour les auteurs qui entendent inciter le lecteur à trouver la solution du problème, suit une progression qui est moins narrative que logique. Pour autant, il s'agit bien, en tout état de cause, d'un récit, même envisagé de manière minimale. Freeman considère que la question du désordre est essentielle dans le récit policier. Pour lui, elle consiste à disposer les données en occultant les relations logiques qui les unissent :

The problem having been stated, the data for its solution are presented inconspicuously and in a sequence purposely dislocated so as to conceal their connexion; and the reader's task is to collect the data, to rearrange them in their correct logical sequence and ascertain their relations, when the solution of the problem should at once become obvious¹⁷⁴⁰.

Ce travail de décrochage logique s'exerce à l'intérieur d'un schéma d'ensemble très nettement structuré :

The construction thus tends to fall into four stages: 1) statement of the problem; 2) production of the data for its solution (« clues »); 3) the discovery, i.e. completion of the inquiry by the investigator and declaration by him of the solution; 4) proof of the solution by an exposition of the evidence¹⁷⁴¹.

Il s'agit là d'un schéma moins narratif que logique, voire rhétorique, ainsi qu'on a déjà pu le voir à propos de *The Man in the Corner*¹⁷⁴². Le mot « construction » suggère bien qu'il s'agit pour Freeman d'étapes successives du récit considéré dans son ensemble, allant en ligne droite du problème aux données, à la solution et enfin à l'explication. Mais cette mise en ordre permet surtout de mettre en valeur l'effet de discours : c'est autour de l'enjeu de parole que se constitue l'effet dramatique, comme en atteste le fait que la phase d'explication se voit déplacée à la fin de manière à lui donner toute son importance. La proposition repose à l'évidence sur la nécessité de susciter obstinément une curiosité de type intellectuel chez le lecteur, qui après avoir

¹⁷⁴⁰ Richard Austin Freeman, *The Art of the Detective Story*, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴² *Supra*, 3.2.3.

pris connaissance du nom du coupable n'a plus qu'à s'intéresser aux modalités ayant permis au détective d'atteindre sa conclusion : le surgissement ultime du nom du criminel, au terme de l'explication, à l'image de ce qui se passe dans beaucoup de textes de Christie, risquerait de créer un effet de suspense congédié dans le cadre d'une approche valorisant la seule curiosité.

Dans la mesure où ces étapes successives concernent les menées d'un personnage, elles n'en revêtent pas moins une dimension narrative minimale. Le récit dans son ensemble est ainsi à appréhender à la manière d'une séquence renvoyant à la triade caractérisant tout embryon de narration¹⁷⁴³, avec une situation initiale (le problème), une situation finale (la solution) et entre les deux, la transformation narrative qui, à l'échelle de l'ensemble du récit, se décompose strictement selon l'approche de Freeman en deux temps successifs, celui de la découverte des indices et celui de leur analyse menant à l'établissement de la solution. Le texte serait donc à envisager selon une progression narrative réduite à sa plus simple expression. La transformation se ferait par le biais d'une action consistant exclusivement dans le travail d'élucidation intellectuelle produit par le détective-héros dans le cadre d'un univers diégétique largement figé.

Le récit policier à mystère paraît moins remettre en question cette structuration d'ensemble qu'il n'en radicalise les termes généraux et n'en subvertit la dynamique interne. L'entrée dans le monde du drame tend à prendre ici la forme du passage symbolique d'un seuil séparant le monde de l'ordre de celui du désordre, avec l'arrivée sur l'île, l'ouverture des grilles du château, ou plus simplement la découverte de la scène sinistre du meurtre inexpliqué. La quête du sens, en se voyant spatialisée, permet de dramatiser la logique de la transgression¹⁷⁴⁴, de l'entrée dans le monde de l'autre susceptible de revêtir une apparence archaïsante. La structure situation initiale – transformation – situation finale, avec la mise en tension du nœud et du dénouement, paraît à même de revêtir des contours particulièrement nets à l'échelle de la dynamique textuelle globale. Mais à l'intérieur du monde diégétique où s'affirme le rapport au mystère auquel est confronté l'enquêteur, tout se passe comme si l'histoire se

¹⁷⁴³ Sur les différentes approches de la triade narrative, Jean-Michel Adam, « La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », *Langue française* 1978, n°38, , p. 101-117.

¹⁷⁴⁴ Sur l'appréhension du récit en termes de transgression spatiale, voir notamment Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, *op. cit.*

présentait selon des termes troublés, difficilement pensables, dans la mesure où aux données figées du problème se substituent les événements surgissant de manière continue et désordonnée. On l'a vu, le statut de l'événement prend ici des contours incertains : ce qui est mis en cause, alors que la logique permettant d'articuler les éléments de l'univers diégétique se voit radicalement menacée, c'est à la limite la possibilité de déceler ce qui constitue ou non l'événement. Pris dans la quête spatialisée du sens, le personnage évolue dans le monde de l'invisible et de l'indistinct, où surgissent à l'occasion des phénomènes qu'il s'agit de réintégrer dans la chaîne herméneutique et proairétique. Dès lors, le lecteur peine à appréhender la progression de l'histoire, à la manière du héros ou, quand ce dernier garde son secret, du personnage-témoin. Dans ce contexte, le discours sur les étapes de la découverte de la vérité est en réalité toujours parallèlement un discours sur la manière d'appréhender la narration. Dans *A Study in Scarlet*, suite à la découverte d'une bague sur la scène du crime, Holmes ironise sur l'incapacité de Gregson à comprendre de quoi il retourne : « "This complicates matters," said Gregson. "Heaven knows, they were complicated enough before." "You're sure it doesn't simplify them?" observed Holmes »¹⁷⁴⁵. C'est-à-dire que ce qui paraît correspondre pour Gregson à la phase narrative de la dégradation ou de la perturbation correspond au contraire aux yeux de Holmes à l'étape de l'amélioration ou du rééquilibrage¹⁷⁴⁶. Le lecteur est de la sorte prévenu que l'histoire dont il prend connaissance suit un déroulement apparent selon une grille de sens préétablie mais qui n'est pas viable, dans la mesure où la perspective, au sens narratologique du terme, en est faussée : elle est de la sorte comme dédoublée sous ses yeux. Le phénomène est d'autant plus patent que le véritable maître de l'histoire peut être l'ennemi tapi dans l'ombre et programmant des événements incompréhensibles. L'anti-programme de l'anti-sujet¹⁷⁴⁷ est rendu illisible parce qu'il vise, précisément, à dégrader le sens, à produire une appréhension erronée de l'enjeu en présence, ce qui se reflète dans le déroulement de l'histoire qui n'est pas ce qu'il semble. Il ne s'agit dès lors pas pour le lecteur, pas plus que pour le détective, de résoudre un problème fait de données figées, mais de recomposer une autre logique narrative sous celle qui se donne à lire. Pour reprendre le schéma narratif canonique d'Algirdas Julien

¹⁷⁴⁵ Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes, op. cit.*, vol. I, p. 42.

¹⁷⁴⁶ Pour reprendre la terminologie bien connue qui est notamment celle de Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

¹⁷⁴⁷ Algirdas Julien Greimas, *Du Sens 1, op. cit.*

Greimas, c'est bien la question de la compétence et de la performance qui devient centrale dans un tel cadre¹⁷⁴⁸. La compétence et la performance concernent en effet ici la capacité à rétablir sous le désordre du récit les termes de la véritable histoire de manière à lui apporter une conclusion adaptée. Le personnage, et avec lui le lecteur, est invité à porter son attention sur la dynamique narrative, à éprouver l'inquiétude et la jouissance face à un processus de dégradation qui porte sur le récit lui-même. Plutôt qu'à un jardin aux sentiers qui bifurquent, l'univers du texte policier en proie au mystère renverrait plutôt à la plongée dans une histoire mensongère, imprégnée d'une subjectivité d'allure transcendante. La fantasmagorie du texte pourrait alors tenir à ce que le lecteur serait invité à reconstruire, ou plutôt à voir se reconstruire, la machinerie narrative, et à prendre en rêve à son tour la place de l'actant compétent et performant dans un monde enfin rétabli. Si dans tout texte policier se pose en quelque mesure la question de la mise au jour de la véritable histoire en présence¹⁷⁴⁹, ce problème constituerait ici le véritable lieu dramatique et l'enjeu de la lutte profonde.

4.3.1.3.3. De la transparence narrative à l'effet polyphonique

Le récit policier à mystère trouverait sa force propre d'effets d'hybridité générique, et l'enquête concernerait un rapport profondément dramatisé au jeu narratif. L'ensemble de la machinerie narrative se présenterait sous le signe de l'opacité, par le biais d'un système sémiotique troublé, d'un schéma actantiel rendu malaisément lisible, ou encore d'une progression narrative suspecte – ces différents aspects se recouvrant dans une large mesure. L'univers diégétique trompeur renverrait à un récit fascinant parce que porteur de l'effet d'intrigue, entendu comme ce qui crée la tension narrative mais aussi comme ce qui témoigne de l'action de l'agent maléfique. Johanne Villeneuve rappelle que la mise en intrigue ouvre les possibles du texte : « Le discours du récit ne porte pas

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*

¹⁷⁴⁹ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p.54 notamment concernant la thèse todorovienne sur cette question.

uniquement sur *ce qui est vraiment arrivé*, mais aussi sur ce qui *peut* arriver ou *aurait pu* arriver »¹⁷⁵⁰. De la sorte, elle renvoie à la question du désordre du sens et à l'instance diabolique travaillant de l'intérieur le principe d'autorité qui régit l'approche occidentale du jeu narratif : « La narrativité occidentale a cela de particulier qu'elle dépend à sa source d'une autorité divine qui *contient* sa propre négation. En l'occurrence, c'est au diable qu'il revient de *saper* continuellement l'autorité divine, tout en la confirmant *négativement* »¹⁷⁵¹.

La notion d'intrigue, chez Villeneuve, est étroitement liée à la diabolie, dans la mesure où elle repose par définition sur le mécanisme de la tromperie, où la révélation ne porte au fond jamais sur rien d'autre que sur le mécanisme même de l'occultation :

Ce que cache une intrigue est toujours ce qui alerte le sens, ce qui l'éveille et le met, pour ainsi dire, *en branle*. L'inclination au secret devient, par excellence non moins que par ironie, la *révélation* de l'intrigue, ce par quoi elle s'expose. Elle se révèle tout en ne révélant rien sur elle-même. Elle dévoile avant tout le caractère secret des choses.¹⁷⁵²

Le récit policier à mystère, dans sa fantasmatique de l'accès à une vérité qui toucherait au réel même, paraît en ce sens reposer en particulier sur un rapport profond à l'intrigue, dont le ressort dernier touche précisément à cette même fantasmatique :

D'une certaine manière, l'invention du diable contribue à l'invention toute moderne du *réel*, comme un ordre des choses qui frappe l'œil de son évidence, mais qui plonge la conscience dans l'incrédulité profonde ; comme si le réel, de par la nature scandaleuse des évidences qu'il impose au regard, suspendait sans cesse la vérité divine.¹⁷⁵³

Le diable, ici, est à appréhender comme « une mise en scène, un moyen qu'ont trouvé les êtres humains pour se représenter l'invisible »¹⁷⁵⁴. Villeneuve

¹⁷⁵⁰ Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. xviii-xix.

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. xvii.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

mobilise l'exemple historique de l'Inquisition pour dire la quête de sens confrontée à la figure de l'impossible, et dès lors contrainte d'emprunter à son tour des voies détournées pour produire une machine intrigante à la hauteur de l'ennemi :

L'enquête à laquelle président ces hommes de savoir et de foi tient du sens de l'intrigue : elle est à la fois l'affaire d'une fascination, menée par le désir et l'angoisse de trouver ce qu'on cherche, et celle d'une planification, guidée par l'organisation des relations et l'aptitude à ramener des signes à du *sens*.¹⁷⁵⁵

Le modèle de Villeneuve présente la quête de vérité comme susceptible d'être éminemment dramatisée puisque « l'édifice de la vérité révèle en effet, en ses nombreuses excroissances, le pouvoir des apparences et l'insoutenable présence de l'invisible »¹⁷⁵⁶. Surtout, avec la figure du diable, se dit bien l'impression que le monde dont la vérité échappe radicalement, et qui donne lieu au mécanisme de l'intrigue, paraît porter l'empreinte d'un sujet agissant secrètement dans l'ombre, mais dont la présence se laisse néanmoins deviner. Là où le texte policier pensé sur le mode ludique présente un univers diégétique pacifié, où la raison et l'objectivité ne sont jamais susceptibles de se voir véritablement prises en défaut, le récit policier à mystère se trouve confronté à un univers tendant à se constituer en sujet, et à se faire parole vivante. L'univers de la personnification inquiétante exprime la peur d'une érosion de la sphère de l'objectivité, qui concernerait au premier chef le problème de la voix du récit. La question porte aussi dans un tel cadre sur les problèmes d'énonciation narrative¹⁷⁵⁷. Le récit policier se donne du côté de la visée objective, contre la tradition gothique ou fantastique qui concerne une subjectivisation du rapport au monde. Les jeux de focalisation, les effets dialogiques et polyphoniques à l'œuvre dans le texte peuvent alors exprimer la déstabilisation de l'enquête en sa dimension scientifique et rationaliste, le problème de la voix entrant en concurrence avec celui de la logique.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁵⁷ Pour Villeneuve, la réflexion sur le fonctionnement de l'intrigue doit intégrer les enjeux d'énonciation d'une part, la composante actionnelle du récit d'autre part : « Une chose est intrigante en son énonciation même, dans la *manière* d'être dite ; mais ce sont par ailleurs les *actions* qui forment une intrigue », Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, *op. cit.*, p. xvi.

L'effet de polyphonie peut d'abord se lire dans les mécanismes de décrochage entre le texte et le paratexte, le titre du récit ou de ses différents chapitres pouvant mobiliser plus particulièrement le mystère pour exprimer et anticiper la réalité de la menace pesant sur les personnages. L'idéal de transparence et d'objectivité fréquemment mis en avant chez les théoriciens du genre policier entendu en son sens restreint est alors troublé au niveau paratextuel par des effets communicationnels portant la promesse du drame. Mais les jeux polyphoniques paraissent plus profondément travailler le fonctionnement textuel d'un récit où la maîtrise de la parole constitue un enjeu majeur, sinon l'enjeu essentiel. Dans l'univers diégétique du texte s'ouvrant au mystère et en proie à la perte d'une perspective narrative stabilisée, les effets d'atmosphère, la dimension inquiétante, participent volontiers d'un devenir-gothique du récit, c'est-à-dire d'une subjectivisation progressive de l'ensemble du décor paraissant exprimer une intentionnalité menaçante. Les effets de focalisation interne et de centrage sur une subjectivité aveugle, le jeu des classifiants et des non-classifiants, l'irruption, à côté de termes censés véhiculer l'information objective destinée à permettre l'enquête, de mots affectifs exprimant la réaction subjective de l'individu devant un monde lui-même subjectivisé de part en part, témoignent de cette conversion progressive du regard menaçant l'unité énonciative du texte : Watson, confronté au cadavre sur la scène de crime dans *A Study in Scarlet*, dit son effroi devant le visage du mort qui exprime lui-même, de son côté, à la fois la terreur et la méchanceté. Dans ce monde menacé par la perte d'objectivité, la lutte touche à la reconquête du sens commun, partagé par tous, ce qui se traduit par un autre effet notablement présent dans bien des textes, et qui relève de la modalisation du discours par le biais de l'enquêteur-maître du sens. Ce méta-discours est caractéristique du détective prenant une allure transcendante aux yeux de personnages confrontés à sa maîtrise sans égale : c'est Holmes mettant à distance le caractère impressionnable de Watson ou le vieil homme se riant de la naïveté de Polly. L'ironie, discours relevant par excellence de la polyphonie énonciative¹⁷⁵⁸, joue alors un rôle essentiel pour rétablir les droits de l'objectivité. Ces effets, lisibles dans bien des textes, seraient alors à comprendre, quand ils produisent des effets appuyés dans le texte, en rapport avec le mystère, de manière évidemment plus

¹⁷⁵⁸ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, « Propositions », 1985. Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, op. cit.

ou moins nette et plus ou moins circonscrite selon les cas.

L'enjeu énonciatif et les effets de polyphonie, présents dans tout texte policier, tendraient alors à leur tour à se voir dramatisés dans un contexte où la lutte concerne des régimes de parole en concurrence les uns avec les autres. Cette lutte pourrait se repérer par le biais de la voix des différents personnages, mais aussi au cœur de la voix narrative dominante, dans ses jeux de paralyse et de paralipse, sa fausse objectivité ou sa subjectivité ambiguë. Watson, narrateur intradiégétique et homodiégétique, met ainsi en scène une parole se donnant sous le signe de l'ignorance passée et se produisant pourtant depuis la connaissance ultérieure à laquelle il a accédé. L'effet polyphonique, qui semble prendre toute son importance dans le texte policier à mystère, peut de la sorte participer du jeu de manipulation du lecteur, mais lui manifeste surtout l'opacité profonde d'un monde narratif hanté par la présence d'une altérité irréductible – celle du diable ou plus simplement du sujet – que le discours à visée objective doit parvenir à réduire. La transformation du style du texte, la prolifération d'effets mettant en scène la mise en crise de la pure logique factuelle, pourraient alors jouer un rôle dans une telle approche du récit.

On a tenté ici d'esquisser quelques voies de ce qui paraît susceptible de caractériser un fonctionnement reposant sur des effets d'ambivalence et d'hybridité générique, et faisant porter l'attention du lecteur sur un récit déstabilisé : l'originalité tiendrait alors à ce que la dynamique de transformation narrative concernerait bien ici la dimension du récit au moins autant que celle de l'histoire, l'effet de tension narrative tenant à ce que la distorsion du récit est l'occasion même du drame. Ce jeu mettrait au centre la question de la présence, et ferait du détective, à la limite, le maître performatif du récit et des signes envisagés de manière épiphanique, pour peu qu'il parvienne à rétablir sa vérité contre le monde de la déstabilisation narrative. Il engagerait au premier chef la jouissance du sens, conçue en dernière limite en un sens magique, comme ce qui permet de réordonner le monde au plus fort de la crise.

Une telle conception peut sembler paradoxale : après avoir mis à distance une approche générique par trop essentialiste, l'analyse proposée ici suggère l'existence de dimensions structurantes fortes dans les récits. Un certain nombre de remarques sont alors sans doute à rappeler. Tout d'abord, on l'a dit, il faudrait comprendre le récit policier à mystère comme se constituant avec et contre la

définition essentialiste du récit à énigme ludique, qu'il nourrirait notamment de traditions gothiques pour en déstabiliser le jeu. Les effets de gothique ou de fantastique y seraient simultanément convoqués et reconfigurés dans un pacte de lecture original. D'une certaine manière, l'approche essentialiste relèverait d'une fiction dont le texte aurait besoin pour créer son propre écart, son fonctionnement propre, et jouer avec elle.

D'autre part, le rapport au mystère permettrait de donner forme à la portée dramatique du texte, toujours présente en tout état de cause dans les récits, mais de manière plus ou moins nette et plus ou moins avouée. Plutôt que d'une différence de nature entre des classes de textes opposées et homogènes, il faudrait alors considérer que les récits font appel de manière plus ou moins nette et affirmée à des stratégies de déstabilisation du lecteur par le biais du déploiement des résonances de sens du mystère et de la mise en scène d'un rapport au récit dont il peut se faire porteur, au carrefour de la curiosité, du suspense et de la surprise. Entre effets localisés et conception d'ensemble, toute une gamme d'approches serait possible. Si l'on a usé de la formule « récit policier à mystère », en jouant de l'ambiguïté d'une préposition qui peut en français être dotée selon les contextes d'un contenu sémantique plus ou moins prégnant, c'est du fait de ce caractère relatif de traits susceptibles de nourrir à divers degrés et selon diverses modalités la narration et qui, lorsqu'ils entrent en relation selon une logique de cumul, peuvent donner l'impression de récits engagés dans un fonctionnement résolument à part. On peut, sans doute, considérer que les différentes caractéristiques du récit policier à mystère considérées ici font système. Mais elles peuvent se voir mobilisées de bien des manières dans le cadre de programmes narratifs diversifiés.

Enfin, il va de soi que la dynamisation et la dramatisation du texte policier peuvent emprunter d'autres voies que celles considérées ici, par exemple en jouant d'effets de comédie ou en intégrant le thème sentimental, ce qui a d'ailleurs pu aussi constituer – surtout pour le second point – un sujet d'inquiétude pour certains tenants de l'approche du texte policier comme problème. L'intérêt du mystère dans le texte policier est qu'il permet de déployer un fonctionnement dialectique entre des pôles opposés, qui met en jeu la question de l'ordre et du désordre, et crée un puissant effet de dynamique narrative. C'est en ce sens qu'on propose de voir d'abord dans le mystère un réseau de lignes de force, renvoyant à un travail de la narration destiné à en

déployer les effets. Quand Eisenzweig rappelle « l'impossibilité intrinsèque de tout mystère véritable dans un récit de détection »¹⁷⁵⁹, il entend dénoncer l'illusion que le texte narratif pourrait épouser sans suture les contours d'une résolution logique. Mais pour peu qu'on l'entende au sens fort, c'est précisément cette impossibilité que désigne le mystère, qui peut être vu comme une manière d'avouer, d'exhiber même au lecteur, le fait que le récit qui lui est proposé n'est rien d'autre qu'un coup de force.

L'effet de déstabilisation du texte policier paraît donc susceptible d'emprunter deux directions complémentaires, ce qui explique le fait que le mystère soit à la fois si aisément perceptible et si difficilement assignable. D'une part, la menace est celle d'une requalification générique. Par le biais d'effets d'intertextualité marqués, le texte policier ludique peut se trouver pris dans un décor, un climat, des effets évoquant notamment la littérature gothique ou fantastique, et ce jusqu'au cliché. L'érosion identitaire, touchant au genre, prend alors la forme de la hantise, le même se voyant saisi, emporté par l'autre. La forme narrative est alors celle du défi, ce monde autre représentant l'ennemi dont il s'agit de conjurer l'emprise. Le trouble dans la narration, tenant à cette mise en tension à valeur générique, passe par des marqueurs aisément reconnaissables – et on peut penser que le genre du « *mystery novel* » trouve à se définir en passant notamment par ces repères clairement identifiables et faits pour être tels. Mais cet affichage, à valeur de cadre, ne trouve sa valeur qu'à signaler et autoriser le surgissement d'effets de trouble portant sur le fonctionnement de la narration. Le jeu est alors celui de la déstabilisation, et de l'ouverture narrative. C'est cette dynamique qu'on a essayé de désigner, et qui ne fait plus du mystère un jeu portant sur la manière dont le récit se dévoile et se donne de manière à produire l'effet intrigant. Déjouant des catégories figées, le mystère peut être alors sans contradiction à la fois du côté du code et de la subversion, de la convention et de l'invention, du premier et du second degré. Si le terme est fuyant, ce pourrait être sa fonction profonde : l'ambivalence du mystère tiendrait au fait que, poussé à la limite, il semble porter le texte dans une direction clairement identifiable en même temps qu'il est toujours à même d'en troubler le jeu. La jouissance tiendrait à ce que le récit inquiétant voire terrifiant se mettrait aussi en scène, encore bien plus qu'ailleurs, dans son

¹⁷⁵⁹ Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 50.

artifice et son déploiement propre, et par cette ambivalence resterait, encore et toujours, déroutant.

4.3.2. *The Hound of the Baskervilles*, récit du mystère et jeu avec le lecteur

Pour tester sur pièces les propositions énoncées ci-dessus, on se propose d'analyser de manière quelque peu détaillée *The Hound of the Baskervilles* d'Arthur Conan Doyle¹⁷⁶⁰. Ce choix s'impose du fait de l'importance particulière de ce texte pour notre sujet. Considéré comme l'un des plus grands classiques de la littérature policière, il est aussi un « mystery novel » avéré. La quête policière y est confrontée à des événements d'allure inexplicable et qui réveillent l'effroi devant le surgissement d'apparence surnaturelle, ainsi que le résume notamment John G. Cawelti :

One of the great mystery novels, *The Hound of the Baskervilles*, begins with the legend of the Baskerville curse, a demonic hound that hunts down and destroys each Baskerville heir. In the end, the canine specter turns out to be a big dog with chemicals added to make it glow in the dark. However, we never quite lose the *frisson* of that great moment when Dr. Mortimer describes the fearsome sign he has observed near the body of Sir Charles Baskerville. "Mr. Holmes, they were the footprints of a gigantic hound"¹⁷⁶¹.

¹⁷⁶⁰ Édition de référence : Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* et *Le Chien des Baskerville et Une étude en rouge* (trad. Éric Wittersheim), dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2006, vol. II, p. 298-605.

¹⁷⁶¹ John G. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, *op. cit.*, p. 340. Pour Cawelti, il s'agit là d'un exemple-limite d'une tendance qui caractériserait de manière plus ou moins nette l'ensemble des textes policiers, selon une logique de l'effet à produire sur le lecteur nécessitant de laisser une part à l'incompréhensible : « The detective story never moves too far toward order, for its fascination continues to depend on the possibility that the mysterious will really turn out to be inexplicable », *ibid.*, p. 340. Le caractère exemplaire de cette tendance de *The Hound of the Baskervilles* en fait un exemple parfait dans une optique pédagogique. Il permet d'expliquer simplement le fonctionnement du texte de mystère comme tel. On trouve par exemple la définition suivante de la « mystery literature » sur le site *enotes*, destiné aux lycéens et aux étudiants : « Mystery literature involves a puzzling crime of some sort. This crime is often a murder or theft. What elevates such crimes to the realm of mystery is that they are seemingly impossible, or at least not readily understood by those not directly involved. *The Hound of the Baskervilles* is a great example of how a murder can be a mystery, as the only *apparent* answer is an impossible one ». En ligne : <URL : <https://www.enotes.com/homework-help/why-hound-baskervilles-mystery-565711>>. Consulté le 14/03/20.

Le texte se caractérise par son climat surnaturel, son ambiance gothique, et plus largement l'effet de déstabilisation de la logique rationnelle. Le récit donne lieu à la mise en concurrence du discours à visée scientifique et rationnelle et de paroles alternatives donnant corps à une conception magique des signes et des choses. La question du mystère est alors à considérer de plus près.

4.3.2.1. Lexique et lignes de sens du mystère

4.3.2.1.1. Le lexique du mystère

Avant d'entrer dans le détail du texte, penchons-nous, comme pour les récits analysés précédemment, sur les occurrences des mots appartenant à la famille de « mystery ». Elle se trouvent au nombre de 17¹⁷⁶². Le mystère est appréhendé de manière stratégique, et touche de fait aux grands enjeux du texte. Les acceptions du terme se déploient pour l'essentiel entre deux pôles sémantiques complémentaires, concernant le danger, l'inquiétude, le lieu de l'effroi d'une part, et l'inconnaissable, l'obstacle radical bloquant le processus de l'élucidation d'autre part.

Le terme apparaît pour la première fois dans le texte consacré à la légende de Hugo Baskerville, au moment du commentaire final qui concerne la mise en place d'une malédiction courant de génération en génération à partir de l'épisode originaire :

Such is the tale, my sons, of the coming of the hound which is said to have plagued the family so sorely ever since. If I have set it down it is because that which is clearly known hath less terror than that which is but hinted at and guessed. Nor can it be denied that many of the family have been unhappy in their deaths, which have been sudden, bloody, and mysterious¹⁷⁶³.

¹⁷⁶² Annexe VI.

¹⁷⁶³ Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, op. cit., p. 320.

Le mot surgit dans un contexte où, de l'intérieur de la perspective faisant droit au surnaturel, l'ignorance est présentée comme susceptible de provoquer l'effet de terreur. Il apparaît surtout à la fin d'une triade de termes qualifiant la mort brutale et violente frappant les membres de la famille. Le mystère pointe vers l'idée de circonstances étranges et inquiétantes dès cette première occurrence. Il est lié par la suite au climat angoissant, à l'atmosphère sinistre, à l'élément non précisément identifiable mais porteur de l'idée de menace. Le visage de Barrymore produit un tel effet sur Watson, par ses caractéristiques physiques évoquant à la fois le diable et le fantôme : « Already round this pale-faced, handsome, black-bearded man there was gathering an atmosphere of mystery and of gloom »¹⁷⁶⁴. De manière générale, l'impressionnable Watson est, comme dans *A Study in Scarlet*, le récepteur idéal du mystère : « The barren scene, the sense of loneliness, and the mystery and urgency of my task all struck a chill into my heart »¹⁷⁶⁵. C'est ce qu'il avoue d'ailleurs à Holmes, dans son soulagement de le retrouver et de se voir délesté d'un mystère trop lourd à porter pour lui du fait de son tempérament nerveux : « Well, I am glad from my heart that you are here, for indeed the responsibility and the mystery were both becoming too much for my nerves »¹⁷⁶⁶.

Ce qui provoque l'effet mystérieux dans sa dimension inquiétante, c'est notamment le caractère fantomatique d'un visage, l'aspect indistinct d'un lieu, ou encore ce qui relève de l'écart ou du manque par rapport à la norme commune. La difficulté à mettre en place la procédure de savoir se dit notamment de manière concrète et spatialisée par le fait que les personnages évoluent dans le monde du vide et de l'absence. Le lieu inhabité, ouvrant à l'inhumain, renvoie à un manque qui paradoxalement renforce le mystère, au carrefour du sens déficient et de la perspective de la menace : « Now, all these rooms are unfurnished and unoccupied so that his expedition became more mysterious than ever »¹⁷⁶⁷.

La puissance du mystère tient au fait qu'il paraît toucher à un monde non-humain ; mais simultanément, dans le texte policier, il ne peut en tout état

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 410.

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 512.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 520.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 444.

de cause être envisagé autrement que comme enjeu de connaissance. Inquiétant, le mystère est dès lors aussi attirant, il est ce dont il faut atteindre le sens secret, emblématisé par la métaphore du cœur du mystère : « I swear that another day shall not have passed before I have done all that man can do to reach the heart of the mystery »¹⁷⁶⁸. La solennité du propos participe ici d'une héroïsation de l'affrontement avec le mystère, bien loin de la froide distance et du pur regard rationnel porté sur les choses.

On trouve dès lors dans le texte des traces de la dégradation du mystère, vu comme relevant d'une logique d'illusion. La tentative de relativiser la puissance du mystère se manifeste par sa dévaluation en un petit mystère ou « small mystery », selon une formulation proche de celles de *A Study in Scarlet*. Alors que les personnages sont encore à Londres, des événements curieux mais apparemment sans importance, comme la disparition répétée de chaussures de Henry Baskerville, font l'objet d'une telle appellation : « The German was sent for but professed to know nothing of the matter, nor could any inquiry clear it up. Another item had been added to that constant and apparently purposeless series of small mysteries which had succeeded each other so rapidly »¹⁷⁶⁹. À un moment du texte où le danger n'est pas encore prégnant, la succession de micro-événements au sens incertain et apparemment non-connectés entre eux éveille l'idée du mystère, mais sur le mode mineur, de manière à mettre en suspens le potentiel dramatique dont ils pourraient se faire porteurs.

Bien plus tard, alors qu'en l'absence de Holmes, Watson s'est improvisé enquêteur, il use de cette même formule au moment de rendre compte de ce qui aurait motivé un soudain éclat de colère de Stapleton : « So there is one of our small mysteries cleared up. It is something to have touched bottom anywhere in this bog in which we are floundering »¹⁷⁷⁰. La métaphore du marais (« bog ») dessine le parallèle entre le décor de l'action et la difficulté à dénouer les fils de l'écheveau que constitue le problème, pour reprendre une autre métaphore qui surgit immédiatement à la suite dans le texte, là aussi en relation avec le mystère :

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 494.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 384.

¹⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 458.

And now I pass on to another thread which I have extricated out of the tangled skein, the mystery of the sobs in the night, of the tear-stained face of Mrs. Barrymore, of the secret journey of the butler to the western lattice window. Congratulate me, my dear Holmes, and tell me that I have not disappointed you as an agent—that you do not regret the confidence which you showed in me when you sent me down. All these things have by one night's work been thoroughly cleared¹⁷⁷¹.

L'enjeu consiste à sortir du marais de l'inconnaissable, c'est-à-dire à rétablir des connexions logiques, ou encore à isoler des problèmes et à les résoudre un par un de manière à en dissoudre l'apparence de puissance, et c'est en ce sens que Watson reprend la formule hautaine de Holmes touchant les « small mysteries ». Il s'agit chez Watson, qui rêve de dépasser le maître, d'un discours mimétique. Sa posture de parole, tout en relevant de l'effet parodique, n'en réinjecte pas moins dans le texte l'idéal rationaliste d'un Holmes apparemment absent de la scène. Il s'agit bien de déconstruire le mystère qui se répand dans le récit selon une dynamique de dissémination. L'enchaînement logique s'oppose en cela à la chaîne des mystères, qui doivent être élucidés, et réduits un à un : « Tomorrow morning I shall find my way to Coombe Tracey, and if I can see this Mrs. Laura Lyons, of equivocal reputation, a long step will have been made towards clearing one incident in this chain of mysteries »¹⁷⁷².

Mais bien sûr, Watson est incapable de remplir une telle mission, et c'est le retour de Holmes qui permet véritablement la conversion du regard porté sur le mystère. Face à Watson pour qui le mystère, à un certain degré, ne peut que contraindre à la spéculation, Holmes rappelle sèchement son adhésion à l'idéal policier de la certitude logique : « "A greater mystery to me is why this hound, presuming that all our conjectures are correct—" "I presume nothing" »¹⁷⁷³. S'il accepte l'idée qu'un problème pourrait rester mystérieux et résister obstinément au sens, c'est pour relativiser ce que Watson considère comme relevant de l'insoluble :

"My difficulty is the more formidable of the two, for I think that we shall very shortly get an explanation of yours, while mine may remain forever a mystery. The question now is, what shall we do with this poor wretch's body? We cannot leave it here to the foxes and the ravens"¹⁷⁷⁴.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 458.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 490.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 534.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 536.

L'enquête de Holmes met en outre au jour le caractère artificiel du mystère. Il amène Laura Lyons à avouer que celui qui a fait appel au mystère, c'est bien sûr Stapleton dans le cadre de ses stratégies de manipulation : « "He said that the death was a very mysterious one, and that I should certainly be suspected if the facts came out. He frightened me into remaining silent" »¹⁷⁷⁵. Sous le coup de l'élucidation démystificatrice de Holmes, le mystère est pour finir réduit à sa pure fonction d'étiquetage d'une affaire désormais close et prête pour l'archivage : « My friend was in excellent spirits over the success which had attended a succession of difficult and important cases, so that I was able to induce him to discuss the details of the Baskerville mystery »¹⁷⁷⁶. La dernière occurrence résume le rôle du mystère tel que l'envisage le détective engagé du côté de la raison : « The hound was called off and hurried away to its lair in the Grimpen Mire, and a mystery was left which puzzled the authorities, alarmed the countryside, and finally brought the case within the scope of our observation »¹⁷⁷⁷. Le mystère, faussement inconnaissable pour une institution inepte, et terrifiant aux seuls yeux des âmes crédules, attire l'attention de l'enquêteur : la fin du récit le présente ainsi comme ce qui n'aura été que son point de départ – selon un texte qui aura pourtant eu bien du mal à le résorber.

Les occurrences du mystère dans le récit explorent ainsi un large spectre d'acceptations, entre rapport à la connaissance et effet terrifiant. Elles témoignent surtout d'une évolution d'ensemble, le mystère occupant une place de plus en plus importante dans le texte pour dire un monde troublé, avant de se voir largement réduit par le truchement de Holmes.

4.3.2.1.2. Le mystère et ses ambivalences – lignes de force thématiques et structurelles

Au-delà de ces faits de lexique, les grands enjeux thématiques et

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 558.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 586.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 592.

structurels associés au mystère qu'on a pu relever plus haut se retrouvent ici, et se déploient selon une logique d'ambivalence appuyée.

La question centrale concerne le motif surnaturel¹⁷⁷⁸, et le fait de savoir si une place peut lui être faite dans le cadre de l'univers diégétique du récit d'élucidation. Le récit de la raison se voit déstabilisé par la perspective que quelque chose en excède le jeu, avant que le monde de la surnature ne se voie réduit à néant au terme du récit. On se trouve bien ici dans une tradition faisant écho au surnaturel expliqué. Non que les événements d'allure surnaturelle occupent une place réellement importante dans le récit : seule l'apparition du chien joue vraiment ce rôle. Elle a lieu très tard dans le livre, et correspond au moment où l'illusion surnaturelle prend vraiment corps, mais du même coup se dissipe : le simple fait que Holmes et Watson réussissent à blesser puis à tuer le chien, avant même d'en savoir plus, permet d'établir sa vraie nature¹⁷⁷⁹. Ce qui donne consistance au thème surnaturel, c'est d'abord le motif de la malédiction, puis le fait que des personnages positivistes ou pragmatiques, tels le Dr. Mortimer ou Henry Baskerville, soient progressivement pris de doute, et enfin l'ambiance gothique du récit. C'est le chien, mais aussi la lande et les éléments qui, dans le Devonshire, paraissent agir de manière autonome : ainsi du brouillard qui, à la fin du récit, prend la place de l'ennemi, envahit le paysage et met en péril la stratégie de Holmes¹⁷⁸⁰. Watson, réfléchissant à la mort de Charles Baskerville, résume bien les termes du problème :

As the old man stood there he saw something coming across the moor, something which terrified him so that he lost his wits and ran and ran until he died of sheer horror and exhaustion. There was the long, gloomy tunnel down which he fled. And from what? A sheep-dog of the moor? Or a spectral hound, black, silent, and monstrous? Was there a human agency in the matter?¹⁷⁸¹

La question du crime, comme objet à envisager froidement et de manière

¹⁷⁷⁸ John Pennington, « "Eliminate All Other Factors": Fantastic Hesitation in Arthur Conan Doyle's *Hound of the Baskervilles* », *Journal of the Fantastic in the Arts*, printemps 2005, n°2/58, p. 132-143.

¹⁷⁷⁹ « That cry of pain from the hound had blown all our fears to the winds. If he was vulnerable he was mortal, and if we could wound him we could kill him », *ibid.*, p. 572. « "It's dead, whatever it is," said Holmes. "We've laid the family ghost once and forever" » , *ibid.*, p. 574.

¹⁷⁸⁰ « "It's moving towards us, Watson." "Is that serious?" "Very serious, indeed—the one thing upon earth which could have disarranged my plans" », *ibid.*, p. 566.

¹⁷⁸¹ *ibid.*, p. 440.

détachée, ou comme lieu même du mal, occupe également une place importante dans le récit. Le texte affirme progressivement la portée et l'emprise d'une menace de fond. Holmes manifeste une inquiétude croissante à l'égard de ce qui se joue. L'idée d'une instance maléfique guettant dans l'ombre se fait de plus en plus insistante, et amène Watson à user d'un vocabulaire clairement gothique pour dire l'emprise du mal : « Always there is the dark shadow of crime behind it »¹⁷⁸². Le visage diabolique de Selden (« An evil yellow face, a terrible animal face, all seamed and scored with vile passions »¹⁷⁸³) est, sous le signe de la bestialité, une première incarnation du mal. Si Baskerville voit déjà en lui un « villain »¹⁷⁸⁴, la part de la « villainy » revêt peu à peu un caractère de plus grande intensité dans le récit. Pour Barrymore, la lande est le lieu du mal : « "It's all these goings-on, sir," he cried at last, waving his hand towards the rain-lashed window which faced the moor. "There's foul play somewhere, and there's black villainy brewing, to that I'll swear!" »¹⁷⁸⁵. Apprenant que Stapleton est le coupable, Watson pressent à son tour l'empire d'un projet maléfique global : « The shape of some monstrous villainy, half seen, half guessed, loomed through the darkness which had girt me so long »¹⁷⁸⁶. Stapleton occupe bien ici la place du « villain » et en prend le nom¹⁷⁸⁷, parce qu'il est profondément maléfique. Il est l'autre visage du mal à côté de celui de Selden, moins en prise avec l'animalité qu'avec la ruse, l'intelligence supérieure, la planification machiavélique¹⁷⁸⁸.

On retrouve également dans ce texte la question de la mise en tension et de la dramatisation de la quête herméneutique, entre sens et action. Le texte ritualisé commence en présentant une situation quotidienne, au domicile des personnages, hors de la sphère de l'action, et concerne des spéculations gratuites et ludiques de Holmes et de Watson, devant une canne qu'ils examinent pour le seul plaisir de l'élucidation. La dynamique de dramatisation s'affirme progressivement. Ce que le Dr. Mortimer demande à Holmes, ce n'est pas d'établir une vérité mais de lui donner un conseil d'action¹⁷⁸⁹. En dépit de son scepticisme à l'égard de la malédiction portant sur la lignée des Baskerville,

¹⁷⁸² *Ibid.*, p. 440.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 472.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 466.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 492.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 524.

¹⁷⁸⁷ « If we make one false move the villain may escape us yet », *ibid.*, p. 532.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 584.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 338.

Holmes met en outre rapidement en avant l'idée que le danger rôde ¹⁷⁹⁰. L'avertissement solennel qu'il délivre à Henry Baskerville engage nettement un enjeu d'action : « "I beg, Sir Henry, that you will not go about alone. Some great misfortune will befall you if you do" » ¹⁷⁹¹. Le risque est alors celui d'une transgression de l'interdit, qui aura effectivement lieu conformément à la logique du conte. Le danger de meurtre en vient à être enfin nettement formulé ¹⁷⁹². Le récit passe donc bien de l'élucidation gratuite à l'enjeu fortement dramatisé. Dans l'univers de la lande, il faut rester sur ses gardes, et l'importance qu'il y a à rester toujours armé est évoqué de manière récurrente dans le texte : « "Keep your revolver near you night and day" » ¹⁷⁹³. Quand il ne se passe rien, des effets de prolepse invitent le lecteur à rester en éveil face aux tragiques événements à venir ¹⁷⁹⁴, avant que Watson ne signale le moment où la machine narrative est au bord de s'emballer : « "Events are now crowding thick and fast upon us" » ¹⁷⁹⁵. L'entité maléfique passe de la simple menace virtuelle à une logique de l'action qui donne au travail de l'élucidation une importance nouvelle : il s'agit désormais de sauver Baskerville en trouvant à temps les moyens d'arrêter Stapleton. Le détective, faute d'assumer cet enjeu d'action, court alors le risque de connaître l'échec, comme le craint un moment Holmes devant une dépouille qu'il croit être celle de Baskerville.

Autre enjeu important et attendu du texte en lien avec les connotations sémantiques attachées au mystère et les ambivalences dont il est porteur : la question de la connaissance et de ses limites. Holmes, ressuscité pour l'occasion de ce texte, y est associé sans surprise à l'omniscience. Très vite, il se montre visionnaire dans son rapport à la vérité : « "The thing takes shape, Watson. It becomes coherent" » ¹⁷⁹⁶. Il rappelle d'ailleurs l'importance de l'évidence, qui relève précisément du régime du voir : « "The world is full of obvious things which nobody by any chance ever observes" » ¹⁷⁹⁷. Il voit ce qui échappe aux

¹⁷⁹⁰ « It's an ugly business », *ibid.*, p. 390.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 392.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 526.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 392.

¹⁷⁹⁴ « From this point onward I will follow the course of events by transcribing my own letters to Mr. Sherlock Holmes which lie before me on the table. One page is missing, but otherwise they are exactly as written and show my feelings and suspicions of the moment more accurately than my memory, clear as it is upon these tragic events, can possibly do », *ibid.*, p. 432.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 446.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 348.

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 344.

autres et entre de ce fait dans un rapport privilégié à la vérité. En ce sens, l'exercice de la raison qui est le sien revêt un caractère transcendant, même s'il est le premier à ironiser sur le sujet dès la première page du texte, quand Watson s'émerveille qu'il devine ce qu'il est en train de faire en ayant le dos tourné, sans penser qu'un simple reflet suffit à expliquer la chose. Néanmoins, *The Hound of the Baskervilles* est également connu pour jouer à l'occasion à déstabiliser les pouvoirs du détective omniscient, et ce dès la scène liminaire de détection où ses déductions ne sont pas tout à fait aussi solides qu'il le souhaiterait. Si, à l'occasion, Holmes se pose comme dédaignant les spéculations, il revendique d'ailleurs la mise en jeu d'une approche probabiliste :

"We are coming now rather into the region of guesswork," said Dr. Mortimer.
"Say, rather, into the region where we balance probabilities and choose the most likely. It is the scientific use of the imagination, but we have always some material basis on which to start our speculation."¹⁷⁹⁸

Le discours rationnel porte alors en lui une part d'incertitude. Mais c'est bien sûr lorsque Watson mène l'enquête que le processus de connaissance semble surtout mis en péril. Parmi les métaphores convenues pour dire le sens à éclaircir, il utilise à la suite de Holmes l'image des fils à unir, mais surtout celle, plus dynamique, d'une obscurité susceptible de gagner en intensité, et potentiellement porteuse de la dimension inquiétante. Cette idée d'une résistance du sens, Holmes la reprend dans une certaine mesure à son compte, bien loin de *A Study in Scarlet*, où seul l'élément indifférencié paraissait ne pouvoir être valablement interprété. Ici, Holmes accepte l'idée de ne pas parvenir à une connaissance irréfutable de l'ensemble des données de l'affaire : « "More than that we were never destined to know, though there was much we might surmise" »¹⁷⁹⁹. Lorsque Watson lui demande de quelle manière Stapleton aurait pu revendiquer l'héritage sans se trahir, il avoue à nouveau son ignorance : « "It is a formidable difficulty, and I fear that you ask too much when you expect me to solve it" »¹⁸⁰⁰. L'importance de ces passages ne doit pas être exagérée ; Holmes répond tout de même à Watson, et considère que ce sont les seuls détails qui sont finalement restés dans l'ombre. Le récit n'en présente pas moins le

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 356.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 582.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 602.

processus méthodique d'élucidation au carrefour de l'omniscience et du risque de la perte du sens, et donc sous le signe de la menace de déstabilisation.

La dialectique de l'absence et de la présence joue également un rôle privilégié dans le texte, là encore conformément à l'imaginaire de sens véhiculé plus globalement par le mystère, en lien avec une véritable dramaturgie du regard. L'imaginaire scopique est très présent dans le texte. La lande, les paysages indistincts et nocturnes, parce qu'ils bloquent la vision claire, sont propices au déploiement de l'inquiétude gothique. Les bruits, les cris du chien plus particulièrement, y renvoient à ce qui est à mi-chemin de l'absence et de la présence, ce qui se fait sentir mais qu'on ne peut appréhender clairement. Liés à l'obscurité, ils cristallisent l'impression de malaise diffuse dans le texte, ainsi que l'avoue Henry Baskerville : « "It was one thing to laugh about it in London, and it is another to stand out here in the darkness of the moor and to hear such a cry as that" »¹⁸⁰¹. L'épisode consacré à la découverte de Selden concentre notamment les enjeux de vision, d'appréhension de la présence cachée. Les bruits de couloir du manoir dans la nuit évoquent d'abord à Watson une présence fantomatique, avant que ne soient découverts les échanges de signaux de Barrymore et de Selden. Lorsque Watson et Baskerville partent à la recherche de Selden, leur problème consiste à essayer de retrouver une lumière perdue dans la nuit :

We stumbled slowly along in the darkness, with the black loom of the craggy hills around us, and the yellow speck of light burning steadily in front. There is nothing so deceptive as the distance of a light upon a pitch-dark night, and sometimes the glimmer seemed to be far away upon the horizon and sometimes it might have been within a few yards of us¹⁸⁰².

La bougie, cachée dans l'anfractuosité d'un rocher, se fait alors objet de fascination. Cette dramaturgie de la vision permet de renforcer l'impact de l'irruption de Selden. La tournure passive et impersonnelle associée au verbe perfectif souligne le pur surgissement du visage du mal manifestant soudainement sa présence en venant se surimposer à l'image de la bougie : « Over the rocks, in the crevice of which the candle burned, there was thrust

¹⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 470.

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 470-472.

out an evil yellow face »¹⁸⁰³. La mise en présence prend ici la forme de la prise de corps sous les yeux du sujet. C'est que la nuit, si elle empêche d'abord la vision claire, rend aussi possible l'effet de contraste qui permet d'appréhender, même sans qu'elle soit précisément identifiable, la présence jusque-là inaperçue : « The moon was low upon the right, and the jagged pinnacle of a granite tor stood up against the lower curve of its silver disc. There, outlined as black as an ebony statue on that shining background, I saw the figure of a man upon the tor »¹⁸⁰⁴. Dès lors, les différentes modalités du regard et de l'apparition sont au cœur du récit, pour culminer avec l'irruption du chien, qui concentre en lui la coexistence contradictoire de la lumière et de l'obscurité : « A hound it was, an enormous coal-black hound, but not such a hound as mortal eyes have ever seen. Fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame »¹⁸⁰⁵. Le traitement gothique de la lumière et de la nuit permet de dramatiser la question de l'appréhension du vrai pensée en tension avec le motif de la présence : les personnages, confrontés à des surgissements inattendus, doivent dépasser l'étape du saisissement pour reconstruire, au-delà des présences trompeuses, la vérité cachée. La disparition de Stapleton, comme avalé par les marais, est de ce point de vue en rapport avec la résistance du sens dans le récit : à la fausse présence, le détective tente de substituer une vérité, mais en peinant à lui donner corps et subsistance. L'enjeu épiphanique, sans être mis en crise, est à tout le moins présenté dans *The Hound of the Baskervilles* comme problématique.

Parmi les grandes thématiques attendues dans le récit policier à mystère figure également la question de l'ancien et du moderne et de leurs relations contradictoires. La rêverie archaïque¹⁸⁰⁶ est clairement présente dans le récit. Les deux pôles, de Londres et du Devon, sont rattachés à la civilisation urbaine contemporaine d'une part, et à une campagne en prise directe avec un lointain passé d'autre part. Au-delà du vieux manoir gothique, ou encore de l'ancienne malédiction, la campagne entourant Dartmoor garde des traces du néolithique, et suscite la rêverie sur les habitants de ce passé lointain. Quitter Londres pour cette région, c'est sortir du présent et retourner à un monde enfoui ouvrant à

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 470-472.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 474.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 570.

¹⁸⁰⁶ Sur la fantasmagorie originare et l'enquête comme anamnèse, Jean-Pierre Naugrette, *Détections sur Sherlock Holmes, op. cit.*, p. 117-147.

tous les possibles :

The longer one stays here the more does the spirit of the moor sink into one's soul, its vastness, and also its grim charm. When you are once out upon its bosom you have left all traces of modern England behind you, but, on the other hand, you are conscious everywhere of the homes and the work of the prehistoric people. On all sides of you as you walk are the houses of these forgotten folk, with their graves and the huge monoliths which are supposed to have marked their temples. As you look at their grey stone huts against the scarred hillsides you leave your own age behind you, and if you were to see a skin-clad, hairy man crawl out from the low door fitting a flint-tipped arrow on to the string of his bow, you would feel that his presence there was more natural than your own.¹⁸⁰⁷

Là encore, le texte joue de la rêverie gothique, susceptible de créer à la fois l'effet de fascination et de répulsion. Henry Baskerville, pour conjurer le caractère sinistre de Dartmoor, est résolu à y faire installer l'électricité : « I'll have a row of electric lamps up here inside of six months, and you won't know it again, with a thousand candle-power Swan and Edison right here in front of the hall door »¹⁸⁰⁸. Dès lors, toute la question, pour Holmes, consiste à dissoudre la rêverie archaïsante. Si le crime revêt un caractère spécifique, ce n'est pas en lien avec l'ancienne malédiction mais dans la mesure où on peut le mettre en rapport avec les pratiques de la civilisation moderne, dont il est même emblématique, au point de pouvoir servir de parfait exemple à visée pédagogique dans le cadre d'une étude de criminologie comparée :

« Our case becomes rounded off, and difficulty after difficulty thins away in front of us, » said Holmes as we stood waiting for the arrival of the express from town. « I shall soon be in the position of being able to put into a single connected narrative one of the most singular and sensational crimes of modern times. Students of criminology will remember the analogous incidents in Godno, in Little Russia, in the year '66, and of course there are the Anderson murders in North Carolina, but this case possesses some features which are entirely its own ».¹⁸⁰⁹

Enfin, il y va bien ici de la dialectique du mot et de la chose, du mystère pensé en prise directe avec la substance de l'être tout autant que comme effet de langue. Le texte joue de la fantasmagorie d'un rapport au verbe en prise

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 432-434.

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 400.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 560.

directe avec l'être du monde, par le biais bien sûr de la malédiction, cette légende¹⁸¹⁰ dont sir Charles est indirectement mort après en avoir redouté l'effet¹⁸¹¹, et qui semble fonctionner sur le mode prophétique. La fantasmagorie de la vision concerne aussi l'irruption de signes incertains et fascinants sur le paysage obscur de la lande, l'effet de contraste du clair et de l'obscur y construisant un espace textuel. Le rapport magique aux signes est ce dont il faut se défier, et se voit d'ailleurs rabattu sur la littérature populaire à cet égard : pour Holmes, la malédiction relève du conte de fées¹⁸¹², et Henry Baskerville, avant de tomber sous son emprise, a l'impression de son côté de se trouver pris dans une aventure de roman à dix sous¹⁸¹³. Contre la superstition archaïsante, l'enjeu consiste à réintroduire une logique de décodage, de mise à distance rationnelle des signes. Le mystère peut être alors dans le texte, mais comme ce qu'il s'agit de saisir scientifiquement, y compris dans son aspect le plus matériel, pour mettre en marche le processus de déduction, si bien que Holmes rappelle la nécessité, pour l'enquêteur, de se faire expert en typographie : « "The detection of types is one of the most elementary branches of knowledge to the special expert in crime, though I confess that once when I was very young I confused the *Leeds Mercury* with the *Western Morning News*" »¹⁸¹⁴. Appréhender les signes dans leur dimension de codage arbitraire, c'est déjà dissoudre la fascination du rapport à un signifié ultime et rappeler que le crime est affaire de montage sémiotique. C'est penser la différence et l'écart entre le monde et les signes qui l'expriment.

On le voit, le texte fait écho à l'ensemble des grands enjeux thématiques et des grandes questions autour desquelles se structure le mystère entendu en lien avec la fascination inquiète à l'égard de l'inconnaissable. L'ambivalence du terme, les domaines sémantiques qu'il recouvre saturent le texte et lui donnent

¹⁸¹⁰ Le terme apparaît dès l'épigraphe, non reprise dans l'édition Omnibus, qui problématise le couple « legend » / « tale » : « My dear Robinson, It was to your account of a West-Country legend that this tale owes its inception. For this and for your help in the details all thanks. Yours most truly, A. Conan Doyle. » Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, Peterborough (Ont.), Broadview Press, 2006, n.n.

¹⁸¹¹ « He had taken this legend which I have read you exceedingly to heart—so much so that, although he would walk in his own grounds, nothing would induce him to go out upon the moor at night », Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), *op. cit.*, p. 328.

¹⁸¹² « Fairy tales », *ibid.*, p. 322.

¹⁸¹³ « "I seem to have walked right into the thick of a dime novel" », *ibid.*, p. 358.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 354.

sa puissance dramatique, en faisant de *The Hound of the Baskervilles* un récit polarisé à l'extrême, comme écartelé entre deux univers diégétiques au fonctionnement opposé. Entre le Londres urbain, policé, moderne et rationnel, et la lande bourbeuse, sauvage, archaïsante ouvrant aux rêveries magiques, se met en place un jeu d'opposition accusé, qui met la question de la contamination au cœur du dispositif. C'est le risque de la destruction du même par l'autre, de la désagrégation de l'idéal de la raison qui est en jeu, et dont témoignent tour à tour Mortimer, Baskerville ou Watson, qui sont l'un après l'autre déstabilisés par l'irruption d'une logique dépassant leurs cadres de pensée usuels. L'instant de stupéfaction de Holmes au moment du surgissement du chien constitue à cet égard l'acmé de la logique de la contamination et de la mise en danger du même par l'autre, et le moment où ne peut plus que refluer une dynamique de fonctionnement parvenue à son point maximum en ayant ébranlé, au moins un instant, le détective omniscient et rationnel. Tout ce dispositif a permis de dramatiser la question de la vérité, d'en faire un enjeu éminemment problématique : parce que Stapleton est le maître de la dissimulation, qu'en lui le nom même est devenu illisible, le texte de la vérité est mis en crise par les puissances du faux, ce dont attestent les diverses lignes de sens évoquées ici. Le texte est alors en proie à une logique d'érosion et de contamination.

De nombreux effets d'annonce et d'écho dispersés tout au long du texte permettent de problématiser cette question de la contamination, tout en manifestant la dimension spécifiquement littéraire du récit et le fait que tout cela n'est malgré tout qu'un pur jeu textuel. L'analyse erronée de la canne par Watson préfigure son enquête et ses errements futurs¹⁸¹⁵ ; le chien de Mortimer, dont la disparition aura un rôle dans la suite de l'histoire, permet d'introduire par la bande et sur le mode mineur dès le début du récit le motif central du texte ; le très civilisé Henry Baskerville porte en lui l'atavisme de sa race, un rapport sanguin et trouble au monde d'où il provient¹⁸¹⁶ ; le regard brillant de Holmes, juste avant que ne survienne le chien, crée un étrange effet de pont entre ces deux créatures étranges¹⁸¹⁷. En même temps qu'il dispose ses motifs, le récit installe la dynamique de contamination, il insinue par effet miroir le jeu

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 302.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 362, p. 390.

¹⁸¹⁷ « I was at Holmes's elbow, and I glanced for an instant at his face. It was pale and exultant, his eyes shining brightly in the moonlight », *ibid.*, p. 570.

du trouble dans le sens, correspondant au déploiement littéraire comme tel. Le régime de l'image, ici, porte en particulier l'idée d'une conception organique du monde sous le signe du sens globalisé, avec par exemple les rochers en forme de crocs de chien¹⁸¹⁸ : au fur et à mesure qu'il se perd dans les méandres de la lande, Watson use d'un style faisant plus ostensiblement appel au jeu de la métaphore et de la comparaison. Le texte met ainsi en abîme, on y reviendra, l'idée même du style, de la métaphore comme ouvrant à la rêverie animiste que le récit aura à charge de conjurer. Si la dynamique de contamination est finalement dénoncée, elle se manifeste en affectant le texte lui-même, en y faisant affleurer des phénomènes d'écho et de résonance excédant l'idée d'un pur fonctionnement logique.

4.3.2.2. Mystère, tension narrative et mise en scène d'un récit en voie de transformation

Penchons-nous sur le dispositif narratif et pragmatique de *The Hound of the Baskervilles* pour envisager dans quelle mesure, et selon quelles modalités, on peut y retrouver un jeu touchant à la manière dont le développement textuel se présente au lecteur sous le signe d'une opacité dynamique pour mieux conquérir son attention.

4.3.2.2.1. Le primat de la tension narrative

Le mystère sert d'abord, dans *The Hound of the Baskervilles*, l'effet dramatique. L'objectif est de porter progressivement à son maximum la tension narrative. Ce fonctionnement est d'autant plus aisé à lire qu'il fait l'objet de nombreux procédés de métadiscours.

De manière attendue dans un texte policier, la curiosité donne au texte son orientation générale. Il s'agit pour les personnages de produire un diagnostic

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 436.

sur la situation. Conformément au jeu ritualisé de beaucoup de nouvelles consacrées à Sherlock Holmes, le début du texte met déjà en scène cette question, avec l'analyse de la canne. On l'a dit, la curiosité se trouve mobilisée de manière programmatique sans se voir encore adossée à un enjeu narratif au début de l'histoire. S'installent à la fois les motifs thématiques de l'enquête, des méthodes et du talent du détective, bien connus du lecteur, et une approche du récit sous le signe de la curiosité, qui invite le récepteur à s'engager dans le processus de l'interprétation. En même temps, dès cette ouverture, le jeu n'est pas présenté de part en part comme susceptible de permettre au lecteur de trouver par lui-même la solution. Si l'interprétation de Holmes se fait pour l'essentiel à partir d'éléments déjà présentés, elle peut introduire en cours de routes de nouvelles données, par exemple pour rendre compte de l'idée que le Dr. Mortimer possède un chien de compagnie¹⁸¹⁹. Est très rapidement mis en place, et partiellement exhibé, un système de rétention de l'information qui va au-delà de ce qui permettrait au lecteur de trouver la solution, et engage ainsi un autre rapport à la curiosité. Des notations données en passant, qui concernent le fait que Holmes tombe soudain en arrêt, devant une lettre¹⁸²⁰ ou un tableau¹⁸²¹, informent à leur tour le lecteur averti de l'existence d'indices qui lui sont simultanément dérobés. Si sa curiosité est en éveil, il doit accepter le fait que le récit joue avec son savoir sans lui permettre d'établir la vérité, et se contente d'exhiber le fait que quelque chose échappe. Le travail de la curiosité est, sans surprise, simultanément figuré et renforcé par la mise en scène de la perplexité de Watson devant les agissements de Holmes.

De la sorte, le récit peut susciter, à côté du mécanisme de la curiosité, d'autres types d'effets qu'une rétention accentuée de l'information permet de mettre en branle. Ces effets sont précisément désignés par Watson, lorsqu'il commente le goût de Holmes pour le secret, goût certes usuel, mais qui prend dans *The Hound of the Baskervilles* des proportions inusitées, au point de plonger

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 306. Holmes fonde son interprétation sur l'observation de traces de morsure sur la canne, que Watson n'a pas vues, et dont le lecteur n'a donc pas connaissance.

¹⁸²⁰ « He was carefully examining the foolscap, upon which the words were pasted, holding it only an inch or two from his eyes », *ibid.*, p. 358. La nature de l'indice ne sera révélée qu'au terme du récit. Le texte induit d'ailleurs le lecteur en erreur en insistant sur les enjeux de regard, alors que le véritable indice tient au parfum qui émane de la lettre.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 546. Le texte joue à cet instant d'un effet de hors-champ. C'est par le biais de la discussion entre Holmes et Baskerville que le lecteur comprend avoir affaire à une série de tableaux sans savoir lequel est porteur de l'information pertinente, même si la mention de Hugo Baskerville est censée attirer son attention.

les autres personnages dans l'incertitude :

One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loath to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. Partly it came no doubt from his own masterful nature, which loved to dominate and surprise those who were around him. Partly also from his professional caution, which urged him never to take any chances. The result, however, was very trying for those who were acting as his agents and assistants. I had often suffered under it, but never more so than during that long drive in the darkness. The great ordeal was in front of us; at last we were about to make our final effort, and yet Holmes had said nothing, and I could only surmise what his course of action would be. My nerves thrilled with anticipation when at last the cold wind upon our faces and the dark, void spaces on either side of the narrow road told me that we were back upon the moor once again. Every stride of the horses and every turn of the wheels was taking us nearer to our supreme adventure.¹⁸²²

Ce passage relève de la théorisation des effets de tension narrative. Si Holmes garde le secret, c'est pour l'amour de la surprise. Comme, de surcroît, cette dynamique de rétention intervient alors que l'enjeu narratif est perçu comme très important (avec la grande épreuve, « the great ordeal », ou encore la suprême aventure, « supreme adventure », qui attendent les personnages), le suspense se fait prégnant. Les enjeux de temporalité envahissent alors le texte et manifestent la menace pesant sur les personnages. De la sorte, le texte réfléchit ses propres mécanismes. La remarque de Watson sur ces défauts qui n'en sont peut-être pas invite d'ailleurs à penser la dimension paradoxale de la surprise et du suspense, qui permettent à la jouissance de la lecture de prendre toute son ampleur : dans le cadre du récit, ce qui serait ailleurs désagréable devient occasion de plaisir. Cet extrait peut être vu à cet égard comme un commentaire portant sur le roman dans son ensemble, où la curiosité, le suspense et la surprise s'entremêlent, et sont engagés dans une dynamique d'intensification progressive qui lui confère son attrait.

Le contrat policier est manifesté ici de manière appuyée. Au début du récit, le texte de la malédiction lu par Mortimer n'intéresse pas Holmes, qui y voit un simple conte de fées : un tel type de récit, n'entrant pas dans le mode de fonctionnement attendu du texte, y est présenté comme non pertinent. C'est lorsque Mortimer met en relation l'ancienne malédiction avec un fait divers

¹⁸²² *Ibid.*, p. 562.

récent que Holmes change d'attitude, et manifeste de la sorte l'enclenchement de la machine narrative dont la base ne peut qu'être policière :

"Now, Mr. Holmes, we will give you something a little more recent. This is the Devon County Chronicle of May 14th of this year. It is a short account of the facts elicited at the death of Sir Charles Baskerville which occurred a few days before that date."

My friend leaned a little forward and his expression became intent¹⁸²³.

C'est à l'intérieur du pacte de lecture policier que la menace va commencer à prendre corps. La curiosité gagne en intensité au fur et à mesure que Holmes souligne le sérieux de l'affaire, et en vient alors à se nouer au suspense. Peu à peu, alors que les enjeux d'action s'affirment, et que Henry Baskerville paraît en proie au danger, la question ne porte plus en effet sur le seul diagnostic mais aussi sur le pronostic, tout en se déroulant dans le décor de la ville moderne. Alors que les personnages sont encore à Londres, la lettre d'avertissement anonyme et la scène de filature de l'homme barbu qui espionne Baskerville engagent déjà une logique d'action. Dès lors, les différents épisodes, même les plus apparemment anodins, sont susceptibles d'être lus à l'aune d'une menace déjà insaisissable, sans être encore d'allure surnaturelle. L'épisode des chaussures dérobées en est un exemple. Il relève de l'anecdotique, mais dans la mesure où le texte lui donne droit, il se pare potentiellement d'une signification accrue, d'autant qu'Holmes y prête une attention particulière. Pour le lecteur, la question est de savoir pour quelle raison la chaussure a pu être volée, mais surtout en quoi cette chaussure pourrait apporter une information concernant la menace planant sur Henry Baskerville. Ce nouage est particulièrement visible dans le mouvement d'inquiétude de Holmes : « There seems to be danger »¹⁸²⁴. Avec cette phrase, Holmes évoque la menace, mais sur le mode du possible, et sans dire ce qui l'amène à cette hypothèse. Rétention de l'information et travail de l'effet de suspense vont de pair, le lecteur mis en alerte par les propos de Holmes étant, comme Watson, d'autant plus inquiet qu'il ne maîtrise pas les termes susceptibles de donner au danger sa forme précise. Le suspense est d'autant plus fort que Holmes n'est lui-même pas en position absolue de maîtrise. Il exerce la rétention de l'information, mais avoue ne pas appréhender en tout

¹⁸²³ *Ibid.*, p. 322.

¹⁸²⁴ *Ibid.*, p. 362.

état de cause le problème de manière viable, au point d'user d'un discours d'allure intuitive, ce qui est un comble pour ce personnage : « "I am conscious myself of a weight at my heart and a feeling of impending danger—ever present danger, which is the more terrible because I am unable to define it" »¹⁸²⁵. Il souligne la difficulté qu'il y a à concilier le temps long de la réflexion et la nécessité d'agir sans attendre face au danger: « "It's a big thing for a man to have to understand and to decide at one sitting" »¹⁸²⁶. Le suspense est alors d'autant plus grand que Holmes peine à remplir le rôle de garant providentiel, avant même qu'il ne disparaisse de l'histoire au profit de Watson quand les personnages quittent Londres pour le Devon. L'avertissement qu'il adresse à Baskerville sur un ton inhabituellement grave¹⁸²⁷ sert de signal pour inciter le lecteur à se tenir sur ses gardes.

Le suspense prend ensuite toute son ampleur dans le paysage indistinct de la lande et des marais où s'insinue le climat gothique et où tout semble à tout moment pouvoir arriver. Le retour de Holmes, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ne signe pas l'éradication du suspense au profit de la curiosité ; c'est même le contraire qui se passe, puisqu'il délivre immédiatement le nom du coupable, l'attention se trouvant alors reportée sur un double enjeu d'action concernant le sauvetage de Henry et les moyens qui permettront d'arrêter Stapleton. Quant à la surprise, elle provient d'effets inattendus et tient à ce que les conventions textuelles familières au lecteur des nouvelles peuvent être violées. Le fait que Holmes reste à Londres et disparaisse abruptement du récit, puis qu'il révèle le nom du coupable dès son retour sur la scène diégétique, et ce bien avant la fin du roman, constitue un double effet de surprise touchant aux fondements apparents du genre. De manière générale, l'idée est que le fonctionnement narratif est susceptible à tout moment de se voir subverti, dans un univers où la logique de l'action paraît à tout moment susceptible d'excéder ce que l'esprit peut appréhender. La situation narrative peut aboutir à une scène imprévue, comme dans l'épisode où Watson et Baskerville poursuivent Selden et où l'apparition impromptue d'une ombre humaine détourne le cours de l'épisode, ou encore lorsque Watson et Holmes découvrent le corps de celui qu'ils croient être Henry. Elle peut aussi donner lieu à l'impossible : le personnage de

¹⁸²⁵ *Ibid.*, p. 478.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 362.

¹⁸²⁷ « You certainly must not go alone », *ibid.*, p. 380.

Holmes incarne *a priori*, dans les textes où il figure, le principe de dissolution de la logique gothique, puisqu'il dénonce le vertige perceptif au profit de la logique rationnelle. Mais même si c'est pour un instant, il peut ici se trouver submergé par ce qui ne saurait théoriquement avoir de prise sur lui. L'effet de saisissement lié à l'irruption du chien brillant dans la nuit, qui stupéfie jusqu'au détective, dit la puissance d'une dynamique gothique en mesure de contaminer jusqu'au principe immunitaire lui-même.

La fin du texte, avec l'explication rétrospective, en revient au fonctionnement attendu du texte policier, se concluant par la délivrance de l'information destinée à combler la curiosité du lecteur. Mais elle encadre un processus narratif d'ensemble au service de la seule tension narrative, où l'ordre et le désordre sont mis en concurrence pour faire du texte une surface d'effets.

4.3.2.2.2. La scène du trouble dans le sens et dans les signes

Si l'enjeu herméneutique se voit spatialisé, c'est alors prioritairement sur cette scène du Devon ouvrant à la déstabilisation généralisée du sens, et dans une perspective narrative où l'immersion ne saurait tenir à une procédure de résolution qui, en tout état de cause, ne peut qu'échapper au lecteur¹⁸²⁸.

Le jeu du prévisible et de l'imprévisible, dans le récit, s'orchestre de fait autour d'une menace qui concerne aussi l'appartenance générique du texte. *The Hound of the Baskervilles* s'insère dans une série, principalement marquée, après la parution de *A Study in Scarlet* puis de *The Sign of the Four*, par la suite de nouvelles réunies dans les deux volumes *The Adventures of Sherlock Holmes* et *The Memoirs of Sherlock Holmes*, publiés respectivement en 1892 et en 1894. Si du temps a passé quand *The Hound of the Baskervilles* commence à paraître à partir de 1901 dans *The Strand Magazine*, avant d'être repris en volume en 1902, le texte débute d'une manière aisément reconnaissable pour le lecteur des nouvelles consacrées au héros. La défamiliarisation ne prend ensuite toute sa portée que

¹⁸²⁸ Rappelons à cet égard que, lorsque Holmes révèle le nom du coupable, il explique au passage avoir procédé à une enquête lui ayant permis d'établir la véritable identité de Stapleton : sans cette information, le lecteur ne disposait pas du moyen de comprendre quel mobile aurait bien pu le mener au meurtre.

parce qu'elle se fait à partir de ce point de repère, avec notamment les échanges de Holmes et de Watson au 221B Baker Street avant l'arrivée du destinataire.

L'irruption du monde d'apparence gothique et fantastique correspond, on l'a dit, à l'effacement de Holmes, qui signale dans le texte le début de l'érosion de la procédure de l'enquête. Dans le nouvel univers diégétique qui se déploie alors, la saisie des faits devient problématique, et bloque par là même le processus d'élucidation. La prise en charge de la narration par l'impressionnable Watson en guise d'enquêteur ouvre à la possibilité d'infiltration dans le texte d'une perspective surnaturaliste, qu'aucun principe régulateur n'est plus à même de sérieusement compenser. Sans doute, Watson se vante de son pragmatisme ; mais c'est bien parce que le texte émane de son point de vue et n'a plus pour objet Holmes que le décor et l'ambiance prennent soudain une importance inusitée et que la terreur guette.

L'importance accordée au temps du voyage¹⁸²⁹ a pour fonction de manifester la transition générique vers l'univers diégétique relevant d'un rapport à l'impression et au rêve plutôt qu'au fait et à la réalité : « Over the green squares of the fields and the low curve of a wood there rose in the distance a grey, melancholy hill, with a strange jagged summit, dim and vague in the distance, like some fantastic landscape in a dream »¹⁸³⁰. Le court-circuit de la logique rationnelle au profit de l'approche inquiète d'un autre rapport au monde se manifeste notamment avec le motif généalogique. Henry Baskerville, au fur et à mesure qu'il se rapproche de Dartmoor, est rattrapé par son sang aux yeux de Watson qui voit peu à peu apparaître en lui comme en surimpression le visage de ses ancêtres : « There he sat, with his tweed suit and his American accent, in the corner of a prosaic railway-carriage, and yet as I looked at his dark and expressive face I felt more than ever how true a descendant he was of that long line of high-blooded, fiery, and masterful men »¹⁸³¹. Entre possession et incarnation, Henry Baskerville fait revivre en lui la figure de Hugo, et c'est aussi par le biais de sa personne que le passé archaïsant semble à même de faire retour. La conversion de l'univers diégétique passe en outre par l'irruption de la référence au roman d'aventures, avec les hommes armés que découvrent les voyageurs à l'arrêt du train, avant qu'ils n'apprennent l'évasion d'un dangereux

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 394-402.

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 394.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 396.

criminel. La conversion d'un rapport au récit à l'aune non plus du fait à élucider, mais de la suggestion inquiète et de l'exposition au danger, imprégnant l'ensemble du décor, est alors en passe d'être achevée quand les voyageurs touchent à leur destination : « It needed but this to complete the grim suggestiveness of the barren waste, the chilling wind, and the darkling sky »¹⁸³².

Sans doute, la campagne du Devon n'est pas en opposition frontale avec le monde londonien. On y trouve les habitudes, les mœurs, les sociabilités de la bonne société locale, et les personnages y effectuent des promenades et y rendent des visites de courtoisie¹⁸³³. C'est alors par les effets d'ambiance que s'insinue la transformation fantasmatique de l'univers diégétique. D'où l'importance, on l'a dit, de la lande, lieu du mystère par excellence où le vide se retourne en plein dans la mesure même où, sous l'effet de l'inquiétude, elle paraît receler un rapport à quelque invisible secret : « You never tire of the moor. You cannot think the wonderful secrets which it contains. It is so vast, and so barren, and so mysterious »¹⁸³⁴. Si elle bloque la possibilité même du codage policier, c'est dans la mesure où elle n'est pas seulement un espace, mais incarne un rapport au monde sous le signe de l'insaisissable, de l'incapacité à voir et à comprendre : « But the moor with its mysteries and its strange inhabitants remains as inscrutable as ever »¹⁸³⁵. La lande condamne le sujet à errer dans le sens parce qu'elle fonctionne de manière rigoureusement inverse à l'espace tel que le pense le texte policier. Au lieu conçu comme structure close et lisible, comprenant un nombre fini d'éléments susceptibles de se voir inventoriés et mis en relation selon une approche combinatoire, la lande oppose l'absence de limites nettes et de tracés internes précisément définis, et rend poreuses les frontières entre les choses. Tout en constituant un espace fermé, elle rend la circulation problématique et ouverte d'une part, l'appréhension des données qu'elle comprend incertaine d'autre part. Contre une approche solide et tangible du monde permettant au regard de se faire instance de compréhension, la lande est du côté de l'indistinct et du liquide, avec comme ultime point de fuite le grand borbier de Grimpen où sont avalés tous ceux qui font l'erreur d'y mettre

¹⁸³² *Ibid.*, p. 398.

¹⁸³³ Voir à cet égard les illustrations de Sidney Paget, reproduites dans l'édition Omnibus, où les vêtements et les attitudes des personnages mettent en valeur le caractère policé des membres de la bonne société locale.

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p. 418.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 476.

le pied. Sous l'effet du déluge, elle se fait à la limite plus marécage que lande, lieu de désespérance condamnant ceux qui se laissent aller à l'errance : « I walked far upon the sodden moor, full of dark imaginings, the rain beating upon my face and the wind whistling about my ears. God help those who wander into the great mire now, for even the firm uplands are becoming a morass »¹⁸³⁶. Au-delà de la lande, les métaphores liquides en viennent à exprimer le caractère simultanément englobant et insaisissable de ce qui survient. La référence maritime manifeste l'envahissement et la déstabilisation du rapport au monde. Elle qualifie jusqu'au cri du chien, pour en dire la durée insupportable car sans limites nettes : « A new sound mingled with it, a deep, muttered rumble, musical and yet menacing, rising and falling like the low, constant murmur of the sea »¹⁸³⁷. Le brouillard, du côté de la terre aussi bien que de la mer, donne corps à l'effritement des frontières ouvrant à la rêverie fantomatique :

Every minute that white woolly plain which covered one-half of the moor was drifting closer and closer to the house. Already the first thin wisps of it were curling across the golden square of the lighted window. The farther wall of the orchard was already invisible, and the trees were standing out of a swirl of white vapour. As we watched it the fog-wreaths came crawling round both corners of the house and rolled slowly into one dense bank on which the upper floor and the roof floated like a strange ship upon a shadowy sea¹⁸³⁸.

Sur cette scène déstabilisée, l'enquête ne peut s'effectuer que selon des modalités complexes et ambiguës. Les signes n'y ont pas un statut nettement défini. Ils peuvent renvoyer à différents régimes de fonctionnement plus ou moins aptes à engager le processus d'élucidation. Sans doute, le régime indiciaire est présent, même si Watson tend à le concevoir de manière pour le moins approximative, par exemple lorsqu'il cherche à toute force des preuves contre Barrymore dont le visage l'a défavorablement impressionné. Mais d'autres régimes tendent peu à peu à envahir la scène et à compliquer l'appréhension du récit. Plus que l'indice, le signal occupe une place essentielle dans le récit, en lien avec l'idée d'un monde saturé par les manifestations intentionnelles. En témoigne en particulier la fascination de Watson pour la bougie de Selden qui, détachée de son propriétaire, fonctionne à la manière d'une entité autonome, le

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 488.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p. 328.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 568.

signal n'étant plus rattachable à un sujet donné, mais se repliant sur lui-même, et trouvant sa puissance de se détacher contre la roche :

A guttering candle was stuck in a crevice of the rocks which flanked it on each side so as to keep the wind from it and also to prevent it from being visible, save in the direction of Baskerville Hall. A boulder of granite concealed our approach, and crouching behind it we gazed over it at the signal light. It was strange to see this single candle burning there in the middle of the moor, with no sign of life near it—just the one straight yellow flame and the gleam of the rock on each side of it¹⁸³⁹.

La dimension fonctionnelle du signal passe alors au second plan, au profit du fantasme d'une vie des signes prenant naissance depuis l'être même de la matière et des éléments. L'apparition de l'ombre humaine se détachant sur la lune, juste après cet épisode, correspond alors à la fantasmagorie du sujet inassignable, en rapport avec ce signal lui-même comme dépourvu de support. L'intentionnalité du signal en vient de la sorte à concerner l'idée d'un monde fonctionnant lui-même comme message. D'où la tentation d'entrer dans un rapport aux signes requérant moins l'interprétation indiciaire que l'attention à un avertissement transcendant – en résonance bien sûr avec la malédiction des Baskerville. C'est que ce monde est celui du diable (Selden) ou encore du Dieu de colère (le chien est d'allure diabolique mais il est aussi le véhicule d'une malédiction sanctionnant une culpabilité censée concerner une lignée entière). Dès lors, plus que le signal, malgré tout susceptible de relever d'une communication humaine et fonctionnelle, le symbole tend à l'emporter dans le récit, parce qu'il est porteur d'intentionnalité tout en relevant d'un mode de pensée analogique plutôt que logique, et qu'il oppose à l'arbitraire des signes le fantasme d'une radicale motivation sémiotique. S'il est à entendre en un sens supérieur, c'est parce qu'il se donne à lire à même les concrétions du monde, et paraît de la sorte constituer le message transcendant, irréductible à la production humaine. Watson, sur la scène où a été retrouvé le corps de Hugo Baskerville, est fasciné par les rochers en forme de crocs de chien :

We found a short valley between rugged tors which led to an open, grassy space flecked over with the white cotton grass. In the middle of it rose two great stones, worn and sharpened at the upper end until they looked like the huge corroding

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 472.

fangs of some monstrous beast. In every way it corresponded with the scene of the old tragedy¹⁸⁴⁰.

Le symbole, ici, renvoie à une manifestation se faisant à même les choses, à une intentionnalité associée à un sujet potentiellement non-humain, et à un message transhistorique, les pierres en forme de crocs constituant un avertissement qui concerne verticalement, de Hugo à Henry en passant par Charles, tous les membres de la lignée des Baskerville. La tentation est alors d'entrer dans un rapport analogique et animiste à des signes émanant de la texture même de l'être. L'ombre entraperçue au loin par Watson devient pour lui l'esprit même du lieu : « As far as I could judge, the figure was that of a tall, thin man. He stood with his legs a little separated, his arms folded, his head bowed, as if he were brooding over that enormous wilderness of peat and granite which lay before him. He might have been the very spirit of that terrible place »¹⁸⁴¹. La notion prendra bien sûr, rétrospectivement, une valeur ironique, puisqu'il s'agit de Holmes. Mais elle peut aussi être conçue comme une manière de dire que Holmes lui-même peut, dans une certaine mesure, être vu comme une entité symbolique : caché dans l'ombre du récit, il incarne bien la puissance narrative, la fantasmatique de ce sujet absolu tapi dans l'ombre et tirant les ficelles du monde en train de prendre vie sous les yeux du lecteur et de Watson.

La logique interprétative se voit de la sorte travaillée et troublée par la dynamique propre de l'action et par l'irruption du drame dans le monde de la froide appréhension des choses. Le début du texte, avec l'analyse de la canne par Watson et Holmes, installe la possibilité de la pure élucidation gratuite. Mais très vite, l'action s'invite dans le récit, et amène Holmes à perdre pour partie sa position de maîtrise, comme en atteste le triste résultat de sa filature : « "There now!" said Holmes bitterly as he emerged panting and white with vexation from the tide of vehicles. "Was ever such bad luck and such bad management, too? Watson, Watson, if you are an honest man you will record this also and set it against my successes!" »¹⁸⁴². On l'a dit, Holmes thématise d'ailleurs lui-même la tension entre l'ordre de la réflexion et l'ordre de l'action, qui ne relèvent pas d'un même rapport à la temporalité. Mais surtout, dans le monde dramatisé, la

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 436.

¹⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 476.

¹⁸⁴² *Ibid.*, p. 366.

question pour l'enquêteur concerne, plus encore qu'à l'habitude, ce qui est ou non à retenir comme un signe pertinent. La disparition de la chaussure paraît d'abord n'être qu'une vétille (« trifies »¹⁸⁴³). Il faut qu'elle se répète, qu'un effet de balbutiement affecte le signe, pour que celui-ci revête soudain un caractère d'étrangeté inquiétante, qui appelle dans le texte le terme non plus de « trifies » mais de « queer »¹⁸⁴⁴, pour dire ce qui échappe à l'ordre normé du monde.

La question alors, pour les personnages, ne porte pas seulement sur le régime de fonctionnement des signes, mais sur ce qui fait signe ou non. Il s'agit là, sans doute, d'un point commun à l'ensemble des textes policiers. Le détective doit se faire observateur, pour détecter les indices inaperçus des autres personnages et produire l'objet de l'interprétation. Mais au fur et à mesure que *The Hound of the Baskervilles* se déplace vers le territoire du mystère, le problème prend toute son ampleur. Il se radicalise du fait de l'absence, précisément, du détective qui serait apte à faire la différence entre les signes pertinents ou non. Le lecteur, qui suit l'analyse de Watson, sait les pistes explorées par le personnage probablement fausses, et ses interprétations sujettes à caution : l'explication qu'il s'empresse d'accepter pour rendre compte de l'étonnant éclat de colère de Stapleton, au moment où ce dernier se rend compte des sentiments de Baskerville pour Beryl, relève au premier chef de l'aveuglement naïf. Mais surtout, le problème tient au brouillage de la frontière entre signe et événement dont on a parlé plus haut. Les signes interviennent de manière performative dans la ligne de l'histoire et entraînent de multiples conséquences, au carrefour de ce qui est à comprendre et à conjurer. Le hurlement et l'apparition du chien jouent en particulier ce rôle. Le cri du chien, surgissant de nulle part, sans même qu'on soit sûr qu'il s'agit vraiment d'un animal, paraît irréductible, insituable, il constitue un avertissement qui produit sur-le-champ la sensation de terreur. Quant au chien à proprement parler, il se comporte comme un signe actif, parce que l'effet terrifiant, se trouvant encore intensifié à sa vue, mène cette fois à la mort : lorsqu'il surgit, le cardiaque sir Charles Baskerville est terrassé. Avec le chien, le signe tend bien de la sorte à revêtir une intense valeur performative. Il peut aussi tuer par ses crocs, ou parce que celui qui le fuit court le risque de s'embourber dans les marais. En lui, l'image terrifiante et la menace de mort se replient l'une sur l'autre. Il incarne de la sorte le rapport étroit du signe à la

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 360.

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 376.

tension narrative. Par son cri qui est avertissement et son apparition qui a valeur d'exécution de la menace, il est à la fois du côté du suspense et de la surprise, du signe intentionnel et de l'effet concret que ce dernier entraîne avec lui. Dès lors, face au changement de statut de signes désormais actifs, susceptibles de proliférer et de dévier le jeu narratif vers des voies inattendues, se pose le statut de l'interprétation dans un monde qui semble ne plus être concerné par elle.

De la sorte, plus aucune limite ferme ne sépare le signe à interpréter de l'événement qui survient. Les signes, difficilement décelables et relevant d'un fonctionnement problématique, concernant l'enjeu à connaître et engageant la logique de l'action, se font dynamiques, et sont disposés de manière à troubler le lecteur face à une intrigue de plus en plus opaque, où se fait sentir la présence d'une instance qui agit dans l'ombre et les manipule à volonté. Le fait même que cette instance soit elle-même dédoublée, et que Watson se fourvoie en filant un homme mystérieux qu'il croit être le coupable mais qui est en réalité Holmes, témoigne de la manière dont le texte, précisément, brouille les pistes et les indices pour ouvrir les possibles du texte.

4.3.2.2.3. Un texte en proie au trouble narratologique

Qu'en est-il du jeu entre l'histoire et le récit, de la manière dont la conduite narrative affecte l'appréhension de ses données ? Constatons que le texte travaille en tout état de cause l'effacement de la possibilité de construire le sens, de manière à mettre le lecteur en position de déprise.

La ligne de l'histoire telle qu'elle se déroule sous les yeux du lecteur correspond à quelques grandes étapes aisées à appréhender. Le danger de mort pesant sur Baskerville est rapidement énoncé ; lorsque Watson se retrouve avec Baskerville dans le Devon, s'engage une action qui est pensée sous le signe de la lutte avec un ennemi invisible ; avec le retour de Holmes, l'ennemi est nommé, et le problème consiste à mettre en échec son projet criminel. Dans ses grandes lignes, l'enjeu du texte est très clair et se voit souligné par la construction d'ensemble, puisque l'action est scandée en plusieurs étapes nettement séparées en actes. Les questions de compréhension sont intimement liées à l'action à

chacune de ces trois étapes, puisqu'il s'agit bien à chaque fois d'établir une vérité, qu'elle concerne la réalité de la menace, l'identité du coupable ou les éléments susceptibles de permettre de l'arrêter. Le lecteur a affaire à une histoire très clairement structurée et ordonnée, mettant en œuvre un pacte de lecture fondé sur la mobilisation de la curiosité.

Mais la narration s'ingénie en réalité à troubler ce fonctionnement, ou du moins à le subvertir pour une large partie de l'intérieur. On l'a dit, le centrage du récit sur la figure d'un Watson désormais inapte à se poser en spectateur admiratif de Holmes crée un effet de brouillage du point de vue attendu, qui empêche l'élucidation. Watson, en quête d'objet, suit tour à tour différents personnages en ne mettant guère en jeu, sinon ponctuellement, une analyse relevant véritablement de l'interprétation indicielle. Sa difficulté entre en résonance avec un récit se donnant sous le signe du manque et de l'absence de ce qu'il faudrait étudier. Après tout, la mort de Charles Baskerville n'est pas un meurtre au sens premier du terme puisqu'il est décédé d'une crise cardiaque, ce qui rend bien mince la base de l'analyse. L'ordre logique de l'enquête effectuée par Watson, telle qu'elle se donne à lire, se trouve en outre contrarié : il ne s'agit pas ici d'aller des faits à l'interprétation, contrairement à ce qui est d'abord donné à entendre¹⁸⁴⁵. Holmes, qui a déjà son idée sur le crime, envoie au contraire Watson dans le Devon pour récolter les données utiles¹⁸⁴⁶ : Watson rêve de se faire interprète, mais est donc d'abord censé établir la base factuelle du texte, qui de la sorte est présentée comme problématique. Enquêteur déficient du point de vue de la mise en œuvre du processus d'élucidation, il l'est aussi parce qu'il est précisément en quête des informations susceptibles de donner son contour au problème. Si le récit est opaque, c'est alors parce que l'instance narrative principale, à savoir Watson, est inapte à trier les faits pour en établir l'éventuelle pertinence quant à l'enjeu de fond. De surcroît, on l'a dit, Watson ne dispose pas des éléments permettant de construire l'interprétation : il lui faudrait pour cela être en mesure de déterminer le véritable nom de Stapleton, ce que Holmes est en mesure de faire hors de la scène où Watson évolue. Le texte est dès lors bien en mesure de confronter le lecteur à un récit

¹⁸⁴⁵ L'idéal factuel est nettement mis en avant : Holmes demande à Mortimer, à côté des éléments officiels liés à la mort de Charles, de lui livrer le reste des informations. La lisibilité de l'affaire tient à celle des faits : « The facts of the case are simple », *ibid.*, p. 324.

¹⁸⁴⁶ Ce que rappelle Watson dans le premier compte-rendu qu'il lui envoie : « I do not trouble you with my theories, for you asked me to furnish you only with facts », *ibid.*, p. 446.

aux termes flottants, où les actants aussi bien que la suite événementielle s'appréhendent de manière ambiguë, et qui s'ouvre à des effets polyphoniques accentuant le jeu d'oscillation inquiète du texte.

Un schéma actantiel déstabilisé

On a vu que, dans le texte policier entendu en son sens restreint, le schéma actantiel de Greimas est clairement appréhendé. Le carré sémiotique proposé par Jacques Dubois, tout en autorisant les effets de flottement et de glissement, fait de son côté du suspect l'instance dynamique autour de laquelle se fonde l'enquête, entre des pôles globalement nettement mieux fixés. On a proposé de considérer que le récit policier à mystère peut jouer de ce mécanisme pour en brouiller les termes de manière accrue. C'est dans une certaine mesure ce qui se donne à lire dans *The Hound of the Baskervilles*.

Dans les nouvelles consacrées à Sherlock Holmes, le schéma actantiel dans ses grandes lignes est le plus souvent précisément mis en place de manière à faciliter la lecture du récit comme on l'a vu : destinataire et destinataire, sujet et objet de la quête sont clairement posés, la question portant pour l'essentiel sur les opposants et les adjuvants. Si l'enquête peut se faire, c'est à l'intérieur d'un cadre très clair, et par le biais de « faits » dans une large mesure précisément répertoriés : le lecteur peut alors rêver de réduire le résidu spéculatif touchant à ces quelques éléments dont il s'agit de fixer le statut à l'intérieur du schéma d'ensemble¹⁸⁴⁷.

The Hound of the Baskervilles envoie au lecteur des signes destinés dès le début du texte à lui rappeler qu'il évolue en terrain connu, y compris du point de vue de ce schéma actantiel. Le Dr. Mortimer joue le rôle de destinataire, et pose Henry Baskerville comme destinataire. L'objet est de trouver la vérité et de sauver Baskerville. Holmes et Watson occupent d'abord les places qui leur sont habituellement dévolues de sujet et d'adjuvant. L'incertitude porte bien pour

¹⁸⁴⁷ Dans le détail, cette proposition serait discutable, et à tester au cas par cas. L'hypothèse est que les cas qui y dérogent correspondent déjà largement à des textes qui s'engagent dans une dynamique du mystère. En tout état de cause, la ritualisation sérielle est assurément présente dans ces récits.

l'essentiel sur les autres adjuvants (Béryl, Lestrade,...) et les opposants, avec en particulier ici Stapleton, qui occupera pour finir la place de l'anti-sujet. Le cadre d'ensemble est clair, et les éléments au statut instable sont précisément ceux sur lesquels porte l'enquête, et qui feront l'objet de l'élucidation rétrospective avec le dernier chapitre en particulier.

Sans doute, dans la mesure même où le texte dépasse ici le volume d'une courte nouvelle, on peut s'attendre à ce que le schéma actantiel se complexifie dans le détail. Mais cette complexification est poussée ici jusqu'à en perturber les termes d'ensemble aux yeux du récepteur au fur et à mesure de la lecture.

Au début du texte donc, le Dr. Mortimer joue le rôle du client. Avant même son entrée dans le récit, le fait qu'il ait déjà vainement tenté une visite et qu'il ait laissé sa carte laisse entendre qu'il va faire office de mandataire, les spéculations de Holmes et de Watson sur son identité permettant d'esquisser quelques éléments sur la situation narrative à venir. Mais ce destinataire n'est pas dépourvu d'ambiguïté. Ce trait tient moins à son statut d'éventuel suspect, qu'il évoque lui-même en passant¹⁸⁴⁸, qu'à son statut ambigu, d'un point de vue fonctionnel, mais aussi et surtout en tant que personnage. Ce mandataire requiert d'abord un simple conseil sur la conduite à tenir à l'égard d'un autre personnage, la demande paraissant dans un premier temps réduite à sa plus simple expression, et conférant peu d'importance à l'établissement de la vérité sur la mort de sir Charles. On peut alors s'étonner d'un mandataire qui ne se soucie guère de l'enquête, ce que lui fait remarquer Holmes. Mais ce qui trouble le statut de mandataire de Mortimer et complique son rôle fonctionnel, c'est surtout qu'il semble d'emblée se situer en relation de porosité avec les autres actants, à commencer par Holmes et Watson. Le profil du personnage, de manière indirecte, en vient à exercer un premier effet d'effritement de l'autonomie des différents personnages et des rôles susceptibles de leur être attribués dans le cadre de la machinerie policière. Le Dr. Mortimer est présenté comme un médecin un peu distrait, obsédé par le domaine scientifique qui est le sien au point de friser l'excentricité dans sa manière d'aborder Holmes en souhaitant obtenir un moulage de son crâne¹⁸⁴⁹. Si le type du scientifique dans les nuages est aisément reconnaissable, il permet de brouiller ici les frontières

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 378.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 310.

entre le monde de la raison et son envers. Le Dr. Mortimer se trouve à mi-chemin de ces deux dimensions, ce que manifeste le fait qu'il soit porteur, de manière appuyée, de traits habituellement réservés aussi bien à Holmes qu'à Watson. Il se montre apte à se faire sujet et à mener une enquête de manière scrupuleuse. Sur les lieux où a été retrouvé le corps de sir Charles Baskerville, il a noté l'existence de traces que les policiers n'ont pas vues, et a déduit de cendres tombées sur le sol la durée pendant laquelle sir Charles est resté dehors, ce qui constitue la prérogative par excellence de Holmes. Avec les traces et les cendres, il s'est saisi des armes de l'enquêteur, et Holmes rend hommage à sa démarche en le hissant au rang de « collègue »¹⁸⁵⁰. Mais le médecin est plus trouble qu'il n'y paraît. Il se laisse secrètement persuader de la possibilité du surnaturel, sans d'abord trop oser l'avouer¹⁸⁵¹, et se montre impressionnable. Médecin déstabilisé par une situation échappant en apparence à la raison, il se rapproche en cela de Watson et, peinant à croire à une frontière nette entre le matériel et l'immatériel¹⁸⁵², tient une place proche de l'absurde dans le cadre du texte policier¹⁸⁵³. De la sorte, Mortimer est à certains égards un mandataire impossible. Il occupe une place intenable, en consultant Holmes au sujet d'un phénomène qu'il appréhende selon une grille de lecture non rationnelle. Mais plus profondément, parce qu'il porte en lui des traits aussi bien de Holmes que de Watson, il suggère l'existence d'un mécanisme d'érosion à même d'affecter l'autonomie et le profil identitaire des différents actants¹⁸⁵⁴.

Pour ce qui est de l'objet de la narration, les choses paraissent nettement plus claires. Le but général du récit est nettement posé, puisqu'il s'agit de trouver la vérité et de sauver Henry. Il revêt néanmoins pour partie un caractère

¹⁸⁵⁰ « Excellent! This is a colleague, Watson, after our own heart », *ibid.*, p. 334.

¹⁸⁵¹ « "You mean that the thing is supernatural?" "I did not positively say so" », *ibid.*, p. 336.

¹⁸⁵² « The original hound was material enough to tug a man's throat out, and yet he was diabolical as well », *ibid.*, p. 338.

¹⁸⁵³ D'où la stupéfaction de Holmes face à ce scientifique apte à enquêter minutieusement sur la scène de crime, mais prompt à croire à l'existence de puissances transcendantes. « And you, a trained man of science, believe it to be supernatural? », *ibid.*, p. 336.

¹⁸⁵⁴ D'une manière différente, Henry, lorsqu'il apparaît, passe lui aussi dans une certaine mesure pour un mandataire au statut particulier et instable. Il ne comprend d'abord rien aux enjeux en présence et témoigne d'une ignorance dont il sent lui-même tout le comique. Homme d'action, s'il accepte d'occuper la place du mandataire, il tend parallèlement à prendre par lui-même ses décisions et à viser la place du sujet. Il devient cependant de plus en plus passif au fur et à mesure que ses craintes augmentent. Mais l'important, c'est qu'il est mis en danger par Holmes, sans que ce dernier lui explique ce qui est en jeu. De ce point de vue, les positions du mandataire et du sujet restent bien identifiées, mais se trouvent investies d'une manière quelque peu paradoxale, le sujet venant à mettre en danger le mandataire, censément pour répondre à sa demande.

incertain. Dans le texte policier, l'objet, c'est d'abord la vérité. Mais on l'a dit, Mortimer, ce mandataire aux motivations quelque peu obscures, décale la demande. Il ne s'agit plus pour lui que d'obtenir un conseil, sans nécessairement engager une quelconque enquête :

"I see that you have quite gone over to the supernaturalists. But now, Dr. Mortimer, tell me this. If you hold these views, why have you come to consult me at all? You tell me in the same breath that it is useless to investigate Sir Charles's death, and that you desire me to do it."

"I did not say that I desired you to do it."

"Then, how can I assist you?"

"By advising me as to what I should do with Sir Henry Baskerville, who arrives at Waterloo Station"—Dr. Mortimer looked at his watch—"in exactly one hour and a quarter. [...] Now, Mr. Holmes, what would you advise me to do with him?"¹⁸⁵⁵

La demande provient d'un personnage susceptible d'adhérer au monde de la croyance, et concerne en outre des faits incertains, avec la malédiction et la mort de sir Charles qui n'est *a priori* pas un meurtre. Le problème concerne un danger auquel Holmes ne saurait spontanément conférer une quelconque importance, et qu'il constitue pourtant en objet.

Ce qui est remis en question, c'est de manière beaucoup plus nette, ici le statut du sujet, ce qui a largement participé au potentiel intrigant d'un livre dont le dispositif fait passer Holmes à l'arrière-plan pour mieux en mettre en valeur la puissance de fascination. On sait qu'avec ce texte, Conan Doyle, pour la première fois depuis la disparition du personnage dans les chutes du Reichenbach, lui consacre une aventure. Il s'agit encore là d'une résurrection partielle puisque l'action se situe avant l'affaire où il est censé avoir trouvé la mort. De la sorte, le récit revêt un caractère pseudo-mémoriel, en même temps que Holmes, pour le lecteur qui le retrouve enfin, a en lui quelque chose d'un fantôme, ce que le texte ne cesse de rappeler en lui conférant une présence ambiguë. La disparition de Holmes de la scène diégétique, son passage à l'arrière-plan du texte, constitue l'élément le plus connu du roman, parce qu'ainsi se déstabilise le jeu narratif. Le lecteur déboussolé ne peut plus alors qu'attendre le moment où le schéma actantiel, aux termes désormais impossibles en l'absence du seul personnage à même d'occuper valablement la place du sujet,

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 338.

se recomposera enfin. Le jeu était clairement anticipé dès la première page du texte, où Watson ne voyait Holmes que de dos. Les effets insidieux de légère déstabilisation de la posture supérieure de Holmes, par le biais par exemple de la relative mise en échec de telle spéculation sur la canne de Mortimer, de la filature de l'homme barbu qui le repère sur-le-champ, de sa croyance précipitée à la mort de Henry ou encore de sa stupéfaction devant le chien, problématisent son statut ambigu en tant que sujet. Le titre du premier chapitre, « Mr. Holmes », porte déjà à cet égard une dimension étonnante : alors que le personnage est bien connu du lecteur impatient de le retrouver au moment de la publication du texte, tout se passe comme s'il fallait le présenter, le réintroduire dans un récit où sa présence revêt un caractère problématique. Il y a en lui quelque chose d'étranger, de suspect, du seul fait qu'il cherche à nouveau à investir l'univers diégétique. Il est révélateur d'ailleurs que Mortimer, dans sa maladresse, dénonce sa position de sujet supposément éminent, en lui révélant qu'il est seulement son deuxième choix et que, pour ce qui est de la rigueur, le docteur aurait préféré recruter Bertillon¹⁸⁵⁶ : face à l'actant évoluant sur la scène de la réalité, le personnage de fiction ne passe plus ici qu'au second plan, et n'est plus recruté que pour sa capacité à initier l'action du livre. Le fait que Holmes en vienne soudainement à occuper la position du mandataire en cédant la place à Watson¹⁸⁵⁷ constitue une transgression radicale du pacte de lecture attendu, mais entre en résonance avec ces effets divers de relative déprise. Sans doute, Holmes n'en prend ensuite que plus de place : il est le destinataire des écrits de Watson, la présence fantomatique entrevue par le bon docteur mais que guette aussi le lecteur, et revient en force à la fin du récit. Le texte n'en thématise pas moins cette déstabilisation du statut d'un actant dont la supériorité tient à son caractère obscur, évanescent et ambigu et, surtout, dans l'entre-deux, le récit est menacé de perdre sa cohérence de se retrouver en manque de sujet.

De fait, Watson, substitut de sujet, est aussi de manière appuyée le sujet impossible¹⁸⁵⁸, rêvant de disparaître pour se muer en nouvel Holmes, de s'égaliser

¹⁸⁵⁶ « "Recognizing, as I do, that you are the second highest expert in Europe—" "Indeed, sir! May I inquire who has the honour to be the first?" asked Holmes with some asperity. "To the man of precisely scientific mind the work of Monsieur Bertillon must always appeal strongly." "Then had you not better consult him?" "I said, sir, to the precisely scientific mind. But as a practical man of affairs it is acknowledged that you stand alone" », *ibid.*, p. 312.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 380.

¹⁸⁵⁸ Sur la place de Watson et le statut ambigu de la narration, Christophe Gelly, *Le Chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005. Le texte propose

au maître. Holmes lui impose sa mission, ce qui en fait d'emblée un sujet paradoxal, endossant avec enthousiasme un choix qui n'est pas le sien. Surtout, on l'a dit, Watson, ordinairement témoin-narrateur, ne peut occuper valablement la place du héros de récit policier et, impuissant à entrer dans une observation de type analytique, en revient le plus souvent à la contemplation fascinée du spectacle impressionnant du monde qui l'entoure¹⁸⁵⁹. De la sorte est soulignée la place vide qui est celle de Holmes, ce qui permet de donner toute son ampleur au moment épiphanique de sa réapparition, même si le jeu narratif s'opère là encore selon des termes décalés¹⁸⁶⁰. La péripétie permet alors au lecteur de retrouver enfin l'actant en position effective de sujet, jusque-là dans l'arrière-plan du texte, et de valider l'idée que le récit auquel il assistait dans l'entre-deux relevait bien du trompe-l'œil. On a bien une manipulation du schéma actantiel attendu tel qu'il se donne à lire par le biais de la progression narrative, qui produit une transgression apparente du pacte de lecture. Il est d'ailleurs à noter que, lorsqu'il réapparaît, Holmes le fait d'abord sous le signe de l'échec, puisqu'il croit arriver trop tard en découvrant le corps d'un homme sur la lande. Quand ensuite il comprend que Henry est encore vivant, il devient un pur sujet, plus acteur qu'enquêteur cette fois-ci. Si le dernier chapitre obéit au code de l'élucidation rétrospective, c'est l'action qui domine, pour entraîner le lecteur dans un récit où Holmes se fait désormais héros de roman d'aventure – la déstabilisation actantielle d'un moment s'étant finalement traduite par un élargissement générique.

C'est là le point essentiel du jeu du texte avec les termes du schéma actantiel. Les autres pôles posent moins problème. Le destinataire est Henry, qui occupe cette position sur l'ensemble du récit. Les effets de déstabilisation sont sur ce point ponctuels. Il s'agit surtout de sa mort apparente, ou encore de la manière dont Holmes, en quittant le récit, semble se dérober dans sa mission

une analyse narratologique du roman, et l'envisage comme révélateur du fonctionnement de fond du récit policier en général.

¹⁸⁵⁹ Sa pensée se fait sous le signe de la confusion identitaire et de l'assimilation hâtive : « Then I thought of that other one—the face in the cab, the figure against the moon », *ibid.*, p. 486.

¹⁸⁶⁰ On sait que Watson, à la recherche de l'ombre qu'il croit être le coupable, entre dans une caverne qui sert de refuge à l'homme. Il l'attend dans l'ombre, entend avec inquiétude des pas se rapprocher, avant qu'ils ne s'interrompent et que ne retentisse la voix de Holmes. La vision est préparée par le son, ce qui crée l'effet double de suspense et de surprise : les apparitions de Holmes et du chien sont construites à cet égard selon le même fonctionnement, où la voix anticipe la manifestation visuelle.

à l'égard de son destinataire, ce qui finit par affecter notablement ce dernier¹⁸⁶¹. Mais le lecteur, lui, se doute qu'il n'en est rien en dépit de l'effet de rétention informative. Pour le reste, si le texte joue à plusieurs reprises avec l'idée de l'échec de la quête, son destinataire reste bien identifié.

Reste le problème des adjuvants et des opposants. On l'a dit, à s'en tenir au schéma de Greimas, c'est en tout état de cause sur cette question que le texte centre classiquement l'effet d'incertitude : il concerne le statut des indices, ou encore des suspects selon le carré sémiotique de Dubois. Le lecteur peut alors s'attendre à ce que le texte présente précisément des actants sans dévoiler leur rôle effectif, qui sera révélé au terme du texte. L'élément marquant, qui complique une approche où le lecteur pourrait rêver de prendre sa part à la résolution de l'énigme, concerne le fait que l'incertitude se généralise en allant bien au-delà de cette seule question. De manière récurrente est souligné le fait qu'on a affaire à des instances à la fois non clairement identifiées et dont on ne sait si elles sont à appréhender de manière positive ou négative : l'effet de brouillage tient à ce redoublement de ce qui empêche de saisir leur statut. Holmes témoigne rapidement de sa perplexité sur ce point¹⁸⁶². Quant à Watson, il appréhende de manière indirecte l'existence d'un actant dont le statut indéfinissable rend inopérante la démarche rationnelle tout en rendant la quête d'autant plus nécessaire :

When I thought of the heavy rains and looked at the gaping roof I understood how strong and immutable must be the purpose which had kept him in that inhospitable abode. Was he our malignant enemy, or was he by chance our guardian angel? I swore that I would not leave the hut until I knew¹⁸⁶³.

Le texte met en scène une intensification de ce qui constitue le régime de fonctionnement du texte policier. Cette dimension est notamment symbolisée par l'usurpation d'identité de l'homme poursuivi à Londres qui se fait appeler Holmes : on retrouve ici l'effet d'érosion de l'identité des acteurs. En

¹⁸⁶¹ « "I fear that Watson and I must go to London." "To London?" "Yes, I think that we should be more useful there at the present juncture." The baronet's face perceptibly lengthened. "I hoped that you were going to see me through this business. The Hall and the moor are not very pleasant places when one is alone" », *ibid.*, p. 552.

¹⁸⁶² « I have not finally made up my mind whether it is a benevolent or malevolent agency which is in touch with us », *ibid.*, p. 366.

¹⁸⁶³ *ibid.*, p. 516.

prenant le nom de Holmes à des fins de défi, l'anti-sujet usurpe symboliquement la place du sujet, et promet déjà que le détective ne sera pas en mesure d'appliquer son programme, puisqu'il n'est plus dans le récit la figure de la puissance. Le rire de Holmes¹⁸⁶⁴ permet de thématiser la logique de la lutte, mais n'en laisse pas moins pointer la menace d'une irruption de l'anti-programme. Cet épisode où le fugitif se fait appeler Holmes, et celui où Watson poursuit un ennemi qui est en réalité Holmes, fonctionnent en miroir : ils attestent du dérèglement apparent des termes actantiels de la quête du fait que le principe identitaire y est radicalement subverti.

Ce qui fait obstacle à la détermination du coupable, c'est surtout que dans ce monde, le principe de la clôture de l'information ne fonctionne plus. La liste des suspects n'est pas plus close que celle des indices, et est appréhendée dans le récit de manière dynamique. Avant le départ de Watson, Holmes dresse une liste des suspects potentiels, présentée au lecteur à la manière d'un inventaire exhaustif¹⁸⁶⁵. Le récit paraît ici présenter un nombre d'éléments fermés susceptibles de constituer un socle sûr pour la démarche interprétative. Mais en réalité – même si le coupable fait bien partie de la liste de Holmes –, dès que Watson entreprend son voyage, d'autres personnages interviennent qui sèment le trouble dans le dispositif actantiel. Ainsi de Selden, l'homme évadé, qui incarne le principe de circulation dans le récit : il est la figure non identifiable et démoniaque, cachée dans la lande, et compliquant la conduite de l'enquête. D'autres personnages au rôle essentiel dans la résolution de l'enquête, comme Laura Lyons, font soudain irruption dans le récit et renouvellent le jeu de distribution des agents potentiels du drame. D'où l'effet de dispersion, et le fait que Watson, sujet déficient, se trouve en mauvaise posture pour assigner une place claire aux actants :

And always, apart from the hound, there is the fact of the human agency in London, the man in the cab, and the letter which warned Sir Henry against the moor. This at least was real, but it might have been the work of a protecting friend as easily as of an enemy. Where is that friend or enemy now? Has he remained in London, or has he followed us down here? Could he—could he be the stranger whom I saw upon the tor?¹⁸⁶⁶

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 392.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 480.

Les actants non appréhensibles se font d'autant plus angoissants qu'ils peuvent en venir à ne plus être pensés que comme pures forces à proportion de l'indétermination qui les affecte : « Always there was this feeling of an unseen force, a fine net drawn round us with infinite skill and delicacy, holding us so lightly that it was only at some supreme moment that one realised that one was indeed entangled in its meshes »¹⁸⁶⁷. L'élément inconnu, sans doute, est partie prenante du récit policier en tout état de cause, ce que Holmes, pour désigner les suspects, appelle le facteur inconnu ou « unknown factor » : « There is Mr. Frankland, of Lafter Hall, who is also an unknown factor, and there are one or two other neighbours »¹⁸⁶⁸. Mais cet inconnu se généralise, n'est plus localisé, ne peut plus être l'objet d'une attention circonscrite. Il est révélateur que par un radical renversement de perspective, Holmes, lorsque Watson le retrouve, se vante d'être désormais lui-même devenu ce facteur inconnu, et ainsi d'être à son tour en mesure d'agir à la manière d'une pure puissance : « As it is, I have been able to get about as I could not possibly have done had I been living in the Hall, and I remain an unknown factor in the business, ready to throw in all my weight at a critical moment »¹⁸⁶⁹. Il dit ainsi l'illisibilité actantielle dont Watson a été victime, lui qui n'a pas compris que ce qui se jouait dans l'ombre, c'était le duel entre Holmes et Stapleton.

On le voit, du point de vue de la structure d'ensemble, on a une distribution claire et attendue des actants ; mais le jeu narratif, dans son déroulement, s'obstine à en compliquer l'appréhension pour le lecteur. La déstabilisation de la place du sujet participe d'une opacification des rôles, et d'un trouble affectant de manière accentuée la possibilité d'identifier les différents intervenants du jeu narratif. D'où l'inquiétude devant un monde incertain dont les actants fonctionnent comme forces, et où l'effet de surprise peut intervenir à tout moment.

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 514.

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 392.

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 522.

Une suite événementielle troublée

La déstabilisation apparente du schéma actantiel crée un effet d'incertitude marqué. C'est sur le fond de l'érosion identitaire, en lien avec le motif de l'indistinct associé à la lande, que peut s'insinuer le thème surnaturel dans le récit.

Si l'on s'est penché plus particulièrement sur la dimension actantielle du récit, on peut aussi s'interroger à grands traits sur le développement de l'action dans le texte. Celle-ci, pour s'opérer de manière à rendre le jeu fictionnel intelligible, doit respecter un certain nombre de règles, qui sont celles que des narratologues tels que Greimas ou Adam ont à la suite de Propp tenté de mettre au jour. Le statut de l'action dans le récit policier entendu au sens restreint est ambigu puisque, comme on l'a vu, la conception du texte comme problème conduit à réduire à la portion congrue la dimension proprement narrative du texte. La péripétie, se situant dans l'ordre du discours de l'enquêteur, vise à produire un effet de dramatisation, sans que les acteurs du récit soient nécessairement véritablement engagés dans un processus événementiel. Bien sûr, une telle optique ne correspond pas au fonctionnement effectif de la plupart des textes policiers, où l'action prend plus de place, ne serait-ce que par la mise en spectacle de l'observation de la scène de crime ou des échanges avec les différents personnages, telle qu'elle peut se donner à lire dans nombre de nouvelles consacrées à Sherlock Holmes. L'action obéit néanmoins pour l'essentiel selon une telle perspective à une approche fonctionnelle destinée à mettre en scène les données informatives avant de créer l'effet de surprise avec le surgissement de la solution, comme le prône Freeman. Réfléchir à l'action dans le texte policier en lien avec le mystère suppose alors de considérer deux questions entremêlées. La première concerne l'éventuelle déstabilisation d'une progression événementielle réduite à sa dimension fonctionnelle minimale, pensée comme transgression de l'approche essentialiste et restrictive du texte policier. La seconde porte, plus largement, sur la manière dont la logique narrative peut donner lieu à un effet de trouble plus fondamental, et prendre l'allure d'un apparent désordre événementiel.

Ces deux dimensions se voient travaillées dans *The Hound of the Baskervilles*. Le fait que les éléments pertinents ne soient pas aisément

assignables, que la lande soit le cadre de manifestations au statut indéfinissable, entre signe et événement, fait obstacle à la lecture fonctionnelle sous le signe de la curiosité pour favoriser, on l'a dit, le rapport au suspense et à la surprise : par le biais d'un jeu de focalisation centré sur la perception faussée de Watson, le sens des choses mêmes disparaît et suscite la dynamique de l'action, d'ailleurs désordonnée et inadaptée. L'apparition de l'ombre sur le Tor n'est pas seulement une fausse piste : elle entraîne Watson dans la logique de la poursuite, d'une action envisagée pour elle-même, sans plus répondre à un raisonnement stabilisé. Elle renvoie à cet univers diégétique instable qui fait que l'enquêteur ne peut plus prétendre au moins temporairement avoir la maîtrise sur le monde¹⁸⁷⁰ : à cet égard, le schéma narratif canonique se trouve à son tour subverti, Watson – et Holmes pour partie – n'étant plus qu'un détective déficient en termes de compétence aussi bien que de performance, au risque de courir à l'échec face à un monde obstinément illisible. Lorsque Holmes s'engage enfin résolument dans la logique de l'action, l'arrivée du brouillard, ennemi radical et principe d'obscurcissement de l'univers diégétique, exprime cette menace rendant potentiellement inefficace toute prétention à la maîtrise fonctionnelle de la logique de l'action. Mais on peut aussi rappeler à cet égard le caractère étonnant de l'épisode où Holmes, juste après sa réapparition, découvre avec Watson un cadavre sur la lande, qu'il croit être celui de Henry Baskerville. Holmes formule alors un constat d'échec mettant en jeu aussi bien, précisément, sa compétence que sa performance, et faisant de lui un sujet radicalement déficient :

"I am more to blame than you, Watson. In order to have my case well rounded and complete, I have thrown away the life of my client. It is the greatest blow which has befallen me in my career. But how could I know—how could I know—that he would risk his life alone upon the moor in the face of all my warnings?"¹⁸⁷¹

Cette formulation de l'échec narratif, en dépit de son caractère étonnant, ne remet pas vraiment en cause en réalité la conduite du récit sous le signe de

¹⁸⁷⁰ Ce que dit Holmes à Stapleton pour le piéger, en lui faisant croire que cet effet de désordre, ouvrant au risque de la destruction générique, a fini par triompher de manière totale : « One cannot always have the success for which one hopes. An investigator needs facts and not legends or rumours. It has not been a satisfactory case », *ibid.*, p. 538. Cette formule rend compte du projet de déstabilisation du sens qui a pu envahir le récit, avant que le détective ne finisse par en triompher.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 530.

l'enquête. Le commentaire du personnage correspond à un moment de découragement qui permet de préparer d'autant mieux l'effet de retournement subséquent. C'est en réalité celui-ci qui signale bien plus, en réalité, l'émancipation de la logique de l'action du pacte de lecture du texte invitant à l'élucidation indiciaire, en révélant après coup le caractère inadapté du regard analytique de l'enquêteur. Il faut deux pages aux personnages pour retourner finalement le cadavre et découvrir qu'il s'agit de Selden, et non de Baskerville. Dans le cadre de l'épisode archétypique de la découverte du cadavre, Holmes s'est comporté en enquêteur défaillant. Tout occupé à se lamenter sur son échec, il a effectivement oublié d'exercer son regard et s'est contenté de conclure des vêtements à l'identité du coupable. En croyant que l'habit fait le moine, à l'encontre de ce qui le définit comme héros, il témoigne, au-delà de son échec du moment, que la logique narrative s'émancipe radicalement du rapport à l'enquête pour créer ses effets propres. Le caractère de crise de l'instant, s'il permet de justifier l'inconséquence ponctuelle du héros, témoigne d'un court-circuitage et d'une mise en danger de la fonctionnalité événementielle d'un texte qui serait uniquement pensé en relation avec la production méthodique de la vérité du crime.

Plus largement, le texte présente une suite événementielle d'allure troublée, voire incohérente, de manière à suggérer au lecteur qu'il suit une narration en trompe-l'œil et à intensifier l'effet intrigant. À l'échelle de l'ensemble du récit, on repère sans peine les étapes de la triade narrative, ou encore de la variante plus élaborée qu'en constitue le schéma quinaire bien connu de Paul Larivaille¹⁸⁷², avec l'état initial (Holmes et Watson chez eux à Londres), la provocation (la demande de Mortimer et ses suites), l'action (amorcée à Londres, mais qui se déroule essentiellement dans le Devon), la sanction (la mort du chien et de Stapleton), l'état final (avec la dernière discussion au domicile de Watson et de Holmes signalant le retour à l'ordre). Les grandes étapes du récit ne sont pas seulement respectées, mais marquées de manière très nette. Le fait que les personnages connaissent de fréquents échecs, et ce dès la filature initiale, n'oblitére bien sûr en rien la lisibilité de l'ensemble. Cela permet au contraire de thématiser l'importance de l'enjeu narratif, en donnant consistance à l'obstacle et en mettant en avant la logique du duel. Après

¹⁸⁷² Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n°19, 1974, p. 368-388.

tout, pour le premier texte qui redonne vie à Holmes après sa confrontation à Moriarty, sans doute n'était-il pas possible de se passer d'un ennemi susceptible de conférer une fois encore au récit un tel effet d'intensité narrative. Aussi Holmes ne cesse-t-il de répéter qu'il a trouvé, avec cette affaire, un adversaire à sa hauteur. Il manifeste rapidement son admiration pour son ennemi : « I feel a foil as quick and as supple as my own »¹⁸⁷³, « This time we have got a foeman who is worthy of our steel »¹⁸⁷⁴. Signalant que la phase de résolution narrative approche, il souligne plus tard à nouveau au passage la puissance de l'anti-sujet:

"We're at close grips at last," said Holmes as we walked together across the moor. "What a nerve the fellow has! How he pulled himself together in the face of what must have been a paralyzing shock when he found that the wrong man had fallen a victim to his plot. I told you in London, Watson, and I tell you now again, that we have never had a foeman more worthy of our steel."¹⁸⁷⁵

Le dernier commentaire de Holmes faisant office d'hommage funèbre au moment de la mort de Stapleton réaffirme encore le caractère exceptionnel d'un criminel anticipant, du point de vue de la chronologie de l'univers fictionnel des aventures de Holmes, la figure de Moriarty, et confirme par là au lecteur combien il a eu raison de se laisser emporter par l'inquiétude tout au long du récit:

I said it in London, Watson, and I say it again now, that never yet have we helped to hunt down a more dangerous man than he who is lying yonder"—he swept his long arm towards the huge mottled expanse of green-splotched bog which stretched away until it merged into the russet slopes of the moor.¹⁸⁷⁶

Cette structuration très nette et appuyée de l'enjeu narratif va cependant de pair avec une logique événementielle de détail partiellement en proie au trouble. À vrai dire, le paysage du Devon est surtout le lieu de l'attente et du suspens. La logique de la contemplation se déploie face à un décor où les personnages se promènent et déambulent sans le plus souvent qu'il se passe grand-chose pendant le début du séjour de Watson à Dartmoor, ce qu'il signale

¹⁸⁷³ *Ibid.*, p. 388.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 390.

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 540.

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 586.

d'ailleurs lui-même. Le récit paraît ainsi d'abord s'embourber dans une absence d'action matérialisée par le paysage marécageux, où les personnages sont d'autant plus impressionnés par les cris de chien semblant venir de nulle part¹⁸⁷⁷.

Par ailleurs, l'action, très lisible en termes marcostructuraux, se voit quelque peu déconstruite à l'occasion d'un point de vue microstructural. Si l'on se concentre par exemple sur la ligne narrative consacrée au personnage de Selden, on a affaire à un certain nombre d'événements. Cette ligne est préparée, lors de l'épisode du voyage en train, par l'annonce de l'évasion d'un brigand. Plus tard, Watson, qui a surpris un comportement étrange de Barrymore, l'espionne ; une révélation porte alors sur le fait que ses agissements ne se rapportent pas à la ligne narrative principale et ne font pas de lui un anti-sujet, mais concernent Selden, son beau-frère, qui se cache sur la lande et qu'il lui faut nourrir. Baskerville et Watson partent à la recherche du fugitif qu'ils espèrent arrêter, mais échouent. C'est à ce moment que Watson voit l'ombre sur le Tor qui détourne son attention. Par la suite, Barrymore, apprenant la démarche de Watson et de Baskerville, s'en plaint, et ils lui promettent de ne plus poursuivre Selden. Plus tard, Holmes et Watson retrouvent son cadavre et comprennent qu'il est mort pour avoir été confondu avec Baskerville.

Le rôle général de cette suite événementielle est clair : il s'agit d'abord d'une fausse piste, qui permet de relancer le récit vers une voie imprévue, et pour finir, l'épisode se reconnecte sur la ligne narrative générale par le biais de la mort de Selden, tué en lieu et place de Henry. Elle occupe donc une double fonction dans le récit. Pourtant, entre-temps, cette ligne s'autonomise pour prendre l'allure d'une quête narrative seconde, mais qui en réalité se voit au moins doublement avortée. D'une part, l'échec de la poursuite de Selden est surtout l'occasion d'une réorientation de l'attention vers un nouvel enjeu narratif avec l'homme du Tor : l'action est de la sorte moins invalidée que mise entre parenthèses et comme suspendue. D'autre part, la réaction subséquente de

¹⁸⁷⁷ On peut ici avoir en tête, parmi les grands cadrages conceptuels de l'action narrative, l'approche de Claude Bremond selon qui tout récit obéit à une phase de virtualité, une phase d'actualisation et une phase finale aboutissant au résultat final. Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 1966, n°8, p. 60-76. Voir aussi Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, « Linguistique », 1994, p. 23. Sans doute, la phase virtuelle peut se traduire par une non-actualisation. Mais ici, on pourrait avancer l'hypothèse suivante : ce n'est pas seulement que l'action prévue ne serait pas actualisée, mais plutôt qu'on assisterait avec l'arrivée de Watson dans le Devon à un effet de suspens et de délitement, comme de virtualisation du processus narratif après la phase d'action initiale à Londres.

Barrymore amène les personnages à se retirer de ce projet narratif, rétrospectivement posé comme vain, voire absurde. Si la mort de Selden équivaut en quelque mesure à une sanction pour ce personnage négatif, celle-ci paraît d'ailleurs surgie de nulle part. L'esquisse de roman d'aventures contant la poursuite de Selden ne peut véritablement prendre consistance en tant que telle, elle s'émiette et se défait jusqu'à disparaître. Elle a pris corps un instant et a permis de lancer le texte vers une fausse piste interprétative, mais souligne en réalité l'inaptitude des personnages non seulement à maîtriser l'action, mais même à s'y engager d'une manière cohérente. Elle a, surtout, impliqué le lecteur dans une ligne d'action sans enjeu.

Ce fonctionnement va de pair, on l'a dit, avec un monde d'apparence troublé, où l'on peine à établir de manière cohérente les éléments en présence. On peut expliquer ce phénomène par le fait que le texte ne semble plus répondre à une perspective narrative précise ; faute d'un point de vue recteur à même d'organiser les données de l'univers diégétique, Watson en particulier, dans sa position de pseudo-sujet, peine à se lancer de manière cohérente dans le jeu de l'action. Cette inaptitude tient d'abord à l'existence de fausses pistes, qui permettent cependant d'autant mieux de faire ensuite éclater le triomphe de la détection. Plus largement, le problème tient au fait que Watson évolue dans le monde de l'anti-programme mis en place par l'anti-sujet. Selon une formule qui est celle du roman gothique, le sujet évolue dans un monde hostile et d'apparence surnaturelle parce qu'il répond précisément aux règles qui sont celles de l'ennemi, ce qui met le sujet dans une position de passivité ou l'expose à l'action inadéquate. De la sorte, le texte radicalise le brouillage narratif en lien avec la logique de la manipulation de l'intrigue par la figure diabolique, selon un fonctionnement en résonance avec le mystère. Mais si le texte est illisible au point de compliquer l'action, c'est que ce monde de l'anti-programme se dédouble à son tour, Holmes prenant lui-même l'allure d'un anti-sujet au sens où il reste tapi dans l'ombre, avec ses visées propres, et où il participe dès lors de l'opacification du réel, au point que Watson voit en lui l'ennemi et se lance à sa poursuite. Lorsque le détective révèle enfin sa ruse à Watson, il use d'ailleurs très clairement du vocabulaire de la manipulation et de la tromperie pour rendre compte de ses menées : « I deceived everybody, therefore, yourself

included, and I came down secretly when I was supposed to be in London »¹⁸⁷⁸. De la sorte, Watson n'est pas seulement confronté à un univers où peuvent surgir d'éventuelles fausses pistes ; il évolue dans un univers travaillé par des puissances obscures, qui sont en réalité le véritable sujet et le véritable anti-sujet agissant dans l'ombre. Sa posture de fascination – et celle du lecteur avec lui – tient au fait qu'il se retrouve de fait largement confronté pendant une grande partie du récit au vertige de l'invisible, qui invalide toute possibilité d'agir valablement. Il n'est plus apte à saisir l'histoire de l'enquête, qui se déroule sur une autre scène : lorsque Holmes revient, il procède à une première récapitulation qui indique que c'est bien dans le hors-texte que s'est jouée la véritable enquête, parallèle à celle de Watson mais aussi bien différente car reposant, elle, sur l'établissement d'informations fiables. Le texte policier présente de la sorte soudain la manière dont il s'est d'abord dérobé.

La fin du texte manifeste le retour de l'action du sujet en même temps qu'elle consacre largement le triomphe de la raison. Mais le fait même que la mort de Stapleton se fasse ici disparition dans le néant¹⁸⁷⁹ – peut-être là encore en résonance avec la mort de Moriarty – et se caractérise par son invisibilité relève dans ce texte, décidément, de la logique du résidu. Les personnages victorieux en sont tout de même passés par le manque à agir aussi bien que le manque à connaître, ce qui, pour les héros du récit de détection, revient assurément au même : « More than that we were never destined to know »¹⁸⁸⁰.

Un texte sous le signe de l'ouverture des voix

Pour finir, on peut s'intéresser à la question des effets de polyphonie dans le récit, à travers notamment la question du statut de l'instance narrative. On peut en effet considérer que les enjeux d'appartenance générique ne sont pas sans rapport avec la question de la voix, et par là aussi du style. On l'a dit, le

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 598.

¹⁸⁷⁹ « "Somewhere in the heart of the great Grimpen Mire, down in the foul slime of the huge morass which had sucked him in, this cold and cruel-hearted man is forever buried" », *ibid.*, p. 582. Le marais est à la fois liquide et solide, il aspire en même temps qu'il se fait tombe.

¹⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 582.

texte policier entendu comme problème tend à convoquer une esthétique de la transparence. Le récit devrait se faire réaliste pour faciliter l'immersion, et tendrait à présenter les faits selon une esthétique de la clarté et de la simplicité pour permettre au jeu de s'exercer dans les meilleures conditions. Le mystère, du côté de l'opacité, ne concerne pas alors seulement l'intrigue, mais aussi les moyens stylistiques par lesquels le texte peut manifester ses effets de brouillage, et suggérer qu'une logique autre menace, et tend à subvertir de l'intérieur la machinerie policière.

Cette dimension se repère aisément par le biais de la focalisation, le point de vue partiel et biaisé d'un actant – Mortimer ou Watson – permettant d'autant mieux de jouer avec les modalités de présentation de l'univers diégétique. Elle est véhiculée de manière générale dans les textes consacrés à Sherlock Holmes par le rapport des différents personnages à la parole. Watson existe dans la plupart des récits à la fois comme narrateur et comme personnage. Comme narrateur, il retranscrit les événements et les réactions des différents acteurs en se faisant en quelque mesure archiviste. Comme personnage, il intervient dans l'histoire, et entre en particulier fréquemment en interaction avec Holmes dans le cadre d'échanges discursifs. Il est, de ce double point de vue, régulièrement remis en question par Holmes dans les récits. Ce dernier ironise à l'occasion sur le manque de rigueur des textes écrits par Watson qui enjolivent la vérité, et dénonce la naïveté de ses assertions au nom d'une approche des faits qui se voudrait véritablement rigoureuse. De la sorte, il conteste le rapport à la langue de Watson, dans sa dimension subjective et impressionniste, au nom des droits de la science. L'ironie participe de la vocation métadiscursive de Holmes, qui ne déploie sa puissance qu'à contester les énoncés des autres acteurs du drame. La prétention à l'objectivité se fait dans le cadre de productions discursives qui sont en réalité des jugements fréquemment polémiques, et se trouvent nettement modalisées. Ainsi de l'échange avec Mortimer, où le propos scientifique permet à Holmes de récuser le dire adverse et de réaffirmer la position d'un moi se présentant comme la seule instance discursive viable :

"We are coming now rather into the region of guesswork," said Dr. Mortimer.
"Say, rather, into the region where we balance probabilities and choose the most likely. It is the scientific use of the imagination, but we have always some material

basis on which to start our speculation. Now, you would call it a guess, no doubt, but I am almost certain that this address has been written in a hotel¹⁸⁸¹.

L'effet de polyphonie porté par les discours des personnages est de la sorte de manière générale partie intégrante du scénario fictionnel des textes consacrés à Holmes, et permet de donner corps au caractère idiosyncratique d'une voix à laquelle les autres personnages ne peuvent se mesurer. La parole de Watson, elle, est complexe puisqu'elle est censément neutre, qu'elle se présente sous le signe de la distance avec le temps de l'action, et qu'elle constitue en même temps un véhicule teinté de la subjectivité du personnage témoignant de ses impressions et de sa naïveté. Elle peut alors à la fois transmettre le contenu informationnel, se connecter sur le monde du lecteur, et servir d'autant mieux de faire-valoir au discours de Holmes qui peut trouver toute sa mesure de prendre ses distances avec un narrateur en prise avec une approche moyenne du monde. Ce jeu des deux voix, celle du personnage-narrateur Watson, et celle de Holmes qui s'affirme de l'intérieur du récit en métanarrateur en se faisant ultime commentateur de l'ensemble des autres discours à commencer par celui de son archiviste, permet en tout état de cause aux textes de Conan Doyle dont Watson est le narrateur de mettre en scène la confrontation des forces discursives au bénéfice du héros.

Ce phénomène se retrouve ici, de manière particulièrement appuyée. Dès le début du texte, Holmes ne peut manquer de se moquer comme à son habitude de Watson, comme narrateur déficient¹⁸⁸² et comme personnage inapte à raisonner :

"I am bound to say that in all the accounts which you have been so good as to give of my own small achievements you have habitually underrated your own abilities. It may be that you are not yourself luminous, but you are a conductor of light. Some people without possessing genius have a remarkable power of stimulating it. I confess, my dear fellow, that I am very much in your debt."¹⁸⁸³

¹⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 356.

¹⁸⁸² Ce statut déficient et non fiable de Watson en tant qu'instance narrative crée des effets d'indétermination dans le texte, dont joue Bayard pour mettre en place sa rêverie interprétative faisant de Beryl la meurtrière. Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2008.

¹⁸⁸³ *Ibid.*, p. 302.

Il le fait comme à son habitude, donc, mais en usant d'une approche qui n'est pas malgré tout sans originalité par le choix des termes dont il use. De manière discrète, la voix de Holmes donne ici corps à la métaphore religieuse, en faisant de Watson un lampadophore, celui qui, sans voir le vrai, éclaire le rapport à la vérité. Au moyen du jeu de la double énonciation, le texte suggère aussi que, par le biais d'un personnage manquant de lucidité, c'est le discours du récit lui-même qui a valeur de lampadophore. Le lecteur devrait pouvoir trouver la vérité en scrutant les propos de Watson. En ce sens, le jeu polyphonique, assurant le pouvoir du détective supérieur et incitant discrètement le lecteur à entrer dans le jeu, participe du fonctionnement attendu. Il est vrai que la démonstration suivante de Holmes pêche doublement, en produisant de nouveaux faits au fur et à mesure de son développement et en s'avérant partiellement infondée, ce qui devrait inciter le lecteur à la prudence quant à la nature exacte du pacte en présence. Il n'en s'agit pas moins d'une approche narrative et énonciative familière, et qui permet d'autant mieux d'ouvrir au plaisir du récit.

La déstabilisation du texte policier menacé par le fantastique est alors ici à appréhender aussi en termes de discours et de radicalisation de la logique polyphonique. L'opposition générique est confrontation de rapports au discours et à la textualité. Cette tension se lit dès l'introduction de l'enjeu narratif. Mortimer, pour présenter l'affaire, lit le texte de la malédiction. Ce dernier court sur plusieurs pages, et n'offre guère de prise au décodage : sa longueur même permet d'introduire dans le texte une langue seconde, ancienne et en prise avec la croyance. Après avoir entendu le récit, Holmes réagit par l'ironie indifférente pour rappeler l'impertinence d'un tel texte dans le cadre du contrat de la fiction policière : il ne saurait être intéressé par un tel conte de fées¹⁸⁸⁴. Mortimer en vient alors à l'affaire en choisissant un nouveau support textuel, et en lisant cette fois-ci un fait divers, ce qui induit immédiatement un changement de la position de lecteur de Holmes, enfin intrigué¹⁸⁸⁵. C'est le type de support qui permet de valider le discours en présence à l'intérieur de la fiction policière. Mais à l'intérieur de l'article de journal même, le fait est présenté de manière problématique. L'idée d'une interprétation surnaturelle y refait surface, tout en se voyant délégitimée et associée à un traitement littéraire

¹⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 322.

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 322.

dès lors associé au faux : « Had the prosaic finding of the coroner not finally put an end to the romantic stories which have been whispered in connection with the affair, it might have been difficult to find a tenant for Baskerville Hall »¹⁸⁸⁶. Le littéraire est associé au fantastique, porteur de l'effet subjectif et déstabilisant, ce que confirme l'exclamation de Mortimer en guise de dernière réplique du chapitre 2 : « "Mr. Holmes, they were the footprints of a gigantic hound!" »¹⁸⁸⁷.

Dès lors, la mise en tension de la logique policière par la confrontation de modalités discursives présentées comme incompatibles est en place. La suite du texte réaffirme la dimension policière du texte. Le jeu polyphonique se fait d'abord par le biais du titre du troisième chapitre, « The problem »¹⁸⁸⁸, qui rappelle au lecteur le pacte de lecture proposé, à l'encontre du chapitre précédent, « The curse of the Baskervilles ». Le chapitre s'ouvre par l'effet produit sur les différents protagonistes :

I confess at these words a shudder passed through me. There was a thrill in the doctor's voice which showed that he was himself deeply moved by that which he told us. Holmes leaned forward in his excitement and his eyes had the hard, dry glitter which shot from them when he was keenly interested¹⁸⁸⁹.

À l'effroi des deux médecins répond, chez Holmes, une excitation qui n'est pas absolument dénuée d'ambiguïté mais se trouve clairement rabattue sur la dimension intellectuelle (« keenly interested »). Le texte entre alors dans un long dialogue aux allures de stychomythie, qui crée un effet d'accélération dans le texte, et permet à Holmes de prendre l'initiative, de préciser les circonstances du meurtre de Charles Baskerville, pour finir par se poser comme celui qui aurait été le lecteur idéal de la scène du crime s'il s'y était trouvé. L'échange, qui

¹⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 326.

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 332.

¹⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 332. Le paratexte est étroitement lié aux effets polyphoniques puisqu'il renvoie par définition à une voix seconde au statut ambigu. Ici, on peut noter que les titres de chapitres peuvent concerner la dimension policière (« The problem », « A retrospection », ou dans une certaine mesure « The broken threads ») ou renvoyer à la caractérisation formelle de textes enchâssés (« First report of Dr. Watson », « Extract from the diary of Dr. Watson »). Ils font par ailleurs régulièrement droit au nom de « Baskerville », qu'ils colorent d'une dimension fétichisante et inquiétante (« The curse of the Baskervilles », « Sir Henry Baskerville », « Baskerville Hall », « The hound of the Baskervilles »). L'élément dramatique ou incertain est également mis en avant (« The man on the tor », « The light upon the moor », « Death on the moor », « Fixing the nets »). L'accent est mis sur l'investigation, mais le paratexte est loin de lui accorder une importance exclusive.

¹⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 332.

porte en lui des effets de duel, amène de la sorte Holmes à dévaluer Mortimer, et à lui faire endosser, au moins sur le plan moral, une responsabilité pour l'évocation de laquelle il use d'un lexique touchant à l'ordre pénal, précisément parce que le docteur n'est pas un lecteur suffisamment affuté :

« If I had only been there! » he cried. « It is evidently a case of extraordinary interest, and one which presented immense opportunities to the scientific expert. That gravel path upon which I might have read so much has been long ere this smudged by the rain and defaced by the clogs of curious peasants. Oh, Dr. Mortimer, Dr. Mortimer, to think that you should not have called me in! You have indeed much to answer for »¹⁸⁹⁰.

S'affirme ensuite progressivement la croyance surnaturelle de Mortimer, qu'il s'efforce de cacher mais que Holmes le force à avouer. L'ironie de Holmes se manifeste alors, au moyen de termes il est vrai aussi appuyés qu'ambigus, par lesquels il ne congédie jamais clairement la possibilité même de l'existence d'une instance surnaturelle, mais se contente de rappeler qu'il n'est pas concerné par son éventuel exercice : « "I have hitherto confined my investigations to this world," said he. "In a modest way I have combated evil, but to take on the Father of Evil himself would, perhaps, be too ambitious a task. Yet you must admit that the footmark is material" »¹⁸⁹¹.

Ce scénario complexe permet de mettre en tension la conception surnaturelle et la conception scientifique du rapport au monde par le biais d'effets de langue. Dès cette scène, la compétition d'ordre générique touchant à l'appartenance du texte, entre fantastique et policier, concerne l'ordre du discours. Elle oppose des types de textes (la malédiction contre le fait divers), des postures tout autant énonciatives qu'actantielles (le témoin impressionnable contre l'investigateur sceptique et ironique), et la question centrale concerne en définitive l'emprise sur le discours, qui ne saurait être laissée à l'approche surnaturaliste du monde associée à la vaine littérature. Holmes préfère les faits aux effets, l'analyse objective plutôt que la perception subjective, ce qui se traduit inmanquablement en termes de langue.

Le jeu des voix, ici comme dans la plupart des autres récits de Conan

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 336.

¹⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 338.

Doyle relatant les aventures de Sherlock Holmes, tient donc du paradoxe : il permet d'opposer fantasmatiquement la littérature à la science, en plaçant le narrateur, médecin mais surtout en l'espèce écrivain, en position d'infériorité par rapport au personnage moquant précisément son absence de rigueur scientifique. D'où le fait que Holmes a fréquemment l'allure d'un porte-parole de l'idéologie attachée au genre policier, mais aussi l'ambiguïté de récits qui, par le biais de Watson, donnent fréquemment corps à ce que Holmes prétend vouloir éradiquer, à savoir ce qui en eux excède la pure factualité et ouvre au jeu littéraire fondé sur la croyance et la production d'effets. Le surnaturel et le rapport au fantastique permettent cependant, dans *The Hound of the Baskervilles*, de radicaliser ce jeu, et de lui conférer un rôle stratégique inusité.

Il n'est dès lors pas étonnant que *The Hound of the Baskervilles*, où la rêverie fantastique et gothique envahit résolument l'espace diégétique, soit précisément le texte d'où Holmes, c'est-à-dire la figure du même, celui qui garantit la possibilité pour le texte policier de réduire l'altérité du monde, en vienne à s'absenter. Dans ce cadre, c'est aussi la voix de l'autre qui tend à prendre le pouvoir sur le texte. L'insertion du texte de la malédiction participe d'un dispositif d'ensemble où le statut de la voix narrative se trouve troublé de diverses manières. Watson la prend en charge, mais par le biais de différents types de discours. Dans la narration se trouvent en effet insérés des extraits de son journal, aussi bien que des rapports qu'il expédie à Holmes. Il accompagne à l'occasion ces extraits de diverses notations, par exemple à valeur de prolepse, tout en notant aussi ponctuellement au passage le manque qui les traverse :

From this point onward I will follow the course of events by transcribing my own letters to Mr. Sherlock Holmes which lie before me on the table. One page is missing, but otherwise they are exactly as written and show my feelings and suspicions of the moment more accurately than my memory, clear as it is upon these tragic events, can possibly do¹⁸⁹².

« My feelings and suspicions of the moment », écrit Watson : c'est que le sujet qui s'exprime dans le journal, les rapports ou le reste de la narration n'est pas exactement le même. De manière attendue, le Watson-narrateur d'ensemble du texte tend à s'effacer derrière le Watson-personnage. Le Watson écrivant ses

¹⁸⁹² *Ibid.*, p. 432.

rapports à Holmes (chapitres 8 et 9), lui, tend à commenter les faits qu'il rapporte et à se poser comme instance de jugement : « We know now why Stapleton looked with disfavour upon his sister's suitor—even when that suitor was so eligible a one as Sir Henry »¹⁸⁹³. Il cherche par là l'approbation de son destinataire absent de la scène diégétique : « Congratulate me, my dear Holmes, and tell me that I have not disappointed you as an agent—that you do not regret the confidence which you showed in me when you sent me down. All these things have by one night's work been thoroughly cleared »¹⁸⁹⁴. Le Watson du journal, enfin, s'essaie à prendre le pouvoir sur le drame. Il est cet homme d'action décrit par Holmes, au discours moins analytique qu'émotionnel, qui rêve d'aventure et de mystère, ainsi qu'en témoignent les dernières lignes retranscrites à la fin du chapitre 10 :

What passion of hatred can it be which leads a man to lurk in such a place at such a time! And what deep and earnest purpose can he have which calls for such a trial! There, in that hut upon the moor, seems to lie the very centre of that problem which has vexed me so sorely. I swear that another day shall not have passed before I have done all that man can do to reach the heart of the mystery¹⁸⁹⁵.

Bien sûr, ces différents Watson se recourent, et leurs traces se lisent aussi dans la narration générale, par le biais de notations où les pensées secrètes du Watson du journal affleurent et prennent l'allure du discours indirect libre ou du monologue intérieur : « It would indeed be a triumph for me if I could run him to earth where my master had failed »¹⁸⁹⁶. Le Watson narrateur est dès lors multiple, il est un sujet éclaté s'ouvrant à différentes voix qui envahissent le récit en l'absence de Holmes.

La voix de Holmes, à vrai dire, n'est pas absente du récit, même lorsqu'il n'est pas là : parce que Watson tend à se faire enquêteur et à montrer qu'il peut égaler le maître, il en vient à mimer involontairement sa langue. Il prend un ton hautain pour cacher sa fierté et faire mine de dédaigner le petit mystère qu'il a su résoudre, selon une expression dont Holmes fait déjà usage dans *A Study in*

¹⁸⁹³ *Ibid.*, p. 458.

¹⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 458.

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 494.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 504.

Scarlet : « So there is one of our small mysteries cleared up »¹⁸⁹⁷. Il use de la métaphore des fils à dénouer pour énumérer ses découvertes, selon une logique du catalogue chère au maître : « And now I pass on to another thread which I have extricated out of the tangled skein, the mystery of the sobs in the night, of the tear-stained face of Mrs. Barrymore, of the secret journey of the butler to the western lattice window »¹⁸⁹⁸. Watson se fait ventriloque, il prend la voix de son maître, et en dépit de ses erreurs, Holmes le félicite d'ailleurs malgré tout au moment de leurs retrouvailles : « "Well done! Our researches have evidently been running on parallel lines, and when we unite our results I expect we shall have a fairly full knowledge of the case" »¹⁸⁹⁹. La condescendance du maître est aussi manière de reconnaître qu'en son absence, le disciple a fait ce qu'on attendait de lui. L'instance qui mène le jeu narratif est multiple, et à la fois fiable (en tant qu'archiviste), suspecte (par l'aveuglement dont elle témoigne), et travaillée par une autre voix que la sienne.

Parallèlement, Watson est aussi affecté par l'univers diégétique où il évolue, ce qu'il avoue plus ouvertement dans son journal :

I am conscious myself of a weight at my heart and a feeling of impending danger—ever present danger, which is the more terrible because I am unable to define it. And have I not cause for such a feeling? Consider the long sequence of incidents which have all pointed to some sinister influence which is at work around us¹⁹⁰⁰.

L'effet de la lande se traduit par la manière dont les subjectivèmes envahissent le discours de Watson, qui ne cesse de témoigner des sensations qu'il éprouve ; sa parole est alors emportée dans un flux appuyé d'images et de figures de style, qui entrent frontalement en opposition avec une approche indiciare uniquement préoccupée de factualité et, de la sorte, en viennent à afficher ce qui constituerait la littérarité du texte, dans sa dimension fascinante aussi bien que trompeuse. Impressionné par les événements surprenants¹⁹⁰¹ surgissant dans le paysage indistinct de la lande, il use d'une langue métaphorique pour rendre compte du caractère inquiétant d'un monde d'apparence surnaturelle. L'univers

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 458

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 458.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 520.

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 478.

¹⁹⁰¹ « It was at this moment that there occurred a most strange and unexpected thing », *ibid.*, p. 474.

diégétique est alors perçu comme traversé par des forces infernales, mais renvoie surtout à un imaginaire élémentaire digne de Bachelard. Les images liquides, le jeu sur les éléments de manière plus large, participent d'une vision archaïsante du monde envisagé comme porteur d'une vie propre. La distorsion du rapport au réel se traduit par l'effet de style à même d'invoquer, contre la discursivité rationnelle, le fantasma analogique. Le phénomène est particulièrement marqué au moment de l'irruption du chien, qui se traduit par un dérèglement absolu et instantané de la langue à prétention objective et, après l'eau, consacre le triomphe du feu :

I sprang to my feet, my inert hand grasping my pistol, my mind paralyzed by the dreadful shape which had sprung out upon us from the shadows of the fog. A hound it was, an enormous coal-black hound, but not such a hound as mortal eyes have ever seen. Fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame. Never in the delirious dream of a disordered brain could anything more savage, more appalling, more hellish be conceived than that dark form and savage face which broke upon us out of the wall of fog¹⁹⁰².

La fuite de Stapleton convoque de son côté la terre et l'eau pour dire un monde boueux renvoyant à une présence négative, prenant ici la forme de la main maléfique :

Rank reeds and lush, slimy water-plants sent an odour of decay and a heavy miasmatic vapour onto our faces, while a false step plunged us more than once thigh-deep into the dark, quivering mire, which shook for yards in soft undulations around our feet. Its tenacious grip plucked at our heels as we walked, and when we sank into it it was as if some malignant hand was tugging us down into those obscene depths, so grim and purposeful was the clutch in which it held us¹⁹⁰³.

La fantasmagorie élémentaire et la peur du diable vont de pair et disent un réel porteur d'intentionnalité. De la sorte, le dérèglement du monde est manifesté par le travail des voix et la menace portée sur le style à prétention objective. Watson, qui se rêve détective mais est décidément impressionnable, est emporté par un effet de schize. Il se fait le lieu des voix multiples, il est par

¹⁹⁰² *Ibid.*, p. 570.

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 582.

excellence le sujet divisé entre le fantastique et le policier, c'est-à-dire entre des discours au fonctionnement différent ouvrant à la tentation de la littérature. D'un côté se dit en lui la volonté d'emprise sur le monde par le discours conquérant et rationnel, celui de Holmes dans le dernier chapitre, intitulé « A retrospection », où la langue vise au maximum à effacer les sutures du problème. De l'autre, il est en proie à une conception du monde l'appréhendant non plus comme objet mais comme sujet, comme pure altérité mettant en jeu et inquiétant le regard porté sur les choses. Une fois éveillée, cette conception ne saurait plus se résorber absolument, parce qu'elle concerne les effets de polyphonie inhérents à tout rapport à la langue. L'effet de style est toujours susceptible de ressurgir, de faire résonner l'inquiétude en dépit de tout, une fois qu'il a été invoqué. Holmes, lors de son explication finale, parle d'une peinture infernale appliquée sur le chien par Stapleton : « Driving back in the evening from Coombe Tracey he was in time to get his hound, to treat it with his infernal paint, and to bring the beast round to the gate at which he had reason to expect that he would find the old gentleman waiting »¹⁹⁰⁴. Les mots de Holmes dépassent à leur tour l'objectivité factuelle dont ils se voudraient porteurs. L'expression « infernal painting », au terme d'un récit où le dérèglement du style n'a cessé d'opérer, se charge de connotations multiples. Elle peut désigner l'apparence de la peinture, mais par le biais de l'hypallage, lui associe aussi ce qui se rapporte en réalité au projet et à la personnalité de Stapleton. C'est l'artifice qui se voit désigné dans sa dimension machiavélique, en résonance avec la conception du diable entendu comme producteur d'intrigues. De la sorte, la peinture se voit comme autonomisée, devenant à son tour principe infernal, porteuse de son projet et de son intentionnalité propres. À la marge et par le biais de notations éparses, l'effet de style ponctuel se charge de tout ce que lui ont apporté les effets polyphoniques du récit, pour dire la pure subjectivité de la narration tendue vers un effet et afficher de manière appuyée la dimension littéraire du texte, au point que Holmes use à son tour du terme « infernal ». Le texte, de la sorte, permet au lecteur de rêver d'une appréhension objective et fondée du réel, mais en présentant un monde obscur dont certains aspects ne peuvent prendre corps que par le biais du romanesque, et par ce jeu complexe manifeste les droits de la narrativité et du style dans le cadre même qui fait mine

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 592.

de les congédier.

L'hypothèse consiste donc à proposer l'idée que le texte policier en appelle au mystère pour susciter l'effet de tension narrative et travailler l'intérêt du lecteur, et peut en passer pour cela par des effets de déstabilisation de la machine littéraire susceptibles de se déployer par une grande diversité de moyens. Ce qu'il s'agirait en tout état de cause de faire, c'est de soumettre au lecteur un texte dont les clés lui échappent radicalement parce que les données narratives manifestent un caractère obstinément mouvant. L'enjeu consisterait de la sorte à lui faire éprouver une jouissance ne reposant plus sur une position de maîtrise, mais au contraire de dessaisissement face au vertige de l'autre se donnant à lire dynamiquement par le biais de la narration, à l'intérieur d'un pacte de lecture pourtant fondé sur le rapport à l'ordre et à la rationalité. Le mystère trouble ou plutôt fait mine de troubler la machine générique, pour en réaffirmer les potentialités narratives et donner au lecteur le plaisir d'assister à un récit en perpétuelle recomposition. Une histoire a lieu, qui n'est pas celle qui lui est donnée à lire, et ce dédoublement fait le plaisir de la lecture.

The Hound of the Baskervilles, récit traditionnellement associé au mystère, nous paraît illustrer cette thèse pour une large part. L'effet de ritualisation narrative s'y voit subverti de l'intérieur, pour mieux permettre de déployer la tension intrigante avant la résolution finale. Entre-temps, le texte n'aura cessé de passer d'une piste à l'autre, et de jouer avec les attentes du lecteur, en effaçant en particulier la figure de Holmes, et en faisant de Watson un apprenti détective perdu sur une lande où il se trouve confronté aux signes illisibles, aux événements indécidables et aux lignes narratives inextricables. Le jeu sur la disposition des actants ou sur les étapes de l'histoire, telles que le lecteur de récit policier peut s'attendre à les appréhender, est en apparence brouillé jusqu'au vertige, de manière à donner corps à l'idée d'un univers diégétique manipulé par quelque maléfique puissance surnaturelle agissant dans l'ombre. Le travail de polyphonie permet de la sorte de dialectiser le jeu de l'objectif et du subjectif, de troubler la rêverie scientifique, et de dire la portée littéraire et romanesque d'un texte déployant sa puissance profonde selon une pure logique de l'effet.

Mystérieux, ce récit l'est, sans doute, parce qu'il mobilise des signes conventionnels associés au mystère, par le biais en l'occurrence d'effets de

fantastique et d'un univers diégétique faisant clairement référence à la tradition gothique déployés à l'intérieur d'un dispositif d'allure policière. Mais il l'est aussi parce que le jeu de tension entre policier et fantastique permet au texte de s'ouvrir à un imprévisible radical. Le retrait abrupt de Holmes, son retour inopiné, sa manière de dénoncer la culpabilité de Stapleton au cours du récit plutôt qu'en conclusion, constituent autant d'effets destinés, à l'intérieur d'une machine qui signale conventionnellement la part de l'imprévisible, à donner corps à l'inattendu, à mener effectivement le texte dans l'ailleurs et l'ordre des possibles. La fantasmagorie de la présence, celle du chien monstrueux, et celle de la vérité rationnelle, entrent alors en concurrence dans un texte qui se fait de part en part drame épiphanique, où le jeu de l'absence et de la présence ne cesse de se dérouler en empruntant de multiples voies. Pour finir, le texte conjure le désordre événementiel et actantiel et la déprise polyphonique : avec Holmes, le texte retrouve l'unité de sa voix, et rétablit les places et les séquences narratives sous les yeux du lecteur. Contre la vision fantasmagorique du chien, le texte réaffirme le spectacle policier en lui conférant une portée supérieure. Encore celle-ci, dans le cas en présence, reste-t-elle discètement frappée d'inquiétude. La vérité de Holmes s'est donnée en deux temps, et s'est vue à chaque fois assortie de légers effets de déstabilisation. Il y a un résidu de non connu dans le texte, qui en dit la part obstinément secrète et rétive à toute forme de réduction.

Conclusion de la quatrième partie

Le mystère est, dans les récits policiers étudiés ici, un mot, mais pas seulement. Il permet de mobiliser un certain nombre de lignes de sens, susceptibles de faire système, pour dire ce qui travaille le récit dans son ambivalence profonde. Il renvoie en effet à tout ce qui est susceptible de compliquer et d'intensifier dramatiquement le jeu du texte policier. Le mystère est lié à la connaissance, mais en dit aussi les limites, la présente sous le signe de l'impossibilité, ou comme ce qui relève d'un rapport intime et secret aux choses relevant de l'élection, bien loin d'un rapport objectif et scientiste au monde. S'il désigne le crime, c'est pour le traiter comme l'objet à connaître, mais aussi pour

le nimber de connotations inquiétantes, comme ce qui pourrait renvoyer en profondeur à l'existence du mal, à quelque instance agissant selon une pure visée de destruction. Il est aussi, dans le texte policier, ce qui fait miroiter l'existence de quelque instance surnaturelle, que le récit se ferait fort d'éliminer. Mais précisément, de la sorte, il permet de dire le caractère spécifique de manifestations se donnant en rapport avec quelque principe immatériel. Contre l'idée que le crime ne serait qu'un problème à résoudre, le mystère permet dès lors le cas échéant de le relier à l'idée d'un drame persistant, d'engager la logique de l'action, de dire la nécessité du récit. Il noue de surcroît le texte de la modernité scientifique au fantasme d'un monde archaïsant, qui pourrait bien se survivre dans le monde du détective, et qui permet de convoquer dans le récit les fantômes de l'intertextualité. Enfin, le mystère désigne ce qu'il s'agit de connaître, et qui concerne le tissu même de l'être et des choses. Mais il fonctionne aussi comme mot, et engage la fantasmatique de l'ordre symbolique et de sa puissance propre. Les récits mettent en scène cette fantasmatique, y compris dans le cadre du rapport de la culture médiatique aux mots et aux effets qu'ils peuvent déployer, et jouent de la sorte du caractère à la fois fascinant et inquiétant du mystère. Par ces diverses dimensions, le mystère, s'il tend à être présenté comme l'ennemi du texte policier jusque dans les récits mêmes, peut en porter en réalité la charge narrative. Il construit le drame de la vérité et du mensonge et de leurs relations contradictoires, en les déployant selon ces différentes lignes de sens.

Le statut particulier du mystère dans son rapport au genre policier peut alors s'éclairer par le biais de la littérature critique du début du vingtième siècle. On a pu voir à cet égard que la question ne se posait pas exactement dans les mêmes termes dans les contextes anglo-saxon et français. La littérature critique anglo-saxonne de l'époque tend à interroger la spécificité et la légitimité du genre policier. Deux voies semblent pour l'essentiel être creusées, selon que le texte policier est assimilé à un pur problème logique, ou qu'il est considéré comme un récit cherchant à produire un effet sur le lecteur. Dans le premier cas, le texte policier est vu comme une forme inédite, extra-littéraire, et sans grand rapport avec le mystère, qui ne saurait y jouer un rôle autre que fonctionnel : c'est le problème à résoudre. Mais dans le second cas, le texte policier est rebranché sur un rapport fondamental à la fiction en prise avec la curiosité et la peur. Le « detective novel » peut alors à la limite être pensé en relation intime

avec le « mystery novel ». De multiples distinctions et approches peuvent être proposées, qui témoignent du fait que le mystère, surtout en son sens générique, est susceptible de répondre à différents types de textes. Mais le point commun, c'est bien qu'il vise à produire un effet, à jouer de la curiosité et aussi de la peur ou d'autres sensations chez le lecteur, et qu'il est à appréhender de manière dynamique. Pensé contre le « mystery novel », comme l'un de ses sous-genres, ou encore comme son équivalent, le récit policier est alors pris dans des jeux de tension avec l'idée que la fiction narrative pourrait bien obstinément manipuler les émotions d'un destinataire.

Selon une telle perspective, la distinction entre le territoire fantastique et le territoire policier tend alors chez certains critiques à devenir seconde, accessoire, et parfois même n'est pas véritablement pensée comme telle, à l'encontre de ce qui se joue pour l'essentiel dans le cadre de la critique française de l'époque. Celle-ci, qui envisage majoritairement le texte policier en relation avec une démarche d'élucidation de type scientifique, évacue dans une large mesure le mystère de sa grille d'analyse. On pourrait alors croire, à lire les textes critiques de l'époque, que le mystère et le policier n'ont guère de points communs en contexte français, et sont à penser sur le mode de l'exclusion. Le mystère serait là encore ce que le texte doit évacuer, et rien de plus, sinon dans le cadre d'approches se revendiquant par exemple de la psychanalyse et ouvrant à l'inconscient du texte. La presse de l'époque témoigne cependant de rapports plus complexes au mystère. On y décèle une pluralité d'approches du mystère, volontiers conçu comme un terme publicitaire porteur de la promesse d'une histoire palpitante, et susceptible dès lors de se voir associé au texte policier, d'autant que nombre de récits français de l'époque se présentent plutôt comme des aventures policières et assument leur visée intrigante. Le « roman de mystère » peut d'ailleurs être entendu, sous l'influence du monde anglo-saxon, de manière large pour désigner le texte intrigant qui confronte la raison à son envers ou à ce qui semble la dépasser. Si la tradition critique française met en avant les relations du policier et de la science, les journaux témoignent du fait que l'association du mystère et de l'effet de fascination est bien présente à sa manière en contexte français.

Ces analyses confirment le caractère éminemment plastique et mouvant du mystère. Il renvoie à un territoire de sens complexe et vague, mais trouve son unité de parvenir à exprimer un rapport fasciné et inquiet au monde, et dès lors

peut incarner la promesse de tension narrative. Mais la complexité de son rapport au policier est d'autant plus nette : les théoriciens du genre, pour peu qu'ils se fassent les hérauts d'une approche essentialiste et restreinte du texte policier, ne peuvent que le considérer avec méfiance. On comprend mieux alors les effets d'oscillation et de double discours dont témoignent nombre de textes quand ils en viennent à employer le terme. D'où la nécessité d'appréhender de manière plus formelle, en se risquant à une approche tenant compte de perspectives narratologiques et pragmatiques, la spécificité de textes policiers qui lui font place et font appel non seulement au mot mais à l'univers de sens qui lui est lié.

Selon une telle approche, il s'agit au fond d'envisager le mystère comme un réseau de lignes de force, qui ne peut faire genre que sur un mode ironique et permet de nourrir le récit de manière plus ou moins affirmée, continue et diversifiée pour en déployer la puissance narrative. Si le mystère, dans les récits, est si difficile à appréhender, c'est peut-être que ce qui compte est moins ce qu'il est que ce qu'il y fait, la manière dont il affecte indirectement le récit pour créer l'effet de tension. L'enjeu consiste alors à considérer que, si toute narration se définit par le biais d'une transformation, ce processus de transformation concerne ici, au moins autant que la ligne de l'histoire, celle du récit. Le lecteur, avec le texte policier se donnant en relation avec le mystère, éprouve le vertige du dessaisissement en se trouvant confronté à un texte où le fantastique peut paraître éroder la logique rationnelle mais où surtout, par ce biais, se déploie un monde narratif sous le signe de la mobilité. Il s'agirait alors, avec le mystère, de subvertir de l'intérieur le texte policier pour proposer un nouveau pacte de lecture faisant droit au suspense et à la surprise. Sur fond de « réversibilité interprétative »¹⁹⁰⁵ entre policier et fantastique, la quête du sens se ferait drame du fait que les signes en viendraient à revêtir un statut instable, remettant en question la perspective d'analyse indicielle, et se donnant comme événements à même d'affecter la ligne de l'action. C'est à un niveau très général que pourrait être appréhendé un jeu de déstabilisation de la machine narrative, qui se déploie dans les textes selon bien des approches. Le dérèglement apparent du schéma actantiel, de la logique événementielle, ou encore le jeu sur les voix narratives, constitueraient autant de biais possibles pour produire l'effet de déstabilisation,

¹⁹⁰⁵ Arnaud Huftier, dans Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature, op. cit.*, p. 266.

de manière à porter à son maximum l'effet de tension, et à confronter le lecteur à une histoire derrière laquelle il sait qu'une autre, inaccessible, se cache.

Le mystère, volontiers présenté comme l'autre du texte policier, serait alors en prise avec son fonctionnement profond, en mettant au jour, en exploitant et en exhibant ses potentialités narratives. Il représenterait la rêverie subjective et le rapport profond à l'altérité de textes vantant de prime abord le triomphe de l'objectivité et du même. Il concernerait alors la fascination pour la narration, pour le pouvoir du texte se déployant sous les yeux du lecteur et, par ses rapports secrets à la question du style et de la voix, à la littérature même, envisagée dans le cadre de ces textes comme ce qui échappe à un regard neutre et factuel posé sur le monde. Les effets de fantastique seraient soumis ici en réalité à une dynamique narrative rêvant d'investir le texte policier pour en faire le drame du sens.

Conclusion générale

Bien que mort, il parle encore.

Épître aux hébreux, II.

Imagine que nous sommes aux Indes, dans un palais mystérieux, alors enlève ta chemise.

La Ronde, Max Ophüls (dialogues de Jacques Natanson, d'après Arthur Schnitzler).

Au terme de ce parcours, peut-être est-on mieux en mesure d'appréhender ce qui fait le caractère si particulier du mystère, ce qui lui donne son caractère fuyant, mais lui permet aussi de stimuler la curiosité du lecteur, et de se faire promesse d'une narration palpitante dans le cadre de la littérature policière. Rappelons à cet égard les principales étapes de ce travail.

Le mystère est d'abord un mot complexe, qui exprime le rapport à l'inconnu mais est aussi riche d'une longue histoire, en lien en particulier avec le domaine religieux, qui lui confère un profil sémantique à part. Associé, avec les mystères antiques, à la logique de l'initiation et du secret, il est d'emblée en prise avec la fantasmatique de l'accès à une vérité touchant au sacré, à la fois fascinante et inquiétante, selon les deux dimensions du *mysterium tremendum* et du *mysterium fascinans* théorisées par Rudolf Otto. Le christianisme se réapproprie le terme pour conceptualiser une révélation relevant à la fois de l'incompréhensible et de la communication divine, dépassant l'ordre commun mais destinée à l'humanité dans son ensemble. Dès lors, le mystère permet aussi bien de désigner le message chrétien que les élaborations dogmatiques et les rituels liturgiques qui l'entourent. Dans le cadre des polémiques liées à l'émergence de la Réforme, le mystère devient notamment pour le protestantisme un terme éminemment suspect, sinon en son sens de message divin, au moins dans son rapport à l'expression institutionnelle du dogme. Dans

la mesure où il concerne le rite et le discours d'autorité sur le sens à donner aux enseignements bibliques, il en vient à être largement conçu en relation avec le mensonge et la ruse de ceux qui manipulent les croyances du peuple à des fins de pouvoir. Les ambiguïtés et la complexité des polémiques n'empêchent pas le terme de désigner dès lors sur un horizon religieux aussi bien la vérité que son envers, selon les approches conceptuelles et les visées en présence.

Parce qu'il est lié au religieux, le mystère est largement exclu de la littérature, ressentie comme profane à partir des temps modernes, en particulier pour ce qui concerne la fiction narrative. Le roman, au dix-huitième siècle, est pris dans des jeux de légitimation qui concernent notamment la question de la vérité, et en passent par la dénonciation du mensonge social. C'est dans ce contexte que le mystère commence à entrer en littérature narrative, comme si le rapport complexe et contradictoire à la question de la vérité qui le caractérise, entrant en résonance avec les problématiques de légitimation du roman, lui permettait d'y trouver place.

Mais c'est en particulier avec le roman gothique, et aussi avec le roman noir français et le roman populaire naissant, que le mystère en vient à occuper une place éminente en contexte narratif, jusqu'à envahir massivement les titres de romans. Du côté du secret, du mensonge, des ruses mises en place par une instance maléfique dans les marges du roman, le mystère lie l'inconnaissable à l'inquiétant, et permet de travailler la fantasmagorie de la confrontation à l'invisible. S'il entre dans le cadre de projets narratifs multiples, c'est toujours en lien avec des motifs véhiculant l'idée d'un obscurcissement du sens destiné à produire un effet sur le récepteur, fondé sur l'inquiétude voire la terreur, en lien avec la tradition du sublime et la manière dont se la réapproprie à nouveaux frais l'esthétique gothique en particulier. Il permet alors de convoquer toute une dramaturgie destinée à donner corps à la menace invisible en se centrant sur le motif du crime. De la sorte, avec le mystère, les textes explorent, thématisent et mettent le cas échéant en abîme la puissance d'une narration tirant ses effets de stratégies de manipulation du lecteur, de ses craintes et de ses désirs. Peu à peu, à partir du début du dix-neuvième siècle en particulier, des fictions du contemporain s'approprient plus largement à leur tour le terme, et en viennent à exprimer par ce biais une interrogation portant en particulier sur le monde social envisagé à l'aune du crime, du mensonge, du trouble dans les signes. Alors que s'affirme la différence entre littérature haute et littérature basse, le mystère,

du côté de la jouissance narrative et du rapport à la pulsion scopique, se voit largement rabattu sur la seconde, mais n'en permet pas moins, par la richesse des connotations dont il hérite, de dire un trouble profond dans le sens touchant le fonctionnement du monde social en son ensemble.

C'est à partir de ces considérations que, dans une seconde partie, on a pu se pencher plus précisément sur la période traditionnellement associée à la naissance du genre policier comme tel, avant qu'il se fixe véritablement à la fin du dix-neuvième siècle. Entre les années 1840 et 1880 s'affirme en effet dans le cadre de la littérature narrative le thème de l'enquête policière, en lien avec une multiplicité de projets narratifs où le mystère peut trouver à jouer son rôle de diverses manières pour exprimer la dimension inquiétante du crime et des circonstances qui l'entourent. Avec Edgar Poe est avancée de façon très nette l'idée que le crime doit faire l'objet d'une élucidation herméneutique. Les textes consacrés au chevalier Dupin mettent en avant l'idée que le crime serait à appréhender à la manière d'un problème pour l'esprit. Dans une telle économie, le drame tend à passer au second plan, et c'est le processus de l'élucidation même qui devient l'objet privilégié de l'attention. Mais « *The Murders in the Rue Morgue* » ne se contente pas d'illustrer les pouvoirs de la raison. Par le biais de dispositifs narratifs ambigus et complexes, ce texte, qui peut être appréhendé en continuité avec les nouvelles de Poe traditionnellement rabattues sur le fantastique, explore les ambiguïtés de la conscience, et aborde selon une perspective augustinienne les relations contradictoires de la connaissance et du crime. Il peut alors thématiser, en résonance avec les connotations religieuses du mystère, l'idée d'un monde inquiétant, où le rapport à l'invisible doit se penser en lien avec une culpabilité essentielle de l'être humain. Le texte de l'élucidation se charge alors d'ambiguïtés, le récit de la certitude se livre sous le signe de l'incertain. Les nouvelles que la tradition critique considère rétrospectivement comme consacrant la naissance du genre policier illustrent surtout en ce sens la poétique propre de Poe.

Poe n'est pas seul à aborder le crime sous l'angle de l'élucidation au cours de ces années. En France, des auteurs tels que Soulié ou Dumas, avant que Gaboriau ne mette en place la formule du roman judiciaire, traitent du crime à élucider. Mais ces récits se centrent, à rebours de Poe, sur des enjeux de dramatisation. Ils tendent à mettre en scène un monde manichéen, où plane le risque de l'erreur judiciaire. S'ils investissent le mystère, c'est à des degrés et

selon des modalités diverses, mais toujours en rapport avec la question du secret, de ce qui échappe à la surface des choses et du drame qui se joue secrètement dans l'ombre. Le « sensation novel », de son côté, mobilise le mystère dans l'héritage de la tradition gothique. Le mystère y renvoie à un inconnaissable radical susceptible de déstabiliser l'univers diégétique, et de faire surgir la menace d'apparence surnaturelle dans un monde d'allure contemporaine. Le mystère tend alors à exprimer le caractère déficient d'un univers troué, où le sens menace toujours de faire défaut, et où le crime concerne intimement la condition humaine. Il est ainsi en mesure de dramatiser l'élucidation du crime. Parce qu'il touche à la manière dont le sujet s'efforce de saisir ce qui renvoie au monde dans sa dimension la plus problématique, en prise avec les menées secrètes de l'âme coupable, le mystère permet à la fois de dire les opacités de la conscience, le coefficient d'opacité du réel même, et la dimension intrigante de méthodes de résolution engageant la supériorité ou l'ambiguïté secrète du sujet. Le récit du crime est alors susceptible de plonger dans les replis de la conscience pour explorer la culpabilité profonde et inavouée ou les ambiguïtés de la démarche de connaissance, et il peut aussi se faire fiction de l'aventure, de la poursuite d'un assassin échappant obstinément. En réalité, le mystère, au carrefour du thématique et du formel, est plurivoque, il convoque une multiplicité de réseaux de sens, et dynamise le texte en y disséminant des résonances destinées à susciter l'effet de tension narrative. Dès lors, il se charge aisément d'une dimension métatextuelle, et permet à nombre de ces récits, qui explorent en toutes directions les possibles narratifs de l'enquête, de réfléchir leur propre fonctionnement sous les yeux du lecteur.

Cette complexité, cette diversité d'approches dans la manière d'explorer les possibles du texte d'élucidation criminelle, où le mystère peut se voir investi de multiples façons pour dramatiser le récit, se poursuit au-delà des années 1880, ce qu'on a essayé de voir plus particulièrement dans la troisième partie. Sans doute, à la fin du dix-neuvième siècle, des textes relevant de cette approche et mettant en scène dans son détail le déroulement de l'enquête, à commencer par ceux de Conan Doyle ou de Hume, connaissent un succès qui constitue un véritable tournant dans l'histoire du genre. Ce moment correspond à une phase d'autonomisation générique : le récit policier en vient à se nommer, à s'identifier comme tel, et à formaliser son projet par la bouche de personnages-détectives énonçant la primauté de la raison. Le texte tend alors à se présenter comme un

problème à résoudre, et à rejeter hors de sa sphère le mystère qui renverrait à l'autre générique, sous la forme du fantastique ou de la littérature à sensation en particulier. Mais un tel discours ne correspond pas nécessairement au fonctionnement effectif des récits, plus varié qu'il n'y paraît de prime abord, et c'est dans le jeu de tension qui traverse les diverses approches textuelles que le mystère peut une fois de plus trouver sa place et manifester ses pouvoirs.

Le mystère occupe une position paradoxale dans nombre de ces textes. S'il tend fréquemment à être congédié par le discours de personnages d'enquêteurs rationalistes, il paraît parallèlement tendre obstinément à nourrir la dynamique narrative de fond des récits, dans un relatif effet de continuité avec les perspectives explorées par les auteurs des décennies précédentes. Il renvoie alors à des dispositifs narratifs se donnant à l'occasion à l'aune du paradoxe, de l'ambivalence et du double discours. Les fictions peuvent même faire leur sujet de cet effet de tension lorsqu'il se trouve porté à son point maximal : la menace d'apparence surnaturelle qu'il faut éradiquer par la raison, associée au mystère, peut alors être au cœur du jeu, et fonder l'ensemble du dispositif fictionnel pour mieux travailler l'immersion du lecteur. De Chesterton à Christie, certains des auteurs de fictions policières censées illustrer exemplairement l'approche du récit sous le signe du jeu, conformément à l'idéologie textuelle qui se laisse lire dans l'appellation de « l'Âge d'or » du genre, ne se font d'ailleurs pas faute de mettre le mystère au centre de leur fonctionnement. La part de l'invisible, la fantasmatique épiphanique face à une vérité échappant obstinément, le rapport pulsionnel et fasciné au crime dont il s'agit de mettre au jour les véritables termes, tout cela peut être explicitement désigné comme ce qui participe de la puissance narrative. En se saisissant du mystère, le texte peut alors en venir à réfléchir à ses moteurs secrets, à sa dynamique profonde, au rapport aux signes dont il fait sa matière.

Dans le cadre de la quatrième partie, on a tenté, conformément à l'idéal du récit policier, de relier ces différents fils, et de chercher si, par-delà la diversité de leurs formules et de leurs positionnements théoriques, les récits policiers usant d'un rapport au mystère pouvaient en quelque mesure présenter des traits susceptibles d'être rapprochés. Pour commencer, il nous a semblé, à revenir sur les analyses textuelles effectuées précédemment, qu'un certain nombre de lignes de sens, vouées à nourrir à la fois les motifs et le contour formel des récits, paraissaient se dégager. Le mystère, dans les récits, trouve sa

force d'être une notion profondément complexe et ambivalente tout en s'organisant autour d'un certain nombre de questions concernant les enjeux définitionnels du récit policier entendu en un sens restreint, sous le signe du jeu et de la raison : il permet de compliquer, d'enrichir, de travailler de l'intérieur les catégories sur lesquelles cette conception restrictive fait mine de se fonder. Le mystère, c'est l'objet de la connaissance, mais aussi ce qui lui résiste, ce qui en suggère les limites, et ce qui, pour être résorbé, peut amener le détective lui-même à se porter à la hauteur de l'inconnaissable en se faisant figure d'omniscience. Il dit le crime, qu'il s'agit de connaître, mais qui, au-delà du fait brut, peut ouvrir à la question de la transgression, du mal absolu semblant œuvrer dans l'ombre. Contre le primat de la raison, il renvoie à la perspective surnaturelle, plus particulièrement en sa version inquiétante, comme l'envers ou l'autre du monde matériel, et ce qui affleure à travers lui ; mais il peut aussi désigner la puissance rationnelle même pour peu qu'elle soit envisagée comme principe transcendant la logique matérielle. Il touche aussi à la fantasmagorie du sens, mais en amenant à l'envisager à la manière d'un drame, et en l'ouvrant potentiellement à la logique de l'action. Avec le mystère se joue également la dialectique de l'absence et de la présence du sens, l'idée que face à l'invisible, il s'agit de donner corps à ce qui échappe et d'engager un rapport épiphanique au monde. Le mystère permet encore, en s'insinuant dans un univers diégétique d'allure contemporaine, d'y faire jouer la perspective archaïsante, le rapport fantasmagorique à un monde ancien et, par là, aux traditions narratives à partir de et contre lesquelles se construit le projet du texte policier. Enfin, le mystère dit le réel dans sa dimension propre, comme ce qui échappe radicalement et concerne un secret se déployant depuis les choses mêmes, mais renvoie aussi au verbe, à l'ordre symbolique envisagé fantasmagoriquement en prise directe avec le monde. Dès lors, par le biais de ces diverses lignes de sens susceptibles de faire système autour de la mise en tension de la vérité, le mystère permet de compliquer le fonctionnement du texte policier, de le présenter comme problématique et d'en dramatiser le jeu. Par ces différents moyens, c'est le drame de la vérité confrontée au mensonge et à l'usure du sens qui se joue en profondeur, et qui permet au mystère, grâce aux jeux connotatifs qui entourent le terme, de promettre au lecteur la perspective d'une narration fascinante.

Un détour par la critique anglo-saxonne et française du début du vingtième siècle a semblé dès lors nécessaire pour compléter l'analyse, de

manière à tenter de mieux comprendre le statut paradoxal du mystère dans les récits. La critique anglo-saxonne, dans son souci de délimiter le territoire du genre policier et d'en produire une définition stabilisée, a pu proposer de le réduire à un jeu, sans rapport autre que purement accessoire et fonctionnel à la narrativité, le lecteur étant alors invité à trouver la solution d'un problème se présentant sous la forme d'un ensemble de données à organiser logiquement. Dans ce cas, elle a fait du mystère un simple prétexte, une notion vide. Mais nombre de théoriciens ont au contraire mis en valeur la puissance narrative de ces textes, en les rattachant à un ensemble plus large de récits centrés sur la production de l'effet intrigant. Dans ce cadre, la limite entre genre policier et fantastique peut devenir plus poreuse, et le rapport à la raison ou au jeu compte moins que la manière de susciter la curiosité, le désir et la crainte du lecteur. Le « *mystery novel* », selon une dénomination qui intègre la façon dont la tradition gothique et fantastique joue avec les émotions du lecteur, peut alors concerner aussi des récits policiers. Prise entre la conception du texte policier comme jeu ou comme narration palpitante, la critique en vient à adopter des approches contradictoires du mystère et de ses relations avec le récit, qui en brouillent encore les contours, mais en soulignent obstinément la puissance. Les relations du policier et du fantastique apparaissent comme relevant aussi bien de l'opposition que de la proximité, selon des approches qui problématisent en tout état de cause la portée pragmatique du texte policier. En contexte français, ce flottement n'est guère présent, les critiques mettant le plus souvent en jeu dans une perspective définitionnelle la composante scientifique du texte : le fantastique devient alors par définition l'autre du texte, et le mystère avec lui n'y est plus envisagé au mieux que comme un point de départ. La presse de l'époque témoigne cependant d'un régime de fonctionnement plus complexe, le mystère procédant d'une logique d'étiquetage porteuse de l'effet publicitaire et de la visée sensationnaliste. Il paraît aussi, sous l'influence du monde anglo-saxon, susceptible de qualifier le texte policier et semble en tout état de cause là encore caractériser le récit palpitant, apte à produire sur le destinataire un effet de fascination.

Dès lors, le mystère apparaît plus que jamais sous le signe de l'ambivalence, comme ce que le texte policier présente comme son repoussoir, mais qui peut aussi le nourrir en profondeur et lui conférer sa puissance d'attractivité. En considérant le mystère comme un réseau de lignes de force qui

travaille le récit en quelque mesure et selon diverses modalités, la question ne porte plus sur ce qu'est le mystère, mais sur ce qu'il produit, sur la manière dont il serait susceptible d'affecter le récit pour susciter l'effet fascinant qui lui est associé, et qui s'exprime à travers les différentes résonances de sens dont il est porteur. L'hypothèse avancée ici est que la puissance du mystère est alors en réalité à appréhender selon une perspective pragmatique et narratologique. Le mystère ouvre les possibles du texte policier et intensifie l'effet de tension, parce qu'il permet de travailler la curiosité, mais aussi le suspense et la surprise, et de les mêler étroitement. Lorsque le texte déploie ses effets de manière cumulative, il orchestre une démarche systématique de déstabilisation générique qui en fait, de manière à vrai dire quelque peu ironique, quelque chose comme un genre, constitué à son tour d'un certain nombre d'éléments reconnaissables jusque dans leur caractère déroutant. Aussi a-t-on pu user, à la fois pour des raisons de commodité et pour pointer un tel horizon textuel, de l'expression « roman policier à mystère » pour les textes qui déploient leurs effets de façon concertée et ordonnée.

L'opposition du thème rationnel et du thème surnaturel dans le récit policier à mystère n'est peut-être en réalité qu'un moyen pour enclencher une mécanique de déstabilisation narrative, où l'irruption de l'effet fantastique voit sa portée renouvelée à l'intérieur d'un pacte de lecture qui en dernière analyse ne lui fait pas droit. Si le mystère est difficile à appréhender, c'est alors qu'il serait, au sein de la machine familière et bien huilée, ce qui promet au lecteur d'en perturber le jeu, le cas échéant jusqu'au vertige. Il toucherait la manière dont le texte se donne au lecteur, et troublerait progressivement la manière dont ce dernier peut l'appréhender, pour créer un plaisir ne tenant plus à la question de la maîtrise mais au contraire à celle du dessaisissement. Sans doute, le mystère peut se manifester par le biais de motifs reconnaissables à même d'exprimer la menace surnaturelle. Mais plus profondément, il serait ce qui semble un instant troubler le mode policier de lisibilité. L'univers diégétique pourrait ici se transformer en scène ouvrant au drame du sens, dans la mesure même où le rapport aux signes serait menacé. Ils ne se présenteraient plus nécessairement comme des indices, et pourraient sembler requérir des modalités d'approche en déployant les puissances profondes. Ils pourraient dès lors se muer en instances actives, se faire purs performatifs. Le récit policier, selon une dynamique en appelant au mystère, se trouverait confronté à des

signes susceptibles de valoir comme événements.

Le récit policier à mystère se constituerait ainsi en texte de l'apparent dérèglement. La dynamique de trouble engendrée par le mystère pourrait toucher par exemple le schéma actantiel, de manière à éroder la stabilité identitaire des différents actants, pour produire un effet de déstabilisation à même d'affecter à la limite le sujet de la quête. Elle pourrait aussi obscurcir la manière dont la progression événementielle se présente au lecteur, en créant l'apparence d'un monde où chronologie et logique ne fonctionnent plus de pair, de manière à dire la perspective d'autres histoires troublant l'univocité textuelle. Elle pourrait enfin concerner la tentation polyphonique, opposant à la prétention de maîtrise du discours sur le mode de l'objectivité une irruption des voix en prise avec un pur rapport à l'altérité, avec une subjectivité susceptible d'émaner du réel même et de se manifester dans le texte par le biais de l'effet de style déchirant la transparence rêvée du texte. Ce jeu, à l'intérieur du texte policier, produirait un effet de mise en tension porteur d'effets propres sur le lecteur. Le drame est celui de la lecture, confrontée au dérèglement de ses propres catégories d'appréhension du texte. Le paradoxe du mystère, c'est qu'il fait de ce trouble sa promesse, en disposant des codes conventionnels signalant au lecteur que le jeu va commencer. Il lui permet ainsi de savoir d'instinct que la jouissance qu'il va connaître sera celle d'un nouveau jeu : celui où on n'y comprend plus rien tout en sachant que le sens continue à se jouer dans les plis du texte. La promesse épiphanique, au terme du texte, trouve de là son intensité particulière, et donne à la vérité son caractère de spectacle amené à triompher sur la scène de l'univers diégétique.

Une analyse de *The Hound of the Baskervilles* a permis, pour finir, de mettre à l'épreuve cette proposition. Ce texte, réputé pour sa mise en avant du mystère dans ses relations au genre policier, nous semble illustrer dans une large mesure ces différents aspects de la question. L'enquête policière en vient progressivement à se dérouler sur l'arrière-scène du texte, tandis que le récit, assumé par un Watson confronté à un monde apparemment dérégulé, est pris dans le jeu de l'indistinct et des faux-semblants, l'impossibilité de la saisie se muant en action désordonnée cherchant à reconquérir une prise sur le récit. Le texte policier émet des signaux très visibles ouvrant à un pacte de lecture fantastique, et parallèlement crée des effets narratifs inattendus rendant le lecteur impuissant à saisir les enjeux du récit. Le triomphe du détective est sans

cesse appelé et menacé, jusqu'au terme du récit et à l'ultime énonciation de la vérité – où loge malgré tout un dernier résidu de sens fonctionnant comme ultime refuge du mystère et du rêve fictionnel. Ce double jeu est au cœur du potentiel de fascination du récit. De la sorte, il s'agit de voir dans le mystère ce qui travaille la fiction policière de l'intérieur, y produit des effets de tension, et permet de déployer la dynamique narrative jusqu'au vertige.

Tel serait peut-être le rôle du mystère dans les textes policiers du début du vingtième siècle où il se trouve mobilisé. Il minerait de l'intérieur une conception restrictive associant le genre à un jeu gratuit, un pur ensemble de données factuelles requérant du lecteur une mise en relation destinée à produire la solution, et plus généralement l'idée que ce qui caractérisait ces textes, et en ferait l'intérêt pour le lecteur, ce serait un rapport à l'élucidation méthodique d'un détective apte à appréhender le crime de manière scientifique. Il userait du pacte de lecture du texte policier, mais pour le subvertir afin de proposer un nouveau pacte de lecture fondé non plus sur la maîtrise continue et irrémédiable du sens sur fond de monde stabilisé, mais sur le vertige de la perte se jouant dans le monde même de l'enquête, et engageant précisément le rapport à la stabilité générique : la jouissance tiendrait alors à ce que le récit emprunterait des voies imprévues, et ne cesserait de se recomposer sous les yeux du lecteur dans une approche mobilisant tous les ressorts de la puissance narrative et de la tension intrigante. La mise en scène d'un univers d'apparence gothique ou fantastique tendant à contaminer la conception policière du monde, et le retour à l'équilibre au terme du texte, participeraient d'une visée plus large consistant à créer un dispositif narratologique travaillant des effets de tension et d'ambivalence de manière à susciter un trouble puissant chez le lecteur. Le mystère serait ce qui trouble le fonctionnement attendu, s'insinue potentiellement dans bien des ressorts de la machine policière dans une visée fondamentalement pragmatique. Faisant du récit une interface narrative entre des pôles opposés disposés de manière conventionnelle pour susciter retournements, surprises et infinies transformations, il présenterait une histoire en trompe-l'œil, et exhiberait de la sorte la nature profonde de l'intrigue, prise

dans le jeu de la discordance et de la concordance, en tant que machination créée pour produire la jouissance du sens. La fantasmagorie épiphanique associée au terme s'en trouverait d'autant plus mise en avant, et le lecteur s'y trouverait d'autant mieux associé qu'elle exhiberait sa relation essentielle à la manière dont l'ordre symbolique et textuel se joue au carrefour du désir de révélation et de la construction artificielle du sens.

Dès lors peut s'expliquer la fortune d'un terme au contenu de sens peu stabilisé, se déployant selon une multiplicité de lignes sémantiques frappées d'ambivalence mais touchant en profondeur à la question d'une vérité absolue, non littéraire, transcendante, apte à stabiliser le jeu qu'elle semble précisément déstabiliser, à jouer sur le fantasme de la motivation radicale d'un dispositif fictionnel se vivant toujours sous le signe du manque et du défaut de légitimité. Il s'agit là du problème qu'évoque plus généralement Charles Grivel, à propos de l'aventure du code telle qu'elle se trouve mobilisée dans le cadre de la fiction romanesque, pour rendre compte du fait que le jeu narratif est condamné à se recommencer sans cesse :

Le défaut de la fiction, l'impossibilité qu'elle éprouve à s'établir elle-même comme vérité, motive la fiction et son renouvellement perpétuel. Le roman, ressasseur par essence, vaut par la répétition et prolifère à cette fin. Son échec, nécessaire, à suffire à la tâche qui lui est fixée l'oblige sans fin à la poursuivre : le roman fait qu'il y a du roman (aujourd'hui), il faut du roman parce qu'il y a du roman (aujourd'hui) – malgré sa « mort », malgré son « insuccès »¹⁹⁰⁶.

La réflexion de Grivel porte notamment sur la littérature populaire, dans sa propension à l'itération infinie. Le mystère, sans doute, parce qu'il est du côté de la dissémination infinie tout autant que de la fantasmagorie unitaire, est lié à cette approche, et dans le gothique, il s'associe à un univers codé propre à susciter l'effet d'inquiétude et d'effroi devant la perte fondant le texte. Mais dans le cadre du texte policier, qui dit la promesse de la vérité attendue à visée résolutoire, il se fait mise en abîme et mise en évidence de ce jeu en mettant en scène la dualité de la nécessité et de l'impossibilité du ressassement narratif : l'enquête sérialisée et ritualisée, ouvrant sur le vide et le dérèglement, toucherait à la menace de l'exhibition soudaine de son absence de fondement logique. Le

¹⁹⁰⁶ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, op. cit., vol. I, p. 369.

mystère, qui est à la fois le nom de la vérité et le mot à même d'en désigner le manque, pourrait à partir de cette ambivalence fondamentale déployer ses pouvoirs, dire une quête aux allures d'éternelle tentative de reconquête. Entre la peur du néant et la fantasmagorie de l'absolu, il permettrait de mettre en œuvre une machinerie narrative tirant sa puissance performative de ce qu'elle ne cesse à tout moment de se créer et de se recomposer comme telle sous les yeux du lecteur. Le mystère est fuyant, insaisissable, et pourtant le lecteur, devant ce mot, sait d'entrée de jeu à quel type de plaisir il peut s'attendre : il sera confronté à un monde jouissif de paraître opaque et dangereux, et où dès lors toutes les aventures deviennent possibles. Il convient bien, en ce sens, au fonctionnement de la société médiatique, sous le signe du romanesque généralisé et de la fictionnalisation du monde¹⁹⁰⁷, en même temps qu'il touche au rêve que quelque chose, dans l'ordre narratif, excède son espace propre.

En rapport avec la jouissance narrative, le mystère paraît aussi à sa manière renvoyer plus largement, on l'a dit, à la question de la littérature et de ses pouvoirs propres tels que les textes les revendiquent. Il n'est pas indifférent que ce dispositif soit à même de se déployer dans le cadre du récit policier, qui concerne les signes, la manière de les appréhender et de les interpréter pour tenter de toucher au vrai. La puissance narrative se concentre dans ces signes, susceptibles de se présenter comme événements, de se doter d'une dimension performative, d'excéder la seule signification pour se faire producteurs d'effets. On se rappelle que le mystère, en son sens religieux, est aussi lié à la question des signes dans leur dimension performative. Les études de Louis Marin consacrées à Pascal, à Port-Royal, à une approche de la langue qui s'intéresse aussi à sa puissance, se centrent largement sur le mystère de l'eucharistie¹⁹⁰⁸. La formule « hoc est corpus meum », par le biais de l'énumération des vocables successifs produisant progressivement la transformation de la matière en sujet divin, crée l'effet performatif, produit l'effet magique par le biais de l'adhérence de la langue au monde, et se fait par là incarnation du mystère, au sens précisément religieux du terme. Le pain, dans sa matérialité, se transforme en signe au moyen de la désignation déictique (« hoc »), et sous l'effet d'un

¹⁹⁰⁷ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op.cit.

¹⁹⁰⁸ Voir par exemple Louis Marin, *La Critique du discours*, op. cit. ; Louis Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986. Et aussi Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, op. cit.

opérateur qui est à la fois instance de description et de transformation (« est »), crée l'événement, c'est-à-dire l'irruption de la divinité sous forme de chair (« corpus meum »). Le mystère en son sens chrétien concerne cet événement qui se fait à même la langue et par le biais des signes. La transformation, opérée sur le plan du discours, concerne l'ordre du monde.

L'ambivalence du mystère tel que l'approche le texte policier use de cette fantasmagorie des signes pour déployer son pouvoir et produire son effet. Le « mystère », ici, est pris tantôt comme pur signifiant du problème selon l'acception policière, tantôt en un sens plein, apte à reconvoquer tout le réseau de significations secrètes et contradictoires qui le nourrit en relation avec un plan transcendant venant à irriguer le monde. En même temps qu'il se fait espace de déstabilisation, le récit policier à mystère effectue un processus de transformation qui va du signe à la présence pleine, du pur enjeu de désignation du problème posé par le crime (« hoc ») à l'idée d'une appréhension du réel comme altérité radicale, avant de produire l'effet-retour vers le monde des signes utilitaires et fonctionnels. La fantasmagorie performative, la transformation d'un regard sur le monde qui semble être transformation du monde lui-même, est à appréhender en termes narratifs, mais se concentre de la sorte autour de la question des signes qui permettent à la narration de se construire comme telle. Le mystère peut alors devenir ce dont l'enquête se défie, mais aussi ce qu'elle s'approprie, pour éveiller au terme du parcours le rêve d'une prise du symbolique sur un monde enfin susceptible d'être lu de manière logique tout autant que sur le mode de la révélation¹⁹⁰⁹. Le texte policier, par la confrontation au mystère, pourrait bien se trouver fantasmagoriquement fondé d'en être passé par le rapport à l'autre dont il avait si peur, quitte à se voir réinscrire sur un rapport au monde excédant la pure rationalité.

Dès lors, les textes qui en appellent au mystère paraissent aussi mettre en

¹⁹⁰⁹ Le rapport performatif à la langue concerne en tout état de cause le détective de toute fiction policière : en disant « c'est le coupable », il produit à sa manière une formule qui n'est pas sans évoquer le rituel eucharistique. Mais celle-ci fait fond sur le régime indiciaire, qu'elle prétend à même de fonder l'efficacité de sa formule. Le drame des signes que permet de convoquer le mystère, et jusque dans ses conséquences sur le jeu narratif, paraît à même de la sorte de problématiser le statut de la parole performative du détective, et suggérer que sa profération même ne peut se faire qu'à partir d'un autre usage des signes pour trouver toute sa puissance : celui de la littérature même. La parole se fonde elle-même, et crée ses propres droits, dans un geste irréductible à la prise rationnelle sur la réalité. L'illusion logique du récit policier dénoncée par Eisenzweig ou Mellier est à penser en relation avec le rapport de la parole au monde, qui ne peut se faire sans coupure sous le signe de la logique, ce que permet de dire le mystère.

scène l'effet de style, présenté dans le texte policier sous le signe de la différence, comme ce qui est source de fascination. Ils l'exhibent comme pur effet, conformément en un sens aux conceptions traditionnelles qui envisagent le fait de style à la manière d'un écart, pour mieux suggérer la puissance du texte entendu comme lieu de rêverie d'une mise en contact magique avec le monde. Tout se passe alors comme si, avec le récit policier à mystère, la littérature réaffirmait ses pouvoirs, tout en les présentant sous le signe du danger pour une modernité éprise d'objectivité, et qu'elle mettait en scène au passage le rêve de subversion de la logique sérielle. Le mystère, par son ancrage religieux en lien avec une dimension rituelle sous le signe de la fantasmagorie de l'unicité, évoque irrésistiblement l'aura benjaminienne dans le cadre de ces textes se donnant sous le signe de la sérialité et de la reproductibilité, mais qui à l'intérieur de ce dispositif réveillent l'idée d'un univers rétif à toute instrumentalisation, à toute prise fonctionnelle, à toute approche relevant d'un autre mode que celui de l'entrée en contact avec la figure de l'autre. C'est sans doute aussi en ce sens qu'ils mettent en scène la confrontation de la modernité à ce qu'elle refoule et qui la travaille secrètement.

Peut-être touche-t-on là pour partie aux raisons qui font que ces textes, où le rêve d'unicité est lui-même pris dans la logique sérielle, ont longtemps été considérés comme n'étant faits pour rien d'autre qu'être dévorés, pour être lus plutôt que relus, selon une logique de consommation ayant aussi à sa manière valeur rituelle¹⁹¹⁰. Il s'agirait après tout, avec ces textes qui mettent en avant le mystère et son vertige, de jouer avec une épiphanie narrative en plongeant le lecteur dans un monde où la fiction et ses signes, dans leur apparent néant et la logique d'illusion qui est la leur, se font aussi à leur manière rêve de pure présence et fantasmagorie de contact avec un monde enfoui qui est celui de l'imaginaire et de la puissance narrative.

On peut noter à cet égard que notre étude s'insère, sans doute, dans le paysage critique de son époque. On ne reviendra pas sur le discrédit critique bien connu qui a longtemps été le lot de la littérature policière. Il paraît plus intéressant de rappeler ici que la revalorisation du genre, et son rapprochement d'une littérature considérée comme plus respectable, a notamment tenu au fait

¹⁹¹⁰ Sur cette dimension rituelle, voir en particulier John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*, op. cit. Pour Cawelti, le caractère formulaire de la littérature populaire est à penser en lien à sa portée rituelle.

qu'elle a pu être vue sous le signe de la structure au moment où ce mot prenait toute sa force théorique. Modèle de machinerie littéraire, elle ouvrait au vertige de la combinatoire, des éléments, des relations et des opérations, et permettait de réfléchir aux significations à même d'émerger de données en nombre limité. Prêter attention au mystère n'avait peut-être guère de sens selon une telle perspective, sinon pour se pencher sur l'élément vide autour duquel fonctionnerait l'ensemble d'une telle machine – ce qui supposerait encore qu'il puisse être isolé comme tel. Mais on l'a vu, ce n'est pas ainsi que fonctionne le récit policier à mystère. Il tourne moins autour d'un vide qu'il ne modalise secrètement l'ensemble du récit par des effets de tiraillement multiples et divers. Si l'on a pu mobiliser des outils mis au point par l'école structuraliste, c'est précisément pour essayer de montrer combien le récit policier à mystère tend à en déplacer le fonctionnement attendu pour tromper les attentes du lecteur et créer des effets spécifiques. Il est plus aisé d'approcher le mystère dans un cadre théorique où la narratologie s'ouvre à la pragmatique, où les questions d'énonciation aussi bien que de réception participent de la manière d'appréhender le fonctionnement d'ensemble du récit.

Au terme de ce travail, qui s'est efforcé d'arpenter quelques voies de passage dans un territoire vaste et d'explorer des hypothèses qu'il faudrait prolonger, préciser et peut-être corriger par des analyses plus approfondies et plus conséquentes, il paraît nécessaire de dire ou de redire quelques repentirs, et de proposer un certain nombre de pistes de recherches.

Il a semblé nécessaire, pour proposer un parcours cohérent, de considérer les sphères française et anglo-saxonne sur la longue durée, au risque d'évidentes simplifications, et de ne pouvoir toujours mettre en situation des textes qui prennent aussi sens en contexte. Il aurait été bon de considérer de manière plus nettement différenciée les textes relevant de la sphère anglo-saxonne, en particulier pour ce qui concerne la Grande-Bretagne et les États-Unis. Ce travail, qu'on a proposé pour le début de la période considérée, a paru moins important pour la suite, les phénomènes se recoupant dans une large mesure. Mais le risque, là encore, est celui d'une simplification qu'il a bien fallu assumer dans le cadre

de ce travail.

Cette démarche simplificatrice peut aussi être dénoncée au point de vue de l'analyse des textes. On a proposé ici un protocole qui se voulait simple, porteur d'une dimension heuristique, et qui consistait pour l'essentiel à confronter des faits de lexique à des projets narratifs. Mais le mystère, on l'a rappelé au cours de l'étude, n'est pas à envisager de manière si nettement isolable. Des lexiques concurrents se recoupent et fonctionnent de concert dans les récits, pour créer en particulier l'effet intrigant en se nouant à divers effets textuels. La manière dont le mystère entre en résonance avec d'autres systèmes lexicaux, mais aussi avec des motifs et des scripts narratifs, serait à étudier, même si ce travail était rendu impossible ici par le choix d'une approche fondée sur l'échantillonnage et par la diversité des récits en présence, courant sur deux siècles et relevant de différents genres. Si l'on a effectué des inventaires d'occurrences, il ne s'agissait pas non plus de proposer un travail d'analyse fréquentielle, qui aurait impliqué de mobiliser des outils méthodologiques adaptés en vue d'un autre type d'étude. Un tel travail permettrait sans doute d'approfondir et de nuancer les conclusions avancées.

De manière générale, cette analyse prend sens dans le cadre des études consacrées à l'histoire de la société médiatique. Il était impossible de proposer un examen approfondi de la question au vu de notre problématique, mais à l'évidence, une recherche portant plus précisément sur la manière dont le mystère est à même d'affecter le public visé inviterait à élargir l'enquête au-delà des seuls écrits fictionnels relevant du policier. Le mystère, on l'a vu, et nombre des récits analysés ici en attestent, est lié à l'histoire des faits divers et de l'écriture journalistique. Il témoigne d'une porosité entre l'univers de la fiction et les discours médiatiques prétendant rendre compte de la réalité, et il est largement mobilisé selon des acceptions à visée publicitaire. Une histoire du mystère dans ses relations avec la société médiatique impliquerait de se pencher bien plus précisément sur la manière dont le terme est notamment utilisé dans la presse et les divers supports communicationnels de l'époque.

Le mystère revêt d'ailleurs un caractère transmédiatique, et convoque dans le cadre même des fictions romanesques une pulsion de type scopique, dont attestent aussi largement les couvertures de journaux de la fin du dix-neuvième siècle. La question des images, et en particulier des illustrations de romans, dans leur manière de cacher et de montrer tour à tour ce qu'il s'agirait

de parvenir à voir, dans des jeux de concurrence ou de complémentarité parfois complexes avec le fonctionnement du texte fictionnel placé en vis-à-vis, serait à appréhender. On y a fait allusion, au début du vingtième siècle, les romans et les films peuvent d'ailleurs indifféremment être appelés « mystères », lorsque le terme est conçu en un sens générique. La question du cinéma, des ciné-romans en particulier, mériterait assurément un détour à cet égard.

Il est évidemment important de se pencher sur le fantastique pour appréhender le mystère. On a fait fond ici sur un certain nombre d'études classiques sur le sujet, dans la mesure où les relations du mystère et du fantastique nous paraissent clairement mises en avant par un certain nombre d'auteurs. Il pourrait être bon d'analyser de plus près en particulier la manière dont les théoriciens du fantastique ont approché le mystère en faisant parfois de ce terme une notion-clé, mais conçue à l'occasion comme relevant à la limite de l'évidence. On pourrait d'ailleurs considérer que notre travail convoque pour une large part des effets de fantastique, qui trouveraient simplement leur spécificité de se déployer en un contexte où ils revêtent une portée spécifique. Il nous semble que tout l'enjeu tient précisément à ce contexte de déploiement, porteur de la dimension d'ambivalence et des jeux de tension présentés ici. Mais l'hypothèse mériterait d'être discutée et affinée en approfondissant la réflexion sur le fantastique. Notons par ailleurs qu'une attention accrue au fantastique et à la place qu'y prend le mystère nécessiterait d'intégrer à l'étude le problème de la littérature d'expression allemande¹⁹¹¹, ce qui était impossible ici. Cette question amènerait à s'intéresser notamment aux premières fictions policières allemandes, mal connues et peu étudiées¹⁹¹². La manière dont elles font droit ou non, et selon quels termes, au mystère, pourrait s'avérer riche d'enseignements quant à notre sujet dans une perspective comparatiste plus large, ce qui pourrait amener à modifier pour partie les termes du problème.

Enfin, notre travail s'arrête dans les années 1930, ce qui pose nombre de questions – notamment sur la manière dont le roman noir traite le mystère, et paraît en faire là encore dans une large mesure un repoussoir, mais selon de

¹⁹¹¹ Il faudrait commencer par le cas de E.T.A. Hoffmann, qui dès le dix-neuvième siècle est fréquemment associé au mystère par les auteurs et critiques, et qui au passage est considéré comme ayant écrit l'un des récits anticipant la naissance du roman policier avec *Mademoiselle de Scudéri*.

¹⁹¹² Ainsi par exemple de *Unterm Birnbaum* (1883), de Theodor Fontane, d'ailleurs non publié à ce jour en français.

nouvelles perspectives et en des termes qui mériteraient d'être discutés. La persistance et l'usure du mystère, sa mauvaise réputation et sa propension à l'éternel retour seraient également à considérer dans le contexte d'une étude du récit policier à énigme au cours des décennies suivantes, et ce jusqu'à nos jours. On pourrait s'interroger en particulier sur le goût d'un certain nombre de fictions policières récentes pour les thèmes religieux, en lien avec une fantasmagorie des signes en mesure de donner le cas échéant une place importante au mystère. Tout se passe en effet comme si les dimensions thématiques et sémantiques du mystère se trouvaient régulièrement revivifiées par des auteurs cherchant à réveiller l'idée d'un sens obscur et secret destiné à susciter l'intérêt du lecteur. La question du crime et de sa résolution, envisagée sous le signe du rapport au rituel¹⁹¹³, et d'une approche du texte sous le signe du rituel et de la conjuration de puissances secrètes, serait alors sans doute à considérer de plus près. Une telle fascination ne concerne pas seulement le christianisme, même si des textes tels que *The Da Vinci Code* (2003) de Dan Brown, pour prendre l'exemple le plus évident et au succès le plus écrasant, attestent du potentiel de fascination d'une religion ayant largement joué de la fétichisation des signes et des codes ; elle peut aussi permettre notamment de travailler une fantasmagorie originaire réinvestissant la question du bouc émissaire, de la littérature comme approche du sacré sous le signe du danger. Ainsi de *The Secret History* (1992), de Donna Tartt, où des étudiants, rêvant de s'initier aux mystères bachiques, en viennent inévitablement au crime et entrent dans la logique du secret, dans un texte qui joue à son tour avec le lecteur pour ne cesser de lui dérober la vérité et mieux lui faire rêver à son tour à l'initiation littéraire au crime. De tels textes pourraient témoigner d'une résurgence du mystère sur de nouveaux horizons et selon de nouvelles approches, dans une optique visant obstinément à travailler la fascination du lecteur.

¹⁹¹³ Voir notamment, outre les travaux de John J. Cawelti, Martin A. Kayman, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*, op. cit. La première partie de l'ouvrage, intégralement consacrée au mystère, en relation notamment avec la question de la sécularisation, a pour titre général « Rite and writing » (p. 1-28). Kayman envisage la catégorie du « mystery novel » et le rapport de la narration au mystère de manière très extensive, et en grande partie sous le signe de la dégradation du rapport au religieux liée au triomphe de la modernité rationaliste et techniciste, dans la lignée de Kracauer. La loi serait le substitut de la religion, dans des récits qui par le biais du rapport au mystère mettent en scène des représentations symboliques de l'état social et des secrets de la psyché. Cette approche amène Kayman à s'intéresser au déroulement narratif, pour y voir l'illustration de la conquête de la signification et de la justice.

Bibliographie des sources citées

1) Sources primaires

- Textes fictionnels

Corpus principal :

Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery* (1862-1863), Scottsdale, Poisoned Pen Press, « British Library Crime Classics », 2015.

Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge » (1831), dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980, vol. XI, p. 75-122.

—, « La Grande Bretèche » (1832), dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, vol. III, p. 710-729.

Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855), Paris, Louis Hachette et Cie, 1859.

Adolphe Belot, *Le Drame de la rue de la Paix*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.

Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1913.

—, *L'Affaire Manderson* (trad. Marc Logé), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1996 (1^e éd. française : 1914).

Élie Berthet, *Le Mûrier blanc* (1841), dans *La Bastide rouge. Le Mûrier blanc*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 163-251.

Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus* (1881), Paris, Les Belles Lettres/Encrage, 2005.

Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent* (1863), Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., 1892.

—, *La Trace du serpent* (trad. Charles Bernard-Derosne), Paris, Hachette, 1863, 2 volumes.

Charles Brockden Brown, *Wieland or the Transformation* (1799), dans *Wieland or the Transformation; Memoirs of Calwin the Biloquist*, Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998.

—, *Wieland ou la Voix mystérieuse* (trad. Auguste Callet, Javelin Pagnon), Paris, W.

Coquebert éditeur, 1841, 2 volumes.

Edward Bulwer, *Pelham or Aventures of a Gentleman* (1828), Philadelphie, J. B. Lippincott and Co., 1875, 2 volumes réunis en un seul.

—, *Pelham ou Aventures d'un gentleman* (trad. sous la direction de P. Lorain), Paris, Librairie Hachette et compagnie, 1874, 2 volumes.

Édouard Cassagnaux, *Le Saule*, dans *Le Pénitent*, Amiens/Paris, Boudon-Caron/Audin, 1833, vol. II, p. 265-395.

Henry Cauvain, *Maximilien Heller* (1871), dans Francis Lacassin (éd.), *Premières Enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 179-296.

Eugène Chavette, *La Chambre du crime*, Paris, Dentu, 1875, 2^e édition.

Gilbert Keith Chesterton, *The Innocence of Father Brown* (1911), dans *The Annotated Innocence of Father Brown*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1988.

—, *La Clairvoyance du père Brown* (trad. Émile Cammaerts, rév. Anne Guillaume), dans *Les Enquêtes du père Brown* (éd. Francis Lacassin), Paris, Omnibus, 2008, p. 7-244.

Agatha Christie, *Murder on the Orient Express* (1933), Londres, HarperCollins Publishers, 2015.

—, *Le Crime de l'Orient-Express* (trad. anonyme de 1934 revue par Jean-Marc Mendel), Paris, Librairie des Champs-Élysées, « Le Masque », 1999.

Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin* (1930), Londres, HarperCollins Publishers, 2017.

—, *Le Mystérieux Mr. Quinn* (sans nom de trad.), Paris, Librairie des Champs Elysées, « Le Masque », 1993 et *Mr. Quinn en voyage* (sans nom de trad.), Paris, Librairie des Champs Elysées, « Le Masque », 1993.

Wilkie Collins, *The Moonstone* (1868), Londres, Wordsworth, « Wordsworth Classics », 1999.

—, *La Pierre de lune* (trad. Lucienne Lenob), Paris, Phébus, « Libretto », 1995.

Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887) et *Une étude en rouge* (trad. Éric Wittersheim), dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2005, vol. I, p. 1-192.

—, *The Hound of the Baskervilles* (1901-1902) et *Le Chien des Baskerville* (trad. Éric Wittersheim), dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2006, vol. II, p. 298-605.

François-Guillaume Ducray-Duminil, *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (1798), Paris, Le Prieur, an VII, 6 volumes.

Alexandre Dumas, *Catherine Blum* (1854), Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1999.

Metta Victoria Fuller Victor, sous le nom de Seeley Regester, *The Dead Letter. An American Romance* (1866), New York, Beadle and Company, 1867.

Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* (1866), Paris, E. Dentu, 1867, 3^e édition.

—, *Monsieur Lecoq* (1868), Paris, E. Dentu, 1869, 3^e éd., 2 volumes.

William Godwin, *Things as They Are or the Adventures of Caleb Williams* (1794), Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 2005.

—, *Les Aventures de Caleb Williams* (sans nom de trad.), Paris, Phébus, 1997.

Anna Katherine Green, *XYZ* (1883), Auckland, The Floating Press, 2011.

Léon Groc, *L'Autobus évanoui* (1913), dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 761-899.

Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab* (1886), Chicago/New York, Rand, McNally and Company, 1889.

—, *The Mystery of a Hansom Cab* (version remaniée), Sidney, University of Sidney Library, 1997. En ligne : <<http://adc.library.usyd.edu.au/view?docId=ozlit/xml-main-texts/po0006.xml;collection=:database=:query=:brand=default>>.

Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888.

Étienne-Léon de Lamothe-Langon, sous le nom d'Anne Radcliffe (sic), *L'Ermite de la tombe mystérieuse ou le Fantôme du vieux château* (1816), Paris, Lecoq et Durey, 1822, 3 volumes.

—, *L'Espion de police. Roman de mœurs*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1826-1827, 4 volumes.

Joseph Sheridan Le Fanu, « The Evil Guest » (1851), dans J. S. Le Fanu, *Ghost Stories and Mysteries* (éd. E. F. Bleiler), New York, Dover Publications, 1975, p. 241-331.

—, *Invitation au crime* (trad. Patrick Reumaux), Paris, Phébus, 2003.

Maurice Leblanc, « L'arrestation d'Arsène Lupin » (1905), dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. I, p. 11-21.

Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils* (1919), dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène*

- Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. II, p. 399-610.
- Jules Lermina, *Histoires incroyables* (1885), Paris, L. Boulanger, 1895, 2 volumes.
- Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* (1907), dans *Les Aventures de Rouletabille reporter*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1988, vol. I, p. 13-190.
- Robert-Martin Lesuire, *Le Crime, ou Lettres originales, contenant les aventures de César de Perlencour*, Paris/Bruxelles, Dujardin/Defer de Maisonneuve, 1789, 4 volumes.
- Matthew Lewis, *The Monk* (1796), Oxford, New York, Oxford University Press, « The World's Classics », 1980.
- , *Le Moine* (trad. Léon de Wailly, rév. Maurice Lévy), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820), Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2008.
- , *Melmoth ou l'Homme errant* (trad. Jacqueline Marc-Chadourne), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1988.
- Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu* (1895), ou *l'Héautonparatéroumène*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 341-385.
- Emma Orczy, *The Man in the Corner* (1901), New York, Dodd, Mead and Company, 1909.
- , *Le Vieil homme dans le coin* (trad. Jean Joseph-Renaud), Paris, Garnier frères, 1980.
- Edgar Allan Poe, *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge (Mass.)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, vol. II et III. En ligne : eapoe.org.
- , *Contes – essais – poèmes* (éd. Claude Richard, divers traducteurs), Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1989 ; et Edgar Allan Poe, *Contes policiers et autres* (trad. Henri Justin), Paris, Classiques Garnier, « Textes du monde », 2016.
- Thomas de Quincey, *The Avenger* (1838), dans *On Murder*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2006, p. 35-80.
- Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho. A Romance* (1794), New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1980.
- , *Les Mystères d'Udolpho* (trad. Victorine de Chastenay, rév. Maurice Lévy), Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
- George W. M. Reynolds, *The Mysteries of London* (1844-1846), Londres, George Vickers,

1846, 4 volumes.

William Clark Russell, *Is He the Man?* (1876), Londres, Chatto and Windus, 1898.

Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois* (1840), dans *Le Bananier. Eulalie Pontois*, Paris, Michel Lévy frères, 1858.

Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), Paris, Gallimard, « Quarto », 2009.

Horace Walpole, *The Castle of Otranto : A Gothic Story* (1764), Oxford/New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998.

—, *Le Château d'Otrante* (trad. Dominique Corticchiato), dans Francis Lacassin (éd.), *Romans terrifiants*, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. 1-81.

Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge* (1872), repris dans *Mémoires d'un commissaire de police*, Paris, E. Dentu, 1875, 2 volumes.

Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge*, Paris, J. Bouillet, 1873.

Autres textes fictionnels :

Anonyme, *La Désolation des procureurs et autres personnes du palais, ou le Petit Mystère*, Paris, Impr. de Demonville, 1789.

—, *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu, à Oronte*, Rouen, Jacques du Mesnil, 1684.

Jean-Jacques Barthélémy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure l'aîné, 1788, 4 volumes.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca Borges », 2003.

—, *L'Aleph* (trad. Roger Caillois, René L.-F. Durand), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2010, vol. I.

Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, Oxford/New York, Oxford World's Classics, 2012.

Edward Bulwer, *Eugene Aram*, Londres, Richard Bentley, 1833.

John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Robert Challe, *Les Illustres françaises*, Genève, Droz, 1991.

Claude de Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de*

- Meilcour, dans Raymond Trousson (éd.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1-161.
- Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2^e édition, 1994.
- , *Moll Flanders*, New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2004.
- Charles Duclos, *Confessions du comte de ****, dans Raymond Trousson (éd.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 163-264.
- , *Histoire de Madame de Luz*, Paris, La Table ronde, 2001.
- Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998.
- , *Joseph Andrews and Shamela*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2008, p. 1-303.
- Madame de Genlis, *Les Chevaliers du cygne ou la Cour de Charlemagne*, Paris, Maradan, 1805, III vol.
- Sheridan Le Fanu, « A Preliminary Word », *Uncle Silas*, Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1996.
- Maurice Leblanc, « Triple mystère », *L'Auto*, 14/8/1905, p. 1.
- Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, dans Étienne (éd.), *Romanciers du dix-huitième siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », vol. I, 1960, p. 249-490.
- Pierre de Marivaux, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M****, dans Pierre de Marivaux, *Romans, récits, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, p. 565-791.
- , *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de ****, dans *Romans, récits, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, p. 79-564.
- Richard Middleton, *The Ghost-Ship and Other Stories*, préface d'Arthur Machen, Londres, T. Fisher Uwin, 1912.
- Charles de Montesquieu, *Les Lettres persanes*, dans *Œuvres complètes*, Oxford/Naples, Voltaire Foundation/Istituto italiano per gli studi filosofici, vol. I, 2004.
- Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *Lamekis ou les Voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la Terre intérieure*, Paris, Louis Dupuis, 1735.
- Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, dans Étienne (éd.),

- Romanciers du dix-huitième siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », vol. I, 1960, p. 1199-1371.
- Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », vol. II, 1964, p. 1-794.
- Samuel Richardson, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, Londres/New York/Victoria, Penguin Classics, 1985.
- , *Pamela or Virtue Rewarded*, New York, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2001.
- Tobias Smollet, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, Londres/New York/Toronto, Oxford University Press, « Oxford English Novels », 1971.
- , *The Adventures of Roderick Random*, Toronto/New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1981.
- Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, New York/Londres, W. W. Norton and Company, 1980.
- Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2002.
- Madame de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge. Le Siège de Calais*, Paris, A. Quantin, 1885.
- René Trintzius, *Babel des ombres*, Paris, Éditions Jean-Renard, 1944.

- Textes non fictionnels

Textes de critique policière de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle

- Anonyme, « Detective Stories », rubrique « The Contributor's Club », dans *The Atlantic Monthly*, n°486, 1898, repris en volume dans *The Atlantic Monthly*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1898, vol. LXXXI, p. 573-574.
- , « The Noble Art of Mystery », dans *The Nation*, 14/09/1927, repris en volume dans *The Nation*, vol. CXXV, 06/07/1927-28/12/1927, p. 242.
- François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1937.
- Austin Freeman « The Art of the Detective Story » (1924), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 7-17.

Ronald A. Knox, « A Detective Story Decalogue », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 194-196.

Edmond Locard, *Policiers de roman et de laboratoire*, Paris, Payot, 1924.

Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929), Paris, Les Belles-Lettres/Encrage, 2011.

Pierre Missac, « Le roman policier et le merveilleux », *Cahiers du Sud*, juillet 1936, n°185, p. 568-573.

Paul Morand, « Réflexions sur le roman détective », *Revue de Paris*, 1934, deuxième volume, mars-avril 1934, livraison du 1^{er} avril 1934, p. 481-492.

Dorothy L. Sayers, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, Tyler (Tex.), Bowen Press, 2008, 2 volumes.

H. Douglas Thompson, *Masters of Mystery* (1931), extraits, dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 128-145.

S. S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 189-193.

Carolyn Wells, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield (Mass.), The Home Correspondence School, 1913.

W. H. Wright, *The Great Detective Stories* (1927), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 33-70.

E. M. Wrong, *Crime and Detection* (1926), dans Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1946), New York, Carroll & Graf Publishers, 1983, p. 18-32.

Autres textes non fictionnels

Annales de médecine légale, de criminologie et de police scientifique, 1925, vol. V, n°1, janvier 1925.

Bulletin bibliographique et littéraire, publié par la librairie d'AB. Cherbuliez, Paris, n°1, 1833.

Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières, dédié aux abonnés de tous les cabinets de lecture, Paris, Marc et Pigoreau, 1819.

- Poésies nationales de la Révolution française*, Paris, Michel fils aîné et Bailly, 1836.
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, vol.II.
- Nicolas Boileau, *Art poétique* (1674), dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1966.
- Jacques-Bénigne Bossuet, *Élévations sur les mystères, méditations et autres textes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2017.
- Mary Elizabeth Braddon, « My First Novel: *The Trail of the Serpent* », *The Idler Magazine*, février-juillet 1893, vol. III, p. 19-30.
- André Breton, « Le merveilleux contre le mystère » (1936), dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1999, vol. III, p. 653-658.
- Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1990.
- , *Pre-Revolutionary Writings*, Ian Harris (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , *Reflections on the Revolution in France*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- , *Apologie de la société naturelle ou Lettre du comte de *** au jeune lord **** (sans nom de trad.), Paris, s.n., 1776.
- , *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du beau et du sublime* (trad. Baldine Saint-Girons), Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007.
- Méric Casaubon, *A Treatise Concerning Enthusiasme, as it is an Effect of Nature: but is mistaken by many for either Divine Inspiration, or Diabolical Possession*, Londres, R.D., 1654.
- François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1947.
- , *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1978.
- Agatha Christie, *An Autobiography* (1977), Glasgow, Fontana/Collins, 1982.
- Daniel Defoe, *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1706), dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, 1700-1820*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000, p. 5-13.
- Denis Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, vol. XVI, *Salon de 1767*, 1990.
- , *Éloge de Richardson* (1762), dans *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2004,

p. 897-911.

Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (sld.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772. Disponible sur le site « ENCCRE » de l'Académie des Sciences. En ligne : <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>>.

Charles-François Dupuis, *L'Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*, Paris, Émile Babeuf, 1822, 7 volumes.

Gaspard-François-Anne de Forbin, *Accord de la foi avec la raison dans la manière de présenter le système physique du monde et d'expliquer les mystères de la religion* Paris, Desaint et Saillant, 1757.

Eusèbe G***, *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers*, Paris, Firmin Didot, 1839, vol. I.

William Godwin, *An Inquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, Londres, G. G. J. and J. Robinson, 1793, 2 volumes.

Edmond et Jules Goncourt, *Journal*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1885, vol. I.

James Greenwood, *The Seven Curses of London*, Londres, Stanley Rivers and Co., 1869.

Charle F. Horne, *The Technique of the Novel*, New York/Londres, Harper and Brothers Publishers, 1908.

Sören Kierkegaard, *Crainte et tremblement* (1843), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1984.

Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de Notre Rédemption* (1613-1622), Paris, Honoré Champion, 1996.

Maurice Leblanc, « Qui est Arsène Lupin ? », dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. 2, p. i-iii.

Pierre Lebrun, *Suite des dissertations historiques et dogmatiques sur les liturgies de tout le monde chrétien. Quinzième dissertation, suite du t. IV*, Paris, Chez la Veuve de Florentin Delaulne, 1725.

Robert-Martin Lesuire, *Le Secret d'être heureux, ou Mémoires d'un philosophe qui cherche le bonheur*, Paris, Louis, 1796-1797, 2 volumes.

Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres » (1896), dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003, p. 229-234.

Guy de Maupassant, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 nov. 1881, p. 1.

Claude-François Ménéstrier, *Philosophie des images énigmatiques*, Paris, chez la veuve Daniel Hortemels, 1694.

Sergueï Ouvarov, *Essai sur les Mystères d'Éleusis*, Paris, Imprimerie royale, 3^e éd., 1816.

Edgar Allan Poe, *Eureka* (1848), dans James Harrison (éd.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Thomas Y. Crowell and Co., 1902, vol. XVI, *Marginalia – Eureka*, p. 179-315. En ligne : <eapoe.org>.

—, « Review of *Twice-Told Tales* », *Graham's Magazine*, mai 1842, p. 298-300.

Thomas de Quincey, « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* » (1823), dans Thomas de Quincey, *On Murder*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2006, p. 3-7

—, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827-1854), dans *On Murder*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2006, p. 8-34.

—, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (version révisée de 1854), dans *De Quincey's Works*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1863, vol. IV, *The English-Mail Coach and Other Writings*, p. 1-110.

—, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (trad. Pierre Leyris), dans Thomas de Quincey, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2011, p. 1235-1335.

Louis Racine, *Œuvres poétiques*, Paris, P. Dupont, 1825.

Ann Radcliffe, *On the Supernatural in Poetry* (1826), dans E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, 1700-1820*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000, p. 163-172.

Richmond, *Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner. Drawn Up from his Private Memoranda* (1827), New York, Dover, 1976.

Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969, vol. IV.

—, *Profession de foi d'un vicaire savoyard* (1762), Paris, GF-Flammarion, 1996.

Donatien Alphonse François de Sade, « Idée sur les romans », dans *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, précédées d'une idée sur les romans, et ornées de gravures*, Paris, Massé, an VIII (1799), vol. I, p. i-xlvii.

Guillaume de Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la religion secrète des anciens peuples*, repris sous le titre *Recherches historiques et critiques sur les mystères antiques*, Paris,

De Bure frères, 1817, 2 volumes.

Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Compositions, and Particularly on the Works of Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, juillet 1827, vol. I, n°1, p. 60-98.

Eugène Sue, *Correspondance générale*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Jean-Baptiste Thiers, *Traité des superstitions selon l'écriture sainte, les décrets des conciles, et les sentiments des pères, et les théologiens*, Paris, Antoine Dezallier, 1679, vol. I.

Marius Topin, *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier et Cie, 1876.

Louis Travenol : *Œuvres mêlées du sieur***, ouvrage en vers et en prose ; contenant des remarques curieuses sur les mystères de la confrérie des francs-maçons, sur la lettre de J. J. Rousseau contre la musique française, et sur le Dialogue de Pégase et du vieillard par M. de Voltaire*, Amsterdam, s.n., 1775.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique* (1764), Paris, Classiques Garnier, Poche, 2008.

Paul Yvon, *La Vie d'un dilettante : Horace Walpole. Essai de biographie psychologique et littéraire*, Caen, Lanier, 1924.

—, *Le Gothique et la renaissance gothique en Angleterre (1750-1880). Essai de psychologie littéraire, artistique et sociale*, Caen, Jouan et Bigot, 1931.

2) Études monographiques sur les œuvres ou les auteurs

« Edgar Allan Poe and Religion », article publié sur le site de la société Edgar Allan Poe de Baltimore, s.d. En ligne : <<https://www.eapoe.org/geninfo/poerelig.htm>>.

Alfu, Gaston Leroux. *Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996.

Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown*, Paris, Belin, 2000.

Marc Amfreville et Françoise Charras (sld.), *Profils américains*, n°11, « Charles Brockden Brown », Centre d'Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines, Montpellier, 1999.

Alfred Asseline, « Critique littéraire. *Le Bananier*, par M. Frédéric Soulié », dans *La Revue de Paris*, n°13, 1843.

Maurice Bardèche, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot*, Genève, Slatkine, 1967.

Marie-Françoise Baslez, Olivier Munnich (sld.), *La Mémoire des persécutions. Autour des livres des Maccabées*, Paris/Louvain, Peeters, 2014.

Jacques Baudou, Philippe Gontier, « Les romans de Léon Groc », *Le Rocambole*, été 2014, n°67, « Découverte de Léon Groc » (p. 15-68)

Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998.

—, *L’Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2008.

Robert L. Belknap, *The Genesis of the "Brothers Karamazov": The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text*, Evanston, Northwestern University Press, 1990.

Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince (sld.), *Catulle Mendès : l’énigme d’une disparition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2005.

Pierre Berthiaume, « Les Lettres persanes ou l’exotisme sans l’exotisme », dans *Indigenes and Exoticism*, 2005, vol. XXIV, p. 1-18.

Harold Bloom (sld.), *Edgar Allan Poe*, New York, Chelsea House, « Modern critical views », 1985.

— (sld.), *The Tales of Poe*, New York, Chelsea House, « Modern critical interpretations », 1987.

Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, Paris, J. Vrin, 1985.

Paul-Gabriel Boucé, *Les Romans de Smollett*, Paris, Didier, 1971.

Richard Bourke, *Empire and Revolution: The Political Life of Edmund Burke*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

Jenny Bourne Taylor (sld.), *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

—, « Trollope And the Sensation Novel », dans Carolyn Dever et Lisa Niles (sld.), *The Cambridge Companion to Anthony Trollope*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 85-98.

Simon Bréan, « L’écriture de Maurice Renard, en tension entre extrapolation scientifique et figuration littéraire », *ReS Futurae*, 11/2018. En ligne : <<http://journals.openedition.org/resf/1266>>.

Peter Brooks, « La vertu et la terreur : *Le Moine* », *Romantisme*, 2013/4, n° 162, p. 85-97. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-4-page-85.htm>>.

Hélène Campagnol-Catel, « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, 2010, vol. XIV, n°1, p. 28-45.

Gordon Campbell, « The Theology of *The Pilgrim's Progress* », dans Vincent Newey (sld.), *The Pilgrim's Progress. Critical and Historical Views*, Liverpool, Liverpool University Press, 1980, p. 251-262.

Jean-François Chassay, Jean-François Côté, Bertrand Gervais (sld.), *Edgar Allan Poe, une pensée de la fin*, Liber, Montréal, 2001.

Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania. The Reception of Eugène Sue in Britain 1838-1860*, Bern/Oxford/Berlin, Peter Lang, « European connections », 2003.

Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1989.

Daniel Compère, « Retours sur Edgar Poe », dans *Le Rocambole*, hiver 2016, n°77, p. 15-16.

—, « Edgar Poe et le récit "policier" », dans *Le Rocambole*, hiver 2016, n°77, p. 45-60.

Jean-Pierre Dens, « Desmarests de Saint-Sorlin et la querelle du merveilleux », *Romance Notes*, hiver 1985, vol. XXVI, n°2, p. 120-124.

Michael Dirda, « The mystery behind the baroness », *The New Criterion*, sept. 2015, vol. III. En ligne : <<https://newcriterion.com/issues/2015/9/the-mystery-behind-the-baroness>>.

Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou Le Livre des bords*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1995.

Anne Dunan, « "Parables run not always upon all fours" : allégories, emblèmes et défense du style métaphorique chez Richard Bernard, John Bunyan et Benjamin Keach », dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des dix-septième et dix-huitième siècles*, 2004, n°58, p. 131-145.

Max Duperray (sld.), *Les Mystères de Mrs. Radcliffe. "The Mysteries of Udolpho" revisited*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.

Françoise Dupeyron-Lafay, « La représentation du père Brown et du mal dans les nouvelles policières de G. K. Chesterton : *The Innocence of Father Brown* (1911), entre orthodoxie et hétérodoxie », *Revue française de civilisation britannique*, 2013, XVIII/1. En ligne : <<https://journals.openedition.org/rfcb/3659>>.

Elizabeth Duquette, « The Office of *The Dead Letter* », *Arizona Quarterly*, janvier 2013, vol. LXIX, n°4, p. 25-58.

Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Éditions du Seuil, « Liber », 2008.

Élizabeth Durot-Boucé, « De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe », *Palimpsestes*, 18/2006. En ligne : <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/592>>.

Thomas Stearns Eliot, « Wilkie Collins and Dickens », dans T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 2^e éd., 1934, p. 422-432.

Guillaume Fau (sld.), *Gaston Leroux. De Rouletabille à Chéri-Bibi (catalogue de l'exposition de la BNF)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2008.

Virginie Fernandez, « L'Affaire Lerouge : l'écrivain au travail », dans *Le Rocambole*, automne-hiver 2013, n°64/65, « Enquêtes sur Gaboriau », p. 53-74.

Claude Fierobe, *Ordre et chaos dans The Monk de M. G. Lewis*, dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, n°21, p. 163-177. En ligne : <www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1985_num_21_1_1080>.

Jocelyn Fiorina, « Décoder Dumas. L'énigme politico-littéraire dans *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* », dans Alexandre Dumas, *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, Paris, Fayard, « Mille et une Nuits », 2015, p. 79-182.

Benjamin F. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Poe*, Cambridge, Melbourne, New York, Cambridge University Press, 2008.

E. D. Forgues, « Le Roman anglais contemporain. Miss Braddon et le roman à sensation », *Revue des deux mondes*, 1863, n°45, p. 953-977.

Nadia Forté, *L'Indicible dans les romans gothiques d'Ann Radcliffe (1789-1826)*, thèse de littérature anglaise effectuée sous la direction de Frédéric Ogée, Université Paris Diderot, 2007.

Marion François, « Catulle Mendès, 56, rue des Filles-Dieu : l'invention du détective "héautonparatéroumène", ou un coupable acharnement », *Fabula / Les colloques*, séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation », 2008. En ligne : <<http://www.fabula.org/colloques/document917.php>>.

François Gallix (sld.), *"The Moonstone". Wilkie Collins*, Paris, Ellipses, 1995.

Jean-Pierre Galvan, *"Les Mystères de Paris". Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris/Montréal, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, 2 volumes.

James W. Gargano, « The Question of Poe's Narrators », dans Robert Regan, *Poe. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 164-171.

Claire Gaspard, « Cœlina, de Ducray-Duminil à Pixérécourt : à l'aube de la "littérature industrielle" », dans Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard (sld.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2000, p. 125-144.

Christophe Gelly, *Le Chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

Gaïd Girard, *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Wojciech Golonka, *Gilbert Keith Chesterton. Portrait philosophique d'un écrivain*, Paris, Cerf, « Patrimoines », 2016.

Andrea Goulet, « "Whistful" Thinking : Time, Cards, and Madmen at the Fin-de-Siècle (Lermina's "Les fous") », *Dix-Neuf*, 2014, vol. XVIII, n°3, p. 288-302. En ligne : <https://doi.org/10.1179/1478731814Z.00000000060>.

Jesper Gulddal, « "Beautiful Shining Order": Detective Authority in Agatha Christie's *Murder on the Orient Express* », *Clues*, printemps 2016, vol. XXXIV, n°1, p. 11-21.

A.D. Harvey, « The Nightmare of *Caleb Williams* », *Essays in Criticism*, 1976, n°26, p. 236-249.

Daniel Hoffmann, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Paragon House, 1990.

Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Gulf Stream », 2008.

Cynthia S. Jordan, « "The Folly of Precipitate Conclusions": Brockden Brown's *Wieland* », dans *Second Stories. The Politics of Language, Form and Gender in Early American Fictions*, Londres/Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1989, p. 78-97.

Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2009.

J. Gerald Kennedy, « The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives », dans Louis J. Budd et Edwin H. Caddy (sld.), *On Poe*, Durham, Duke University Press, « The Best from American Literature », 1993, p. 172-184.

Richard Kopley, *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*, New York, Palgrave MacMillan, 2008.

Francis Lacassin, « À l'ombre des italiques en fleurs », *Europe*, juin 1981, n°626-627, p. 81-87.

Catherine Lanone, « "Terror has no diary" : Melmoth ou le récit éviscéré », dans *Polysèmes*, 2005, n°7. En ligne : <<http://journals.openedition.org/polysemes/1647>>.

Elsa de Lavergne, « Jules Lermina (1839-1915) », *Le Rocambole*, automne 2008, n°43-44, p. 15-22.

Graham Law, Andrew Maunder, *Wilkie Collins. A Literary Life*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Catherine Lenoir-Bellec, « Fautes et secrets de famille. Les tragédies de l'intime selon Eugène Sue et Émile Zola », dans Éliane Burnet, Pascal Bouvier, Catherine Lenoir-Bellec et coll., *Sémiologie du secret. Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Aleph, 2004, p. 59-82.

Mathieu Letourneux, « L'histoire sociale phagocytée par le roman-feuilleton : *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », p. 157-171.

—, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, 2010/1, n°14, p. 62-72. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page-62.htm>>.

Maurice Lévy, « Lecture plurielle du *Château d'Otrante* », dans Michèle Plaisant (sld.), *La Mort, le fantastique, le surnaturel du seizième siècle à l'époque romantique. Actes du colloque des 9-10 mars 1979*, Lille, Centre de recherches sur l'Angleterre des Tudor à la Régence, 1980, p. 149-150.

Patrizia Lombardo, « Edgar Poe, le sentiment et l'intellect », *Critique*, 2009/6, n°745-746, p. 625-638.

James Russell Lowell, « Life of Poe », dans Rufus Wilmot Griswold (éd.), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, New York, J. S. Redfield, 1850, vol. I, p. vii-xiii.

Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

Éric Lysoé, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, « Interférences », 2004.

Pierre-Maurice Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Hachette, 1916, vol. II. Accessible en ligne : <<https://archive.org/details/lareligiondejjroozmassuoft/page/1>>.

Richard C. Maxwell, « G. M. Reynolds, Dickens, and the *Mysteries of London* », dans *Nineteenth-Century Fiction*, Sep. 1977, vol. XXXII, n°2, p. 188-213.

—, *The Mysteries of Paris and London*, Charlottesville/Londres, University Press of Virginia, 1992.

Denis Mellier, « Le sublime et le rigolo : fantastique et écriture dans *La Poupée sanglante* et *La Machine à assassiner* de Gaston Leroux », *Tapis-Franc*, septembre 1996, n°7, p. 67-80.

— (sld.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, « Signes », 1999.

Gilles Menegaldo, Jean-Pierre Naugrette, *R.L. Stevenson et A. Conan Doyle : aventures de la fiction (actes du colloque de Cerisy)*, Rennes, Terre de Brume, « Terres fantastiques », 2003.

Robert Miles, *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.

Jean-Claude Milner, « Retour à "La lettre volée" » dans *Détections fictives*, Paris, Éditions du Seuil, « Fiction et Cie », 1985, p. 9-44.

Georges Molinié, « Le roman baroque dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus », dans Charles Kannengiesser, Yves Marchasson (sld.), *Humanisme et foi chrétienne. Mélanges scientifiques de l'Institut Catholique de Paris*, Paris, Beauchesne, 1976, p. 203-208.

Jean-Pierre Naugrette, *Détections sur Sherlock Holmes*, Cadillon, Le Visage Vert, 2015.

J. W. Oakley, *The Reform of Honor in Bulwer's Pelham*, *Nineteenth-Century Literature*, 1992, vol. XLVII, n°1, p. 50. En ligne : <<https://www.jstor.org/stable/2933764>>.

Yves Olivier-Martin, « *Le Bananier* de Frédéric Soulié », dans *Le Rocambole*, 2004, n°26, « Frédéric Soulié », p. 137-142.

Jean de Palacio, *William Godwin et son monde intérieur*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.

Janet B. Pascal, *Arthur Conan Doyle. Beyond Baker Street*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2000.

Benoît Peeters, « Tombeau d'Agatha Christie », dans *La Bibliothèque de Villers. Tombeau*

- d'Agatha Christie, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2004, p. 65-94.
- John Pennington, « "Eliminate All Other Factors": Fantastic Hesitation in Arthur Conan Doyle's *Hound of the Baskervilles* », *Journal of the Fantastic in the Arts*, printemps 2005, n°2/58, p. 132-143.
- Jean Philippon, « *Lamekis*. Un roman "égyptien" du dix-huitième siècle », dans *La fuite en Égypte. Supplément aux voyages européens en Orient*, Le Caire, CEDEJ – Égypte/Soudan, 1989, p. 51-74. En ligne : <<https://books.openedition.org/cedej/230?lang=fr#text>>.
- A. S. Plumtree, « The Artist as Murderer: De Quincey's *Essay on Murder Considered as One of the Fine Arts*, dans Robert Lance Snyder (sld.), *Thomas de Quincey. Bicentenary Studies*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985, p. 140-163.
- Gwenhaël Ponnau, « Du récit fantastique au récit policier : le criminel et son double », *Modernités*, 1988, n°2, p. 103-115.
- François Rahier, « L'Étonnante aventure de *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* d'Alexandre Dumas », dans *Le Rocambole*, hiver 2016, n°77, p. 33-44.
- Charles J. Repzka, *Sacramental commodities. Gift, Text, and the Sublime in De Quincey*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
- Jean Ricardou, « L'Or du scarabée », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 365-384.
- Claude Richard (sld.), *Delta*, 1981, n°12, « Edgar Allan Poe ».
- , « La physique de Poe », dans Jean Emelina, Denise Terrel (sld.), *Edgar Poe et la raison visionnaire. Actes du troisième colloque international de science-fiction de Nice, 2-3-4 avril 1987*, Nice, Centre d'étude de la métaphore, 1988, p. 205-214.
- Dermot A. Ryan, « "This Vast Machine": Catholicism as System in Charles Maturin's *Melmoth the Wanderer* », dans *Gothic Studies*, 2014, vol. XVI, n°2, p. 20-32.
- Victor Sage, « Irish Gothic: C.R. Maturin and J.S. Le Fanu », dans David Punter (sld.), *A Companion to the Gothic*, Oxford/Malden, Blackwell Publishers, 2000.
- , *Le Fanu's Gothic. The Rhetoric of Darkness*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2004.
- Jean-Pierre Saïdah (sld.), *Catulle Mendès, et la République des lettres*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011.
- Claude Schopp, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2002.
- , *Dictionnaire Dumas*, Paris, CNRS éditions, 2010.

Philippe Séguin, « La poétique d'Edgar Allan Poe. De la beauté comme aspiration romantique à la beauté de la cohérence logique », dans *Alliage*, juillet 2006, n°57-58, « Science et littérature », p. 126-136.

En ligne : <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3538>>.

Cécile-Anne Sibout, « Maurice Leblanc – Gaston Leroux : des cousins en écriture », dans *Études Normandes*, 2006, 55^e année, n°1, « Arsène Lupin, gentleman normand », p. 86-94.

Rachel Smillie, « True Cock-and-Bull Stories: Negotiating Narrative Authority in Emmuska Orczy's "Man in the Corner" Tales », *Clues. A Journal of Detection*, printemps 2017, vol. XXXV, n°1, p. 51-62.

G. St John Stott, « The Structure of *Melmoth the Wanderer* », *Études irlandaises*, 1987, n°12-1, p. 41-52. En ligne : <www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1987_num_12_1_2420>.

Lucy Sussex, *Blockbuster! Fergus Hume and the Mystery of a Hansom Cab*, Melbourne, Text Publishing, 2015.

Richard Switzer, « E. L. De Lamothe-Langon and the Development of the *Roman De Mœurs* », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 1956, 10/2, p. 316-321.

Łukasz Szkopiński, *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2015.

Robert T. Tally Jr., *Poe and the Subversion of American Literature*, New York, Bloomsbury, 2015.

Allen Tate, « The Angelic Imagination : Poe and the Power of Words », *The Kenyon Review*, été 1952, vol. XIV, n°3, p. 455-475.

André Vanoncini, « Crime et châtement dans *L'Affaire Lerouge* d'Emile Gaboriau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n°44, p. 191-204. En ligne : <www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1786>.

Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Éric Vauthier, « Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence », *Anales de Filologia Francesa*, 2005-2006, n°14, p. 233-250.

Juliette Vion-Dury, « "Je vous demande de rattacher le présent au passé" ou les mondes archaïques dans *L'Île aux trente cercueils* et *The Lair of the White Worm* », *Otrante*, nov. 2008, n°24, p. 49-64.

Raphaëlle Zadé, *Les martyrs Maccabée : de l'histoire juive au culte chrétien. Les homélies de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome*, Leiden/Boston, Brill, 2007.

3) Études sur la littérature policière (outre celles abordées dans le cadre des sources primaires)

Europe, novembre-décembre 1976, n°571-572, « La fiction policière ».

Claude Aveline, « Le roman policier est-il un genre littéraire ? », conférence radiophonique. 1^{re} diffusion sur France Culture le 30/8/1968. Rediffusion le 8/3/2020 dans *Les Nuits de France Culture* (troisième volet des émissions consacrées à « la nuit de la Bilipo »).

Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1975.

Roger Caillois, *Puissances du roman* (1942), repris dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1974.

John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1976.

—, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, Madison (Wisc.), The University of Wisconsin Press, Popular Press, 2004.

James Carney, « Supernatural Intuitions and Classic Detective Fiction: A Cognitivist Appraisal », *Style*, été 2014, vol. XLVIII, n°2, p. 204.

Robert Champigny, *What Will Have Happened. A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*, Bloomington, Londres, Indiana University Press, 1977.

Alain Chareyre-Méjan, « La touche assassine », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, « Feuilles de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud », 1995, p. 101-111.

Clare Clarke, *Late Victorian Crime Fiction in the Shadows of Sherlock*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

Daniel Compère, « Le roman d'aventures policières au dix-neuvième siècle », dans Alain-

- Michel Boyer et Daniel Couégnas (sld.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut/Université de Nantes, 2004, p. 109-119.
- Michael Cook, *Narratives of Enclosures in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2011.
- Dean DeFino, « Lead Birds and Falling Beams », *Journal of Modern Literature*, été 2004, vol. 27, n°4, p. 73-81. En ligne : <<https://www.jstor.org/stable/3831806>>.
- Dominique Descotes, *Les Mystères de chambre close*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, « Feuillet de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud », 1995.
- , « Le livre-jeu des facultés : l'invention du lecteur de roman policier », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, « Feuillet de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud », 1995, p. 113-133.
- Uri Eisenzweig, « L'instance du policier dans le romanesque. Balzac, Poe et le mystère de la chambre close », *Poétique*, 1982, n°51, p. 279-302.
- , *Autopsies du roman policier (anthologie)*, Paris, 10/18, 1983.
- , *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie*, 2009, n°17. En ligne : <<http://journals.openedition.org/narratologie/1095>>.
- Christophe Gelly, *Le Récit policier anglophone au dix-neuvième siècle. Genèse d'une poétique*, thèse effectuée sous la direction de Christian La Cassagnère, Université de Lyon, 1999.
- Stacy Gillis, « Detecting Histories, Detecting Genealogies: The Origins of Golden Age Detective Fiction », *Clues*, printemps 2019, vol. XXXVII, n°2, p. 9-19.
- Howard Haycraft, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York, Londres, D. Appleton-Century Company, 1941.
- , *The Art of the Mystery Story (1946)*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1983.
- John T. Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Martin A. Kayman, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*, New York, Palgrave Macmillan, 1992.

- Stephen Knight, *Crime Fiction. Detection, Death, Diversity*, Basingstoke/New York, Palgrave MacMillan, 2004.
- Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 2001.
- Guy Lardreau, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie. Fantaisie pédagogique*, Arles, Actes Sud, « Le génie du philosophe », 1997.
- Elsa de Lavergne, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- Michel Lebrun, « Les alchimistes du roman policier », *Europe*, juin 1974, n°542, « Le Roman-Feuilleton », p. 138-143.
- Jean-Jacques Lecercle, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études Anglaises*, 2011, n°64/4, p. 390-401.
- Marc Lits, *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993.
- LeRoy Lad Panek, *British Mystery. Histoire du roman policier classique anglais*, Amiens, Encrage, 1990.
- Denis Mellier, « L'illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo (sld.), *Philosophies du roman policier*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, « Feuillet de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud », 1995, p. 77-100.
- Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney (éd.), *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Bruce F. Murphy, *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, New York, Palgrave, 1999.
- Robert S. Paul, *Whatever Happened to Sherlock Holmes. Detective Fiction, Popular Theology and Society*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991.
- Martin Priestman, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University press, 2003.
- Kálai Sándor, « Pratiques sérielles dans le roman judiciaire », *Belphégor*, 14/2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/belphegor/696>.
- William David Spenser, *Mysterium and Mystery. The Clerical Crime Novel (1989)*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992.
- Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel (1972)*, New York,

The Mysterious Press, 1993.

Benoît Tadié, « Essor du récit criminel transatlantique : esquisse d'un champ de recherche », dans *Transatlantica*, 2012, n°1. En ligne :

<<http://journals.openedition.org/transatlantica/5785>>.

Jean-Claude Vareille, « Roman policier archaïque et aventure archaïque », dans Roger Bellet (sld.), *L'Aventure dans la littérature populaire au dix-neuvième siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1985, p. 185-198.

—, « Culture savante et culture populaire. Brèves remarques à propos des horizons idéologiques, des structures, et de la littérarité du roman policier », *Caliban*, 1986, n°23, p. 5-19.

—, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, 1986, n°53, « Littérature populaire », p. 23-36.

—, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

4) Autres ouvrages d'histoire, d'analyse et de théorie littéraire

Cahiers de narratologie, 2019, n°35, « Le style comme événement ». En ligne : <<https://journals.openedition.org/narratologie/9183>>.

Romanesques, n°4, 2011, « Romance » (textes réunis par Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait).

Jean-Michel Adam, « La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », *Langue française*, 1978, n°38, p. 101-117.

—, *Le Texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, « Linguistique », 1994.

Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *L'Analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, « Mémo », 1996.

Katherine Astbury, *Narrative Responses to the Trauma of French Revolution*, Oxford, Legenda, 2012.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1987 (1^{re} éd. française 1978).

- Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007.
- , *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2009.
- , *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, « Slatkine Érudition », 2017.
- Roland Barthes, « Structure du fait divers », Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- , « L'effet de réel », dans *Communications*, 1968, n°11, « Recherches sémiologiques. Le vraisemblable », p. 84-89.
- Christian Belin (sld.), *La Méditation au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur le classicisme », 2006.
- Roger Bellet (sld.), *L'Aventure dans la littérature populaire au dix-neuvième siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1985.
- , Philippe Régnier (sld.), *Problèmes de l'écriture populaire au dix-neuvième siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.
- Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.
- , *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.
- , *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard (sld.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2000.
- Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1971.
- Jean Bessière, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Paul Bleton, « *Les Mystères de Paris*, échangeur générique », dans Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (sld.), *Médias19*, 2015, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : Circulations, transferts, appropriations ». En ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=17965>.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- , entretien avec Jacques Dubois, « Champ littéraire et rapports de domination », *Textyles*, 1999, n°15, p. 12-16. En ligne : <<http://ressources->

socius.info/index.php/reeditions/28-reeditions-de-livres/sociologie-institution-fiction-textes/212-champ-litteraire-et-rapports-de-dominance-entretien-avec-pierre-bourdieu>.

Christophe Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque : la Muse chrétienne*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2006.

Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (sld.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut/Université de Nantes, 2004.

Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

—, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001.

—, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Amiens/Paris, Encrage/Les Belles Lettres, 2006.

Laurel Brake, Julie F. Codell, *Encounters in the Victorian Press. Editors, Authors, Readers*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Patrick Brantlinger, « What Is "Sensational" about the "Sensation Novel"? », dans *Nineteenth-Century Fiction*, juin 1982, vol. XXXVII, n°1, p. 1-28.

Claude Brémont, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 1966, n°8, p. 60-76.

—, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Henri Brémont, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à nos jours (1916-1933)*, nouvelle édition augmentée dirigée par François Trémolières, Grenoble, Jérôme Million, 2006.

Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative (1984)*, Harvard, Harvard University Press, 1992.

Pierre Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Saint-Martin-d'Hères, Presses Pluridisciplinaires de l'Université Grenoble Alpes, « Atelier de l'imaginaire », 1998.

Claude Calame, « Récit héroïque et pratique religieuse. Le passé poétique des cités grecques classiques », *Annales*, 2006/3, p. 527-551. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-annales-2006-3-page-527.htm#re7no7>>.

Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José

Corti, 1951.

Alain Chareyre-Méjan, « Le mystère vide de la présence (fantastique et position matérialiste) », dans Françoise Dupeyron-Lafay, Daniel Fondanèche (sld.), *Science-fiction et fantastique. Actes des colloques 1997, 1998 et 1999 du CERLI*, Étampes, CEDIS, 2004, p. 151-156.

Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie. 1531-1735*, Paris, Klincksieck, 1993.

Pamela Clemit (sld.), *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

E. J. Clery, Robert Miles (sld.), *Gothic Documents. A sourcebook, 1700-1820*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000.

Daniel Compère, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

—, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2012.

Ellen Constans, Jean-Claude Vareille (sld.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du dix-neuvième siècle. Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994.

Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

Henri Coulet, *Études sur le roman français au dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014.

—, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.

Joseph Courtès, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Sylviane Coyault et Jacques Message (sld.), *Fictions et vérités assassines*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran (sld.), *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier/février 1986, 86^e année, n°1, « Le sublime », p. 62-70.

—, « Sociétés secrètes, révolution et roman », *Revue des deux mondes*, juillet-août 2016, p. 63-69.

Madeleine Descargues, *Prédicateurs et journalistes : petits récits de la persuasion en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Béatrice Didier, *Écrire la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Annik Dubied, Marc Lits, *Le Fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Annik Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004.

Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Nathan/Labor, Paris/Bruxelles, 1978.

—, entretien avec Pierre Bourdieu, « Champ littéraire et rapports de domination », *Textyles*, 1999, n°15, p. 12-16. En ligne :

<http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/28-reeditions-de-livres/sociologie-institution-fiction-textes/212-champ-litteraire-et-rapports-de-dominacion-entretien-avec-pierre-bourdieu>.

Jean Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

Jean Duchesne (sld.), *Histoire chrétienne de la littérature*, Paris, Flammarion, 1996.

Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (sld.), *Renaissances du mystère en Europe. Fin dix-neuvième siècle – début vingt-et-unième siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.

Jean Ducrocq, Suzy Halimi, Maurice Lévy, *Roman et société en Angleterre au dix-huitième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Lise Dumasy, « Le mystère urbain, entre roman gothique et histoire sociale : le noir moderne », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », p. 173-198.

Françoise Dupeyron-Lafay, « Le scientifique dans la littérature fantastique. Hybris, monstruosité, châtement », dans Françoise Dupeyron-Lafay, Daniel Fondanèche (sld.),

Science-fiction et fantastique. Actes des colloques 1997, 1998 et 1999 du CERLI, Étampes, CEDIS, 2004, p. 221-228.

Élyse Dupras, « Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ? », *L'Annuaire théâtral*, printemps-automne 2008, n° 43-44, p. 31-43. En ligne : <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2008-n43-44-annuaire3689/041704ar.pdf>>.

Élizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

—, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du dix-huitième au vingt-et-unième siècle*, Paris, Publibook, 2008.

Fabrice Erre, « Le "Roi-Jésuite" et le "Roi-Poire" : la prolifération d'"espiègleries" séditeuses contre Charles X et Louis-Philippe (1826-1835) », *Romantisme*, 2010/4, n°150, p. 109-127. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-4-page-109.htm>>.

Camille Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

Jacques Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

Winfried Freund, *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1999.

Northrop Frye, *The Secular Scripture*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

Vittorio Frigerio, *Nouvelles anarchistes : la création littéraire dans la presse militante (1890-1946)*, Grenoble, ELLUG, « Archives critiques », 2012.

—, *La Littérature de l'anarchisme*, Grenoble, UGA éditions, 2014.

Stéphanie Genand, Florence Lotterie, « Le tournant du siècle ou la sidération », dans Aude Déruelle, Jean-Marie Roulin (sld.), *Les Romans de la Révolution, 1790-1912*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2014, p. 19-48.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987.

Pamela K. Gilbert (sld.), *A Companion to Sensation Fiction*, Wiley-Blackwell, Malden (Mass.)/Oxford, 2011.

Gaïd Girard, « Les Corps mesmériques à l'ère victorienne », *Actes du colloque « Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain (XVII^e-XIX^e siècles) »*. Université

de Toulouse, 2011. En ligne : <http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2012/11/6ArticleMe_caniquesGirard-1.pdf>.

Anthony Glinoe, « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », dans Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (sld.), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu (actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 11-19 juillet 2001)*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 127-139.

—, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Les Littéraires », 2009.

Jérôme Goffette, Lauric Guillaud (sld.), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction* (2011), Paris, Bragelonne, « Essais », 2015.

Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2013.

—, « Éléments d'une grammaire narrative », *Du Sens 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 157-193.

Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye/Paris, Mouton, 1973, 2 volumes.

—, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992.

—, « De l'assassinat considéré comme le plus populaire des beaux-arts (au point de non-retour de la vision romanesque) », dans Ellen Constans, Jean-Claude Vareille (sld.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du dix-neuvième siècle. Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994, p. 31-57.

Lauric Guillaud, *La Terre et le sacré. La nuit gothique américaine*, Paris, M. Houdiard, « Horizons américains », 2003.

Thomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Jerrold E. Hogle (sld.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002.

Bernard Hours, *L'Église et la vie religieuse dans la France moderne, seizième-dix-huitième siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 2000.

Arnaud Huftier, « Le non de Dieu et le nom de la baleine... Portrait sous cape du "villain" », *Le Rocambole*, été/automne 2012, n°59/60, p. 191-210.

- , Roger Bozzetto, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Amiens/Paris, Encrage/Les Belles Lettres, 2006.
- Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction*, Bloomsbury Academic, London, 2013.
- Claire Jaquier, *L'Erreur des désirs. Romans sensibles au dix-huitième siècle*, Lausanne, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1998.
- Henry James, *Notes and Reviews*, Cambridge (Mass.), Dunster House, 1921.
- Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (sld.), *Médias 19*, 2015, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : circulations, transferts, appropriations ». En ligne : <<http://www.medias19.org/index.php?id=17039>>.
- Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period. 1789-1830*, Londres/New York, Longman, 1989.
- Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967.
- Mark Knight, Emma Mason, *Nineteenth-Century Religion and Literature*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006.
- Jelle Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures classiques*, 2010/3, n°73, p. 109-120. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-109.htm>>.
- Henri Lafay, *La Poésie française du premier dix-septième siècle (1598-1630)*, Paris, Nizet, 1975.
- Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, 1974, n°19, p. 368-388.
- Françoise Lavocat (sld.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, Éditions du CNRS, 2010.
- Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion (1982)*, Paris, Gallimard, « Tel », 2010.
- Amandine Lefèvre, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du dix-huitième siècle (1737-1782)*, thèse effectuée sous la direction de Françoise Gevrey, Université de Reims, 2012.
- Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2010.
- Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais. 1764-1824 (1968)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1995.

Marc Lits, Joëlle Desterbecq, *Du Récit au récit médiatique*, De Boeck, « Info et com », 2^e éd., 2017.

Christopher Looby, *Voicing America. Language, Literary Form, and the Origins of the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique* (1970), Paris, Gallimard, 1999.

Michael McKeon, *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

Henry Mansel, « Sensation Novels », dans *Quarterly Review*, avril 1863, n°113, p. 481-514.

Stacey Margolis, *Fictions of Mass Democracy in Nineteenth-Century America*, New York, Cambridge University Press, 2015.

Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique*, Hermann, « Savoir », 2014.

—, « Histoires incroyables et récits de cas : le fantastique comme "étude sur la pensée malade" », *L'Esprit créateur*, 2016, vol. LVI, n°4, p. 92-103.

Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006.

Paola Irene Galli Mastrodonato, *La Révolution française, 1789-1800, et ses effets sur la production et migration des récits à travers les littératures française, anglaise, américaine et italienne*, thèse effectuée sous la direction de Marc Angenot, Montréal, Université McGill, 1983. En ligne : <http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&ds=1555755573228-976>.

Georges May, *Le dilemme du roman au dix-huitième siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris/Yale, Presses Universitaires de France/Yale University Press, 1963.

Charles Mazouer, *Le Théâtre français à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », vol. I, *Le premier dix-septième siècle*, 2006.

—, *Le Théâtre français à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », vol. II, *L'Apogée du classicisme*, 2010.

—, « Censure religieuse et théâtre du Moyen Âge à la fin du dix-septième siècle », *Cahiers de l'AIÉF*, 2010, n°62, p. 291-307. En ligne : <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2612>.

—, « La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval : l'attraction d'un

contre-modèle », dans *Seizième Siècle*, 2010, n°6, p. 95-105. En ligne : <https://doi.org/10.3406/xvi.2010.976>.

—, *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion, 2015.

Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2004.

Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003.

Emily Miller Budick, *Fiction and Historical Consciousness. The American Romance Tradition*, Londres/New Haven (Conn.), Yale University Press, 1989.

Baudouin Millet, « Ceci n'est pas un roman ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, 2007.

Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, « NRF », 1991.

—, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

—, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 2007.

Alain Montandon, *Le Roman au dix-huitième siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1999.

Maureen Moran, *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Paris, Albin Michel, 1980.

Daniel-Henri Pageaux, « Voyages romanesques au siècle des Lumières », dans *Roman et théâtre au dix-huitième siècle*, août 1968, vol. I, n°2, p. 205-214.

Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1988.

Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction* (1952), New York, Humanities Press, 1965.

Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.

Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.

—, Lauric Guillaud (sld.), *L'Indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2008.

Joëlle Prungnaud, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au dix-neuvième siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Champion, 1997.

David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions, from 1765 to the present day*, Londres/New York, Longman, 1996, vol. I, *The Gothic Tradition*.

— (sld.), *A Companion to the Gothic*, Oxford/Malden, Blackwell Publishers, 2000.

Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2009.

Simone de Reyff, *L'Église et le théâtre*, Paris, Le Cerf, « Histoire du christianisme », 1988.

Jean-Claude Rioux, « Crime, nature et société dans le roman de la Restauration », dans *Romantisme*, 1986, n°52, « Vertiges », p. 3-18. En ligne : <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_52_4826>.

Jacques Rustin, « Mensonge et vérité dans le roman français du dix-huitième siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1969, n°1, p. 13-38.

Victor Sage, *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Basingstoke/Londres, Macmillan, 1988.

Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale ». En ligne : <https://amisdevalles.files.wordpress.com/2014/04/vallecc8os_431.pdf>.

—, « L'effet-titre », dans Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (sld.), *Médias 19*, 2015, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : circulations, transferts, appropriations ». En ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=17970>.

Alain Sandrier, *Les Lumières du miracle*, Paris, Garnier, 2015.

Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (éds.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 251-302.

Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat (éds.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282.

Catriona Seth (sld.), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2010.

Gareth L. Shmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leyde, Brill, 1996.

Serge Soupel, *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Paris, Didier érudition, « Études anglaises », 1983.

Philip Stewart, Michel Delon (sld.), *Le Second Triomphe du roman du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009.

Shelley Streeby, *American Sensations: Class, Empire, and the Production of Popular Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002.

Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1996.

Marie-Ève Therenty, « Les mystères urbains historiques : *romance* versus *novel* », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », p. 125-138.

—, « *Mysterymania*. Essor et limites de la globalisation culturelle au dix-neuvième siècle », dans *Romantisme*, 2013, vol. CLX, n°2, p. 53-64. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-53.htm#>.

Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires de la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984.

G. R. Thompson (sld.), *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Pullman, Washington State University Press, 1974.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », dans Corinne Saminadayar-Perrin (sld.), *Autour de Vallès*, 2013, n°43, « Les Mystères urbains au dix-neuvième siècle : le roman de l'histoire sociale », p. 23-34.

Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques : le trompette de la Bérésina*, Limoges/Montréal, PULIM/Nuit Blanche Éditeur, 1994.

Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1965.

Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue ou la Narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Laval (Québec), Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2004.

Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1967.

Marie-Noëlle Zeender, « Aspects du roman gothique irlandais avant et après l'Acte d'Union », dans *Études irlandaises*, 2000, n°25-2, p. 83-94. En ligne : www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2000_num_25_2_2950.

5) Sciences humaines

Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit* (2014), Paris, Rivages, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2018.

Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. Disponible sur Medias19. En ligne : <<http://www.medias19.org/index.php?id=11003>>.

Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, 2 volumes.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

—, *Le Droit de rêver* (1970), Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

—, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Jean Baubérot, Séverine Mathieu, *Religion, modernité et culture (1800-1914)*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 2002.

Barbara M. Benedict, *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2001.

Marcel Bernos, *Les Sacrements dans la France des dix-septième et dix-huitième siècles. Pastorale et vécu des fidèles*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Le temps de l'histoire », 2007. En ligne : <<http://books.openedition.org/pup/732>>.

Rémy Berthmont, *L'Anglicanisme. Un modèle pour le christianisme à venir ?* Genève, Labor et Fides, 2010.

Gilles Bertrand, « Le voyage et les usages de l'espace méditerranéen à l'époque du Grand Tour », *ILCEA*, 28/2017. En ligne : <<http://journals.openedition.org/ilcea/4087>>.

Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

Bastien Bosa, « C'est de famille ! L'apport de Wittgenstein au travail conceptuel dans les sciences sociales », *Sociologie*, 2015/1, vol. VI, p. 61-80. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-2015-1-p-61.htm>>.

Jean Boutier, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (seizième-dix-huitième siècles) », *Bulletin de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, 2004, n°27, « Le Voyage à l'époque moderne », p. 7-21.

- Louis Bouyer, *Mysterion, du mystère à la mystique*, Paris, O.E.I.L., 1986.
- Jean Brun, *Philosophie de l'histoire. Les promesses du temps*, Paris, Stock, 1990.
- Jean-Louis Brunaux, *Les Druides : des philosophes chez les barbares*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- , *Les Celtes : histoire d'un mythe*, Paris, Belin, 2014.
- Pierre Bühler, Jean-François Habermacher (sld.), *La Narration. Quand le récit devient communication*, Genève, Labor et Fides, 1988.
- Walter Burkert, *Les Cultes à mystères dans l'Antiquité* (1987), Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Éliane Burnet, Pascal Bouvier, Catherine Lenoir-Bellec et coll., *Sémiologie du secret. Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Aleph, 2004.
- Peter Byrne, *Natural Religion and the Nature of Religion. The Legacy of Deism*, Londres/New York, Routledge, 1989.
- Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, vol. I.
- Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du dix-neuvième siècle* (1958), Paris, Perrin, 2002.
- Yves Chiron, *Histoire des conciles*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2011.
- Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs, 1850-1960* (1996), Flammarion, « Champs », 2009.
- Bernard Cottret, *Histoire de la Réforme protestante*, Paris, Perrin, « Tempus », 2010.
- Guy Couturier, « En commençant par Moïse et les prophètes ». *Études vétérotestamentaires*, Montréal, Fides, 2008.
- Barry Coward, *The Stuart Age. England 1603-1714*, Londres/ New York, Longman, 2^e édition, 1994.
- Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion, vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 2 volumes.
- Tristan Dagron, « La religion naturelle », dans Daniel-Odon Hurel, Bernard Lauret et Maria-Cristina Pitassi, *La Théologie : une anthologie*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, vol. IV, *Les Temps modernes*, p. 387-391.
- Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1967.
- , *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

- Béatrice Didier, *Le Siècle des Lumières*, Paris, MA éditions, 1987.
- Alain Didier-Weill, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, « Psychanalyse », 2010.
- Andrew Dole, « Schleiermacher and Otto on religion », dans *Religious Studies*, 2004, 40(4), p. 389-413.
- Bernard Dompnier (sld.), *La Superstition à l'âge des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- David Douyère, « L'Incarnation comme communication, ou l'auto-communication de Dieu en régime chrétien », dans *Questions de communication*, 23/2013, p. 31-56. En ligne : <<https://www.univ-tours.fr/m-david-douyere--484442.kjsp>>
- Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, « Propositions », 1985.
- Pascal Durand, « La "culture médiatique" au dix-neuvième siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, 1999, n°39, p. 29-40. En ligne : <https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1999_num_39_1_1408>.
- Umberto Eco, *Le Signe* (1971, version révisée 1988), Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1992.
- Clive Emsley, Haia Shpaier-Makon (sld.), *Police Detectives in History, 1750-1950*, 2006, Londres/New York, Routledge, 2017.
- Roland et Françoise Étienne, *La Grèce antique, archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1990.
- Jacques Étienne, « L'homme et le sacré. Pour une clarification conceptuelle », dans *Revue théologique de Louvain*, 1982, 13^e année, fasc. 1, p. 5-17.
- Franco Ferrarotti, *Le Paradoxe du sacré*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1987.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, « Tel », 2005.
- Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
- , *Paris – New York et retour, voyage dans les arts et les images*, Paris, Fayard, 2009.
- Frédéric Gabriel, « Les mystères de l'institution liturgique (1629-1662) », *Revue de l'histoire des religions*, 2/2011, p. 207-225.
- Laurent Gagnebin, Raphaël Pichon, *Le Protestantisme. La foi insoumise*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2005.

Étienne Gilson, *Études de philosophie médiévale*, Strasbourg, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, 1921.

Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Paris, Flammarion, 1989.

Robert M. Grant, *L'interprétation de la Bible des origines à nos jours* (1948), Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Chantal Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, « Questions », 1993.

Vincent Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2013.

Jean-François Groulier, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les jésuites au dix-septième siècle », dans Philippe Dujardin (sld.), *Le Secret*, Lyon/Paris, Presses Universitaires de Lyon/Éditions du CNRS, 1987, p. 109-134.

Cynthia L. Hallen and Tracy B. Spackman, « Biblical Citations as a Stylistic Standard in Johnson's and Webster's Dictionaries », *Lexis*, 2010, n°5. En ligne : <<https://journals.openedition.org/lexis/490>>.

Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France de 1814 à 1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 2 volumes.

Robyn Horner, « Problème du mal et péché des origines », dans *Recherches de science religieuse*, 2002, n°1, tome 90, p. 63-86.

Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la modernité*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, « Le Point philosophique », 2005, 3^e éd.

Jean-Pierre Jossua, *Seul avec Dieu. L'aventure mystique*, Gallimard, « Découvertes/Gallimard », 1996.

Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2004, vol. XXII, n° 1, p. 15-28. En ligne : <<https://doi.org/10.3917/mnc.022.0015>>.

—, *Crime et culture au dix-neuvième siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005.

—, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2013.

Raymond Kiblansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989.

Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Louise-Marie L'Homme-Wéry, « *Les Mystères d'Éleusis entre privé et public* », dans Véronique Dasen, Marcel Piérart (sld.), *Idia kai dêmosia. Les cadres « privés » et « publics » de la religion grecque antique*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2005, p. 159-175. En ligne : <URL : <https://books.openedition.org/pulg/1550>>. Consulté le 10/01/2018.

Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Régis Ladous, « Le magistère catholique face au progrès scientifique (1870-1914) », dans Jean-Robert Armogathe, Yves-Martin Hilaire (sld.), *Histoire générale du christianisme*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 763-788.

Alain Le Boulluec, *La Notion d'hérésie dans la littérature grecque, deuxième-troisième siècles*, Paris, Études augustiniennes, 1985, 2 volumes.

Jacques Le Goff, René Rémond (sld.), *Histoire de la France religieuse*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, vol. II, François Lebrun (sld.), *Quatorzième - dix-huitième siècles*, p. 369-415.

Nigel Leask, *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing, 1770-1840: From an Antique Land*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Thomas Leitch, *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Marc Lemonier, *Le Crime de l'Orient-Express (1974). Le livre du tournage*, Paris, Éditions Hors Collection, « Polar », 2006.

Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre* (1948), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014.

Alain de Libera, *Raison et foi. Archéologie d'une crise d'Albert le Grand à Jean-Paul II*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2003.

Alfred Loisy, *Les Mystères païens et le mystère chrétien* (1919), Paris, Émile Nourry, 2^e éd., 1930.

Laurence Machet, « The Portland Vase and the Wedgwood copies: the story of a scientific and aesthetic challenge », *Miranda*, 7/12. En ligne : <<https://journals.openedition.org/miranda/4406>>.

Michel Maffesoli, « Une forme d'agrégation tribale », dans *Autrement*, avril 1988, n°98,

« Faits divers », p. 90-98.

Lawrence Manley (sld.), *The Cambridge Companion to the Literature of London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Louis Marin, *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

—, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986.

Philippe Martin, *Histoire de la messe. Le théâtre divin (seizième-vingtième siècles)*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2010.

Didier Masseau, *Les Ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, « Idées », 2000.

Rachid Mehdi, « La Position des puritains face aux familistes à la lumière de l'orthodoxie protestante au seizième et au dix-septième siècle », *XVII-XVIII*, 71/2014. En ligne : <http://journals.openedition.org/I718/412>.

Gilles et Hélène Menegaldo (sld.), *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/30199>.

Kerstin Mey, *Art and Obscenity*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2007.

Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton (sld.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

Rudolf Otto, *Le Sacré* (1917), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

Hubert Philippart, « La théorie aristotélicienne de l'anagnorisis », *Revue des Études Grecques*, 1925, vol. XXXVIII, n°175/176, p. 171-204. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/44269487>.

Roy Pinker, *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique*, Marseille, Agone, collection « Contre-feux », 2017.

Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au dix-neuvième siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Michèle Plaisant (sld.), *La Mort, le fantastique, le surnaturel du seizième siècle à l'époque romantique. Actes du colloque des 9-10 mars 1979*, Lille, Centre de recherches sur l'Angleterre des Tudor à la Régence, 1980.

Krzysztof Pomian, « Francs et Gaulois », dans Pierre Nora (sld.), *Les Lieux de mémoire, III. Les France, 1. Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 40-105.

Claude Postel, *Traité des invectives au temps de la Réforme*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, 2 volumes.

Mireille Prestini, « La notion d'événement dans différents champs disciplinaires », *Pensée plurielle*, 2006/3, n°13, p. 21-29. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-3-page-21.htm>>.

Gilbert Py (avec la collaboration de Colette Scherer), *Civilisation et culture dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Louis J. Rataboul, *L'Anglicanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1982.

Theodor Reik, *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement* (1925), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1997.

Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1983-1985, 3 volumes.

—, *L'Herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2001.

Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1998.

—, *Être soi-même*, Paris, Gallimard, « Folio », 2019.

Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Éditions du Seuil, « Des Travaux », 2004.

Robert Paul Roth, *The Theater of God. Story in Christian Doctrines*, Philadelphie, Fortress Press, 1985.

Isabelle Saint-Martin, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du dix-neuvième siècle », *Romantisme*, 2015/4, n°170, p. 23-34. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm>>.

Jean-François de Sauverzac, « Sur les origines anthropologiques du réel chez Lacan », *Cliniques méditerranéennes*, 2001/1, n°63, p. 223-237. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-1-page-223.htm>>.

Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.

Stefano Simiz, « Entre contact et confrontation. La prédication chrétienne aux seizième

et dix-septième siècles », dans Julien Léonard (sld.), *Prêtres et pasteurs. Les clergés à l'heure des divisions confessionnelles (seizième-dix-septième siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 155-169.

Jean Starobinski, « Le mythe au dix-huitième siècle », dans *Critique*, nov. 1977, n°66, p. 975-997.

Rudolf Steiner, *Le Mystère chrétien et les mystères antiques*, Paris, Perrin, 1908. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586op.texteImage>.

Philip Stewart, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au dix-huitième siècle*, Paris, José Corti, 1973.

Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

Maurice Testard, « Observations sur le passage du paganisme au christianisme dans le monde antique », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1988, n°2, p. 140-161.

Marie-Ève Therenty, Alain Vaillant, 1836. *L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002.

Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic. Studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth century England*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1971.

Claude Tresmontant, *Le Christ hébreu. La langue et l'âge des Évangiles*, Paris, Albin Michel, 1992.

Antoine Vergote, « Anthropologie du diable : l'homme séduit et en proie aux puissances ténébreuses », dans Michel Lagrée, Henri Crouzel, Jean-Marie Sevrin et coll., *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, « Théologies », 1992, p. 83-109.

Jean-Marie Vermander, « La polémique de Tertullien contre les dieux du paganisme », *Revue des sciences religieuses*, 1979, 53/2, p. 111-123.

Cristina Viano, « Chaînes causales et fictions dans la Poétique et dans la Rhétorique d'Aristote », *Philosophie antique*, octobre 2016, n°16, p. 131-149.

Brigitte Waché, *Religion et culture en Europe occidentale au dix-neuvième siècle*, Paris, Belin, 2002.

Jeremy Waldron, *God, Locke, and Equality: Christian Foundations of John Locke's Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Brian Walter Young, *Religion and Enlightenment in Eighteenth-Century England. Theological Debate from Locke to Burke*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1998.

6) Ouvrages et sites généralistes

- Sources encyclopédiques généralistes

Encyclopaedia Britannica (édition en ligne) : <<https://www.britannica.com/>>.

Encyclopaedia Universalis (édition en ligne) : <<https://www.universalis.fr/>>.

Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1876, 15 volumes.

- Langue et histoire de la langue

« A Dictionary of the English Language », site consacré au *Dictionnaire* de Samuel Johnson : <<https://johnsonsdictionaryonline.com/>>.

« CNRTL » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : <<http://www.cnrtl.fr>>.

« Dictionnaires d'autrefois », site ARTFL-Frantext (CNRS/Université de Chicago) : <<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=myst%C3%A8re>>.

« Lexicoscope », base de données Lexicoscope de l'université Grenoble Alpes : <<http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/lexicoscope/>>.

« Ngram Viewer », outil d'analyse de fréquences lexicales, basé sur le corpus « Google Livres » (actualisé jusqu'en 2012). En ligne : <<https://books.google.com/ngrams#>>.

« Trésor de la Langue Française informatisé » : <<http://stella.atilf.fr/>>.

Alain Rey (sld.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1999, 3 volumes.

Littérature et presse

« Gallica », bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France : <<https://gallica.bnf.fr/>>.

« Retronews », site de presse de la Bibliothèque Nationale de France : <<https://www.retronews.fr/>>.

François Laroque, Alain Morvan, Frédéric Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières* (2003), Nantes, Joseph K., 2007, 2 volumes.

Bruce F. Murphy, *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999.

Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1988.

Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier. 1841-2005*, Paris, Fayard, 2005.

Sciences humaines

Sylvain Auroux (sld.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les Notions philosophiques*, 3^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2011.

Michel Delon (sld.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, « Grands Dictionnaires », 1997

Daniel Ligou (sld.), *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2006

- Religion

Glossaire de l'Église catholique (site de la conférence des évêques de France) : <<https://eglise.catholique.fr/glossaire/>>.

Jean-Robert Armogathe, Yves-Martin Hilaire (sld.), *Histoire générale du christianisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, 2 volumes.

Pierre Gisel, Lucie Kaennel, *Encyclopédie du protestantisme*, Paris, Presses Universitaires de France/Labor et fides, « Quadrige », 2^e éd., 2006.

Émile Guillaume Léonard, *Histoire générale du protestantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1988, 3 volumes.

Lindsay Jones (sld.), *Encyclopaedia of Religion*, Farmington Hills, Thomson Gale, 2^e édition, 2005, volume IX.

Jean-Yves Lacoste, (sld.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige. Dicos Poche », 2007.

Paul Poupard (sld.), *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007, 2 volumes.

Patrick Sbalchiero (sld.), *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire*, Paris, Fayard, 2002.

Divers

Page du site pédagogique « enotes » consacrée à *The Hound of the Baskervilles* :

<<https://www.enotes.com/homework-help/why-hound-baskervilles-mystery-565711>>.

Annexes

Table des annexes

Annexe I. Corpus de textes analysés	972
Annexe II. Relevé d'occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans quelques grands romans français et anglais du dix-huitième siècle (1707-1761).....	974
1. Textes retenus (par ordre chronologique de parution) :	974
A) Sphère française	974
B) Sphère britannique	975
2. Nombre global d'occurrences	977
A) Sphère française :	977
B) Sphère britannique :	977
3. Liste détaillée des occurrences :	978
A) Sphère française	978
B) Sphère britannique	985
Annexe III. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes du corpus de la première partie	991
1. Récits gothiques et apparentés	991
A) Horace Walpole, <i>The Castle of Otranto</i>	991
B) Ann Radcliffe, <i>The Mysteries of Udolpho</i>	991
C) Matthew Gregory Lewis, <i>The Monk</i>	994
D) Charles Robert Maturin, <i>Melmoth the Wanderer</i>	996
E) Charles Brockden Brown, <i>Wieland</i>	999
F) Étienne-Léon de Lamothe-Langon, <i>L'Ermite de la tombe mystérieuse</i>	1000
2. Récits de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle mettant en scène la quête herméneutique en relation avec le crime hors du genre gothique	1002
A) Robert Lesuire, <i>Le Crime</i>	1002
B) François Guillaume Ducray-Duminil, <i>Cœlina ou l'enfant du mystère</i>	1003
C) William Godwin, <i>Caleb Williams</i>	1006
D) Edward Bulwer, <i>Pelham</i>	1008
E) Etienne Léon de Lamothe-Langon, <i>L'Espion de police</i>	1010
F) Thomas de Quincey, <i>The Avenger</i>	1011
G) Édouard Cassagnaux, <i>Le Saule</i>	1012
H) Honoré de Balzac, « <i>L'Auberge rouge</i> »	1013
I) Honoré de Balzac, « <i>La Grande Bretèche</i> »	1013
Annexe IV. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes abordés en deuxième partie (1840-1880).....	1014
1. Poe : « <i>The Murders in the Rue Morgue</i> »	1014
2. Vers le roman judiciaire	1015
A) Frédéric Soulié, <i>Eulalie Pontois</i>	1015
B) Alexandre Dumas, <i>Catherine Blum</i>	1016
C) Émile Gaboriau, <i>L'Affaire Lerouge</i>	1016

3. Le « sensation novel »	1017
A) Joseph Sheridan Le Fanu, <i>The Evil Guest</i>	1017
B) Mary Elizabeth Braddon, <i>The Trail of the Serpent</i>	1018
C) Wilkie Collins, <i>The Moonstone</i>	1020
4. L'inquiétude portée sur la conscience	1022
A) Élie Berthet, <i>Le Mûrier blanc</i>	1022
B) Charles Barbara, <i>L'Assassinat du Pont-Rouge</i>	1023
C) Adolphe Belot, <i>Le Drame de la rue de la paix</i>	1023
D) Charles Warren Adams, <i>The Notting Hill Mystery</i>	1024
E) Henry Cauvain, <i>Maximilien Heller</i>	1026
5. L'enquête en quête d'aventure	1027
A) Metta Victoria Fuller Victor (Seeley Regester), <i>The Dead Letter</i>	1027
B) Pierre Zaccone, <i>Mémoires d'un commissaire de police</i>	1028
C) Eugène Chavette, <i>La Chambre du crime</i>	1031
D) William Clark Russell, <i>Is He the Man?</i>	1031
E) Fortuné du Boisgobey, <i>Le Crime de l'omnibus</i>	1035
Annexe V. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes abordés en troisième partie (1880-1933)	1036
1. Vers le triomphe du récit de déduction	1036
A) Fergus Hume, <i>The Mystery of a Hansome Cab</i>	1036
B) Conan Doyle, <i>A Study in Scarlet</i>	1037
2. Reprises et stabilisations de l'approche fictionnelle	1038
A) Anna Katherine Green, <i>XYZ</i>	1038
B) Louis Jacolliot, <i>Le Crime du Moulin d'Usor</i>	1039
C) Jules Lermina, <i>Histoires incroyables</i>	1041
D) Catulle Mendès, <i>56, rue des Filles-Dieu</i>	1042
E) Baronne Orczy, <i>The Man in the Corner</i>	1042
3. Le roman policier français du début du 20 ^e siècle	1047
A) Gaston Leroux, <i>Le Mystère de la chambre jaune</i>	1047
B) Léon Groc, <i>L'Autobus évanoui</i>	1051
C) Maurice Leblanc, <i>L'Île aux trente cercueils</i>	1053
4. « Detective Stories » du début du vingtième siècle – « L'âge d'or »	1054
A) G.K. Chesterton, <i>The Innocence of Father Brown</i>	1054
B) E.C. Bentley, <i>Trent's Last Case</i>	1057
C) Agatha Christie, <i>The Mysterious Mr. Quin</i>	1059
D) Agatha Christie, <i>Murder on the Orient Express</i>	1060
Annexe VI. Occurrence des termes de la famille du mot « mystery » dans <i>The Hound of the Baskervilles</i> ..	1062
Annexe VII. Fréquences d'occurrences (relevés effectués à partir de l'outil Ngram Viewer)	1064
1. Fréquence du mot « mystère » (base de données de textes français)	1064
2. Fréquence du mot « mystère » (base de données de textes français)	1064
3. Fréquence du mot « mystery » (base de données de textes de fiction anglaise)	1065
4. Fréquence de l'expression « roman judiciaire » (base de données de textes français)	1065
5. Fréquence de l'expression « roman policier » (base de données de textes français)	1066
6. Fréquence de l'expression « roman de mystère » (base de données de textes français)	1066
7. Fréquence de l'expression « detective fiction » (base de données de textes anglais)	1067

8. Fréquence de l'expression « detective story » (base de données de textes anglais) _____	1067
9. Fréquence de l'expression « detective novel » (base de données de textes anglais) _____	1068
10. Fréquence de l'expression « mystery fiction » (base de données de textes anglais) _____	1068
11. Fréquence de l'expression « mystery story » (base de données de textes anglais) _____	1069
12. Fréquence de l'expression « mystery novel » (base de données de textes anglais) _____	1069
13. Fréquence de l'expression « detective fiction » (base de données de textes américains) _____	1070
14. Fréquence de l'expression « detective story » (base de données de textes américains) _____	1070
15. Fréquence de l'expression « detective novel » (base de données de textes américains) _____	1071
16. Fréquence de l'expression « mystery fiction » (base de données de textes américains) _____	1071
17. Fréquence de l'expression « mystery story » (base de données de textes américains) _____	1072
18. Fréquence de l'expression « mystery novel » (base de données de textes américains) _____	1072

Annexe I. Corpus de textes analysés

On indique ici uniquement les textes spécifiquement narratifs, et qui font l'objet d'une analyse séparée et détaillée dans le corps du texte.

- 1) Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery* (1862-1863)
- 2) Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge » (1831)
- 3) -, « La Grande Bretèche » (1832)
- 4) Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1857)
- 5) Adolphe Belot, *Le Drame de la rue de la Paix* (1867)
- 6) Edmund Clerihew Bentley, *Trent's Last Case* (1913)
- 7) Élie Berthet, *Le Mûrier blanc* (1841)
- 8) Fortuné Du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus* (1881)
- 9) Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent* (1863)
- 10) Charles Brockden Brown, *Wieland or the Transformation* (1798)
- 11) Edward Bulwer, *Pelham* (1828)
- 12) Édouard Cassagnaux, *Le Saule* (1833)
- 13) Henry Cauvain, *Maximilien Heller* (1871)
- 14) Eugène Chavette, *La Chambre du crime* (1875)
- 15) Gilbert Keith Chesterton, *The Innocence of Father Brown* (1911)
- 16) Agatha Christie, *Murder on the Orient Express* (1933)
- 17) -, *The Mysterious Mr. Quin* (1930)
- 18) Wilkie Collins, *The Moonstone* (1868)
- 19) Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887)
- 20) -, *The Hound of the Baskervilles* (1901-1902)
- 21) François-Guillaume Ducray-Duminil, *Cœlina* (1798)
- 22) Alexandre Dumas, *Catherine Blum* (1854)
- 23) Metta Victoria Fuller Victor, *The Dead Letter* (1866)
- 24) Eugène Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* (1866)
- 25) -, *Monsieur Lecoq* (1868)
- 26) William Godwin, *Caleb Williams* (1794)
- 27) Anna Katherine Green, *XYZ* (1883)
- 28) Léon Groc, *L'Autobus évanoui* (1913)
- 29) Fergus Hume, *The Mystery of a Hansome Cab* (1886)
- 30) Louis Jacolliot, *Le Crime du moulin d'Usor* (1888)
- 31) Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Espion de police* (1826-1827)

- 32) -, *L'Ermite de la tombe mystérieuse* (1816)
- 33) Sheridan Le Fanu, *The Evil Guest* (1851)
- 34) Maurice Leblanc, « L'arrestation d'Arsène Lupin » (1905)
- 35) -, *L'Île aux trente cercueils* (1919)
- 36) Jules Lermina, *Histoires incroyables* (1885)
- 37) Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* (1907)
- 38) Robert-Martin Lesuire, *Le Crime* (1789)
- 39) Matthew Gregory Lewis, *The Monk* (1796)
- 40) Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820)
- 41) Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu* (1895)
- 42) Emma Orczy, *The Man in the Corner* (1901)
- 43) Edgar Poe, « The Murders in the Rue Morgue » (1841)
- 44) Thomas De Quincey, *The Avenger* (1838)
- 45) Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794)
- 46) George W. M. Reynolds, *The Mysteries of London* (1844-1846)
- 47) William Clark Russell, *Is He the Man?* (1876)
- 48) Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois* (1840)
- 49) Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843)
- 50) Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764)
- 51) Pierre Zaccone, *La Lanterne rouge* (1872), repris dans *Mémoires d'un commissaire de police* (1875)

Annexe II. Relevé d'occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans quelques grands romans français et anglais du dix-huitième siècle (1707-1761)

On trouvera ci-dessous un relevé des occurrences des termes de la famille du mot « mystère » et de son équivalent anglais (« mystère » / « mystérieux » / « mystérieuse » / « mystérieusement », « mystery » / « mysterious » / « mysteriously ») dans quelques romans parmi les plus célèbres du dix-huitième siècle. Les romans choisis correspondent pour l'essentiel à la première moitié du siècle, l'enjeu étant d'envisager la manière dont l'usage du mot « mystère » peut déjà ou non donner lieu à des usages spécifiques. Deux romans des années 1760, *La Nouvelle Héloïse* et *Tristram Shandy*, ont également été retenus pour leur notoriété et leur impact sur l'histoire du roman français et anglais.

Au vu du nombre de textes, on indiquera d'abord les éditions utilisées, puis le nombre global d'occurrences pour chacune des œuvres afin de faciliter les jeux de comparaison, et on présentera enfin le détail des occurrences au cas par cas.

Ces récits ne faisant pas l'objet d'une analyse de détail dans le corps du travail, on a pris le parti, pour des raisons de commodité, de suivre la même présentation dans chacune des sous-parties. On répartira les textes entre domaines français et anglo-saxon. À l'intérieur de chaque catégorie, on proposera un ordre basé sur la date de première publication des textes considérés.

1. Textes retenus (par ordre chronologique de parution) :

A) *Sphère française*

Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux* (1707)

Édition de référence : Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, dans Étiemble (éd.), *Romanciers du dix-huitième siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, vol. I, p. 249-490 (édition révisée de 1726. Pour ce qui concerne les occurrences du mystère, le texte ne présente pas de différences entre les éditions de 1707 et 1726, à une exception près qui sera indiquée).

Robert Challe, *Les Illustres Françaises* (1713)

Édition de référence : Robert Challe, *Les Illustres françaises*, Jacques Cormier, Frédéric Deloffre (éds.), Genève, Droz, 1991.

Charles de Montesquieu, *Les Lettres persanes* (1721)

Édition de référence : Montesquieu, *Œuvres complètes*, Jean Ehrard, Catherine Volpilhac-Augier (éds.), Oxford/Naples, Voltaire Foundation/Istituto italiano per gli studi filosofici, vol. I, 2004. On a privilégié cette édition correspondant à la version imprimée de 1721. Aucune nouvelle occurrence n'apparaît dans les éditions ultérieures.

Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731)

Édition de référence : Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, dans Étienne (éd.), *Romanciers du dix-huitième siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, vol. I, p. 1199-1371.

Pierre de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de **** (1731-1741)

Édition de référence : Marivaux, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de ****, dans *Romans, récits, contes et nouvelles*, Marcel Arland (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, p. 79-564.

Pierre de Marivaux, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M**** (1734-1735)

Édition de référence : Marivaux, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M****, dans *Romans, récits, contes et nouvelles*, Marcel Arland (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, p. 565-791.

Claude de Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour* (1736)

Édition de référence : Claude de Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour*, dans Raymond Trousson (éd.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1-161.

Charles Duclos, *Histoire de Madame de Luz : Anecdote du temps de Henri IV* (1740)

Édition de référence : Charles Duclos, *Histoire de Madame de Luz*, Paris, La Table ronde, 2001.

Charles Duclos, *Confessions du comte de **** (1741)

Édition de référence : Charles Duclos, *Confessions du comte de ****, dans Raymond Trousson (éd.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 163-264.

Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761)

Édition de référence : Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin, Marcel Raymond (éds.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1964, vol. II, p. 1-794.

B) Sphère britannique

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719)

Édition de référence : Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Michael Shinagel (éd.), New York/Londres,

W. W. Norton and Company, 1994 (2^e édition).

Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722)

Édition de référence : Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Albert J. Rivero (éd.), New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2004.

Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726, première édition intégrale 1735)

Édition de référence : Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Albert J. Rivero (éd.), New York/Londres, W. W. Norton and Company, 2002.

Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded* (1740)

Édition de référence : Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded*, Thomas Keymer, Alice Wakely (éds.), New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2001.

Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams* (1742)

Édition de référence : Henry Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, Oxford, Oxford's World Classics, « Oxford World's Classics », Thomas Keymer (éd.), 2008, p. 1-303.

Samuel Richardson, *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (1748)

Édition de référence : Samuel Richardson, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, Angus Ross (éd.), Londres/New York/Victoria, Penguin Classics, 1985.

Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random* (1748)

Édition de référence : Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random*, Paul-Gabriel Boucé (éd.), Toronto, New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1981.

Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749)

Édition de référence : Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, John Bender, Simon Stern (éds.), New York/Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998.

Tobias Smollet, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753)

Édition de référence : Tobias Smollet, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, Damian Grant (éd.), Londres/New York, Toronto, Oxford University Press, « Oxford English Novels », 1971.

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

Édition de référence : Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Howard Peter Anderson (éd.), New York/Londres, W. W. Norton and Company, 1980.

2. Nombre global d'occurrences

A) Sphère française :

- 1) Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux* (1707) : 5 occurrences (forme nominale : 3 ; forme adjectivale : 2)
- 2) Robert Challe, *Les Illustres Françaises* (1713) : 8 occurrences (forme nominale : 8)
- 3) Charles de Montesquieu, *Les Lettres persanes* (1721) : 10 occurrences (forme nominale : 5, dont 4 au pluriel ; forme adjectivale : 5)
- 4) Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) : 3 occurrences (forme nominale : 1 ; forme adjectivale : 2)
- 5) Pierre de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de **** (1731-1741) : 13 occurrences (forme nominale : 12 ; forme adverbale : 1)
- 6) Pierre de Marivaux, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M**** (1734-1735) : 4 occurrences (forme nominale : 4)
- 7) Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour* (1736), 6 occurrences (forme nominale : 4 ; forme adjectivale : 2)
- 8) Charles Pinot Duclos, *Histoire de Madame de Luz : Anecdote du temps de Henri IV* (1740) : aucune occurrence
- 9) Charles Pinot Duclos, *Confessions du comte de **** (1741) : 11 occurrences (forme nominale : 10 ; forme adjectivale : 1)
- 10) Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) : 45 occurrences (forme nominale : 39, dont 4 au pluriel ; forme adjectivale : 6)

B) Sphère britannique :

- 1) Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719) : 1 occurrence (forme nominale : 1)
- 2) Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) : 5 occurrences (forme nominale : 4 ; forme adjectivale : 1)
- 3) Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726, première édition intégrale 1735) : 4 occurrences (forme nominale : 3 ; forme adjectivale : 1)
- 4) Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) : 2 occurrences (forme nominale : 1 ; forme adverbale : 1)
- 5) Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams* (1742) : 2 occurrences (forme nominale : 1 au pluriel ; forme adjectivale : 1)
- 6) Samuel Richardson, *Clarissa or The History of a Young Lady* (1748) : 11 occurrences (forme nominale : 8, dont 2 au pluriel ; forme adjectivale : 3)
- 7) Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random* (1748) : 19 occurrences (forme nominale : 15, dont 1 au pluriel ; forme adjectivale : 4)
- 8) Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) : 5 occurrences (forme nominale, dont 3 au pluriel)
- 9) Tobias Smollett, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753) : 24 occurrences (forme nominale : 17, dont 6 au pluriel ; forme adjectivale : 7)

- 10) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1760) : 10 occurrences (forme nominale : 8, dont 4 au pluriel ; forme adjectivale : 1 ; forme adverbiale : 1)

3. Liste détaillée des occurrences :

On trouvera ci-dessous la liste des extraits où figurent les termes de la famille du mystère dans les œuvres retenues. Les termes sont soulignés dans la citation. Quand cela a paru nécessaire, quelques indications contextuelles ont été ajoutées.

A) Sphère française

Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux* (1707)

- 1) « Si vous saviez aussi bien aimer que moi, vous vous feriez un plaisir de recevoir secrètement mes soins, et d'en dérober, du moins pour quelque temps, la connaissance à votre père. Que ce commerce mystérieux a de charmes pour deux cœurs étroitement liés ! » (p. 298).
- 2) « Vous ne connaissez pas le seigneur dom Luis. Il est trop délicat sur les matières d'honneur pour se prêter à de mystérieuses amours. La proposition d'un mariage secret l'offensera » (p. 300).
- 3) « Je ne vous fais pas, continua-t-elle, un mystère de mes sentiments. Je vous les déclare avec la même franchise que j'ai dit à Mendoce que je ne l'aimais point » (p. 406).
- 4) « Cette nouvelle le chagrina moins à cause des peines que fait souffrir l'éloignement d'un objet aimé, que parce qu'on lui avait fait mystère de ce départ » (p. 409).
- 5) « Quelques-uns disent qu'il s'est donné au diable ; d'autres veulent qu'il ait été aimé d'une riche douairière, et d'autres enfin qu'il ait trouvé un trésor. Vous savez ce qui en est, interrompit don Cléofas. Oh! pour cela oui, repartit le démon, et je vais vous révéler ce mystère » (p. 460).
Ce dernier passage fait partie des ajouts de la version de 1726.

Robert Challe, *Les Illustres Françaises* (1713)

- 1) « Quoi, interrompit encore Des Frans, joignant les deux mains, Silvie a encore été assez perfide pour écrire à Gallouin qu'elle était religieuse ! Il a été assez simple pour la croire, et pour l'imiter ! - Il n'est rien de plus certain, dit Dupuis. - Mais, interrompit Des Ronais, en parlant à Des Frans, quelle part avez-vous là-dedans, que vous me paraissez si ému ? - Tout, répondit-il. - C'est un mystère qui n'est point connu de vous, Monsieur, ajouta Dupuis. - Mais vous, interrompit Des Frans, en s'adressant à lui-même, comment l'avez-vous approfondi ce mystère que je croyais ignoré de toute la terre ? - Vous le saurez, reprit Dupuis, lorsque je vous raconterai ce qui m'est arrivé en mon particulier » (p. 15-16).
- 2) « Quoi, interrompit encore Des Frans, joignant les deux mains, Silvie a encore été assez perfide pour écrire à Gallouin qu'elle était religieuse ! Il a été assez simple pour la croire, et pour l'imiter ! - Il n'est rien de plus certain, dit Dupuis. - Mais, interrompit Des Ronais, en parlant à Des Frans, quelle part avez-vous là-dedans, que vous me paraissez si ému ? - Tout, répondit-il. - C'est un mystère qui n'est point connu de vous, Monsieur, ajouta Dupuis. - Mais vous, interrompit Des Frans, en s'adressant à lui-même, comment l'avez-vous approfondi ce mystère que je croyais

ignoré de toute la terre ? – Vous le saurez, reprit Dupuis, lorsque je vous raconterai ce qui m’est arrivé en mon particulier » (p. 15-16).

- 3) « Vous avez raison, interrompit Des Ronais tout étonné, de dire que le mystère dont vous me parlez me passe. Je n’aurais jamais soupçonné que vous eussiez rien eu de commun avec Gallouin et Silvie ; ni que c’eût été pour elle, que vous vous fussiez battu avec lui. - Ce sont eux pourtant, reprit Des Frans en soupirant, qui ont donné le mouvement à toutes les actions de ma vie, et qui m’ont fait regarder ma patrie comme mon enfer » (p. 16).
- 4) « Tout cela cache un mystère dont vous devriez déjà être éclairci ; et je suis sûr, qu’il y a du malentendu ou du moins de la précipitation de votre côté, et du hasard du sien, ou bien elle est la plus fourbe, et la plus scélérate fille qui soit au monde, puisque Silvie est morte » (p. 69).
- 5) « Je voudrais, poursuivit-il, parlant à Des Ronais, que Mademoiselle nous eût refusé son entremise, parce que votre brouillerie en provient, et que nous en sommes la cause innocente. Voilà le mystère ; mais vous en allez être encore mieux éclairci » (p. 162).
- 6) « Je tâchais de développer le mystère de sa naissance, je la suppliais souvent de me le découvrir, je n’avançais rien, et je l’aurais encore longtemps ignoré, si je ne l’avais appris par une voie toute extraordinaire » (p. 318).
- 7) « - Tenez, Monsieur, me dit-il, on m’a chargé de vous rendre en main propre ce paquet-ci. Ne vous informez point d’où il vient ; mais informez-vous des vérités qu’il contient ; elles vous sont de conséquence : en me disant cela il me donna un paquet cacheté ; et marcha d’un autre côté [...] Je mis le tout dans ma poche et revins chez ma mère. La première chose que je fis, ce fut de m’approcher d’une bougie, et de jeter les yeux sur cette lettre rendue avec tant de mystère » (p. 319).
- 8) « [Ta mère] ne veut pas que notre mariage éclate, j’en approuve les raisons : elle me croit en son particulier innocente, cela me suffit ; je n’avais intérêt que de me rétablir auprès d’elle, à cause de toi, la vérité lui est connue, je n’en veux pas plus ; ce que les autres en pensent m’est indifférent. En gardant le secret, outre les plaisirs du mariage, nous aurons encore ceux du mystère » (p. 404).

Charles de Montesquieu, *Les Lettres persanes* (1721)

- 1) Sur les hommes de lettres, une fois reçus à l’académie : « Sitôt qu’ils sont initiés dans ses mystères, la fureur du panégyrique vient les saisir et ne les quitte plus » (p. 330).
- 2) Sur une femme révélant ses infidélités au tribunal : « Elle vient révéler les mystères cachés dans la nuit du mariage » (p. 370).
- 3) « Tu t’imagines peut-être qu’entrant dans le conseil de l’Éternel, tu vas être étonné par la sublimité des mystères ; tu renonces par avance à comprendre, tu ne te proposes que d’admirer » (p. 393).
- 4) « Peut-être que, si quelque homme divin avait orné les ouvrages de ces philosophes de paroles hautes et sublimes ; s’il y avait mêlé des figures hardies et des allégories mystérieuses, il aurait fait un bel ouvrage, qui n’aurait cédé qu’au saint Alcoran. Cependant, s’il faut te dire ce que je pense, je ne m’accommode guère du style figuré » (p. 395).
- 5) Sur les Français et le mariage : « Ils ne le font pas consister dans le plaisir des sens ; au contraire, comme je te l’ai déjà dit, il semble qu’ils veulent l’en bannir autant qu’ils peuvent ; mais c’est une image, une figure et quelque chose de mystérieux que je ne comprends point » (p. 446).
- 6) Sur les nouvellistes : « La base de leurs conversations est une curiosité frivole et ridicule : il n’y a point de cabinet si mystérieux qu’ils ne prétendent pénétrer » (p. 474).
- 7) Sur le fonctionnement administratif et les finances : « Mais il y a ici bien plus de finesse et de mystère. Il faut que de grands génies travaillent nuit et jour ; qu’ils enfantent sans cesse et avec douleur de nouveaux projets ; qu’ils écoutent les avis d’une infinité de gens qui travaillent pour eux sans en être priés ; qu’ils se retirent et vivent dans le fond d’un cabinet impénétrable aux grands et sacré aux petits ; qu’ils aient toujours la tête remplie de secrets importants, de desseins

- miraculeux, de systèmes nouveaux, et qu'absorbés dans les méditations, ils soient privés de l'usage de la parole, et quelquefois même de celui de la politesse » (p. 498).
- 8) « Du temps de Cheik–Ali–Khan, il y avait en Perse une femme nommée Zuléma ; elle savait par cœur tout le saint Alcoran ; il n'y avait point de dervis qui entendît mieux qu'elle les traditions des saints prophètes ; les docteurs arabes n'avaient rien de si mystérieux qu'elle n'en comprît tous les sens ; et elle joignait à tant de connaissances un certain caractère d'esprit enjoué, qui laissait à peine deviner si elle voulait amuser ceux à qui elle parlait, ou les instruire » (p. 504).
 - 9) Sur les talismans et les superstitions : « Je porte tous ces chiffons sacrés par une longue habitude, pour me conformer à une pratique universelle ; je crois que, s'ils n'ont pas plus de vertu que les bagues et les autres ornements dont on se pare, ils n'en ont pas moins. Mais, toi, tu mets toute ta confiance sur quelques lettres mystérieuses, et, sans cette sauvegarde, tu serais dans un effroi continuel » (p. 519).
 - 10) « Le médecin était un homme subtil, rempli des mystères de la Cabale et de la puissance des paroles et des esprits » (p. 522).

Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731)

- 1) « À la fin, je crus avoir trouvé le dénouement de ce mystère » (p. 1236).
- 2) « Quoiqu'une telle partie faite avec Lescaut me parût mystérieuse, je me fis violence pour suspendre mes soupçons » (p. 1266).
- 3) « Le cocher, m'ayant aperçu, vint quelques pas au-devant de moi, pour me dire d'un air mystérieux qu'une jolie demoiselle m'attendait depuis une heure dans le carrosse » (p. 1317).

Pierre de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de ** (1731-1741)**

- 1) « Jamais hypocrite confondu ne fit moins de mystère de sa honte » (p. 170).
- 2) « Je serai trop heureuse que vous preniez soin de moi, que vous ayez la charité de ne me point abandonner, pourvu qu'à présent vous ne fassiez plus mystère de cette charité à laquelle je me sou mets » (p. 172).
- 3) « Enfin ils me mettaient à mon aise ; et moi qui m'imaginai qu'il y avait tant de mystère dans la politesse des gens du monde, et qui l'avais regardée comme une science qui m'était totalement inconnue et dont je n'avais nul principe, j'étais bien surprise de voir qu'il n'y avait rien de si particulier dans la leur, rien qui me fût si étranger, mais seulement quelque chose de liant, d'obligeant et d'aimable » (p. 247).
- 4) « Je n'en ferai pas de mystère, repartit sa fille » (p. 287).
- 5) « Dans l'instant que je quittais ce domestique, il tira mystérieusement de sa poche un billet que Valville l'avait chargé de me donner, et que j'allai lire dans ma chambre » (p. 303).
- 6) « Je retournai à ma chambre, dans la résolution d'informer Mme de Miran de ce nouvel accident ; non que je crusse qu'il y eût du mal à ne lui rien dire ; car de quelle conséquence cela pourrait-il être ? je n'y en voyais aucune : mais il y aurait toujours eu quelque mystère à ne lui en point parler ; et ce mystère, tout indifférent qu'il me paraissait, je me le serais reproché, il me serait resté sur le cœur » (p. 313).
- 7) « C'était de grands hommes, mais qui durant leur ministère avaient eu soin de tenir les esprits attentifs à leurs actions, et de paraître toujours suspects d'une profonde politique. On les imaginait toujours entourés de mystères » (p. 335-336).
- 8) « Il y a des afflictions où l'on s'oublie, où l'âme n'a plus la discrétion de faire aucun mystère de l'état où elle est » (p. 390).
- 9) « Je l'ai vue chez Mme de Kilnare ; hélas ! mon Dieu, tout le monde le sait, il n'y a pas de mystère ; je ne vous voyais pas, et on s'amuse » (p. 400).

- 10) « Je ne vis plus qu'un homme rendu, qui ne faisait plus mystère de sa honte » (p. 413).
- 11) « Vous n'en avez pas fait un mystère » (p. 423).
- 12) « Je ne vous aurais point fait un mystère de notre mariage s'il ne l'avait pas exigé lui-même » (p. 470).
- 13) « Ma diligence vient de ce que je me corrige, voilà tout le mystère » (p. 527).

Pierre de Marivaux, *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M** (1734-1735)**

- 1) « Je fais arrêter mon carrosse pour savoir ce que cette dame fait ici, vous me dites qu'elle n'y est pas ; je vous vois embarrassée ; qui est-ce qui ne se serait pas imaginé à ma place qu'il y avait du mystère ? » (p. 754).
- 2) « Il est vrai que la porte était fermée ; eh bien ! une autre fois elle sera ouverte ; c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, où est le mystère ? » (p. 758).
- 3) « Venez, je vais vous mener dans ce petit endroit ; mais ne faites point de bruit au moins, et marchez doucement en y allant, il n'est pas nécessaire que nos gens y entendent personne, il semblerait qu'il y aurait du mystère » (p. 760).
- 4) « Elle avait des grâces naturelles. Par-dessus cela, elle était fausse dévote, et ces femmes-là, en fait d'amour, ont quelque chose de plus piquant que les autres. Il y a dans leurs façons je ne sais quel mélange indéfinissable de mystère, de fourberie, d'avidité libertine et solitaire, et en même temps de retenue, qui tente extrêmement » (p. 771).

Claude de Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour* (1736)

- 1) « - Moi, dit-il, je ne la connais pas. - Beau mystère ! reprit-elle, pendant que tout Paris sait que vous en êtes passionnément amoureux. » (p. 86).
- 2) « Je fus incertain le lendemain si je dirais à Madame de Meilcour que j'avais vu Madame de Théville [...] Il pouvait être plus dangereux de lui dérober mes démarches ; le mystère que je lui en ferais ne servirait peut-être qu'à les lui faire observer avec plus de soin » (p. 96).
- 3) « Si vous avez résolu d'être discret aujourd'hui, il fallait hier vous y préparer mieux, et ne pas découvrir à tout le monde l'important secret de votre cœur. Après tout, Madame de Senanges n'exige pas tant de mystère, sa vanité veut un triomphe public, et vous la servirez bien mal si vous lui gardez le secret. » (p. 99).
- 4) « - Vous le voyez bien, dit-elle ; ce ne peut être qu'à propos de l'amour qu'elle avait inspiré, l'on ne sait comment, à Monsieur de Meilcour. - Ah ! madame, répondit-il d'un air mystérieux, pour peu qu'on estime les gens, on ne dit point ces choses-là tout haut » (p. 117).
- 5) « Loin d'imaginer qu'ils ne pensaient pas l'un à l'autre et que mes soupçons étaient mal fondés, je crus au contraire, comme ils s'étaient longtemps parlé bas, et que, pendant cette conversation, elle avait eu un air mystérieux et embarrassé, que leurs arrangements étaient pris » (p. 147-148).
- 6) « Quelle raison, si vous m'aviez aimée, pouvait vous empêcher de venir à la campagne avec moi ? Cette partie, dites-vous, s'est formée secrètement. Le mystère en était bien simple, et vous seul en étiez l'objet » (p. 157).

Charles Duclos, *Histoire de Madame de Luz : Anecdote du temps de Henri IV* (1740)

Aucune occurrence

Charles Duclos, *Confessions du comte de **** (1741)

- 1) « Peu de temps après, je trouvai que la marquise ne m'avouait pas assez dans le public, et qu'elle n'allait pas assez souvent aux spectacles, où j'aurais pu, sans prononcer l'indiscrétion, mettre mes amis au fait de mon bonheur. C'était en vain qu'elle me représentait le charme du mystère ; je n'étais inspiré que par les sens et la vanité, et je croyais avoir satisfait à toute la délicatesse possible, quand j'avais rempli ses désirs et les miens » (p. 185).
- 2) « Je la priai de m'apprendre à qui j'avais le bonheur de parler. "Vous le saurez un jour, me dit-elle ; ne cherchez point à pénétrer un mystère dont la découverte ne vous est d'aucune utilité ; méritez, par un amour et une discrétion sans bornes, le bonheur que je vous prépare" » (p. 189).
- 3) « Tant de précautions me paraissaient assez superflues dans les termes où nous en étions ; cependant je ne fis pas de difficultés, je sortis comme les autres, et je me rendis sous la fenêtre à l'heure marquée. J'y trouvai cette mystérieuse échelle, j'y montai, et j'étais près de passer par-dessus le balcon dans l'appartement, lorsque la patrouille vint à passer » (p. 195).
- 4) « Madame de Gremonville, quoique vive dans ses caresses, paraissait modérée dans les plaisirs, et semblait n'avoir d'autre intérêt que ma satisfaction, sans jamais envisager la sienne. Une dévote emploie pour son amant tous les termes tendres et onctueux du dictionnaire de la dévotion la plus affectueuse et la plus vive. La critique du monde que madame de Gremonville faisait avec esprit, était toujours un éloge indirect d'elle-même ; elle vantait les charmes du mystère et les plus grandes voluptés, qu'elle ne présentait que sous le nom de commodités » (p. 206).
- 5) « Le premier usage de ces maisons particulières appelées communément petites maisons s'introduisit à Paris par des amants qui étaient obligés de garder des mesures, et d'observer le mystère pour se voir, et par ceux qui voulaient avoir un asile pour faire des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans des maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez eux » (p. 209).
- 6) « Telle fut l'origine des petites maisons qui se multiplièrent dans la suite, et cessèrent d'être des asiles pour le mystère. On les eut d'abord pour dérober ses affaires au public ; mais bientôt plusieurs ne les prirent que pour faire croire celles qu'ils n'avaient pas » (p. 209).
- 7) « Elle crut à la fin mon amour si sincère qu'elle consentit à me rendre heureux. Nous vécûmes ensemble dans le plus grand mystère, pendant près d'un mois ; mais la société s'aperçut enfin de notre intelligence, et me marqua sur-le-champ autant d'égards que madame de Tonins m'en témoignait. » (p. 223).
- 8) « Sans me donner mon congé, Madame Ponchard me donna pour associé un jeune commis qu'elle fit entrer dans les sous-fermes, et pour qui elle était une duchesse. Je me gardai bien d'éclater en reproches. Je la quittai avec autant de mystère ; je n'eus pas même les égards de rompre avec elle dans les formes, et nous nous trouvâmes libres et débarrassés l'un de l'autre » (p. 228).
- 9) « J'y allais dans l'absence de Senecé, et je voyais qu'elle lui faisait mystère de mes visites » (p. 234).
- 10) « J'affectais inutilement d'avoir devant lui un air d'intelligence avec sa maîtresse, nous nous lancions de ces regards qui dévoilent tant de mystères et trahissent les amants ; tout cela échappait au tranquille Senecé » (p. 234).
- 11) « Je me rendis chez la Dornal sur le minuit, avec un air de mystère affecté. Senecé qui y avait soupé venait d'en sortir. Il était monté en chaise, comme pour se rendre à Versailles, mais au bout de la rue il en était descendu, et revenu à pied à quatre pas de la maison où je l'aperçus qui faisait le gué. Je ne fis pas semblant de l'avoir vu, et j'entrai » (p. 235).

Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761)

- 1) « Qui peut dire si je ne suis point dans le même doute où vous êtes, si tout cet air de mystère n'est pas peut-être une feinte pour vous cacher ma propre ignorance sur ce que vous voulez savoir? » (p. 29).

- 2) « Aussi bien j'aurais un peu de souci qu'il n'y eût trop de commentaires sur le mystère du bosquet » (p. 63).
- 3) « En y entrant, je vis avec surprise ta cousine s'approcher de moi, et, d'un air plaisamment suppliant, me demander un baiser. Sans rien comprendre à ce mystère, j'embrassai cette charmante amie » (p. 64).
- 4) « Tout cela doit être fait naturellement et sans aucune apparence de mystère » (p. 66).
- 5) « Tâchez seulement qu'on ne sache point ici où vous êtes, et soyez discret sans être mystérieux » (p. 76).
- 6) « Ne soyez pas surprise de me trouver si savant sur des mystères que vous cachez si bien » (p. 82).
- 7) « L'impossibilité de voir jamais nos vœux accomplis, le mystère qu'il fallait lui faire de cette impossibilité, le regret d'abuser un amant si soumis et si tendre après avoir flatté son espoir, tout abattait mon courage, tout augmentait ma faiblesse, tout aliénait ma raison » (p. 96).
- 8) « Dis, froide et mystérieuse amante, tout ce que ton âme ne communique point à la mienne n'est-il pas un vol que tu fais à l'amour? » (p. 101).
- 9) « Je tremblai que cela même ne fit un mauvais effet, et qu'on cherchât du mystère à cette chucheterie » (p. 104).
- 10) « Ces rendez-vous publics ne conviennent qu'à des gens qui, sans connaître l'amour, ne laissent pas d'être bien ensemble, ou qui peuvent se passer du mystère » (p. 105).
- 11) « Mais insensiblement j'en dirais plus que je n'en veux dire sur le projet qui m'occupe : pardonne-moi ce mystère, mon unique ami ; mon cœur n'aura jamais de secret qui ne te fût doux à savoir » (p. 105).
- 12) « Je saurai pourtant garder le silence que tu m'imposes, et contenir une indiscrete curiosité : mais en respectant un si doux mystère, que n'en puis-je au moins assurer l'éclaircissement ? » (p. 108).
- 13) « Quelquefois le mystère a su tendre son voile au sein de la turbulente joie et du fracas des festins : tu m'entends, mon ami ; ne serait-il pas doux de retrouver dans l'effet de nos soins les plaisirs qu'ils nous ont coûtés? » (p. 127).
- 14) « Le véritable amour toujours modeste n'arrache point ses faveurs avec audace ; il les dérobe avec timidité. Le mystère, le silence, la honte craintive, aiguissent et cachent ses doux transports » (p. 138).
- 15) « Que ce mystérieux séjour est charmant ! » (p. 146).
- 16) « Cependant tout a son terme ; je tremble que celui du mystère ne soit venu pour ton amour, et il y a grande apparence que les soupçons de milord Edouard lui viennent de quelques mauvais propos qu'il peut avoir entendus » (p. 151).
- 17) « Mets le sceau de la prudence au mystère de tes amours » (p. 172).
- 18) « Les secrets de ton cœur sont ensevelis dans l'ombre du mystère » (p. 180).
- 19) « Je n'ai pas cru qu'après l'union dans laquelle vous avez vécu il fallût à cela ni préparatif ni mystère » (p. 186).
- 20) « Réponds-moi maintenant, amante abusée ou trompeuse : que sont devenus ces projets formés avec tant de mystère ? » (p. 191).
- 21) « Je suis maintenant initié à des mystères plus sacrés. J'assiste à des soupers privés où la porte est fermée à tout survenant et où l'on est sûr de ne trouver que des gens qui conviennent tous, sinon les uns aux autres, au moins à ceux qui les reçoivent » (p. 247).
- 22) « Te souvient-il, ma Julie, comment, en soupant chez ta cousine, ou chez toi, nous savions, en dépit de la contrainte et du mystère, faire tomber l'entretien sur des sujets qui eussent du rapport à nous, et comment à chaque réflexion touchante, à chaque allusion subtile, un regard plus vif qu'un éclair, un soupir plutôt deviné qu'aperçu, en portait le doux sentiment d'un cœur à l'autre? » (p. 248).
- 23) « Une liaison de galanterie dure un peu plus qu'une visite ; c'est un recueil de jolis entretiens et de jolies lettres pleines de portraits, de maximes, de philosophie, et de bel esprit. À l'égard du physique, il n'exige pas tant de mystère » (p. 271).

- 24) « C'est dans les appartements dorés qu'un écolier va prendre les airs du monde ; mais le sage en apprend les mystères dans la chaumière du pauvre » (p. 303).
- 25) « Mais que sert de revenir sur le passé ? Il s'agit de cacher sous un voile éternel cet odieux mystère, d'en effacer, s'il se peut, jusqu'au moindre vestige, et de seconder la bonté du ciel qui n'en a point laissé de témoignage sensible. » (p. 308-309).
- 26) « Ma cousine, raille-moi, si tu veux, de ma simplicité ; mais il y a dans cette vision je ne sais quoi de mystérieux qui la distingue du délire ordinaire » (p. 330).
- 27) « Une fois en ma vie je les ai traversés... à la même heure... avec le même mystère... j'étais tremblant comme aujourd'hui... le cœur me palpitait de même... » (p. 332-333).
- 28) « Tel était, mon bon ami, le mystère que je voulais vous dérober, et que vous cherchiez à pénétrer avec une si curieuse inquiétude » (p. 345).
- 29) « C'était là le vrai sujet de tous ces entretiens mystérieux dont tu nous faisais si comiquement la guerre » (p. 406).
- 30) « Le premier pas vers le vice est de mettre du mystère aux actions innocentes ; et quiconque aime à se cacher a tôt ou tard raison de se cacher » (p. 424).
- 31) « L'innocente joie aime à s'évaporer au grand jour ; mais le vice est ami des ténèbres ; et jamais l'innocence et le mystère n'habitèrent longtemps ensemble » (p. 457).
- 32) « Il y avait plusieurs jours que j'entendais parler de cet Élysée dont on me faisait une espèce de mystère » (p. 471).
- 33) « Alors il nous a révélé le mystère de sa naissance, qui jusqu'ici n'avait été connu que de mon père » (p. 490).
- 34) « Le mystère que vous me faisiez ne me surprit point ; j'en savais les raisons, et je vis dans votre sage conduite celle de sa durée » (p. 494).
- 35) « Ce que vous avez écrit à Julie au sujet du portrait a servi plus que tout le reste à m'en éclaircir le mystère ; et je vois qu'ils sont toujours de bonne foi, même en se démentant sans cesse. » (p. 508).
- 36) « Quoique je n'aie pas donné toutes ces explications à Julie, je n'exige pas que vous lui en fassiez un mystère » (p. 511).
- 37) « Milord, je sens la raison de ce mystère et ne puis vous en savoir bon gré » (p. 587).
- 38) « Je t'ai vue tendre, empressée, attentive, mais franche dans tes caresses, naïve dans tes jeux, sans mystère, sans ruses en toutes choses ; et dans tes plus vives agaceries la joie de l'innocence réparait tout » (p. 631).
- 39) « Je te propose donc de me laisser charger de cette négociation afin que tu puisses te livrer au plaisir que te fera son retour, sans mystère, sans regret, sans danger, sans honte » (p. 634).
- 40) « Et puis vient le discours de ton mari... il est mystérieux, ton mari !... » (p. 639).
- 41) « Souvent, dans les plus doux épanchements de son cœur, je la voyais jeter sur le jeune homme un coup d'œil à la dérobée, et ce coup d'œil était suivi de quelques larmes qu'on cherchait à me cacher. Enfin le mystère fut poussé au point que j'en fus alarmé » (p. 651).
- 42) « Supposez un moment quelque intrigue secrète, quelque liaison qu'il faille cacher, quelque raison de réserve et de mystère ; à l'instant tout le plaisir de se voir s'évanouit, on est contraint l'un devant l'autre, on cherche à se dérober, quand on se rassemble on voudrait se fuir ; la circonspection ; la bienséance, amènent la défiance et le dégoût » (p. 689).
- 43) « Tous ces embrassements, ces soupirs, ces transports, étaient des mystères pour ces pauvres enfants. Ils l'aimaient tendrement, mais c'était la tendresse de leur âge : ils ne comprenaient rien à son état, au redoublement de ses caresses, à ses regrets de ne les voir plus ; ils nous voyaient tristes et ils pleuraient ; ils n'en savaient pas davantage » (p. 711).
- 44) « "Ne m'en demandez pas davantage, je ne vous dirai rien de plus ; mais voici, continua-t-elle en tirant un papier de dessous son chevet, où vous achèverez d'éclaircir ce mystère." Ce papier était une lettre ; et je vis qu'elle vous était adressée » (p. 720).
- 45) « Il exigeait du mystère : ni laquais, ni femme de chambre. Ces précautions me semblaient bizarres ; toutefois je les pris » (p. 721-722).

B) Sphère britannique

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719)

- 1) « I let him into the mystery, for such it was to him, of gunpowder and bullet, and taught him how to shoot » (p. 160).

Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722)

- 1) « "This is a mystery I cannot understand", says I, "or how it should be to my satisfaction that I am to be turned out of doors; for if our correspondence is not discovered, I know not what else I have done to change the countenances of the whole family to me, or to have them treat me as they do now, who formerly used me with so much tenderness, as if I had been one of their own children" » (p. 30).
- 2) « "Well, but, son", says the old lady, "if you are disposed to let us into the mystery of it, what were these hard conditions?" » (p. 44).
- 3) « This heightened his impatience, and, indeed, perplexed him beyond all bearing ; for now he began to suspect that there was some mystery yet unfolded, but could not make the least guess at the real particulars of it; all that ran in his brain was, that I had another husband alive, which I could not say in fact might not be true, but I assured him, however, there was not the least of that in it; and indeed, as to my other husband, he was effectually dead in law to me, and had told me I should look on him as such, so I had not the least uneasiness on that score » (p. 76).
- 4) « At length he tells all this story to his mother, and sets her upon me to get the main secret out of me, and she used her utmost skill with me indeed; but I put her to a full stop at once by telling her that the reason and mystery of the whole matter lay in herself, and that it was my respect to her that had made me conceal it; and that, in short, I could go no farther, and therefore conjured her not to insist upon it » (p. 77).
- 5) « This a little amazed him, and he wrote down the words distinctly, but read them over and over before he signed them, hesitating at them several times, and repeating them: "My mother's prejudice! and your prejudice! What mysterious thing can this be?" However, at last he signed it » (p. 83).

Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726, première édition intégrale 1735)

- 1) « In choosing persons for all employments, they have more regard to good morals than to great abilities; for, since government is necessary to mankind, they believe, that the common size of human understanding is fitted to some station or other; and that Providence never intended to make the management of public affairs a mystery to be comprehended only by a few persons of sublime genius, of which there seldom are three born in an age: but they suppose truth, justice, temperance, and the like, to be in every man's power; the practice of which virtues, assisted by experience and a good intention, would qualify any man for the service of his country, except where a course of study is required » (p. 49).
- 2) « I remember very well, in a discourse one day with the king, when I happened to say, "there were several thousand books among us written upon the art of government," it gave him (directly contrary to my intention) a very mean opinion of our understandings. He professed both to abominate and despise all mystery, refinement, and intrigue, either in a prince or a minister. He

could not tell what I meant by secrets of state, where an enemy, or some rival nation, were not in the case » (p. 113).

- 3) « It is first agreed and settled among them, what suspected persons shall be accused of a plot; then, effectual care is taken to secure all their letters and papers, and put the owners in chains. These papers are delivered to a set of artists, very dexterous in finding out the mysterious meanings of words, syllables, and letters: for instance, they can discover a close stool, to signify a privy council; a flock of geese, a senate; a lame dog, an invader; the plague, a standing army; a buzzard, a prime minister; the gout, a high priest; a gibbet, a secretary of state; a chamber pot, a committee of grandees; a sieve, a court lady; a broom, a revolution; a mouse-trap, an employment; a bottomless pit, a treasury; a sink, a court; a cap and bells, a favourite; a broken reed, a court of justice; an empty tun, a general; a running sore, the administration » (p. 162-163).
- 4) « And because I had some skill in the faculty, I would, in gratitude to his honour, let him know the whole mystery and method by which they proceed » (p. 214).

Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded* (1740)

- 1) « Now, my dear mother, must I write to you. Well might my good master say so mysteriously as he did, about guarding my heart against surprises. I never was so surprised in my life; and never could see a man I loved so dearly! » (p. 290).
- 2) « Stand there, said she, and answer me a few questions while I dine, and I'll dismiss thee, till I call thy impudent master to account; and then I'll have you face to face, and all this mystery of iniquity shall be unravelled » (p. 390).

Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams* (1742)

- 1) « There are certain mysteries or secrets in all trades, from the highest to the lowest, from that of prime-ministering to this of authoring, which are seldom discovered unless to members of the same calling » (p. 76).
- 2) « There are, besides these more obvious benefits, several others which our readers enjoy from this art of dividing; though perhaps most of them too mysterious to be presently understood by any who are not initiated into the science of authoring. To mention, therefore, but one which is most obvious, it prevents spoiling the beauty of a book by turning down its leaves, a method otherwise necessary to those readers who (though they read with great improvement and advantage) are apt, when they return to their study after half-an-hour's absence, to forget where they left off » (p. 77).

Samuel Richardson, *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (1748)

- 1) « Then again, remember thy recent discoveries, Lovelace! Remember her indifference, attended with all the appearance of contempt and hatred. View her, even now, wrapt up in reserve and mystery ; meditating plots, as far as thou knowest, against the sovereignty thou hast, by right of conquest, obtained over her » (p. 657).
- 2) « Had I not, like a blockhead, revealed to thee, as I went along, the secret purposes of my heart, but had kept all in till the event had explained my mysteries, I would have defied thee to have been able, any more than the lady, to have guessed at what was to befall her, till it had actually come to pass » (p. 716).
- 3) « She wished, if there were time for it, and if it were not quite impertinent in her to desire it, that I would give Mrs. Moore and her a brief history of an affair, which, as she said, bore the face of novelty, mystery, and surprise. For sometimes it looked to her as if we were married ; at other

- times that point appeared doubtful; and yet the lady did not absolutely deny it, but, upon the whole, thought herself highly injured » (p. 778).
- 4) « But now that I have escaped from you, and that I am out of the reach of your mysterious devices, I will wrap myself up in mine own innocence, [and then the passionate beauty folded her arms about herself,] and leave to time, and to my future circumspection, the re-establishment of my character » (p. 797).
 - 5) « "I renounce thee for ever, Lovelace!—Abhorred of my soul! for ever I renounce thee!—Seek thy fortunes wheresoever thou wilt!—Only now, that thou hast already ruined me! —" "Ruined you, Madam—the world need not—I knew not what to say." "Ruined me in my own eyes; and that is the same to me as if all the world knew it—hinder me not from going whither my mysterious destiny shall lead me" » (p. 909).
 - 6) « How the wicked wretch himself could find me out at Hampstead, must also remain wholly a mystery to me » (p. 1020).
 - 7) « He is one of those puzzling, over-doing gentlemen, who think they see farther into matters than any body else, and are fond of discovered mysteries where there are none, in order to be thought shrewd men » (p. 1167).
 - 8) « It must be done, my soul: but 'tis a strange,/A dismal, and mysterious change,/When thou shalt leave this tenement of clay,/And to an unknown—somewhere—wing away » (p. 229).
 - 9) « You are all mystery, Madam. I don't comprehend you » (p. 1250).
 - 10) « Charlotte, who pretends to have the eye of an eagle, was for finding out some mystery in the style and manner, till I overbore her, and laughed her out of it » (p. 1270).
 - 11) « The Colonel read the letter twice over, and then returned it to me. 'Tis all a mystery, said he. I can make nothing of it. For, alas! her friends are as averse to a reconciliation as ever » (p. 1289).

Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random* (1748)

- 1) « I was listening to this mysterious discourse with great amazement » (p. 22).
- 2) « You can already account for muscular motion, I warrant, and explain the mystery of the brain and nerves—ha! You are too learned for me, d—n me » (p. 27).
- 3) « The Mystery explained by Joey » (p. 60).
- 4) « He unravels the mystery » (p. 72).
- 5) « Accordingly, next day after he had told, in presence of my master, his wife and daughter, who came to him, a thousand lies concerning the prowess he had shown in making his escape, I ventured to explain the mystery, and, calling in the evidence of my contused eye, upbraided him with cowardice and ingratitude » (p. 110).
- 6) « To which request her father consented, observing, nevertheless, that my conversation was "fort mystérieux" » (p. 114).
- 7) « Although her discourse was a mystery to me, I was very well pleased with her assurance » (p. 128).
- 8) « He, perceiving our amazement, told us he would explain the mystery » (p. 157).
- 9) « I had in my pocket a letter which too well explained that mystery » (p. 174).
- 10) « Meanwhile, a quarrel happening between the two modern Greeks, the one, to be revenged of the other, came and discovered to us the mystery of Mackshane's dialogue, as I have explained it above » (p. 177).
- 11) « The doctor seemed a little disconcerted at this exclamation, and, turning again to me, made a thousand apologies for pretending to make a mystery of anything, a piece of caution which he said was owing to his ignorance of my connection with Mr. Medlar » (p. 266).
- 12) « I made no mystery of my apprehension, but declared my sentiments of her without reserve » (p. 279).
- 13) « You need not make a mystery of it to me; the whole town has it » (p. 284).

- 14) « This I am certain of, that few people make a mystery of their origin or situation, who can boast of anything advantageous in either » (p. 284).
- 15) « I then demanded to know the foundation of his hopes; and now that I had seen him, being more and more astonished at the circumstance of the promise, desired that he would explain that mystery » (p. 291).
- 16) « His hugs, embraces, squeezes, and eager looks, were now no longer a mystery » (p. 313).
- 17) « I was so much intoxicated with this encouragement, that I overlooked the mysterious conduct of Mr. Marmozet, and attended the manager at the time appointed, when, to my infinite confusion, he pronounced my play improper for the stage, and rejected it accordingly » (p. 393-394).
- 18) « Mysterious Providence!—O my dear Charlotte, there yet remains a pledge of our love ! and such a pledge!—so found ! » (p. 413).
- 19) « But, let me not profane the chaste mysteries of Hymen » (p. 430).

Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749)

- 1) « As in the season of *rutting* (an uncouth phrase, by which the vulgar denote that gentle dalliance, which in the well-wooded forest of Hampshire, passes between lovers of the ferine kind), if, while the lofty-crested stag meditates the amorous sport, a couple of puppies, or any other beasts of hostile note, should wander so near the temple of Venus Ferina that the fair hind should shrink from the place, touched with that somewhat, either of fear or frolic, of nicety or skittishness, with which nature hath bedecked all females, or hath at least instructed them how to put it on; lest, through the indelicacy of males, the Samean mysteries should be pryed into by unhallowed eyes » (p. 225).
- 2) « The landlady was, as we have said, absolute governess in these regions; it was therefore necessary to comply with her rules; so the bill was presently writ out, which amounted to a much larger sum than might have been expected, from the entertainment which Jones had met with. But here we are obliged to disclose some maxims, which publicans hold to be the grand mysteries of their trade » (p. 372).
- 3) « Do thou kindly take me by the hand, and lead me through all the mazes, the winding labyrinths of nature. Initiate me into all those mysteries which profane eyes never beheld » (p. 600).
- 4) « Mr Broughton proposes, with proper assistance, to open an academy at his house in the Haymarket, for the instruction of those who are willing to be initiated in the mystery of boxing » (p. 615).
- 5) « It is certain he had been guilty of some indefensible treachery to women, and had, in a certain mystery, called making love, practised many deceits, which, if he had used in trade, he would have been counted the greatest villain upon earth » (p. 662).

Tobias Smollet, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753)

- 1) « If I have not succeeded in my endeavours to unfold the mysteries of fraud, to instruct the ignorant, and entertain the vacant... » (p. 3).
- 2) « He excelled all his fellows in his dexterity at fives and billiards; was altogether unrivalled in his skill at draughts and backgammon; began, even at these years, to understand the moves and schemes of chess; and made himself a mere adept in the mystery of cards, which he learned in the course of his assiduities and attention to the females of the house » (p. 23).
- 3) « How he should conceal himself in the apartment, was a mystery which she could by no means unfold » (p. 52).

- 4) « "Sir, I am bound to believe that all your actions are conducted by honour; but you must give me leave to tell you, that your mistake is a little extraordinary, and your visit, even to my father, at this time of the night, altogether unseasonable, if not mysterious" » (p. 65).
- 5) « The artful agent having asked, with the mysterious air of an expert go-between, if he had not lately received a message from a certain young lady » (p. 68-69).
- 6) « To each person he replied in a polite, though mysterious manner, which did not fail to enhance their opinion of his good breeding and importance; and, long before the dessert appeared, he was by all the company supposed to be a personage of great consequence » (p. 90).
- 7) « She had seen her receive a billet from an old woman, who, kneeling at her side, had conveyed it in such a mysterious manner, as awakened the duenna's apprehensions about her young lady » (p. 120).
- 8) « You daily mingle with the societies of men; the domestics of the Spanish ambassador will not shun your acquaintance; you may frequent the coffee-houses to which they resort; and, in the course of these occasions, unsuspected inform yourself of that mysterious charge which lies heavy on the fame of the unfortunate Don Diego » (p. 126).
- 9) « A dispute ensued, which would have not only disgraced the best orators on the Thames, but even have made a figure in the celebration of the Eleusinian mysteries » (p. 131).
- 10) « His courage was undoubted, his morals were unimpeached, and his person held in great veneration and esteem ; when his evil genius engaged him in the study of Hebrew, and the mysteries of the Jewish religion, which fairly disordered his brain, and rendered him incapable of managing his temporal affairs » (p. 189).
- 11) « The whole mystery of the art was reduced to the simple exercise of tossing up a guinea » (p. 244).
- 12) « These efforts did not make a lasting impression upon the minds of the company; because they saw nothing surprising in a physician's being acquainted with all the mysteries of his art » (p. 250).
- 13) « The nurse, well skilled in the mysteries of her occupation, persuades the patient, that her malady, far from being slight or chimerical, may proceed to a very dangerous degree of the hysterical affection » (p. 259).
- 14) « In a little time the whole mystery stood disclosed to both » (p. 296).
- 15) « While he hesitated in this suspense, he chanced to cast his eye on the inside of the cover, and perceived the name of his Jewish friend at the bottom of a few lines, importing, that the enclosed was delivered to him by a physician of his acquaintance, who had recommended it in a particular manner to his care. This intimation served only to increase the mystery, and whet his impatience » (p. 300).
- 16) « This was the beginning of a conversation touching that lovely victim, in the course of which he explained those wicked arts which Fathom practised to alienate his affections from the adorable Monimia ; and she described the cunning hints and false insinuations by which that traitor had aspersed the unsuspecting lover, and soiled his character in the opinion of the virtuous orphan. The intelligence he obtained on this occasion added indignation to his grief. The whole mystery of Monimia's behaviour, which he could not before explain, now stood disclosed before him » (p. 320-321).
- 17) « Mysterious powers of Providence! this is no phantom ! this is no shade ! this is the life! » (p. 325).
- 18) « The Mystery unfolded—Another Recognition, which, it is to be hoped, the Reader could not foresee » (p. 327).
- 19) « The French lady then explained the whole mystery of Monimia's death, as a stratagem she had concerted with the clergyman and doctor, in order to defeat the pernicious designs of Fathom » (p. 327).
- 20) « While he mused on this melancholy subject, the Count composed his features, and, in a succinct and well-connected detail, explained the whole mystery of his happiness, to the inexpressible astonishment of the Spaniard » (p. 330).

- 21) « I am not then the dire assassin, who sacrificed his wife and daughter to an infernal motive, falsely titled honour? though I am more and more involved in a mystery, which I long to hear explained » (p. 333).
- 22) « I shuddered at the prospect of losing Serafina for ever, either by this mysterious malady, or by her marriage with Mendoza » (p. 337).
- 23) « He then, at the request of Renaldo, unfolded the mystery of the hearse » (p. 349).
- 24) « Here let me draw the decent veil that ought to shade the secret mysteries of Hymen » (p. 351).

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1760)

- 1) « In the naked temper which a merry heart discovered, he would say, there was no danger,—but to itself:—whereas the very essence of gravity was 21 design, and consequently deceit;—’twas a taught trick to gain credit of the world for more sense and knowledge than a man was worth; and that, with all its pretensions,—it was no better, but often worse, than what a French wit had long ago defined it,—viz. A mysterious carriage of the body to cover the defects of the mind;—which definition of gravity, Yorick, with great imprudence, would say, deserved to be wrote in letters of gold » (p. 18).
- 2) « Very well, Trim! my father would cry— (smiling mysteriously, and giving a nod—but without interrupting him) » (p. 153).
- 3) « "'Tis by the assistance of Almighty God, cried my uncle Toby, looking up, and pressing the palms of his hands close together—’tis not from our own strength, brother Shandy—a centinel in a wooden centry-box might as well pretend to stand it out against a detachment of fifty men.—We are upheld by the grace and the assistance of the best of Beings." "—That is cutting the knot, said my father, instead of untying it.—But give me leave to lead you, brother Toby, a little deeper into the mystery" » (p. 201).
- 4) « But mark, madam, we live amongst riddles and mysteries—the most obvious things, which come in our way, have dark sides, which the quickest sight cannot penetrate into; and even the clearest and most exalted understandings amongst us find ourselves puzzled and at a loss in almost every cranny of nature’s works: so that this, like a thousand other things, falls out for us in a way, which tho’ we cannot reason upon it—yet we find the good of it, may it please your reverences and your worships—and that’s enough for us » (p. 212).
- 5) « La Fosseuse had pronounced the word, not only before the queen, but upon sundry other occasions at court, with an accent which always implied something of a mystery » (p. 241).
- 6) « I hate to make mysteries of nothing » (p. 346).
- 7) « So hating, I say, to make mysteries of *nothing* » (p. 347).
- 8) « But this rich bale is not to be open’d now; except a small thread or two of it, merely to unravel the mystery of my father’s stay at Auxerre » (p. 360).
- 9) « My uncle Toby knew little of the world; and therefore when he felt he was in love with widow Wadman, he had no conception that the thing was any more to be made a mystery of, than if Mrs. Wadman had given him a cut with a gap’d knife across his finger » (p. 410).
- 10) « We live in a world beset on all sides with mysteries and riddles—and so ’tis no matter—else it seems strange, that Nature, who makes everything so well to answer its destination, and seldom or never errs, unless for pastime, in giving such forms and aptitudes to whatever passes through her hands, that whether she designs for the plough, the caravan, the cart—or whatever other creature she models, be it but an asse’s foal, you are sure to have the thing you wanted; and yet at the same time should so eternally bungle it as she does, in making so simple a thing as a married man » (p. 441).

Annexe III. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes du corpus de la première partie

1. Récits gothiques et apparentés

A) Horace Walpole, *The Castle of Otranto*

Édition de référence : Horace Walpole, *The Castle of Otranto : A Gothic Story*, Oxford, New York, W. S. Lewis (éd.), Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1998.

- 1) « It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question. Yet these mysteries, or contradictions, did not make the populace adhere the less to their opinion » (p. 17-18).
- 2) « "Perhaps my mind would be less affected," said Matilda, "if my mother would explain her reasons to me: but it is the mystery she observes, that inspires me with this—I know not what to call it. As she never acts from caprice, I am sure there is some fatal secret at bottom—nay, I know there is: in her agony of grief for my brother's death she dropped some words that intimated as much" » (p. 41).
- 3) « "You wrong her," said Matilda; "Isabella is no hypocrite; she has a due sense of devotion, but never affected a call she has not. On the contrary, she always combated my inclination for the cloister; and though I own the mystery she has made to me of her flight confounds me; though it seems inconsistent with the friendship between us; I cannot forget the disinterested warmth with which she always opposed my taking the veil" » (p. 46-47).
- 4) « "Thy looks, thy actions, all thy beauteous self seem an emanation of divinity," said Theodore; "but thy words are dark and mysterious. Speak, Lady ; speak to thy servant's comprehension" » (p. 73).
- 5) « While this mute scene passed, Hippolita demanded of Frederic the cause of his having taken that mysterious course for reclaiming his daughter; and threw in various apologies to excuse her Lord for the match contracted between their children » (p. 80).
- 6) « "What is there in these lines", said Theodore impatiently, "that affects these Princesses? Why were they to be shocked by a mysterious delicacy, that has so little foundation?" » (p. 82).

B) Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*

Édition de référence : Ann Radcliffe, *Mysteries of Udolpho. A Romance* (éd. Bonamy Dobrée), New York, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1980.

- 1) Titre, *The Mysteries of Udolpho*
- 2) « Recollecting the manner in which the peasant had mentioned the chateau, she gave a mysterious meaning to his words, such as she had not suspected when he uttered them » (p. 63).

- 3) « She then recollected what he had said concerning this planet, and the mysterious music; and, as she lingered at the window, half hoping and half fearing that it would return, her mind was led to the remembrance of the extreme emotion her father had shewn on mention of the Marquis La Villeroi's death, and of the fate of the Marchioness, and she felt strongly interested concerning the remote cause of this emotion » (p. 72-73).
- 4) « Urged by the most forcible, and apparently the most necessary, curiosity to enquire farther, concerning the terrible and mysterious subject, to which she had seen an allusion, she began to lament her promise to destroy the papers » (p. 103).
- 5) « Emily, less surprised by her aunt's moderation and mysterious silence, than by the accusation she had received, deeply considered the latter, and scarcely doubted, that it was Valancourt whom she had seen at night in the gardens of La Vallee, and that he had been observed there by Madame Cheron; who now passing from one painful topic only to revive another almost equally so, spoke of the situation of her niece's property, in the hands of M. Motteville » (p. 121).
- 6) « Emily and her aunt said little during the repast; the one occupied by her griefs, the other engrossed by the disappointment, which the unexpected absence of Montoni occasioned; for not only was her vanity piqued by the neglect, but her jealousy alarmed by what she considered as a mysterious engagement » (p. 145).
- 7) « The mysterious visits of Orsino were renewed with more frequency since the return of the former to Venice » (p. 217).
- 8) « From the deep solitudes, into which she was immersing, and from the gloomy castle, of which she had heard some mysterious hints, her sick heart recoiled in despair, and she experienced, that, though her mind was already occupied by peculiar distress, it was still alive to the influence of new and local circumstance; why else did she shudder at the idea of this desolate castle? » (p. 225).
- 9) « She was now, however, inclined to go back to the apartment and examine the picture; but the loneliness of the hour and of the place, with the melancholy silence that reigned around her, conspired with a certain degree of awe, excited by the mystery attending this picture, to prevent her » (p. 234).
- 10) « "What wonderful story have you now to tell?" said Emily, concealing the curiosity, occasioned by the mysterious hints she had formerly heard on that subject » (p. 236).
- 11) « As she passed through the chambers, that led to this, she found herself somewhat agitated; its connection with the late lady of the castle, and the conversation of Annette, together with the circumstance of the veil, throwing a mystery over the subject, that excited a faint degree of terror » (p. 248).
- 12) « Emily, from her late experience, had lost all wish to explore the gloomy and mysterious recesses of the castle » (p. 252-253).
- 13) « As she returned towards her chamber, Emily began to fear, that she might again lose herself in the intricacies of the castle, and again be shocked by some mysterious spectacle » (p. 258).
- 14) « Almost fainting with terror, she had yet sufficient command over herself, to check the shriek, that was escaping from her lips, and, letting the curtain drop from her hand, continued to observe in silence the motions of the mysterious form she saw » (p. 261).
- 15) « Annette might have smiled in her turn, at this sage observation of Emily, who could tremble with ideal terrors, as much as herself, and listen almost as eagerly to the recital of a mysterious story » (p. 278).
- 16) « As there are some singular and mysterious circumstances attending that event, I shall repeat them' » (p. 289).
- 17) « The Signor's reserve to his wife, on this subject, was probably nothing more than usual; yet, to Emily, it gave an air of mystery to the whole affair, that seemed to hint, there was danger, if not villany, in his schemes » (p. 303).
- 18) « Her terror vanished, but her astonishment only began, which was now roused by the mysterious secrecy of Montoni's manner, and by the discovery of a person, whom he thus visited at midnight,

- in an apartment, which had long been shut up, and of which such extraordinary reports were circulated » (p. 309).
- 19) « He turned to his wife, who had now recovered her spirits, and who vehemently and wildly remonstrated upon this mysterious suspicion » (p. 314).
- 20) « Recollecting the mysterious inhabitant of the neighbouring apartment, her terror changed its object » (p. 319).
- 21) « What an image of repose did this scene present! The fierce and terrible passions, too, which so often agitated the inhabitants of this edifice, seemed now hushed in sleep;—those mysterious workings, that rouse the elements of man's nature into tempest—were calm » (p. 329).
- 22) « When she considered the mysterious manner, in which its late possessor had disappeared, and that she had never since been heard of, her mind was impressed with an high degree of solemn awe » (p. 331).
- 23) « Montoni ordered Emily to await him in the cedar parlour, whither he soon followed, and then sternly questioned her on this mysterious affair » (p. 350).
- 24) « When night returned, Emily recollected the mysterious strains of music, that she had lately heard, in which she still felt some degree of interest, and of which she hoped to hear again the soothing sweetness » (p. 355).
- 25) « Every thing remained quiet; she had not heard even a foot-fall; and the solemnity of this silence, with the mysterious form she saw, subdued her spirits, so that she was moving from the casement, when, on a sudden, she observed the figure start away, and glide down the rampart, after which it was soon lost in the obscurity of night » (p. 356).
- 26) « Imagination again assumed her empire, and roused the mysteries of superstition » (p. 357).
- 27) « There was now a moon; and, as it rose over the tufted woods, its yellow light served to shew the lonely terrace and the surrounding objects, more distinctly, than the twilight of the stars had done, and promised Emily to assist her observations, should the mysterious form return » (p. 359).
- 28) « "My curiosity may prove fatal to me; yet the mysterious music, and the lamentations I heard, must surely have proceeded from him: if so, he cannot be an enemy" » (p. 360).
- 29) « Her spirits were wakeful and agitated, and, finding it impossible to sleep, she determined to watch, once more, for the mysterious appearance, that had so much interested and alarmed her » (p. 372).
- 30) « The silence of its steps, if steps it had, the moaning sounds, too, which it had uttered, and its strange disappearance, were circumstances of mysterious import, that did not apply, with probability, to a soldier engaged in the duty of his guard » (p. 374).
- 31) « She was not yet beyond the reach of the music; she heard the measure change, and the succeeding air called her again to the window, for she immediately recollected it to be the same she had formerly heard in the fishing-house in Gascony. Assisted, perhaps, by the mystery, which had then accompanied this strain, it had made so deep an impression on her memory, that she had never since entirely forgotten it » (p. 387).
- 32) « This was near the period, when Signora Laurentini had been said to disappear, and it occurred to Emily, that Marco had assisted in that mysterious affair, and, perhaps, had been employed in a murder! » (p. 416).
- 33) « As thus she stood, light glimmered under an opposite door of the gallery, and, from its situation, she knew, that it was the door of that mysterious chamber, where she had made a discovery so shocking, that she never remembered it but with the utmost horror » (p. 431-432).
- 34) « "But you, madam, have doubtless heard the report, which he designs should circulate, on the subject of that lady's mysterious fate" » (p. 459).
- 35) « The terrible catastrophe, that had been related to her, together with the mysterious circumstances, said to have since occurred in the chateau, had so much shocked her spirits, that she now sunk, for a moment, under the weakness of superstition » (p. 530).
- 36) « "Time," she added, "may explain this mysterious affair; meanwhile let us watch the event in silence" » (p. 537).

- 37) « Then, considering that he was armed, and observing the courteous and noble air of his conductor, his courage returned, he blushed, that it had failed him for a moment, and he resolved to trace the mystery to its source » (p. 555).
- 38) « Viewless, the winds of night/ With loud mysterious force the billows sweep,/ And sullen roar the surges, far below » (p. 558-559).
- 39) « On the disappearing of Ludovico, Baron St. Foix seemed strengthened in all his former opinions concerning the probability of apparitions, though it was difficult to discover what connection there could possibly be between the two subjects, or to account for this effect otherwise than by supposing, that the mystery attending Ludovico, by exciting awe and curiosity, reduced the mind to a state of sensibility, which rendered it more liable to the influence of superstition in general » (p. 562).
- 40) « Emily, whose mind had been deeply affected by the disastrous fate of the late Marchioness and with the mysterious connection, which she fancied had existed between her and St. Aubert, was particularly impressed by the late extraordinary event, and much concerned for the loss of Ludovico, whose integrity and faithful services claimed both her esteem and gratitude » (p. 563).
- 41) « He had died in a doubtful and mysterious manner, and not without suspicion of having been poisoned » (p. 569).
- 42) « "Wherever the mystery rests, I trust I shall, this night, be able to detect it. You know I am not superstitious" » (p. 571).
- 43) « Still, however, she remembered with awe the mysterious music, which had been heard, at midnight, near Chateau-le-Blanc, and she asked Ludovico if he could give any explanation of it; but he could not » (p. 635).
- 44) « *Mysterious pow'rs! I hear ye murmur low* » (p. 641).
- 45) « She recollected also the mysterious and horrible words in those manuscripts, upon which her eye had involuntarily glanced » (p. 643).
- 46) « It was the resemblance of the portrait of Signora Laurentini, which she had formerly seen in the castle of Udolpho—the lady, who had disappeared in so mysterious a manner, and whom Montoni had been suspected of having caused to be murdered » (p. 646).
- 47) « She wished more earnestly than before to know the reasons, that made him consider the injunction necessary, which, had her faith in his principles been less, would have led to believe, that there was a mystery in her birth dishonourable to her parents, which those manuscripts might have revealed » (p. 650).
- 48) « And thus the mysterious music of Laurentini had combined with other circumstances, to produce a report, that not only the chateau, but its neighbourhood, was haunted » (p. 661).
- 49) « As Emily St. Aubert was not only the nearest, but the sole relative, this legacy descended to her, and thus explained to her the whole mystery of her father's conduct » (p. 661).
- 50) « The likeness, which it had frequently been affirmed she bore to the late Marchioness, the former behaviour of Dorothee the old housekeeper, the assertion of Laurentini, and the mysterious attachment, which St. Aubert had discovered, awakened doubts, as to his connection with the Marchioness, which her reason could neither vanquish, or confirm » (p. 663).

C) Matthew Gregory Lewis, *The Monk*

Édition de référence : Matthew Lewis, *The Monk*, Oxford, New York, Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1980.

- 1) « No one has ever appeared to claim him, or clear up the mystery which conceals his birth » (p. 17).

- 2) « "Good!" said Lorenzo to himself; "I may possibly discover to whom the vows are addressed of this mysterious Stranger" » (p. 31).
- 3) « He almost began to despair of seeing the mystery cleared up » (p. 31).
- 4) « A sort of mystery enveloped this Youth which rendered him at once an object of interest and curiosity » (p. 41-42).
- 5) « Now then explain this mystery, and rely upon my indulgence » (p. 58).
- 6) « The faint beams of a solitary Lamp darted upon Matilda's figure, and shed through the chamber a dim mysterious light » (p. 90).
- 7) « They were still discussing this subject when the Page appeared with Cunegonda and cleared up the mystery » (p. 164).
- 8) « Having said this he departed, leaving me in astonishment at the mysterious turn of his manner and conversation » (p. 170).
- 9) « A mysterious dread overcame my courage » (p. 172).
- 10) « In the Morning my first care was to enquire after the mysterious Stranger » (p. 177).
- 11) « The retreat which concealed Agnes remained an impenetrable mystery » (p. 179).
- 12) « He longed to penetrate into this mystery » (p. 232).
- 13) « She motioned that Ambrosio should be silent, and began the mysterious rites » (p. 275).
- 14) « He could not but remark a wildness in the Daemon's eyes, and a mysterious melancholy impressed upon his features, betraying the Fallen Angel, and inspiring the Spectators with secret awe » (p. 277).
- 15) « Matilda took up her Lamp and Basket, and guided her Companion from the mysterious Cavern » (p. 279).
- 16) « He concluded that some mystery was concealed in the Basket » (p. 293).
- 17) « The emotions which Lorenzo's countenance betrayed, were scarcely weaker, and He waited with inexpressible impatience for the solution of this mystery » (p. 293).
- 18) « "This slumber cannot be natural!" cried the amazed Elvira, whose indignation increased with every moment. 'Some mystery is concealed in it » (p. 302).
- 19) « In spite of Matilda's assurances that the Spectre was a mere creation of fancy, his mind was impressed with a certain mysterious horror » (p. 335-336).
- 20) « Had I failed in my attempt to reveal the crime, had the Domina but suspected that the mystery was none to me, my ruin was inevitable » (p. 350).
- 21) « "What can this mean?" cried Lorenzo. "Here is some mystery concealed" » (p. 359).
- 22) « Carried away by his eagerness to clear up this mystery » (p. 359).
- 23) « The cry which He had heard, seemed uttered in a voice of terror, and He was convinced that some mystery was attached to this event » (p. 359-360).
- 24) « Lorenzo's curiosity which was ever awake, made him anxious to solve this mystery » (p. 363).
- 25) « Not having equal faith in the miraculous Saint, Lorenzo did not think this solution of the mystery quite so satisfactory, as the Nuns, who subscribed to it without hesitation » (p. 364).
- 26) « Still no clue guided him to the solution of this mystery, for which the Nuns were become equally solicitous, when they saw that He touched the Statue with impunity » (p. 366).
- 27) « This Sepulchre seems to me Love's bower; This gloom is the friendly night of mystery which He spreads over our delights! » (p. 381).
- 28) « I have taken such precautions, as must render it an impenetrable mystery » (p. 407).
- 29) « The Domina and the Nuns admitted to the mystery, had latterly given me over entirely to Camilla's care » (p. 415).
- 30) « Profound silence prevailed, except when the Inquisitors whispered a few words among themselves mysteriously » (p. 422).
- 31) « In one of these moments his eye rested upon Matilda's mysterious gift » (p. 432).

D) Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*

Édition de référence : Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2008.

- 1) « She nodded and muttered so mysteriously, as to convey to the bystanders, that she had had difficulties to contend with which were invincible by human power » (p. 10).
- 2) « About the year 1677, Stanton was in London, his mind still full of his mysterious countryman » (p. 39).
- 3) « He then remembered that night in Spain, when the same sweet and mysterious sounds were heard only by the young bridegroom and bride, of whom the latter perished on that very night » (p. 43).
- 4) « No antiquarian, unfolding with trembling hand the calcined leaves of an Herculeum manuscript, and hoping to discover some lost lines of the Æneis in Virgil's own autograph, or at least some unutterable abomination of Petronius or Martial, happily elucidatory of the mysteries of the Spintriae, or the orgies of the Phallic worshippers, ever pored with more luckless diligence, or shook a head of more hopeless despondency over his task » (p. 58).
- 5) « He believed it was indeed that mysterious being who was standing so near him » (p. 66).
- 6) « So far all was well; but there was a mysterious haughtiness and reserve about him, that somewhat repelled the officious curiosity of his attendants » (p. 69).
- 7) « This plain, direct answer, had the proper effect on Melmoth, of convincing him of its veracity, and of there being no mystery in the business, but what the folly of his servants had made » (p. 70).
- 8) « A shadow of mystery enveloped my infant days, and perhaps gave its lasting and ineffaceable tinge to the pursuits, the character, and the feelings of my present existence » (p. 73).
- 9) « Then they shrugged their shoulders, exchanged mysterious looks with the Director, and I was glad when they were gone, without reflecting on the mischief their absence threatened me with » (p. 93).
- 10) « This union of dissonant sounds,—this startling transition from a complaint of neglecting the mysteries of the soul in its profoundest communion with God, to the lowest details of the abuses of conventual discipline, revolted me at once » (p. 101).
- 11) « The vague reports circulated in the family, my mother's constant dejection, my father's occasional agitation, offered him a clue, which he followed with incessant industry through all its windings of doubt, mystery, and disappointment, till, in a moment of penitence, my mother, terrified by his constant denunciations if she concealed any secret of her heart or life from him, disclosed the truth » (p. 118-119).
- 12) « Why am I summoned by this warning voice so often, whose warnings are only so many mysterious threatenings? » (p. 135).
- 13) « I began to dread that I was to be excluded from approaching the holy chair, and that this exclusion from a sacred and indispensable right, was to be the commencement of some mysterious course of rigour » (p. 137).
- 14) « She hovered, rather than stood, in an atmosphere of light at the foot of my bed, and held a crucifix in her hand, while she appeared to invite me, with a benign action, to kiss the five mysterious wounds » (p. 157).
- 15) « This mystery, at least, I was resolved to penetrate » (p. 186).
- 16) « I saw that secret of mysterious happiness, which is the greatest misery to those who never can share it. My vigilance was redoubled, and it was rewarded by the discovery of a secret—a secret that I had to communicate and raise my consequence by » (p. 205).
- 17) « "Where am I? what is this place, with its mysterious regulations?" » (p. 218).
- 18) « They seemed to view me through a distorting atmosphere of mystery and suspicion » (p. 234).

- 19) « I had received another visit from that most mysterious being, who could penetrate the recesses of the Inquisition, without either its leave or prevention » (p. 237).
- 20) « Behold, the mysterious instruments of your initiation are ready. There is the uncorrupted book of Moses, the prophet of God, as these idolaters themselves confess » (p. 248).
- 21) « She turned on him a glance that seemed at once to thank and reproach him for her painful initiation into the mysteries of a new existence » (p. 308).
- 22) « She learned to weep and to fear; and perhaps she saw, in the fearful aspect of the heavens, the developement of that mysterious terror, which always trembles at the bottom of the hearts of those who dare to love » (p. 321).
- 23) « Do not they all tell us some mysterious secret, which we have in vain searched our hearts for? » (p. 321).
- 24) « Here a mysterious whisper drew from Donna Clara a shudder of distress and consternation, and from her son an impatient motion of angry incredulity » (p. 337).
- 25) « No, mother of the Deity! divine and mysterious woman, no! » (p. 340).
- 26) « From this the sufferer rushed for consolation to nature, whose ceaseless agitation seems to correspond with the vicissitudes of human destiny and the emotions of the human heart—whose alternation of storms and calms,—of clouds and sun-light,—of terrors and delights—seems to keep a kind of mysterious measure of ineffable harmony with that instrument whose chords are doomed alternately to the thrill of agony and rapture, till the hand of death sweeps over all the strings, and silences them for ever » (p. 341).
- 27) « I pray you listen to me, while I expound a few mysteries to you » (p. 346).
- 28) « Perhaps there was more genuine spirit of truth and chastity in this, than in all the ambiguous flirtation that is carried on with an ill-understood and mysterious dependence on principles that have never been defined, and fidelity that has never been removed » (p. 347).
- 29) « Alas! *my* heart has never enveloped itself in mysteries—never has the light of its truth burst forth amid the thunderings and burnings in which you have issued the law of my destiny » (p. 354).
- 30) « From the next pages that were legible, it appeared that Isidora imprudently continued to permit her mysterious visitor to frequent the garden at night, and to converse with him from the casement, though unable to prevail on him to declare himself to her family, and perhaps conscious that his declaration would not be too favourably received » (p. 356).
- 31) « Isidora's eyes alternately fixed on the sun-like moon, and on her mysterious lover » (p. 361).
- 32) « Something she murmured also of her declining health—her exhausted spirits—her breaking heart—the long delay—the hope deferred—the mysterious meeting » (p. 361).
- 33) « The mysterious delay in which her existence was wasted, might make that acknowledgement come perhaps too late » (p. 362).
- 34) « He might have marked all that profound and perilous absorption of the soul, when it is determined to penetrate the mysteries of love or of religion » (p. 365).
- 35) « My resolution to be yours amid mystery and grief,—to follow you in exile and loneliness (if it must be) through the world!" » (p. 366).
- 36) « Would you then consent to unite your destiny with mine? Would you indeed be mine amid mystery and sorrow? » (p. 367).
- 37) « Isidora was so accustomed to the wild exclamations and (to her) unintelligible allusions of her mysterious lover » (p. 367).
- 38) « She felt sustained, therefore, by this reflection,—and perhaps by that mysterious conviction impressed on the hearts of those who love profoundly » (p. 367).
- 39) « Her desperate resolution to share the destiny of a mysterious and unacknowledged lover » (p. 372).
- 40) « The figure, rising and pointing to the door, through which she forthwith passed with a mysterious grace and incredible alacrity, uttered, *in transitu*, words like these:—"Save me!—save me!—lose not a moment, or I am lost!" » (p. 382).
- 41) « Isidora awaited the approach of this mysterious bridegroom » (p. 385).

- 42) « Urged by these words, and still more by an undefinable wish to put an end to this shadowy journey,—these mysterious fears » (p. 392).
- 43) « Everhard disappeared mysteriously every day » (p. 420).
- 44) « He smiled with an expression of mysterious and supernatural confidence that froze her blood » (p. 425).
- 45) « "There are other narratives," continued the stranger, "relating to this mysterious being, which I am in possession of" » (p. 434).
- 46) « The latter, suddenly retreating from the door, approached him and said, in a stifled and mysterious whisper, "Would you wish to witness the fate of those whose curiosity or presumption breaks on the secrets of that mysterious being, and dares to touch the folds of the veil in which his destiny has been enshrouded by eternity?" » (p. 438)
- 47) « The latter, suddenly retreating from the door, approached him and said, in a stifled and mysterious whisper, "Would you wish to witness the fate of those whose curiosity or presumption breaks on the secrets of that mysterious being, and dares to touch the folds of the veil in which his destiny has been enshrouded by eternity?" » (p. 438)
- 48) « He removed that part of the cloke which covered his head and shoulders, and, turning towards him, disclosed the unwelcome countenance of his mysterious visitor the preceding night » (p. 441).
- 49) « With a mysterious sigh » (p. 455).
- 50) « The postscriptums of both contained certain mysterious hints relative to the interruption of the marriage » (p. 479).
- 51) « Her sight was strained to catch a glimpse of him through the gathering clouds, as her imagination still toiled to catch a gleam of that light of the heart, which now struggled dimly amid clouds of gloomy and unpierceable mystery » (p. 484).
- 52) « Excited by the mysterious hints of hope which he sometimes suffered to escape him as if involuntarily » (p. 497).
- 53) « Aliaga was not a man susceptible of strong impressions from nature; but, if he had been, the scene amid which this mysterious warning was uttered would have powerfully ministered to its effect » (p. 504).
- 54) « By this time the mysterious image of the stranger's presence and communications were fading fast from a mind not at all habituated to visionary impressions » (p. 505).
- 55) « Isidora bore with silent sufferance the burden of her situation, with all its painful accompaniments of indisposition and dejection, aggravated by hourly fear and mysterious secrecy » (p. 511).
- 56) « The hour approached fast, and fearful and indefinite apprehensions began to overshadow her mind, relative to the fate of the infant about to be born under circumstances so mysterious » (p. 511).
- 57) « I must suffer in secrecy and in silence! I must see my babe torn from me before I have even kissed it,—and the chrim-mantle will be one of that mysterious darkness which your fingers have woven! » (p. 512).
- 58) « Isidora seized that moment, when the very air was eloquent with the voice of religion, to impress its power on that mysterious being whose presence inspired her equally with terror and with love » (p. 513).
- 59) « You boasted of that cloud of mystery in which you could envelope yourself » (p. 518).
- 60) « If you really possess that mysterious and inscrutable power » (p. 518).
- 61) « Isidora recognized it in a moment for the body of the old domestic who had disappeared so mysteriously on the night of her frightful nuptials » (p. 523).
- 62) « Oh complicated and mysterious horror! » (p. 526).
- 63) « At that moment the door opened, and a figure appeared at it, which Monçada recognized for the subject of his narrative, and his mysterious visitor in the prison of the Inquisition » (p. 535).

- 64) « The banquet-hall is a church—he arrives—it is illuminated with a mysterious light—invisible hands hold lamps fed by no earthly substance, to light the apostate to his doom! » (p. 537).
- 65) « He saw the mysterious single hand revolve—he saw it reach the appointed period of 150 years—(for in this mystic plate centuries were marked, not hours)—he shrieked in his dream, and, with that strong impulse often felt in sleep, burst from the arm that held him, to arrest the motion of the hand » (p. 539).

E) Charles Brockden Brown, *Wieland*

Édition de référence : Charles Brockden Brown, *Wieland, Memoirs of Calwin the Biloquist*, Oxford, New York, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998.

- 1) « "Such was the end of my father. None surely was ever more mysterious" » (p. 17).
- 2) « "Her father had not remitted his exertions to elucidate this painful mystery, but they had failed" » (p. 27).
- 3) « What could I do? The warning was mysterious » (p. 31).
- 4) « To be uttered by Catharine at a place, and on an occasion like these, enhanced the mystery » (p. 31).
- 5) « One day, about three weeks subsequent to the mysterious call, it was agreed that the family should be my guests » (p. 36-37).
- 6) « I likewise was silent, but burned with impatience to fathom this mystery » (p. 38).
- 7) « Clara, forgive me. To you, this behaviour is mysterious » (p. 39).
- 8) « The same mysterious voice exclaimed, "You shall not go. The seal of death is on her lips. Her silence is the silence of the tomb" » (p. 41).
- 9) « The mystery which environed him » (p. 41).
- 10) « I was impressed with the belief of mysterious, but not of malignant agency » (p. 42).
- 11) « To this was to be ascribed a design in which his pen was, at this period, engaged, of collecting and investigating the facts which relate to that mysterious personage, the Daemon of Socrates » (p. 45).
- 12) « There was another circumstance that enhanced the mysteriousness of this event » (p. 55).
- 13) « I had formerly heard stories that resembled this in some of their mysterious circumstances » (p. 68).
- 14) « Mysterious voices had always a share in producing the catastrophe » (p. 68).
- 15) « The city was near at hand, and thousands might there exist whose powers and purposes might easily explain whatever was mysterious in this transaction » (p. 69-70).
- 16) « That it was real was attested by the mysterious warning in the summer-house » (p. 70).
- 17) « By no violent transition was I led to ponder on the turbulent life and mysterious end of my father » (p. 77).
- 18) « The words of that mysterious dialogue, their fearful import, and the wild excess to which I was transported by my terrors, filled my imagination anew » (p. 77).
- 19) « Shuddering, I dashed myself against the wall, and by the same involuntary impulse, turned my face backward to examine the mysterious monitor » (p. 78).
- 20) « At another time, this circumstance would not have looked with a face of mystery » (p. 81).
- 21) « I recalled the mysterious countenance and dubious character of Carwin » (p. 82).
- 22) « Some tidings he, perhaps, bears of mysterious and unwelcome import » (p. 94).
- 23) « I suspect something mysterious and unpleasant has happened this morning » (p. 98).
- 24) « A man of this mysterious but formidable character » (p. 116).

- 25) « His stature, hair, complexion, the extraordinary position and arrangement of his features, his awkward and disproportionate form, his gesture and gait, corresponded perfectly with those of our mysterious visitant » (p. 119).
- 26) « Late events have been inexplicable and mysterious beyond any of which I have either read or heard » (p. 121).
- 27) « At such a crisis my thoughts may be supposed at no liberty to range; yet vague images rushed into my mind, of the mysterious interposition which had been experienced on the last night » (p. 135).
- 28) « Again I remembered the closet, and was resolved to seek in that the solution of these mysteries. Here, perhaps, was inclosed the scene destined to awaken my horrors and baffle my foresight » (p. 138).
- 29) « They mysteriously insinuated that his reason was still unsettled » (p. 146).
- 30) « His agency is, therefore, a mystery still unsolved » (p. 147).
- 31) « Still she expostulated and besought me to explain this mysterious behaviour » (p. 154-155).
- 32) « In vain the distressful perplexity, the mysterious silence and ambiguous answers of my attendants, especially when the condition of my brother was the theme of my inquiries, were remembered » (p. 159).
- 33) « Pleyel had heard a mysterious voice » (p. 164).
- 34) « I now recollected that the information respecting Wieland which had, from time to time, been imparted to me, was always accompanied with airs of reserve and mysteriousness » (p. 169).
- 35) « My ears were still open to any sound of mysterious import that should occur » (p. 178).
- 36) « My passion for mystery, and a species of imposture, which I deemed harmless, was thus awakened afresh » (p. 184).
- 37) « I was naturally inquisitive as to your ideas respecting my department, and the mysteries that had lately occurred » (p. 188).
- 38) « Such was my habitual attachment to mystery, that I preferred the clandestine perusal of it » (p. 189).
- 39) « The truth would be imperfect, unless I were likewise to explain the mysterious admonition which had been given » (p. 191).
- 40) « Elucidation of the mystery will always be practicable » (p. 191).
- 41) « For the sake of creating a mysterious dread, I have made myself a villain » (p. 192).
- 42) « I may complete this mysterious plan by some new imposture, but I cannot aggravate my supposed guilt » (p. 192).
- 43) « I stepped swiftly to the door, and thrusting my head forward, once more pronounced the mysterious interdiction » (p. 196).
- 44) « You tell me an horrid tale of Wieland being led to the destruction of his wife and children, by some mysterious agent » (p. 197).
- 45) « Wieland knows not that mysterious voices and appearances were likewise witnessed by me » (p. 201).
- 46) « His recent tale was remembered: his magical transitions and mysterious energy of voice » (p. 207-208).

F) Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*

Édition de référence : *L'Ermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château, anecdote extraite des annales du treizième siècle, par mme anne radcliffe, traduite sur le manuscrit anglais par M. E. L. D. L. baron de Langon, Paris, Lecointe et Durey, 1822.*

- 1) Titre, *L'Ermite de la tombe mystérieuse*
- 2) « Depuis ce moment je n'ai plus cherché à me rapprocher d'un être bizarre, qui se plaît à s'environner de prestiges et de mystères » (vol. I, p. 22).
- 3) « Nul homme n'eût osé concevoir l'idée d'approcher d'un lieu que le vulgaire croyait destiné à de profonds mystères et gardé par des puissances invisibles ; il n'était point de récits merveilleux auquel ne prêtât l'ermite Etienne » (vol. I, p. 30-31).
- 4) « Adémar, il est un Dieu rémunérateur qui veille sans cesse aux récompenses qu'il a promises à la vertu, comme aux châtiments qu'il doit au vice. Je ne puis vous en dire plus ; mais un temps viendra où vous pourrez percer les mystères qui couvrent mon existence » (vol. I, p. 66).
- 5) « Quel est-il, ce mystérieux ermite, et d'où connaît-il ma famille ? Pourquoi se plaît-il tant à me taire ce que j'ai tant intérêt à savoir ? » (vol. I, p. 67).
- 6) « Un mystère couvrirait-il la naissance de ce valeureux chevalier ? » (vol. I, p. 76).
- 7) « Lorsque le mystère pourra avoir son terme, le comte de Toulouse ne désavouera pas Adémar » (vol. I, p. 86).
- 8) « Il tourne un regard sur les mystérieux vitraux : ils avaient disparu... » (vol. II, p. 9).
- 9) « Cessez de redouter les entreprises de don Juan, il n'osera point insulter celle que protège l'ermite de la tombe mystérieuse » (vol. II, p. 25).
- 10) « Les deux déloyaux chevaliers s'entretenaient de la voix mystérieuse qui s'était mêlée de la conversation » (vol. II, p. 31).
- 11) « Amants délicats, ils se plaisaient à le couvrir des voiles d'un mystère favorable à leur sentiment » (vol. II, p. 59).
- 12) « Ce bizarre personnage, environné du mystère » (vol. II, p. 82).
- 13) « Quelle avait été sa terreur quand le mystérieux personnage lui avait montré, en se débarrassant de son manteau, le plus épouvantable squelette » (vol. II, p. 134).
- 14) « Il se vit contraint d'obéir au geste impératif du mystérieux personnage » (vol. II, p. 137).
- 15) « Sa venue, sa fuite mystérieuses donnèrent naissance à une foule de discours ; la crédulité, l'exagération venant à naître, les habitants de Carcassonne furent convaincus qu'une intelligence supérieure avait combattu pour eux : leurs chefs habiles ne les dissuadèrent pas de cette pensée » (vol. II, p. 139-140).
- 16) titre du chapitre 8 de la deuxième partie, « Le mystérieux protecteur » (vol. II, p. 153).
- 17) « Inconcevable mystère ! » (vol. II, p. 173).
- 18) « Mais que voulez-vous faire, chevalier mystérieux ? de quel moyen prétendez-vous vous servir pour sauver les femmes et le fils de mon ami, de mon maître ? » (vol. II, p. 199).
- 19) « Homme mystérieux, qui depuis si longtemps faites le bien autour de moi, je me plais à croire ce que vous me dites » (vol. II, p. 215).
- 20) « Pardon, sire comte, si devant vous je m'enveloppe encore de mystère ; il est nécessaire à mon plan de ne me point faire connaître encore » (vol. II, p. 217).
- 21) « Quand le plaisir se dérobe au mystère » (vol. II, p. 227).
- 22) « L'ermite dont la conduite est si mystérieuse, m'apparut sortant d'une chambre oubliée depuis de longues années, et que personne ne voulait habiter, tant on redoutait les esprits qu'on croyait y avoir établi leur demeure » (vol. II, p. 250).
- 23) « il comprit qu'on voulait lui faire un mystère de la venue de Savary » (vol. II, p. 264-5).
- 24) « Comme on ne vous voit jamais qu'environné de mystère, j'eusse été plus étonné si vous aviez pris, pour venir chez moi, le chemin banal de la porte » (vol. II, p. 283).
- 25) « De grâce, seigneur, veuillez vous expliquer, je ne sais pas comprendre les mystères » (vol. II, p. 290).
- 26) « Il me semble que cet ermite si mystérieux, si acharné à me nuire ne peut être que le père de mon épouse » (vol. III, p. 30).

- 27) « Une porte secrète, placée derrière l'autel, vient à s'ouvrir, et le mystérieux ermite paraît. » (vol. III, p. 58).
- 28) « Il feignait d'ignorer qui pouvait être cet ermite mystérieux » (vol. III, p. 110).
- 29) « Je ne balancerai pas à vous initier dans nos mystères car, cher Bérenger, je suis en Espagne le principal chef d'une association secrète qui correspond avec celle qui cache ses travaux utiles dans le fond des pyramides égyptiennes ; c'est dans le silence et dans la nuit que nous étudions la nature. Heureux de la surprendre quelquefois, nous cherchons sans cesse à la deviner » (vol. III, p. 157).
- 30) « Il fut initié aux mystères d'une société habile dans l'art de la fantasmagorie, dans celui de la chimie et de la physique » (vol. III, p. 160-161).
- 31) « Une mystérieuse obscurité enveloppa votre naissance » (vol. III, p. 208).
- 32) « Voulant éloigner les curieux de ma demeure, dont ils auraient pu se rapprocher durant mes fréquentes absences, je cherchai à m'environner d'un système de mystère et de terreur propre à repousser les regards indiscrets » (vol. III, p. 251).

2. Récits de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle mettant en scène la quête herméneutique en relation avec le crime hors du genre gothique

A) Robert Lesuire, *Le Crime*

Édition de référence : Robert Lesuire, *Le Crime, ou Lettres originales, contenant les aventures de César de Perlencour, Paris/Bruxelles, Dujardin/Defer de Maisonneuve, 1789, 4 volumes.*

- 1) « Craignons de sonder ce désagréable mystère » (vol. I, p. 91).
- 2) « Ce bonheur dura plusieurs jours, toujours sous le voile du mystère » (vol. I, p. 165-166).
- 3) « J'étais honteux de la profanation ; et je craignais fort d'être inquiété par la suite, quand le mystère serait découvert » (vol. II, p. 51).
- 4) « La Dame du Chevalier se vit installée, par lui, dans un Temple consacré aux mystères de Vénus » (vol. II, p. 65).
- 5) « Le mystère étant parfaitement gardé, personne ne se vit compromis » (vol. II, p. 133).
- 6) « Opposons, à ce jour trop éclatant, un voile pudique et mystérieux » (vol. II, p. 147).
- 7) « Ô, voile impénétrable du mystère, tombe sur nous » (vol. II, p. 174).
- 8) « Elle ne va pas tarder à découvrir le mystère d'iniquité, et elle me méprisera toute sa vie » (vol. II, p. 174).
- 9) « Qu'est-ce donc que cette fille, qui m'a paru d'abord une misérable raccrocheuse, et qui me paraît, à présent, chargée d'affaires de la plus grande importance, et qui est en liaison avec ce qu'il y a de plus grand dans l'État ? Que veulent dire ses déguisements continuels, et sa conduite mystérieuse ? Je lui demande souvent l'explication de toutes ces obscurités ; elle esquive la difficulté et me donne des défaites » (vol. III, p. 20).
- 10) « Si tu savais quelque chose, car enfin, nous te dévoilerons, par la suite, des mystères plus importants, ne ferais-tu pas les aveux qu'on exigerait de toi ? » (vol. III, p. 35).
- 11) « Je suppose aussi que vos mystères sont innocents, qu'il n'y est question que de choses honnêtes » (vol. III, p. 35).
- 12) « Nous ne sommes pas non plus des enfants, et nos mystères ne sont pas des niaiseries » (vol. III, p. 35).

- 13) « Je suis assurément disposé à être discret ; mais pourquoi ces gens-là ont-ils besoin d'un si grand secret ? Qu'ils gardent pour eux tous leurs mystères, s'ils doivent me compromettre avec la justice » (vol. III, p. 36).
- 14) « Ces gens-là, sans doute, voulaient me recevoir dans leur corps, puisqu'ils me faisaient de pareilles avances ; mais qu'est-ce que c'était donc que ce corps mystérieux et généreux ? » (vol. III, p. 38).
- 15) « Camargo m'avait dit que son empire s'étendait sur tous les royaumes de la terre. Je ne comprenais rien à tous ces mystères » (vol. III, p. 57).
- 16) « Ah ! me dit le Magistrat, vous étiez de cette Société. Nous sommes bien charmés d'avoir rencontré un de ses membres ; nous nous flattons que vous voudrez bien nous donner des lumières sur ce corps mystérieux, que nous cherchons à connaître » (vol. III, p. 76).
- 17) « Tu n'as pas été si sévère avec tout le monde. Il y a du mystère là-dessous. Je le percerai » (vol. III, p. 132).
- 18) « On me parle de m'initier dans de grands mystères, de me faire voir de grandes merveilles » (vol. III, p. 181-182).
- 19) « Comment aura-t-on pu soustraire cette personne agonisante, l'enlever sans qu'elle ait péri dans le transport ? Pourquoi la faire disparaître ? Il est vrai que le mystère était nécessaire ; qu'il ne fallait pas s'exposer à voir porter la lumière sur cette déplorable affaire » (vol. IV, p. 134).
- 20) « Il faut retourner chacun chez vos bienfaitrices, et dévoiler le mystère à ces dames » (vol. IV, p. 155).

B) François Guillaume Ducray-Duminil, *Cœlina ou l'enfant du mystère*

Édition de référence : François Guillaume Ducray-Duminil, *Cœlina ou l'enfant du mystère*, six tomes, Paris, Le Prieur, 1798

- 1) Titre : *Cœlina ou l'enfant du mystère*
- 2) « C'est un mystère... pour moi ! » (vol. I, p. 20).
- 3) « Pourquoi donc ce mystère ? Qu'y a-t-il donc dans vos malheurs que vous ne puissiez révéler ? Vous êtes un honnête homme, n'est-ce pas ? Aurais-je eu tort de lui affirmer que vous êtes un honnête homme ?... » (vol. I, p. 21).
- 4) « Je ne puis révéler un mystère qui ferait le malheur de tous ceux qui me sont chers » (vol. I, p. 40).
- 5) « Cœlina s'imagine à la fin que ce portrait cache peut-être quelque mystère, quelque secret » (vol. I, p. 70).
- 6) « Elle s'assit près de sa croisée et relut encore ce billet mystérieux dont l'auteur était sans doute le même qui avait tracé derrière le portrait de sa mère les dernières paroles de cette mère infortunée » (vol. I, p. 77).
- 7) « Permettez que j'y regarde ? - Voyez ; mais vous me direz sans doute pourquoi tout ce mystère ? - Vous le saurez... » (vol. I, p. 89).
- 8) « Elle voit, dans la conduite de cet homme un mystère si singulier une bizarrerie si marquée qu'elle est tentée de le croire, ainsi que M. Dufour le pense, atteint de la malheureuse maladie du crétinisme, espèce de démence assez commune en Savoie » (vol. I, p. 97).
- 9) « Ces mots : *Ce soir, à minuit je t'en donnerai les moyens*, la faisaient trembler ! Mais quel mystère impraticable ! Qui l'aidera à en percer l'obscurité ? » (vol. I, p. 110).
- 10) « Cœlina, émue, haletante d'inquiétude et de curiosité, quitte enfin cet être mystérieux qui paraît se faire un jeu de la tourmenter » (vol. I, p. 117).
- 11) « Je veux parvenir à percer le mystère dont il s'environne et j'en viendrai à bout » (vol. I, p. 123).

- 12) « "Et je suis mêlée dans vos débats ? " Il écrit : vous en êtes l'objet. " Comment ?" Il écrit : c'est un mystère. "Qui me le fera découvrir ?" Il écrit : le temps. "Que faut-il donc que j'espère ?" Il écrit : le bonheur » (vol. I, p. 131).
- 13) « Cœlina te regarda avec intérêt ensemble et avec effroi. Cet être mystérieux lui en imposait » (vol. I, p. 132).
- 14) « Pourquoi ces questions que vous me faites le lendemain avec tant de mystère et de précaution ? » (vol. I, p. 144).
- 15) « Que de vices cachés ! que de Crimes ensevelis dans la nuit du mystère ! » (vol. I, p. 146).
- 16) « M. Dufour. Pourquoi ce mystère ? REPONSE. Ce n'en sera pas un longtemps pour vous ; mais j'attends, pour vous le confier, une circonstance qui n'est peut-être pas éloignée. » (vol. I, p. 165).
- 17) « Quel diable d'homme avec ses mystères ! Et si je les connaissais, moi ? » (vol. I, p. 166).
- 18) « Cœlina et Stéphaney s'adorent : faites le bonheur de ces jeunes gens, et le voile du mystère se déchirera » (vol. I, p. 169).
- 19) « Mais tu m'as dit ce matin : *Faites le bonheur de ces jeunes gens, et le voile du mystère se déchirera ?* » (vol. I, p. 196).
- 20) « Il y a donc quelque mystère ? » (vol. I, p. 196).
- 21) « Reste donc, reste, homme injuste et mystérieux : je ne sais ; mais ton langage, ton esprit, tes talents, ton éducation, tout m'attache à toi ; reste... » (vol. I, p. 197).
- 22) « Adieu, homme mystérieux » (vol. I, p. 220).
- 23) « L'inconnu déchira encore ce papier, embrassa Cœlina lui remit le dessin, la romance, la boîte mystérieuse, prit son petit paquet sous son bras et se disposa à partir » (vol. I, p. 227).
- 24) « Elle savait qu'elle était elle-même compromise dans un mystère étonnant, incompréhensible, et dont son bonheur dépendait » (vol. I, p. 229-230).
- 25) « Quel était ce mystère incompréhensible ? » (vol. I, p. 230).
- 26) « Elle avait juré, par les mânes de sa mère (serment sacré pour elle), de n'ouvrir cette boîte mystérieuse que le lendemain de son mariage » (vol. I, p. 230).
- 27) « Quel mystère profond ! - comment le percer ?... » (vol. II, p. 9).
- 28) « Faribolle entra chez M. Dufour d'un air de mystère, et en regardant autour de lui s'il n'était vu de personne » (vol. II, p. 12).
- 29) « Tieunette cependant, avait soulevé une partie du voile qui couvrait ce nouveau mystère » (vol. II, p. 33).
- 30) « Il ne peut rien concevoir à ce mystère » (vol. II, p. 35).
- 31) « Stéphaney, qui commençait à lever un coin du voile qui couvrait le mystère, l'avait laissé retomber » (vol. II, p. 36).
- 32) « Elle pensait à ce que lui avait dit l'indigent que ses craintes et le mystère dont il se couvrait devaient finir le lendemain de cet heureux mariage » (vol. II, p. 41).
- 33) « Cette boîte mystérieuse qu'il m'a laissée, elle est en mon pouvoir » (vol. II, p. 159).
- 34) « Remettons, remettons cette boîte mystérieuse, et rendons-nous digne de la confiance de l'homme étonnant qui m'a jugée capable de tenir ma promesse » (vol. II, p. 160).
- 35) « Comment donc puis-je être compromise dans un mystère terrible, et qui peut me plonger pour la vie dans une mer d'infortunes ? » (vol. II, p. 163).
- 36) « Quand le percerons-nous, ce funeste mystère ? Jamais, si vous ne pouvez plus écrire !... Il n'y a que vous qui puissiez nous l'éclaircir » (vol. II, p. 164).
- 37) « Ah, voilà le mystère ! On vous a dit que c'était moi qui avais blessé cet homme ! » (vol. II, p. 172).
- 38) « Je veux absolument éclaircir tant de mystères que je crois connus de l'indigent » (vol. II, p. 176).
- 39) « Réponds moi, homme mystérieux ! » (vol. II, p. 180).
- 40) « elle veut sortir pour aller ouvrir la boîte mystérieuse » (vol. II, p. 188).
- 41) « tout le monde me menace de secrets terribles, de mystères honteux je ne sais ce qu'ils me disent tous » (vol. II, p. 193).
- 42) « Ils comptent m'effrayer avec des contes, des secrets, des mystères incompréhensibles » (vol. II, p. 196).

- 43) « M. Dufour est agité en lisant, en feuilletant les papiers, que renferme ce paquet mystérieux » (vol. II, p. 260).
- 44) « Brûle ma lettre, Isoline, et tremble surtout que ton frère ne pénètre ce mystère » (vol. II, p. 267).
- 45) « Cœlina est étonnée de n'avoir pas pénétré plutôt ce mystère » (vol. III, p. 12).
- 46) « Vous ont-ils éclairé entièrement sur ce mystère ? » (vol. III, p. 52).
- 47) « Il y a donc là-dessous quelque mystère impénétrable dans lequel ils sont compromis, dont ils redoutent la publicité, et qu'ils veulent prévenir par des mensonges ? » (vol. III, p. 53).
- 48) « Tremble surtout que ton frère ne pénètre ce mystère » (vol. III, p. 53).
- 49) « Quelle horreur et, combien M. Dufour remercie la Providence de lui avoir fait découvrir ce mystère d'opprobre et de trahison » (vol. III, p. 62).
- 50) « C'est à lui seul de vous dévoiler le mystère de votre naissance, la cause, l'unique cause de tous ses malheurs » (vol. III, p. 88).
- 51) « Quel est ce mystère, dit Stéphany ? comment Cœlina possédait-elle ce portrait riche et brillant ? » (vol. III, p. 149).
- 52) « Le voilà, ce mystère impénétrable » (vol. III, p. 151).
- 53) « Vous avez maintenant la clef de ma conduite envers vous, et de mes avis mystérieux sur les Truguelins » (vol. III, p. 153).
- 54) « Stéphany, au comble de l'étonnement, relit plusieurs fois cette lettre mystérieuse » (vol. III, p. 156).
- 55) « Si en apprenant ce mystère, le mépris et l'indifférence ont chassé l'amour de votre cœur, ne lisez point ce qui suit, et soyez assez généreux pour ne point dévoiler notre retraite à votre père, à nos ennemis » (vol. III, p. 178).
- 56) « Si en apprenant ce mystère, le mépris et l'indifférence ont chassé l'amour de votre cœur » (vol. III, p. 182).
- 57) « Truguelin réfléchit un moment, regarde autour de lui avec mystère » (vol. IV, p. 24).
- 58) « Quel homme exécrationnel que ce Truguelin ! Et quel mystère couvre donc ses forfaits ? » (vol. IV, p. 45).
- 59) « Le docteur va le percer enfin, ce mystère d'iniquités » (vol. IV, p. 45).
- 60) « J'ai un pressentiment qu'aujourd'hui nous percerons l'obscurité de ce mystère » (vol. IV, p. 83).
- 61) « Le bruit mystérieux devenant plus fort, Cœlina crut entendre des cris du côté de l'escalier qui conduisait à la trappe de la chaumière » (vol. IV, p. 91).
- 62) « Je voyais que cet homme usait de quelque mystère avec moi : il était embarrassé ; il ne pouvait me dire précisément le lieu qu'habitait Truguelin mais il se flattait de m'y conduire, et il s'efforçait de sourire en me disant que mon bonheur serait son ouvrage » (vol. IV, p. 173).
- 63) « Demain ? Pourquoi ce mystère ? que ne m'apprenez-vous sur-le-champ... » (vol. IV, p. 175).
- 64) « Olivia... je n'ose approfondir un mystère odieux !... » (vol. IV, p. 185).
- 65) « Voilà ce que c'est que la jeunesse : jamais confiante envers ceux qui ne veulent que son bonheur ; toujours dissimulée, toujours des secrets, des mystères... » (vol. V, p. 65).
- 66) « Bon Dieu, quel mystère ! » (vol. V, p. 89-90).
- 67) « mon tuteur ne vous a-t-il pas ordonné de cacher ce mystère à tout le monde ? » (vol. V, p. 90).
- 68) « Celui-ci se retire, et Améline rentrée chez elle lit ce billet mystérieux où elle reconnaît, en tressaillant de joie, l'écriture de son cher Prosper » (vol. V, p. 98).
- 69) « La musique mystérieuse cesse » (vol. V, p. 108-109).
- 70) « L'harmonie mystérieuse se tait » (vol. V, p. 109).
- 71) « Elle crut entendre l'harmonie mystérieuse, le tintement de la cloche les soupirs profonds et la trompette éclatante » (vol. V, p. 126).
- 72) « -Bon ! eh, qu'avez-vous besoin de tout ce fatras ? - Pour connaître le mystère de la naissance de Cœlina » (vol. VI, p. 15).
- 73) « Encore sur ce point ? Mais ce mystère, il n'y en a pas de mystère ; tout cela est bien clair, ce me semble : Cœlina est la fille de l'adultère, voilà tout » (vol. VI, p. 15).
- 74) « Mais ce mystère, il n'y en a pas de mystère ; tout cela est bien clair, ce me semble : Cœlina est

- la fille de l'adultère, voilà tout » (vol. VI, p. 15).
- 75) « Isoline, le mystère cache tout ; et ce vieil adage est très vrai qui dit que ce n'est pas pécher que pécher dans l'ombre » (vol. VI, p. 59-60).
- 76) « C'est Francisque qu'on a choisi pour cette œuvre mystérieuse, il n'y a pas de doute » (vol. VI, p. 83).
- 77) « Je n'ai pas vu de mystère à cela, d'autant plus qu'il me témoignait s'intéresser beaucoup à vous » (vol. VI, p. 87).
- 78) « On lui a fait faire au moins dix lieues pendant la nuit mystérieuse » (vol. VI, p. 91).
- 79) « Serait-ce cet homme qui a enlevé Francisque, a soupé avec lui, et l'a reconduit avec tant de mystère ? » (vol. VI, p. 93).
- 80) « Il ne serait pas étonnant qu'on lui eût fait faire mille détours pendant la nuit mystérieuse » (vol. VI, p. 93).
- 81) « Vous servez mes projets ; je vous reconduis avec le même mystère que j'ai employé pour vous amener » (vol. VI, p. 112).
- 82) « Le baron, de son côté, entrevoit dans tous ces événements un mystère qu'on lui a caché » (vol. VI, p. 202-203).
- 83) « C'est bien en cette occasion que s'éclaircit le sens de ces paroles mystérieuses » (vol. VI, p. 242).

C) William Godwin, *Caleb Williams*

Édition de référence : William Godwin, *Things as They Are or the Adventures of Caleb Williams*, Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 2005.

- 1) « I go on with my tale. I go on to relate those incidents in which my own fate was so mysteriously involved. I lift the curtain, and bring forward the last act of the tragedy » (p. 82).
- 2) « At these words both Mrs. Hammond and Emily were dumb. The latter was scarcely able to annex any meaning to the intelligence; and, though Mrs. Hammond was somewhat better acquainted with the sort of language that was employed, yet in this strange and unexpected connection it was almost as mysterious to her as to poor Emily herself » (p. 87).
- 3) « He was too deeply pervaded with the idle and groundless romances of chivalry, ever to forget the situation, humiliating and dishonourable according to his ideas, in which he had been placed upon this occasion. There is a mysterious sort of divinity annexed to the person of a true knight, that makes any species of brute violence committed upon it indelible and immortal » (p. 101).
- 4) « These symptoms are uninterrupted, except at certain times when his sufferings become intolerable, and he displays the marks of a furious insanity. At those times his language is fearful and mysterious, and he seems to figure to himself by turns every sort of persecution and alarm, which may be supposed to attend upon an accusation of murder » (p. 109).
- 5) « At present I was satisfied with thus considering every incident in its obvious sense. But the story I had heard was for ever in my thoughts, and I was peculiarly interested to comprehend its full import. I turned it a thousand ways, and examined it in every point of view. In the original communication it appeared sufficiently distinct and satisfactory; but as I brooded over it, it gradually became mysterious » (p. 112).
- 6) « You have said many things lately in a very mysterious way, and appear to know something more than I am aware of. I am equally at a loss to guess how you came by your knowledge, as of what it consists » (p. 124).
- 7) « I expect you therefore to lay aside all mystery and equivocation, and inform me explicitly what

- it is upon which your allusions are built » (p. 124).
- 8) « With all my ungovernable suspicion arising from the mysteriousness of the circumstances, and all the delight which a young and unfledged mind receives from ideas that give scope to all that imagination can picture of terrible or sublime, I could not yet bring myself to consider Mr. Falkland's guilt as a supposition attended with the remotest probability » (p. 129).
 - 9) « My steps, by some mysterious fatality, were directed to the private apartment at the end of the library » (p. 137).
 - 10) « The first overtures of intimacy between me and Mr. Forester probably gave birth to sentiments of jealousy in the mind of my master. The irregular, variable character of his visitor tended to heighten them, by producing an appearance of inexplicableness and mystery » (p. 148-149).
 - 11) « One day he spoke to me alone; and, with a look of mysterious but terrible import, expressed himself thus: "Young man, take warning!" » (p. 150).
 - 12) « He observed a strange distance in my behaviour, and, in his good-natured, rough way, reproached me for it. I could only answer with a gloomy look of mysterious import, and a mournful and expressive silence » (p. 152).
 - 13) « "Young man, perhaps you are ignorant of the nature of the conduct you at present hold. May be, you do not know that where there is mystery, there is always something at bottom that will not bear the telling » (p. 155).
 - 14) « I could recollect nothing, except the affair of the mysterious trunk, out of which the shadow of a criminal accusation could be extorted » (p. 166).
 - 15) « The inscrutableness however of the mystery they contained, did not suffice to overwhelm my courage » (p. 167).
 - 16) « "I believe you observed the change that presently after occurred in his behaviour with relation to you." "I did, and it appeared at that time mysterious and extraordinary" » (p. 172).
 - 17) « Why should I wait the lingering process of legal despotism, and not dare so much as to die, but when and how its instruments decreed? Still some inexplicable suggestion withheld my hand. I clung with desperate fondness to this shadow of existence, its mysterious attractions, and its hopeless prospects » (p. 191).
 - 18) « I know not whether my readers will pardon the sinister advantage I extracted from the mysterious concessions of my keeper » (p. 201).
 - 19) « I reflected on her parting menace,—"I should not be my own man twenty-four hours longer." It was mysterious! » (p. 241).
 - 20) « Was he like that mysterious being, to protect us from whose fierce revenge mountains and hills, we are told, might fall on us in vain? » (p. 249).
 - 21) « Probably his initiation in the mysteries of thieving qualified him to be peculiarly expert in the profession of a thief-taker » (p. 269).
 - 22) « My master hates mysteries; he likes to see his authors himself » (p. 273).
 - 23) « What is the mysterious vengeance that you can yet execute against me? You menaced me before; you can menace no worse now. You are wearing out the springs of terror » (p. 294).
 - 24) « My mind presently turned to the menaces he had vented against myself. They were all mysterious and undefined » (p. 295).
 - 25) « It may well be conceived, that one of the first persons to whom I thought of applying for an explanation of this dreadful mystery was the accomplished Laura » (p. 307).
 - 26) « This encounter at once cleared up all the mystery that hung upon my late transactions. Abhorred and intolerable certainty succeeded to the doubts which had haunted my mind » (p. 312).
 - 27) « What mysterious cause is it that enables me to write this, and not to perish under the horrible apprehension! » (p. 322).
 - 28) « What—dark, mysterious, unfeeling, unrelenting tyrant!—is it come to this? » (p. 324).

D) Edward Bulwer, *Pelham*

Édition de référence : Edward Bulwer, *Pelham or Aventures of a Gentleman*, Philadelphie, J. B. Lippincott and Co., 1875 (2 volumes réunis en un seul).

- 1) « "Your question is religiously mysterious, *tria juncta in uno*," replied Vincent; "but I will answer it with the simplicity of a Quaker. The other evening I was coming home from one of Sir Lionel's preserves, and had sent the keeper on before in order more undisturbedly to—" » (vol. I, p. 47).
- 2) « According to the explanation I had received, the road I was now to pursue was somewhat longer, but much better, than that which I generally took. It was to lead me home through the churchyard of—, the same, by the by, which Lord Vincent had particularized in his anecdote of the mysterious stranger » (vol. I, p. 52).
- 3) « How an innkeeper could live there is a mystery to me at this day—I should have imagined it a spot upon which anything but a sea-gull or a Scotchman would have starved » (vol. I, p. 55).
- 4) « My companion, drawing his cloak round him, departed on foot, to fulfil (he said, with a mysterious air) a certain assignation in the Faubourg St. Germain » (vol. I, p. 83).
- 5) « I could not tear myself from the spot. I felt chained by some mysterious and undefinable interest; my attention was first diverted into a new channel, by a loud exclamation from the dark visaged gambler at the table; it was the first he had uttered, notwithstanding his anxiety; and, from the deep, thrilling tone in which it was expressed, it conveyed a keen sympathy with the overcharged feelings which it burst from » (vol. I, p. 122).
- 6) « His acquaintance with my mysterious hero of the gambling house and the Jardin des Plantes, and the keen interest I took, in spite of myself, in that unaccountable person, whom I was persuaded I had seen before in some very different scene, and under very different circumstances, made me desirous to increase a connoissance, which, from Vincent's detail, I should otherwise have been anxious to avoid. I therefore resolved to make another attempt to find him at home; and my headache being somewhat better, I took my way to his apartments in the Faubourg St. Germain » (vol. I, p. 147).
- 7) « It was at present only half drawn, and did not, therefore, conceal the mysteries of the den within; the bed was still unmade, and apparently of no very inviting cleanliness; a red handkerchief, that served as a nightcap, hung pendant from the foot of the bed; at a little distance from it, more towards the pillow, were a shawl, a parasol, and an old slipper » (vol. I, p. 149).
- 8) « "Ah, Mr. Pelham," exclaimed the latter, starting from his not very graceful position, "it gives me great pleasure to see you—Mr. Warburton, Mr. Pelham—Mr. Pelham, Mr. Warburton." My new-made and mysterious acquaintance drew himself up to his full height, and bowed very slightly to my own acknowledgment of the introduction » (vol. I, p. 168).
- 9) « "Truly," said I, "you have now excited my curiosity. Nothing, you know, is half so inviting as mystery" » (vol. I, p. 170).
- 10) « When I reached my chambers, I hastened immediately to bed, but not to sleep: the extraordinary scene I had witnessed; the dark and ferocious expression of Glanville's countenance, so strongly impressed with every withering and deadly passion; the fearful and unaccountable remembrance that had seemed to gather over the livid and varying face of the gamester; the mystery of Glanville's disguise; the intensity of a revenge so terribly expressed, together with the restless and burning anxiety I felt—not from idle curiosity, but, from my early and intimate friendship for Glanville, to fathom its cause—all crowded upon my mind with a feverish confusion, that effectually banished repose » (vol. I, p. 200).
- 11) « My thoughts reverted immediately to that scene, and to the mysterious connection between Tyrrell and Glanville. How would the latter receive the intelligence of his enemy's good fortune? was his vengeance yet satisfied, or through what means could it now find vent? » (vol. I, p. 260).
- 12) « Like the oracle of Dodona, he makes the forest his tablets, and writes his inspirations upon the

- leaves of the trees: but the source of that inspiration you cannot tell; it is neither the truth nor the beauty of his sayings which you admire, though you fancy that it is: it is the mystery which accompanies them » (vol. I, p. 269).
- 13) « His cheek was hollow and hueless; his eye dim, and of that visionary and glassy aspect, which is never seen but in great mental or bodily disease, and which, according to the superstitions of some nations, implies a mysterious and unearthly communion of the soul with the beings of another world » (vol. I, p. 294).
- 14) « "I see, now, by the dim light of retrospection, a vision of an old woman in the kennel, and a pewter pot of mysterious ingredients precipitated into a greengrocer's shop, *te virides inter lauros*," as Vincent would have said. On we went, faster and faster, as the rattle rung in our ears, and the tramp of the enemy echoed after us in hot pursuit » (vol. I, p. 305).
- 15) « It will be observed that we had never conversed respecting that person; nor had Glanville once alluded to our former meetings, or to his disguised appearance and false appellation at Paris. Whatever might be the mystery, it was evidently of a painful nature, and it was not, therefore, for me to allude to it » (vol. I, p. 356).
- 16) « While I seemed only intent upon pleasure, I locked in my heart the consciousness and vanity of power; in the levity of the lip, I disguised the knowledge and the workings of the brain; and I looked, as with a gifted eye, upon the mysteries of the hidden depths, while I seemed to float an idler with the herd only upon the surface of the stream.—Falkland » (vol. I, p. 360).
- 17) « While I was meditating over a mystery which excited my curiosity more powerfully than anything, not relating to himself, ought ever to occupy the attention of a wise man, I was accosted by Vincent » (vol. I, p. 360).
- 18) « When I was alone in my carriage, that singular being, and the mystery which attended him, forced themselves upon my reflection, in spite of all the importance of my mission » (vol. II, p. 30).
- 19) « There is such a certain uncomfortableness always occasioned to the mind by stillness and mystery united, that even the disguising garb, and motionless silence of the man, innocent as I thought they must have been, impressed themselves disagreeably on my meditations as I rode briskly on » (vol. II, p. 46).
- 20) « Then flashed upon my recollection all that Tyrrell had said of the dogged pursuit of that mysterious person, and the circumstance of his having passed me upon the road so immediately after Tyrrell had quitted me » (vol. II, p. 82).
- 21) « Where now was such a being to me? My earliest friend, for whom my esteem was the greater for his sorrows, my interest the keener for his mystery, Reginald Glanville, was a murderer! » (vol. II, p. 91).
- 22) « While a fearful mystery might for ever forbid the union of our hands, there was an invisible, but electric chain, which connected the sympathies of our hearts » (vol. II, p. 118).
- 23) « At last, one physician, who appeared to me to have more knowledge than the rest of the mysterious workings of her dreadful disease, advised me to take her to the scenes of her first childhood » (vol. II, p. 196).
- 24) « I flew up stairs, and supported her in my arms till the fits had ceased: we then placed her in bed; she never rose from it again; but on that bed of death, the words, as well as the cause, of her former insanity, were explained—the mystery was unravelled » (vol. II, p. 198).
- 25) « I gazed upon the upward and distorted face, in a deep and sickening silence; an awe, dark and undefined, crept over my heart: I stood beneath the solemn and sacred heavens, and felt that the hand of God was upon me; that a mysterious and fearful edict had gone forth; that my headlong and unholy wrath had, in the very midst of its fury, been checked, as if but the idle anger of a child; that the plan I had laid in the foolish wisdom of my heart had been traced, step by step, by an all-seeing eye, and baffled in the moment of its fancied success by an inscrutable and awful doom » (vol. II, p. 217).
- 26) « My mysterious pursuit of Tyrrell, the disguise I had assumed, the circumstance of my passing you on the road and of my flight when you approached, all spoke volumes against me » (vol. II,

- p. 218).
- 27) « Several of the servants were in the hall, conferring with each other, with that mingled mystery and agitation which always accompany the fears and conjectures of the lower classes » (vol. II, p. 237).
 - 28) « I retraced my steps, and, on re-entering my hotel, was told by the waiter, with a mysterious air, that a gentleman was waiting to see me » (vol. II, p. 238).
 - 29) « "It is very true," said the righteous magistrate, "that there are appearances somewhat against the witness; but certainly not tantamount to any thing above a slight suspicion. If, however, you positively think you can ascertain any facts, to elucidate this mysterious crime, and point the inquiries of justice to another quarter, I will so far strain the question, as to remand the prisoner to another day—let us say the day after tomorrow" » (vol. II, p. 243).
 - 30) « I coupled that half avowal with his sudden riches and the mysterious circumstances of Sir John Tyrrell's death, and dark suspicions came into my mind » (vol. II, p. 262).
 - 31) « Your friends will, probably, be well versed enough in the mysteries of metamorphosis, to see even through your arts; and, as they have never beheld me before, it would very little matter if I went in propria persona » (vol. II, p. 275).
 - 32) « There was something too in the disposition of my guide, which gave me a confidence in him, not warranted by the occupations of his life; an easy and frank boldness, an ingenuous vanity of abilities, skilfully, though dishonestly exerted, which had nothing of the meanness and mystery of an ordinary villain » (vol. II, p. 282).
 - 33) « The mystery is explained, the innocent acquitted, and the guilty condemned » (vol. II, p. 323).
 - 34) « "Merciful God—is it—can it be?" he said, in a low inward tone. At that moment, I solemnly declare, whether from my sympathy with his feelings, or from some more mysterious and undefinable cause, my whole frame shuddered from limb to limb. I saw nothing—I heard nothing; but I felt, as it were, within me some awful and ghostly presence, which had power to curdle my blood into ice, and cramp my sinews into impotence; it was as if some preternatural and shadowy object darkened across the mirror of my soul—as if, without the medium of the corporeal senses, a spirit spake to, and was answered by, a spirit » (vol. II, p. 331).

E) Etienne Léon de Lamothe-Langon, *L'Espion de police*

Édition de référence : Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *L'Espion de police. Roman de mœurs*, 4 volumes, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1826-1827.

- 1) « La dame avait été mariée, elle le disait, et un garçon de trois ans le prouvait ; mais elle était veuve ou séparée de son époux: c'était là le point mystérieux de sa vie, elle n'en parlait jamais, et deux voyages que les commères du quartier avaient faits auprès du Luxembourg et dans la rue Verte, n'avaient pu éclaircir ce problème intéressant » (vol. I, p. 54).
- 2) « Il est en nous des sensations incompréhensibles, des rapports mystérieux dont il est plus facile de se moquer que de chercher à les reconnaître ou à les expliquer » (vol. I, p. 59).
- 3) « Autour de lui cependant régnait une mystérieuse activité ; des hommes, quelques femmes parvenaient les uns après les autres jusqu'à son cabinet, par de sombres passages, où chacun craignait la rencontre d'un ami ou d'une connaissance » (vol. I, p. 71).
- 4) « Tout en lui était mystère, et la seule vie de Paris pouvait faire ignorer de sa fille ce que dans une autre ville elle n'eût pas tardé à apprendre, et ce qui lui eût porté le coup mortel » (vol. I, p. 124).
- 5) « Toute émue à la vue de ce crêpe qui se rapportait sans doute à quelque mystère pénible, elle exprima le mieux qu'elle put les vœux sincères qu'elle formait pour l'auteur de ses jours » (vol. I,

p. 198-199).

- 6) « Ce ne fut pas une médiocre surprise lorsque Rémond reçut ce papier et en eut pris lecture. La forme mystérieuse de l'avertissement, l'avis en lui-même, et le péril dont on le prévenait, apportèrent quelque nouvelle altération sur sa gracieuse figure » (vol. II, p. 14).
- 7) « Ce peu de mots surprirent Rémond au dernier point ; ils lui firent connaître à qui il était redevable du mystérieux avis » (vol. II, p. 18).
- 8) « Quant à la commission que j'ai remplie devant vous par l'ordre du général Marville, je n'y soupçonne pas un but mystérieux » (vol. II, p. 127).
- 9) « On ne s'étonnera pas si la couturière mettait le plus grand mystère à dérober à Zoé les fréquentes visites que Rémond rendait à Geneviève » (vol. II, p. 186).
- 10) « Les personnages qui étaient assis sur les fauteuils se levèrent ; ils environnèrent Rémond, et là on lui fit prêter un serment dont on lui dicta la formule. Peut-être, s'il avait eu le temps de réfléchir, se serait-il refusé à prononcer ces paroles mystérieuses ; mais on le fit agir trop précipitamment » (vol. III, p. 91).
- 11) « Sa déclaration néanmoins devint fatale au malheureux Henri, puisqu'elle prouva qu'il avait non seulement signé le pacte coupable, mais encore, pris part aux rassemblements mystérieux qui avaient eu lieu dans les souterrains du vieux palais des Césars » (vol. IV, p. 171).

F) Thomas de Quincey, *The Avenger*

Édition de référence : Thomas de Quincey, *The Avenger*, dans *On Murder*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2006, p. 35-80.

- 1) « I was present from first to last, and watched the whole course of the mysterious storm which fell upon our devoted city in a strength like that of a West Indian hurricane, and which did seriously threaten at one time to depopulate our university, through the dark suspicions which settled upon its members, and the natural reaction of generous indignation in repelling them » (p. 35).
- 2) « The more certain did these arrangements strike people as remedies for the evil, so much the more effectually did they aid the terror, but, above all, the awe, the sense of mystery, when ten cases of total extermination, applied to separate households, had occurred, in every one of which these precautionary aids had failed to yield the slightest assistance » (p. 36).
- 3) « Nobody would have felt any further mystery than what, from the very first, rested upon the persons and the motives of the murderers » (p. 36).
- 4) « This result was not a pure effect of manly beauty, however heroic, and in whatever excess; it arose in part from the many and extraordinary endowments which had centered in his person, not less from fortune than from nature; in part also, as I have said, from the profound sadness and freezing gravity of Mr. Wyndham's manner; but still more from the perplexing mystery which surrounded that sadness » (p. 41).
- 5) « I did not witness the first meeting of this mysterious Maximilian and this magnificent Margaret » (p. 41).
- 6) « Independently of all this, he had heard both the officers, as they conducted him, and all the tumultuous gatherings of people in the street, arguing for the mysteriousness of the bloody transaction upon that very circumstance of so much gold, silver, and jewels, being left behind untouched » (p. 48).
- 7) « In that short interval other events had occurred no less terrific and mysterious » (p. 48).
- 8) « The very midnight of mysterious awe fell upon all minds » (p. 48).
- 9) « Had there been some mysterious robbers among us, the chances of a visit, divided among so

- many, would have been too small to distress the most timid » (p. 49).
- 10) « But murderers! exterminating murderers!—clothed in mystery and utter darkness—these were objects too terrific for any family to contemplate with fortitude » (p. 49).
 - 11) « A person so mysterious took precedence of other interests even at a time like this » (p. 50).
 - 12) « Women, in some cases, rose superior to men, but yet not so often as might have happened under a less mysterious danger » (p. 51).
 - 13) « I have remarked, with respect to female courage, that it requires, more than that of men, to be sustained by hope; and that it droops more certainly in the presence of a mysterious danger » (p. 51).
 - 14) « Still, in this case as in that of the Weishaupts, the same twofold mystery confounded the public mind—the mystery of the HOW, and the profounder mystery of the WHY » (p. 52).
 - 15) « Still, in this case as in that of the Weishaupts, the same twofold mystery confounded the public mind—the mystery of the HOW, and the profounder mystery of the WHY » (p. 52).
 - 16) « Still, in this case as in that of the Weishaupts, the same twofold mystery confounded the public mind—the mystery of the HOW, and the profounder mystery of the WHY » (p. 52).
 - 17) « Still, no part of the mystery was cleared up by this discovery » (p. 58).
 - 18) « Equally mysterious it seemed, that about this time Miss Liebenheim began to receive anonymous letters, written in the darkest and most menacing terms » (p. 61).
 - 19) « That Maximilian could have thought it any point of prudence or necessity to secure the hand of Margaret Liebenheim by a private marriage, against the final opposition of her grandfather, nobody who knew the parties, who knew the perfect love which possessed Miss Liebenheim, the growing imbecility of her grandfather, or the utter contempt with which Maximilian regarded him, could for a moment believe. Altogether, the matter was one of profound mystery » (p. 64).
 - 20) « This first document I soon laid aside, both because I found that its provisions were dependent for their meaning upon the second, and because to this second document I looked with confidence for a solution of many mysteries » (p. 68).
 - 21) « Much of this WOULD be unveiled—all might be: and there and then, with the corpse lying beside me of the gifted and mysterious writer, I seated myself, and read the following statement » (p. 68).
 - 22) « And now mark the solution of that mystery which caused such perplexity » (p. 77-78).

G) Édouard Cassagnaux, *Le Saule*

Édition de référence : Édouard Cassagnaux, *Le Saule*, dans, *Le Pénitent*, vol. II, Amiens/Paris, Boudon-Caron/Audin, 1833, p. 265-395.

- 1) « Tout devait porter une sorte de religiosité, de vague mystérieux et solennel dans l'âme du jeune homme... » (p. 309).
- 2) Chambre « qui semblait si mystérieuse à son imagination » (p. 317).
- 3) « Bientôt poussant cette porte mystérieuse, il en franchit le seuil » (p. 318).
- 4) « Tu n'as pu être que l'imbécile agent de ce crime mystérieux » (p. 323).
- 5) « Tenir le fil de ce mystère où il y avait quelque chose d'inférieur, et se le voir arracher ainsi ! » (p. 323).
- 6) « Ces ombrages déjà si mystérieux, disant tant de choses à l'âme, rappelant tant de souvenirs au cœur ! » (p. 342).
- 7) « Cher comte, dit-il soudain, affectant de parler avec mystère, mais néanmoins assez haut pour que chacun pût l'entendre, cher comte, quelle singularité ! vous serez donc toujours fou ? quelle bizarrerie ! » (p. 357).

H) Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge »

Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », dans *La Comédie humaine* (éd. Pierre-Georges Castex), vol. XI, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1980, p. 75-122.

- 1) « Quel incompréhensible mystère, ajouta-t-il après un moment de silence. Le somnambulisme, le somnambulisme ! » (p. 111).
- 2) « Cette intussusception de nos âmes et de nos sentiments établissait une lutte mystérieuse entre le fournisseur et moi » (p. 114).

I) Honoré de Balzac, « La Grande Bretèche »

Honoré de Balzac, « La Grande Bretèche », dans *La Comédie humaine* (éd. Pierre-Georges Castex), vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1976, p. 710-729.

- 1) « Une invisible main a partout écrit le mot : Mystère » (p. 711).
- 2) « Quand j'eus soupé, l'hôtesse entra d'un air de mystère dans ma chambre » (p. 712-713).
- 3) « J'essayai de pénétrer dans cette mystérieuse demeure en y cherchant le nœud de cette solennelle histoire, le drame qui avait tué trois personnes » (p. 722).

Annexe IV. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes abordés en deuxième partie (1840-1880)

Les listes d'occurrences sont données en fonction de l'ordre d'apparition des textes au cours de l'analyse.

1. Poe : « The Murders in the Rue Morgue »

Édition de référence : « The Murders in the Rue Morgue », dans *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (éd. Thomas Olive Mabbott), vol. II, Cambridge (Mass.)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 521-573.

- 1) « Let it not be supposed, from what I have just said, that I am detailing any mystery, or penning any romance » (p. 533).
- 2) « To this horrible mystery there is not as yet, we believe, the slightest clew » (p. 538).
- 3) « A murder so mysterious, and so perplexing in all its particulars, was never before committed in Paris—if indeed a murder had been committed at all » (p. 544).
- 4) « I could merely agree with all Paris in considering them an insoluble mystery. I saw no means by which it would be possible to trace the murderer » (p. 544).
- 5) « "The Gazette," he replied, "has not entered, I fear, into the unusual horror of the thing. But dismiss the idle opinions of this print. It appears to me that this mystery is considered insoluble, for the very reason which should cause it to be regarded as easy of solution—I mean for the outre character of its features" » (p. 547).
- 6) « In fact, the facility with which I shall arrive, or have arrived, at the solution of this mystery, is in the direct ration of its apparent insolubility in the eyes of the police." I stared at the speaker in mute astonishment » (p. 548).
- 7) « I do not hesitate to say that legitimate deductions even from this portion of the testimony—the portion respecting the gruff and shrill voices—are in themselves sufficient to engender a suspicion which should give direction to all farther progress in the investigation of the mystery" » (p. 550).
- 8) « A concealed spring must, I now knew, exist; and this corroboration of my idea convinced me that my premises, at least, were correct, however mysterious still appeared the circumstances attending the nails » (p. 552).
- 9) « But I cannot possibly comprehend the particulars of this frightful mystery » (p. 559).
- 10) « Let him discourse; it will ease his conscience. I am satisfied with having defeated him in his own castle. Nevertheless, that he failed in the solution of this mystery, is by no means that matter for wonder which he supposes it; for, in truth, our friend the Prefect is somewhat too cunning to be profound » (p. 568).

2. Vers le roman judiciaire

A) Frédéric Soulié, *Eulalie Pontois*

Édition de référence : Frédéric Soulié, *Le Bananier. Eulalie Pontois*, Paris, Michel Lévy frères, 1858, p. 201-320.

- 1) « Elle crut entendre au-dessous d'elle le bruit d'une fenêtre qui s'ouvrait mystérieusement. Honteuse des terreurs qu'elle avait montrées devant M. Gagerot, Camille ne voulut pas céder à l'effroi qui s'empara d'elle » (p. 217).
- 2) « Ce charme singulier était pour cette femme dans le mystère impénétrable qui enveloppait son passé aux yeux mêmes de Manuel » (p. 232).
- 3) « Manuel, que le dernier mot d'Antonie avait ramené à sa résolution de percer ce mystère qui l'irritait » (p. 237).
- 4) « Quant à croire que cette femme pût être une bourgeoise, madame de Changiron était si loin de supposer qu'une femme d'un pareil rang, eût-elle un mari, fût obligée de cacher ses fautes, qu'elle repoussait également cette version, précisément à cause du mystère impénétrable dont cette femme s'entourait » (p. 243).
- 5) Torcy « s'imagina que cette déclaration allait lui faire découvrir si c'était un hasard ou une intention décidée d'avance qui ramenait ce sujet qui touchait de si près au mystère de son cœur » (p. 245).
- 6) « Il y a dans la vie des mystères qui seraient souvent la plus éclatante justification de ce que le monde est porté à interpréter défavorablement... » (p. 247).
- 7) « Elle supposa que Gagerot pouvait lui apprendre quelque chose touchant la mystérieuse inconnue » (p. 250).
- 8) « Pour Madame de Changiron, de même que pour Cornélie, la connaissance de M. Gagerot et de M. Paul Chagoïn détrônait la mystérieuse fugitive » (p. 250).
- 9) « [Paul Chagoïn] avait compris qu'il pouvait mettre à exécution le plan qu'il avait préparé pour pénétrer jusqu'à la mystérieuse inconnue » (p. 255).
- 10) « On remonterait son existence pas à pas, jour à jour, et l'on arriverait à l'époque fatale où le mystère de la vie nouvelle d'Antonie expliquerait si bien la trace perdue de l'existence d'Eulalie Pontois » (p. 262).
- 11) « C'était l'inconnue mystérieuse que menaçait Paul Chagoïn » (p. 267).
- 12) « Ceci prend un tour si singulier, que je veux en démêler le mystère » (p. 272).
- 13) « Si Changiron apprenait ce nom, il était homme à le garder, et voilà Gagerot détrôné de ce mystère » (p. 275).
- 14) « Antonie, cette femme qu'il appelait un ange descendu du ciel, que, dans ses heures d'extase, il adorait à genoux comme un être mystérieux, cette idole de sa vie, avait des complicités de fille perdue avec sa servante » (p. 286).
- 15) « Vous vous devez à vous-même, monsieur, de faire cesser cet étrange mystère » (p. 295).
- 16) « Je ne comprends rien à toutes ces phrases mystérieuses » (p. 300).

B) Alexandre Dumas, *Catherine Blum*

Édition de référence : Alexandre Dumas, *Catherine Blum*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1999.

- 1) « Eh bien ! je voudrais une de ces histoires de ta jeunesse, un de ces petits drames inconnus du monde, qui se passent à l'ombre des grands arbres de cette belle forêt dont les profondeurs mystérieuses t'ont fait rêveur, dont le mélancolique murmure t'a fait poète » (p. 13).
- 2) « Vous êtes tombés tout à coup en quelques mois, vous qui aviez encore tant d'années à vivre, tant de générations à abriter sous votre ombre, tant d'amours à voir passer mystérieusement et sans bruit sur le tapis de mousse que les siècles avaient étendu à vos pieds ! » (p. 16).
- 3) « C'est à cent pas derrière nous qu'un jour, ou plutôt une nuit, en revenant de Crépy, je trouvai le cadavre d'un jeune homme de seize ans. J'ai raconté, dans mes *Mémoires*, ce sombre et mystérieux drame. Le moulin à vent qui s'élève à gauche de la route, et qui fait lentement et mélancoliquement tourner ses grandes ailes, sait seul, avec Dieu, comment les choses se sont passées » (p. 20).
- 4) « Pour lui, la forêt, si sombre qu'elle fût, n'avait point de mystères : un brin d'herbe brisé, une feuille retournée, une touffe de poils accrochée à un buisson d'épines, lui révélaient, de la première à la dernière scène, tout un drame nocturne qui croyait n'avoir eu d'autre théâtre que le gazon, d'autres témoins que les arbres, d'autres flambeaux que les étoiles » (p. 39).
- 5) « Plus loin, sous l'ombre mystérieuse de la forêt, sur ce tapis de mousse, qui assourdit les pas aux troisième, quatrième et cinquième plans, comme on dit au théâtre, dans le crépuscule qui commençait à tomber, passaient, s'effaçant de plus en plus, selon leur plus ou moins d'éloignement, les promeneurs solitaires ou accouplés » (p. 174).

C) Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*

Édition de référence : Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, 3^e édition, Paris, E. Dentu, 1867.

- 1) « Le plus grand écueil dans les instructions de crimes mystérieux est une erreur sur le mobile. Si les recherches prennent une fausse direction, elles vont s'écartant de plus en plus de la vérité, à mesure qu'on les poursuit » (p. 44).
- 2) « Peu à peu je me suis senti attiré vers cette puissance mystérieuse qui, du fond de la rue de Jérusalem, surveille et garde la société, pénètre partout, soulève les voiles les plus épais, étudie l'envers de toutes les trames, devine ce qu'on ne lui avoue pas, sait au juste la valeur des hommes, le prix des consciences, et entasse dans ses cartons verts les plus redoutables comme les plus honteux secrets » (p. 50).
- 3) « Tout le monde avait remarqué la singularité de ses habitudes. Ses constantes expéditions au dehors donnaient à ses allures des apparences mystérieuses et excentriques » (p. 56).
- 4) « Elle devait supposer l'univers peuplé d'honnêtes gens vivant comme madame sa mère, les amis et les amies de madame sa mère. Elle ne craignait ni Dieu ni diable, mais elle avait peur des sergents de ville. Elle redoutait aussi certains personnages mystérieux et cruels, dont elle entendait parler de temps à autre, qui habitent près du Palais-de-Justice et éprouvent un malin plaisir à faire du chagrin aux jolies filles » (p. 126).
- 5) « Juliette recula, menaçant Noël d'un geste mutin. - Tu ne veux rien me dire ? insista-t-elle. - Pas

- ce soir, mais bientôt, répondit l'avocat qu'embarrassait le regard de sa maîtresse. - Toujours des mystères ! fit Juliette dépitée de l'inutilité de ses chatteries » (p. 136).
- 6) « Il allait, sans conscience du monde extérieur, trébuchant aux aspérités du trottoir ou glissant sur le pavé gras. S'il suivait le bon chemin, c'était par un instinct purement machinal, la bête le guidait. Son esprit courait les champs des probabilités et suivait dans les ténèbres le fil mystérieux dont il avait, à la Jonchère, saisi l'imperceptible bout » (p. 146).
- 7) « Le fait est que, sauf les cas de flagrant délit ou d'aveu, il n'y a pas d'affaire sûre pour le ministère public. Parfois il est aussi anxieux que l'accusé lui-même. Presque tous les crimes ont même pour la justice et pour la police un côté mystérieux et en quelque sorte impénétrable » (p. 205).
- 8) « Explique qui voudra le phénomène fréquent que voici : un crime est commis, la justice arrive s'entourant de mystère, la police ignore encore à peu près tout, et déjà cependant des détails de la dernière exactitude courent les rues » (p. 369).
- 9) « Déjà, entre Noël et le docteur, elle avait surpris des phrases mystérieuses. Dans quelle singulière maison était-elle tombée ? Elle avait un peu peur, et sa conscience était des plus troublées. Ne péchait-elle pas ? Elle promit de s'ouvrir à monsieur le curé lorsqu'il viendrait » (p. 411).
- 10) « Pourquoi tant d'hommes traversent-ils la vie déshérités d'amour, tandis que d'autres, les êtres les plus vils, parfois, semblent posséder un mystérieux pouvoir qui charme, séduit, entraîne, qui inspire ces sentiments aveugles et furieux qui, pour s'affirmer, vont au-devant du sacrifice et l'appellent ? Les femmes n'ont-elles donc ni raison ni discernement ? » (p. 447).
- 11) « M. Daburon, le plus prudent des hommes, avait cru simple la plus complexe des affaires. Il avait agi comme pour un cas de flagrant délit dans un crime mystérieux qui réclamait les plus grandes précautions » (p. 525).
- 12) « Bien ! je sais, monsieur, ce que vous venez faire. Vous êtes chargé par Noël de me gronder. Il m'avait défendu d'aller chez lui, je n'ai pu y tenir. C'est embêtant, à la fin, d'avoir pour amant un rébus, un homme dont on ne sait rien, un logogriphe en habit noir et en cravate blanche, un être lugubre et mystérieux... » (p. 549).
- 13) « Partons, reprit-il, le grand malheur est que je ne sais d'où vient le danger. Qu'on ait pu découvrir la vérité, c'est encore un mystère pour moi... » (p. 576).

3. Le « sensation novel »

A) Joseph Sheridan Le Fanu, *The Evil Guest*

Édition de référence : Joseph Sheridan Le Fanu, « The Evil Guest », dans *Ghost Stories and Mysteries*, selected and edited by E. F. Bleiler, New York, Dover Publications, 1975, p. 241–331.

- 1) « A few minutes devoted to the mysteries of the toilet, with the aid of an accomplished valet, enabled him to appear, as he conceived, without disadvantage at this domestic reunion » (p. 249).
- 2) « "I shall sift this mystery to the bottom," thought he. "I shall foil the conspirators, if so they be, with their own weapons; art with art; chicane with chicane; duplicity with duplicity" » (p. 252).
- 3) « At the end of this brief interval, however, the attention of Mrs. Marston was recalled to the subject of her servant's mysterious anxiety to leave, and give up his situation » (p. 256).
- 4) « The servants seemed to know that something had gone wrong, and looked grave and mysterious » (p. 261-262).

- 5) « there is a heart beating near thee, the mysteries of which, could they glide out and stand before thy face, would perchance appal thee, cold, easy man of the world » (p. 265).
- 6) « He had conducted an affair requiring the profoundest mystery in its prosecution » (p. 265-266).
- 7) « Truth to say, his feelings with respect to that young lady were of a conflicting and mysterious kind; and as often as his dark thoughts wandered to her (which, indeed, was frequently enough), his muttered exclamation seemed to imply some painful and horrible suspicions respecting her » (p. 284).
- 8) « The one, so chastened, sad, and gentle; the other, so capable of pride and passion; so darkly excitable, and yet so mysteriously beautiful » (p. 287).
- 9) « I have matters of great moment and the strangest mystery to lay before you » (p. 294).
- 10) « It has thrown a hideous additional mystery over the occurrence » (p. 294).
- 11) « No one of their interviews did she ever suffer to close without in some way or other suggesting or insinuating something mysterious and untold to the prejudice of Mr. Marston » (p. 297).
- 12) « Marston, on his part, however much his conduct might tend to confirm suspicion, certainly did nothing to dissipate the painful and undefined apprehension respecting himself, which Mademoiselle de Barras, with such malign and mysterious industry, laboured to raise » (p. 298).
- 13) « These eccentric practices gradually invested him, in the eyes of his domestics, with a certain preternatural mystery, which enhanced the fear with which they habitually regarded him, and was subsequently confirmed by his giving orders to have the furniture taken out of the ominous suite of rooms, and the doors nailed up and secured » (p. 298).
- 14) « It was not for more than a week after this event, that one day Willett, with a certain air of anxious mystery, entered the silent and darkened chamber where Mrs. Marston lay » (p. 306).
- 15) « Often, in the dead of the night, the servants would overhear their bitter and fierce altercations ringing through the melancholy mansion, and often the reckless use of terrible and mysterious epithets of crime » (p. 307).
- 16) « Yet upon Marston she continued to exercise a powerful and mysterious influence » (p. 307).
- 17) « I cannot help thinking that some mysterious cause enables her to frighten and tyrannise over my poor father » (p. 313).
- 18) « Ha—and—and—was there nothing strange—nothing—nothing mysterious and menacing in his letter » (p. 315).
- 19) « I cannot account for the impulse, the irresistible power of which has forced me to disclose the hateful mystery to you, but the fact is this, beginning like a speck, this one idea has gradually darkened and dilated, until it has filled my entire mind » (p. 320).
- 20) « God grant, that as the providential unfolding of all the details of this mysterious crime comes about, he maybe brought to recognise, in the just and terrible process, the hand of heaven » (p. 325).
- 21) « He had intended to leave his place, and fly from the mysterious temptation which he felt he wanted power to combat, but accident or fate prevented him » (p. 326).
- 22) « On their inquiring for him in the hall, the porter appeared much perplexed and disturbed, and as they pressed him with questions, his answers became conflicting and mysterious » (p. 329).

B) Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*

Édition de référence : Mary Elizabeth Braddon, *The Trail of the Serpent*, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., 1892.

- 1) « Both Mr Harding and Mrs Marwood kept aloof from Sloperton, and were set down accordingly as mysterious, not to say dark-minded individuals, forthwith » (p. 11).
- 2) « How many lines at three-halfpence per line these gentlemen wrote concerning the dreadful occurrence, without knowing anything whatever about it, no one unacquainted with the mysteries of the art would dare to say » (p. 34-35).
- 3) « There were secrets and mysteries of his art he did not trust at all times to the dirty alphabet » (p. 43).
- 4) « Puzzled by her mysterious mumblings, grinnings, and gesticulations, our friend Jabez stared hard in the old crone's face for about three minutes - looking very much as if he would have liked to throttle her » (p. 70).
- 5) « It was by Kuppin's advice he purchased some mysterious garment for the baby, or some prodigious wonder in the shape of a bandana or a neck-handkerchief for himself » (p. 84).
- 6) « Why the man was there, pr how he had come there, was a part of the great mystery under which he lay;and that mystery was Death! » (p. 89).
- 7) « His motive for committing suicide he had carried a secret with him into the dark and mysterious region to which he was a voluntary traveller » (p. 90).
- 8) « So he takes his own little mystery with him into the land of the great mystery » (p. 94).
- 9) « We are getting deeper into the mystery » (p. 99).
- 10) « I fear in this mystery some conspiracy which threatens the safety of our secret » (p. 124-125).
- 11) « Do you believe it possible for one soul to be gifted with a mysterious prescience of the emotions of another soul? » (p. 148).
- 12) « The young surgeon prescribed for him a very mysterious and peculiar amalgamation of drugs » (p. 164).
- 13) « I cannot venture to say whether or not the vegetable creation may have some mysterious sympathy with animated nature; but certainly no trees, shrubs, flowers, grass, or weeds ever grew like the trees, shrubs, flowers, grass, and weeds in the grounds of the county lunatic asylum » (p. 167).
- 14) « The potentate looks intensely mysterious » (p. 168).
- 15) « Whether the drags reached the county asylum in time to be of any service is still a mystery » (p. 177).
- 16) « The Cheerful Cherokees made their proximity known by such a stifling atmosphere of tobacco about the staircase as would have suffocated anyone not initiated in their mysteries » (p. 182).
- 17) « Who shall say that some of you may not fall, by some strange accident, or let me say rather by the handiwork of Providence, across a clue to this at present entirely unravelled mystery ? » (p. 185).
- 18) « Encouraged by Mr Josph Peters's mysterious hints and vague promises, she had looked forward to the deliverance of her beloved and only child » (p. 187).
- 19) « We are rarely seen to address each other, and we are not often seen in public together [...] To say the least, it is mysterious » (p. 203).
- 20) « To go over a bridge, and for it not to be London Bridge, but Waterloo Bridge, was in itself a mystery » (p. 206).
- 21) « Before the small fire kneels the juvenile domestic of the young surgeon, toasting muffins, and presenting to the two gentlemen a pleasing study in anatomical perspective and the mysteries of foreshortening » (p. 235).
- 22) « There's mysterious goin's on, and some coincidences in this life, as well as in your story-books that's lent out at three half-pence a volume, keep 'em three days and return 'em clean » (p. 240).
- 23) « A visit to the mysterious chemist of Marlborough Street was about the best thing to do at this fag-end of the worn-out London season » (p. 241).
- 24) « Oh, strange, inexplicable, and mysterious chance, that this fortune for which I have so deeply schemed, for which I have hazarded so much and worked so hard, should be my own!— » (p. 248).

- 25) « It was not such a very difficult riddle to read, this marriage, apparently so mysterious » (p. 251).
- 26) « That is the very clue by which I unravel the mystery » (p. 251).
- 27) « The neophyte of the Rosicrucian mysteries and of Freemasonry has, I believe, something unpleasant done to him before he can be safely trusted with the secrets of the Temple ; why, then, should not the guest of the Delight have his initiation? » (p. 272).
- 28) « " And that is? " asked Mr. Darley, who was quite in the dark as to Mr. Peters'g views; that functionary being implicitly believed in by Richard and his friend, and allowed, therefore, to be just as mysterious as he pleased » (p. 281).
- 29) « Threehanded all-fours, though a delicious and exciting game, will pall upon the inconstant mind, especially when your third player is perpetually summoned from the table to take part in a mysterious dialogue with a person or persons unknown, the result of which he declines to communicate to you » (p. 286).

C) Wilkie Collins, *The Moonstone*

Édition de référence : Wilkie Collins, *The Moonstone*, Londres, Wordsworth, coll. « Wordsworth Classics », 1999.

- 1) « We shall be in the thick of the mystery soon, I promise you! » (p. 27).
- 2) « The mystery of the Colonel's life got in the Colonel's way, and outlawed him, as you may say, among his own people. » (p. 36).
- 3) « There's another mystery about the Colonel's legacy which is not accounted for yet. How are we to explain his only giving Rachel her birthday present conditionally on her mother being alive? » (p. 46).
- 4) « I must own that what I myself saw, and what my daughter saw also, of our second housemaid's conduct, began to look mysterious, to say the least of it » (p. 60).
- 5) « There is a mystery about their conduct that I can't explain » (p. 72).
- 6) « She had missed Mr. Candy, the doctor, who had mysteriously disappeared from the drawing-room, and had then mysteriously returned, and entered into conversation with Mr. Godfrey » (p. 75).
- 7) « She had missed Mr. Candy, the doctor, who had mysteriously disappeared from the drawing-room, and had then mysteriously returned, and entered into conversation with Mr. Godfrey » (p. 75).
- 8) « The Indian clue to the mystery of the lost jewel was now, to all appearance, a clue that had broken in our hands » (p. 83).
- 9) « The Commissioner can lay his hand on the right man to solve the mystery of the Diamond » (p. 89).
- 10) « "Talking of mysteries, by-the-bye," says Mr. Franklin, dropping his voice, "I have another word to say to you before you go to the stables. Don't breathe a word of it to anybody as yet; but either Rosanna Spearman's head is not quite right, or I am afraid she knows more about the Moonstone than she ought to know" » (p. 89).
- 11) « In the infernal network of mysteries and uncertainties that now surrounded us, I declare it was a relief to observe how well the buckles and straps understood each other! » (p. 91).
- 12) « If half the stories I have heard are true, when it comes to unravelling a mystery, there isn't the equal in England of Sergeant Cuff! » (p. 94).
- 13) « We must now try to solve the mystery of the smear on the door—which, you may take my word

- for it, means the mystery of the Diamond also—in some other way » (p. 108).
- 14) « We must now try to solve the mystery of the smear on the door—which, you may take my word for it, means the mystery of the Diamond also—in some other way » (p. 108).
- 15) « "Well, Betteredge," he said, "how does the atmosphere of mystery and suspicion in which we are all living now, agree with you?" » (p. 113).
- 16) « "But," says the Sergeant, with the first tone of impatience in his voice that I had heard yet, "the mystery is—what the devil has she hidden in the tin case?" » (p. 124).
- 17) « "That's a wonderful woman," said Sergeant Cuff, when we were out in the hall again. "But for her self-control, the mystery that puzzles you, Mr. Betteredge, would have been at an end tonight" » (p. 127-128).
- 18) « The horrid mystery hanging over us in this house gets into my head like liquor, and makes me wild » (p. 136).
- 19) « "The mystery in that quarter is thicker than ever," he said » (p. 141).
- 20) « A Diamond worth twenty thousand pounds has been lost—and I am left to infer that the mystery of its disappearance is no mystery to Rachel, and that some incomprehensible obligation of silence has been laid on her, by some person or persons utterly unknown to me, with some object in view at which I cannot even guess » (p. 169-170).
- 21) « A Diamond worth twenty thousand pounds has been lost—and I am left to infer that the mystery of its disappearance is no mystery to Rachel, and that some incomprehensible obligation of silence has been laid on her, by some person or persons utterly unknown to me, with some object in view at which I cannot even guess » (p. 169-170).
- 22) « The mystery which baffles us, baffles him too » (p. 170).
- 23) « Look at the household now! Scattered, disunited—the very air of the place poisoned with mystery and suspicion! » (p. 170).
- 24) « Certain expressions dropped from his lips, as he became more and more absorbed in his own thoughts, which suggested to my mind the abominable view that he had hitherto taken of the mystery of the lost Moonstone » (p. 207-208).
- 25) « He thought, and I thought, that she was about to divulge the mystery of the Moonstone » (p. 220).
- 26) « In the meanwhile she would be glad to know, before beginning the final chapters of her narrative, whether she may be permitted to make her humble contribution complete, by availing herself of the light which later discoveries have thrown on the mystery of the Moonstone » (p. 225).
- 27) « In the second place, it was my good or ill fortune, I hardly know which, to find myself personally involved—at the period of which I am now writing—in the mystery » (p. 248).
- 28) « Badly as appearances might look, in the matter of the Diamond—shocking as it undoubtedly was to know that she was associated in any way with the mystery of an undiscovered theft—I was satisfied nevertheless that she had done nothing unworthy of her, because I was also satisfied that she had not stirred a step in the business, without shutting herself up in her own mind, and thinking it over first » (p. 254).
- 29) « The moment my mysterious client was shown in, I felt an inner conviction that I was in the presence of one of the three Indians—probably of the chief » (p. 258).
- 30) « The Indian plot is a mystery to me » (p. 263).
- 31) « The Indian plot, Mr. Bruff, can only be a mystery to you, because you have never seriously examined it » (p. 263).
- 32) « The Hindoo characters followed; and the English translation appeared at the end, expressed in these mysterious words: "In the name of the Regent of the Night, whose seat is on the Antelope, whose arms embrace the four corners of the earth. Brothers, turn your faces to the south, and come to me in the street of many noises, which leads down to the muddy river. The reason is this. My own eyes have seen it" » (p. 267-268).
- 33) « Rosanna's journey to Frizinghall, when the whole household believed her to be ill in her own room—Rosanna's mysterious employment of the night-time with her door locked, and her candle

burning till the morning—Rosanna’s suspicious purchase of the japanned tin case, and the two dog’s chains from Mrs. Yolland—the Sergeant’s positive conviction that Rosanna had hidden something at the Shivering Sand, and the Sergeant’s absolute ignorance as to what that something might be—all these strange results of the abortive inquiry into the loss of the Moonstone were clearly present to me again, when we reached the quicksand, and walked out together on the low ledge of rocks called the South Spit » (p. 285).

- 34) « Her extraordinary conduct is no mystery now. She believes you have stolen the Diamond » (p. 310).
- 35) « How could I tell her that what she had said had astonished me, had distressed me, had suggested to me that she was in a state of dangerous nervous excitement, had even roused a moment’s doubt in my mind whether the loss of the jewel was as much a mystery to her as to the rest of us—but had never once given me so much as a glimpse at the truth? » (p. 325).
- 36) « What comes of it doesn’t matter to you and me except as it may help us to lay our hands on the mysterious Somebody who pawned the Diamond » (p. 329).
- 37) « Far from the crimes and the mysteries of the great city, the illustrious thief-taker was placidly living out the last Sybarite years of his life, smothered in roses! » (p. 330-331).
- 38) « In the first place, he considered my newly-discovered method of finding a clue to the mystery as something too purely fanciful to be seriously discussed » (p. 334).
- 39) « You remember the mysterious loss of the Indian Diamond, now nearly a year since? » (p. 336).
- 40) « She even upbraids herself—most undeservedly, poor thing!—for not having divined at the time what the true solution of the mystery might really be » (p. 367).
- 41) « “Could I say two words to you in private?” he asked, in a mysterious whisper » (p. 375).
- 42) « Having found a passage of which he was apparently in search, he requested me to join him in the corner; still mysteriously confidential, and still speaking under his breath » (p. 375).
- 43) « Betteredge joined me at the window, and mysteriously put a little slip of paper into my hand » (p. 385).
- 44) « If I succeed, I clear up the mystery, exactly at the point where the mystery baffles us now » (p. 394).
- 45) « If I succeed, I clear up the mystery, exactly at the point where the mystery baffles us now » (p. 394).

4. L'inquiétude portée sur la conscience

A) Élie Berthet, *Le Mûrier blanc*

Édition de référence : Élie Berthet, *La Bastide rouge. Le Mûrier blanc*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 163-251.

- 1) Titre du ch. 2 : « La nuit aux mystères » (p. 182).
- 2) « Quel avait été le défenseur mystérieux de la propriété de Guingret ? » (p. 194).
- 3) « Ils prirent le parti que doivent prendre des gens sages et consciencieux dans ces causes mystérieuses, dont la plupart des circonstances sont obscures : ils rendirent un verdict de non-culpabilité » (p. 204).
- 4) « Loin d'être fantasque et mystérieux, comme on l'avait supposé d'abord, il était vif, enjoué, plein

- de convenance et de politesse » (p. 219).
- 5) « Il se sentit entraîné dans une allée latérale par Guingret, qui murmurait d'un air de mystère : Venez, vous, je veux vous montrer quelque chose ; et si vous revoyez mes ennemis, vous pourrez leur dire ce que vous allez voir » (p. 227-228).
 - 6) « L'oncle posa un doigt sur sa bouche et dit d'un ton mystérieux : Écoutez : vous m'avez l'air d'un homme sensé ; nous pourrions nous comprendre » (p. 229).
 - 7) « Monsieur Latour, dit-il enfin, expliquez-vous de grâce ; depuis dix ans j'ai réfléchi bien des fois au crime mystérieux dont mon vieil ami a porté la peine, et jamais la pensée qu'un autre que lui eût été le coupable n'a pu résister à un moment d'examen » (p. 240).

B) Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*

Édition de référence : Charles Barbara, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, Paris, Louis Hachette et Cie, 1859.

- 1) « Dans les mystères de notre nature, à la vue de certains hommes, nous sommes parfois assaillis d'impressions pénibles que nous ne saurions définir » (p. 8).
- 2) « Si Max réussissait à voir de l'exagération dans la perversité dont son ami faisait parade, il ne parvenait pas aussi aisément à se tranquilliser au sujet du mystère qui en imprégnait, pour ainsi dire, les actions et le langage » (p. 52).
- 3) « Vingt sensations l'avaient assailli graduellement, et sa curiosité, un moment assoupie, au sujet du mystère qui pesait sur l'existence de Clément, s'était réveillée avec une intensité nouvelle » (p. 75).
- 4) « Au point de vue de vous autres gens honnêtes, je ne sais pas vraiment s'il est au monde deux créatures plus viles que nous. Le mystère et l'hypocrisie sont nos seuls talismans. Avec l'horrible fait que j'ai sur la langue, je produirais ici plus d'épouvante que ne ferait l'éboulement d'un plafond... » (p. 85-86).
- 5) « Ces traits, ces yeux, cette expression, ce visage enfin était pour Max la révélation d'un fait bien autrement extraordinaire et mystérieux que tout ce qui l'avait étonné et inquiété jusqu'à ce jour dans l'existence de Clément et de Rosalie » (p. 105).
- 6) « Le jeune touriste représentait Clément comme un personnage étrange, mystérieux, foncièrement misérable au milieu de la prospérité, et qui, pour peu qu'on l'approchât, éveillait aussitôt chez autrui d'indicibles impressions » (p. 164).

C) Adolphe Belot, *Le Drame de la rue de la paix*

Édition de référence : Adolphe Belot, *Le Drame de la rue de la paix*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.

- 1) « Ce crime, malgré le mystère qui l'enveloppe et que nous n'avons pas encore pénétré, ne peut rester impuni. Mais quelle marche adoptera la justice ? » (p. 30).

- 2) « Ce drame m'intéresse, ce drame me passionne, et quelque chose me dit que moi seul puis mettre la justice sur les traces de ce mystérieux assassin » (p. 36).
- 3) « Si, dans votre propre intérêt, vous désirez m'être agréable, tenez-moi au courant de cette mystérieuse affaire, et tâchez que je sois informé, avant tout le monde, des péripéties qui se présenteront » (p. 39).
- 4) « Ce crime, malgré le mystère qui l'enveloppe et que nous n'avons pas encore pénétré, ne peut rester impuni. Mais quelle marche adoptera la justice ? » (p. 39).
- 5) « Cependant, les journaux durent bientôt reconnaître, après informations prises, que la justice était fort embarrassée : depuis longtemps, aucune affaire ne s'était présentée sous des dehors aussi mystérieux » (p. 40).
- 6) « Je dois vous déclarer que dans ma carrière, déjà bien longue, j'ai rarement rencontré d'affaire aussi mystérieuse que celle-ci » (p. 45).
- 7) « Du reste, d'après les renseignements particuliers qui nous sont communiqués, la justice est maintenant fixée au sujet de cette mystérieuse affaire, et le véritable coupable, que l'on sait avoir fui à l'étranger, ne tardera pas à être découvert et à nous être livré, l'extradition étant toujours facile à obtenir lorsqu'il s'agit d'un assassin » (p. 81-82).
- 8) « Il prolongeait indéfiniment, par sa faute, une situation fautive, et plutôt que de s'effacer, comme il l'aurait dû, il empêchait Savari de se faire connaître de Julia sous son véritable nom, et de se livrer peut-être, à la suite de quelque mystérieux tête-à-tête » (p. 148).
- 9) « quelle éducation peut recevoir le fils d'une femme entretenue, à moins que cette femme ne soit bien distinguée et bien exceptionnelle ? Elle a beau s'entourer de mystère, prendre des précautions pour cacher sa vie ; avoir, lorsqu'il s'agit de son enfant, des délicatesses d'honnête femme, elle en arrive toujours à se trahir... » (p. 149).
- 10) « Il n'avait probablement rien appris qui pût le satisfaire ; cette mystérieuse expédition lui avait même sans doute inspiré un grand découragement, un plus profond dégoût de la vie, car le lendemain de sa visite rue de Grammont, il commit une de ces terribles imprudences qui cachent presque toujours une idée inavouée de suicide » (p. 184-185).
- 11) « Vibert ne lui était pas indifférent ; quelque lointain souvenir, quelque mystérieux trait d'union rattachait peut-être le grand seigneur, le millionnaire, le pair de France, au petit employé de la Préfecture » (p. 280).
- 12) « Ne s'était-elle pas logée rue de Grammont dans le seul but de recevoir Savari et de lui cacher son passé ? Pourquoi tant de mystère maintenant ? Pourquoi ne pas reprendre son véritable nom et rentrer dans une demeure encore tout imprégnée de souvenirs chers à son cœur ? » (p. 286).
- 13) « Il y a dans cette affaire, ajoute l'orateur, quelque chose d'étrange et de mystérieux qui doit, messieurs les jurés, faire hésiter vos consciences. Un crime a eu lieu, un homme s'en reconnaît coupable, et certaines preuves se réunissent contre lui, j'en conviens. Eh bien ! malgré cet aveu, malgré ces preuves, j'hésiterais, messieurs, je vous le jure » (p. 326).

D) Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*

Édition de référence : Charles Warren Adams, *The Notting Hill Mystery*, Scottsdale, Poisoned Pen Press, coll. « British Library Crime Classics », 2015.

- 1) Titre : *The Notting Hill Mystery*
- 2) « Those, indeed, who are so unfortunate as to be the victims of this delusion, would doubtless find in it a simple, though terrible solution of the mystery we are endeavouring to solve » (p. 12).
- 3) « There is, therefore, nothing incredible in the idea that the Baron R** may have given sufficient

- credence to the statement of the "Zoist," above-mentioned, for the suggestion to his own mind of a design, which by the working of a true, though most mysterious, law of Nature, may really have been carried out. Such, at least, is the only theory by which I can attempt, in any way, to elucidate this otherwise unfathomable mystery » (p. 12-13).
- 4) « There is, therefore, nothing incredible in the idea that the Baron R** may have given sufficient credence to the statement of the "Zoist," above-mentioned, for the suggestion to his own mind of a design, which by the working of a true, though most mysterious, law of Nature, may really have been carried out. Such, at least, is the only theory by which I can attempt, in any way, to elucidate this otherwise unfathomable mystery » (p. 12-13).
 - 5) « Since our first edition went to press, we have received further particulars, which leave no room for doubt that the victim of the above fatal occurrence was, as we feared, Sir Edward Boleton, Bart., of Beechwood, Kent; but the cause of the duel, and the name of his opponent, still remain a mystery » (p. 23).
 - 6) « It is, however, evident that the delicate health with which Mrs. Anderton had been afflicted from her birth, still continued, and in two instances we have indications of the same mysterious attacks noticed in the letter of Mrs. Vansittart, before quoted. These, however, appear to have been but very slight » (p. 31).
 - 7) « He says she is quite well, but throws out mysterious insinuations as to something being wrong with her » (p. 52).
 - 8) « I suppose it must be the mesmerism, which certainly is a very mysterious thing » (p. 53).
 - 9) « How strange! There is certainly some mystery about Rosalie and the Baron. I am quite certain I saw them in a cab together this morning, and yet they were to cross on Saturday night and be in Paris yesterday » (p. 55).
 - 10) « Certainly that man is a mystery, and just now it pleases him to talk especially in enigmas » (p. 65).
 - 11) « We have now reached a point in this mysterious story at which I must again direct your attention most particularly to the coincidences of dates, etc., on which, indeed, depends entirely, as I have before said, the only solution at which I have found it possible to arrive » (p. 89).
 - 12) « What import should be attached to the degree of mystery with which the whole affair both of the marriage and of the assurance seems to have been so carefully surrounded will, of course, be matter for consideration when reviewing the whole circumstances of the case » (p. 109-110).
 - 13) « The chain of evidence on which hangs, as I have so often said, the sole hypothesis by which I can account for the mysterious occurrences that form the subject of our inquiry, is not only of a purely circumstantial character, but also of a nature at once so delicate and so complicated that the failure of a single link would render the remainder altogether worthless » (p. 110).
 - 14) « At the first moment this supposition seemed to account for all the mysterious part of the case; but on reflection the difficulty returned, for it seemed impossible that the poison could have been administered by any one but Mr. Anderton himself, and I felt it still more impossible to suspect him of such an act, in face of the evident and extreme affection existing between them » (p. 115).
 - 15) « The marriage thus secretly effected, the Baron and his wife leave town, not for the continent, as stated to Mr. Anderton, but for Bognor, an out-of-the-way little watering-place on the Sussex coast, deserted save for the week of the Goodwood races, where, at that time of the year, he was not likely to meet with any one to whom he was known. Before endeavouring to investigate the motive of all this mystery, it is necessary to bear in mind one important fact: *Between the wife of Baron R** and Mr. Wilson's legacy of 25,000l., the lives of Mr. and Mrs. Anderton now alone intervened* » (p. 160).
 - 16) « Until at least the death of Mr. and Mrs. Anderton his interest was clearly in the life of his wife. It is not, therefore, by any means to be supposed that he would before that event attempt to poison her. Of this mystery, then, it appears that we must seek the solution elsewhere » (p. 162).
 - 17) « A little further inquiry, and we arrive at a yet more mysterious coincidence » (p. 162).

E) Henry Cauvain, *Maximilien Heller*

Édition de référence : Henry Cauvain, *Maximilien Heller*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières Enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 179-296.

- 1) « Les quelques paroles que je venais d'échanger avec Maximilien Heller m'avaient inspiré je ne sais quelle mystérieuse sympathie pour ce malheureux jeune homme » (p. 187).
- 2) « Un événement mystérieux vient de jeter la consternation dans le quartier du Luxembourg. M. Bréhat-Lenoir, célèbre banquier qui s'était retiré du monde de la finance il y a quelques années, après avoir amassé une immense fortune, a été trouvé mort dans son lit avant-hier matin. On crut d'abord à une attaque d'apoplexie. M. Bréhat-Lenoir était d'un embonpoint excessif et menait la vie la plus sédentaire : mais on se convainquit bientôt que la mort du célèbre millionnaire était le résultat d'un crime » (p. 194)
- 3) « "Avez-vous entendu parler de cette affaire Bréhat-Lenoir ?" me demanda-t-il après quelques moments d'entretien, et en me regardant à travers ses lunettes. Je lui montrai le journal que j'avais acheté la veille. "Je n'en connais que ce que cette feuille m'a appris", répondis-je. "Ah ! mais..., savez-vous que c'est très grave, et surtout très mystérieux. J'ai été appelé hier soir pour faire l'autopsie du corps. Après de longues et patientes recherches, croiriez-vous que je n'y ai pas trouvé un atome d'arsenic" ? » (p. 195).
- 4) « Il y a des moments, bien rares, où la solitude me fait mal. Et j'étais poursuivi hier par un souvenir, un anniversaire... terrible... Enfin passons. Avez-vous quelques détails sur cette affaire mystérieuse ? J'y ai pensé toute la nuit. Évidemment, cet homme n'est pas coupable » (p. 196).
- 5) « Oui, je rentre aujourd'hui dans ce monde dont je m'étais volontairement exilé ! Il y a là un mystère que je veux percer, des ténèbres que je veux sonder » (p. 197).
- 6) « Un intérêt noble, élevé, puissant, donnait maintenant à sa vie une direction et un but. C'était comme un lien fort et mystérieux qui le rattachait à ce monde dont il s'était brusquement séparé, en un jour d'orgueil, de douleur peut-être... » (p. 198).
- 7) « M. Prosper les reconduisit jusqu'à la porte, puis revint vers moi d'un air mystérieux ; il grillait de savoir ce qui s'était passé : mais je ne crus pas devoir l'en informer » (p. 205).
- 8) « Vous devez vous souvenir que la dernière fois que je vous vis, – le jour de l'autopsie, – je vous dis que le système par lequel j'espérais arriver à sonder ce sanglant mystère serait tout différent de celui que la justice a l'habitude de suivre » (p. 208).
- 9) « Une des premières défenses que l'on me confia d'office fut celle d'un certain Jules Lanseigne, compromis dans une mystérieuse affaire dont la justice n'a jamais bien pénétré le secret. Il s'agissait d'une association de malfaiteurs qui avaient, à plusieurs reprises, terrifié les habitants de Paris par des vols d'une audace inouïe. Ils étaient si habilement conduits, que ce ne fut qu'après de longues années, et grâce au génie d'un célèbre policier d'alors, qu'ils purent être arrêtés » (p. 210).
- 10) « Quels secrets espérait-il donc découvrir encore ? N'était-il pas plus simple et moins dangereux d'aller le dénoncer à la justice et de laisser celle-ci percer le mystère et débrouiller l'écheveau ? » (p. 235).
- 11) « Je m'approchai doucement en longeant les espaliers, afin de découvrir ce nouveau mystère » (p. 241).
- 12) « Ses regards redoublèrent d'attention. Il semblait chercher dans sa cervelle l'explication de ce mystère, qui l'intriguait au plus haut point », p. 242 (152-153)
- 13) « Ce secret, il était là, dans cette pièce où je ne pouvais pénétrer ! Ce seuil une fois franchi, je ferais avouer sa complice et je connaîtrais enfin le mystère tout entier » (p. 247).
- 14) « Je retournai doucement dans ma chambre, j'y pris une lumière et un couteau de poche qui

- pouvait me servir à ouvrir la porte de la mystérieuse complice de l'assassin ; puis je m'engageai de nouveau dans le corridor et m'arrêtai devant cette porte » (p. 248).
- 15) « À droite, du côté où se trouvait cette chambre mystérieuse dans laquelle j'avais inutilement cherché à pénétrer quelques heures auparavant, tout était sombre et silencieux. Je me tournai alors vers la gauche : voici ce que je vis. Au bout du corridor étroit, une grande ombre noire se détachait sur un fond lumineux. Cette ombre avançait lentement, droite et raide comme un spectre » (p. 249).
 - 16) « À tout prix, il me fallait éclaircir ce singulier mystère. Depuis le jour où je suis entré au service de M. Bréhat-Kerguen, je porte toujours sur moi, par mesure de précaution, une paire de pistolets de poche. J'armai ces pistolets et je m'avançai, en étouffant le bruit de mes pas, vers l'ombre qui s'éloignait » (p. 249).
 - 17) « Je me reculai, épouvanté. Je n'en pouvais plus douter : c'était *elle* ! c'était la mourante qui, trois heures auparavant, tenait avec Bréhat-Kerguen cette mystérieuse conversation dont j'avais pu saisir quelques mots. C'était la complice de ses crimes, celle qui possédait tous ses secrets ! » (p. 250).
 - 18) « Je ne comprenais pas ce que signifiait ce geste, ni pourquoi mon guide mystérieux s'était arrêté devant cette porte. Je savais que de ce côté du château il y avait des appartements déserts, inhabités depuis fort longtemps et qui servaient au vieux jardinier pour rentrer les fruits et les légumes d'hiver » (p. 251).
 - 19) « Je vins me mettre à côté de ma mystérieuse compagne qui demeurait toujours immobile, penchée sur le dormeur imaginaire. Je remarquai alors avec étonnement que les draps du lit étaient criblés de trous et de déchirures ; on eût dit que pendant un grand nombre d'années ils avaient servi de pâture à des légions de souris » (p. 253).
 - 20) « Je compris tout. Cette scène mystérieuse, dans laquelle je venais de remplir un rôle, était sans doute la répétition du drame qui s'était joué dix ans auparavant, jour pour jour, dans cette même chambre, auprès de ce même lit » (p. 254).
 - 21) « Ma fièvre était moins forte, j'avais une grande lucidité d'esprit ; je sentais dans tous mes membres une vigueur extraordinaire. Je crois que l'espoir où j'étais d'avoir bientôt la solution complète du mystère avait beaucoup favorisé ma guérison » (p. 258).
 - 22) « Cette vue redoubla mon ardeur et donna un nouvel aliment à ma curiosité. Je voulus à tout prix pénétrer dans ce réduit mystérieux. Après quelques minutes de réflexion, j'adoptai un plan qui devait me permettre de m'y introduire sans laisser de vestige de mon passage » (p. 260).

5. L'enquête en quête d'aventure

A) Metta Victoria Fuller Victor (Seeley Regester), *The Dead Letter*

Édition de référence : Seeley Regester, *The Dead Letter. An American Romance*, New York, Beadle and Company, 1867.

- 1) « The mysterious paths of the great eternity » (p. 50).
- 2) « "There is an awful mystery somewhere," I stammered » (p. 52).
- 3) « The morning papers had heralded the melancholy and mysterious murder through the city » (p. 56).

- 4) « Mr. Burton won my confidence so inevitably that I felt no hesitation in unvailing to him the domestic hearth of Mr. Argyll, whenever the habits or circumstances of the family were consulted in their bearing upon the mystery » (p. 60).
- 5) « So certain am I that I am on the eve of the solution of the mystery » (p. 101).
- 6) « My friend said a few words which had the effect to unclose the mysterious portals still wider » (p. 114).
- 7) « I could not entirely banish the heavy foreboding, even by recalling the image of the stricken girl, at that moment binding herself, in awful and mysterious companionship, with the spirit that waited for her across the portals of Time » (p. 137).
- 8) « The mystery of a haunted house » (p. 144).
- 9) « He had stopped, mysteriously, after making this grave declaration, and sat looking me in the eyes » (p. 164).
- 10) « I made up my mind that I was going to hear either something of ridiculous shadowyness magnified into an apparition, or something which would give some tangible clue to the mystery, if there was a mystery, of Moreland villa » (p. 164).
- 11) « I made up my mind that I was going to hear either something of ridiculous shadowyness magnified into an apparition, or something which would give some tangible clue to the mystery, if there was a mystery, of Moreland villa » (p. 164).
- 12) « "Indeed, I can not explain it, until I've rooted out the mystery from the beginning" » (p. 166).
- 13) « In that time I had made up my mind as to the mysterious appearance » (p. 172).
- 14) « There was certainly a mystery about this which, had I been at all superstitious, or even nervous, would have unfitted me for any further cool investigation » (p. 172).
- 15) « The solution of the mystery was now in my grasp » (p. 172).
- 16) « I did not introduce the subject of the mystery at the villa until we had discussed many other matters » (p. 176).
- 17) « I do not know exactly what I did expect when it paused in front of the door, except that the door would open, and I should see—the mystery » (p. 183).
- 18) « Mrs. Scott assured me she had heard mysterious noises » (p. 183).
- 19) « We had secured the mysterious inmate of the haunted house » (p. 187).
- 20) « It solved a mystery which has bothered me for some time » (p. 188).
- 21) « [...] to the mysterious brightness which had hovered so frequently over the roof » (p. 192).
- 22) « Here was placed in my hands—at last!—a clue to that mystery which I had once sworn to unravel » (p. 199).
- 23) « [...] Voyaging to a strange land in the wake of an awful mystery » (p. 251).
- 24) « To go into that house from which I had departed with such ignominy—to see Eleanor face to face—to meet them all who had once been my friends—to greet them as strangers, for such they were—they must be, to me!—to appear in their midst under such strange circumstances—to hear, I knew not what—to learn that mystery—my heart grew as if walled in with ice » (p. 286).
- 25) « I have never yet abandoned a case of this kind until I have unraveled its mystery to the last thread » (p. 288).

B) Pierre Zaccone, *Mémoires d'un commissaire de police*

Édition de référence : Pierre Zaccone, *Mémoires d'un commissaire de police*, Paris, E. Dentu, 2 volumes, 1875.

- 1) « Nous n'entendons pas nous charger de faire la lumière sur un drame dont la policé elle-même n'est jamais parvenue à pénétrer tout à fait le sanglant mystère » (p. 1).
- 2) « Que se passa-t-il à partir de ce moment ? Cela est resté un mystère pour tous... et jamais on n'a pu trouver une explication plausible à l'événement qui se produisit » (p. 7).
- 3) « Jean Durand semblait appelé à fournir à la justice quelques éclaircissements précieux sur le crime mystérieux dont l'instruction était commencée » (p. 8).
- 4) « Ces nouveaux faits qui accusaient une audace sans précédents dans les annales criminelles, devaient encore rendre l'énigme plus impénétrable, et augmenter le mystère à travers lequel s'agitait la police aux abois » (p. 8).
- 5) « Cette découverte dénonçait un second crime, non moins mystérieux que le premier, mais peut-être absolument distinct » (p. 12).
- 6) « Quelques instants après je me trouvais seul avec le mystérieux personnage » (p. 22).
- 7) « Il y avait là un mystère qui m'attirait impérieusement, et j'en étais arrivé à penser que peut-être un heureux hasard de dissection pouvait me mettre sur la trace de quelque révélation importante » (p. 24).
- 8) « Monsieur Malon, ajouta-t-il, cette affaire est une des plus étranges qui se soient produites depuis longtemps, et je prévois que nous aurons beaucoup de peine à en pénétrer le mystère » (p. 28).
- 9) « Dès qu'on a franchi la montée qui se présente au sortir de la capitale de la Normandie, toutes les splendeurs de la vallée d'Auge se déroulent aux yeux du voyageur, et vous entrez comme dans un jardin plantureux qui par ses perspectives verdoyantes, ses coulées aux pentes douces, ses bois profonds et mystérieux, rappelle à l'imagination les beautés bibliques de l'Eden perdu » (p. 29).
- 10) « L'existence mystérieuse de cette femme vous avait frappé, et vous m'ordonnâtes de vous apporter tous les renseignements que je pourrais recueillir sur son compte » (p. 59).
- 11) « Que se passait-il en elle, et que fallait-il faire pour combattre cette altération mystérieuse de sa santé » (p. 65).
- 12) « Si, au sortir de cette représentation, vous les suiviez l'un après l'autre, jusqu'au retrait mystérieux où chacun va déposer son masque ou son attitude d'emprunt, que de drames, de tragédies, d'épouvantables mystères ne verriez-vous pas se dérouler devant vous ! » (p. 71).
- 13) « Si, au sortir de cette représentation, vous les suiviez l'un après l'autre, jusqu'au retrait mystérieux où chacun va déposer son masque ou son attitude d'emprunt, que de drames, de tragédies, d'épouvantables mystères ne verriez-vous pas se dérouler devant vous ! » (p. 71).
- 14) « De toutes les personnes présentes à cette heure dans cette salle, vous êtes peut-être la seule qui puissiez donner sur ce mystère quelques éclaircissements certains » (p. 75).
- 15) « Il faut que je pénètre le mystère qu'elle cache sous son voile ! » (p. 77).
- 16) « Le duc gagna le foyer, pendant que le docteur inclinait son front blême sous ces paroles qui, pour lui, avaient un sens mystérieux et terrible » (p. 77).
- 17) « Chut !... fit-il mystérieusement, de ces choses-là il faut parler à voix basse » (p. 90).
- 18) « La curiosité de Spavento était violemment excitée, et c'est autant pour lui que pour le duc qu'il désirait connaître le mot de ce singulier mystère » (p. 91).
- 19) « Quelle était cette histoire de guillotiné, au moins invraisemblable, qu'il venait de lui raconter ? Que fallait-il enfin chercher au fond de ces mystères ? » (p. 94).
- 20) « Il y a là un mystère inexplicable que je découvrirai à tout prix » (p. 109).
- 21) « Pour lui, il n'y avait qu'un mystère digne d'attirer son attention, et ce mystère, était celui que cachait l'hôtel de la Nubienne » (p. 121).
- 22) « Pour lui, il n'y avait qu'un mystère digne d'attirer son attention, et ce mystère, était celui que cachait l'hôtel de la Nubienne » (p. 121).
- 23) « Irène venait de faire un geste mystérieux qui commandait la discrétion » (p. 133).
- 24) « On disait que le maître du yacht était un personnage mystérieux et sombre ; que son humeur farouche éloignait tous ceux qui auraient tenté d'approcher de sa demeure; enfin qu'il devait y

- avoir dans son passé quelque drame terrible qu'il ne voulait laisser pénétrer par personne » (p. 136).
- 25) « Pendant quelques minutes, il resta immobile et hésitant, regardant cette enveloppe mystérieuse qui renfermait un secret terrible, sous ses plis funèbres - mais un sentiment de pudeur filiale l'empêchait d'en briser le cachet, et tout son être frissonnait à la pensée d'une indiscretion, qu'il était bien près de regarder comme une profanation » (p. 146).
- 26) « La justice, impuissante devant le mystère de cette sombre aventure, s'était résignée vraisemblablement à abandonner la poursuite des coupables ; ils avaient disparu probablement, sans laisser de traces sur leurs pas, et aucun des agents de la police n'y pensait plus à cette heure » (p. 156).
- 27) « Depuis dix ans, dit-il, je n'ai rien oublié du drame mystérieux auquel vous vous êtes trouvé mêlé, et en dépit du découragement que l'insuccès des premières recherches avait jeté dans l'esprit des autres, j'ai conservé le ferme espoir d'arriver tôt ou tard à la découverte de la vérité » (p. 162).
- 28) « Gérôme se rapprocha mystérieusement de Palmarès : - Vous vous souvenez bien, n'est-ce pas, dit-il, de l'hôtel des Champs-Élysées ? » (p. 172).
- 29) « La présence de Ludovic dans la demeure de cette femme mystérieuse qu'il appelait la Nubienne, était pour le moins singulière » (p. 173).
- 30) « Qui sait si je ne retrouverai pas là quelque chose de son cœur même et la révélation d'un mystère si obstinément dérobé à tous ? » (p. 174).
- 31) « Voilà le mystère que l'on nous cachait, - et je vais savoir enfin... » (p. 179).
- 32) « Un éclair jaillit de son regard ; et se tournant avec un mouvement de fauve vers le tableau mystérieux, il bondit, la main affolée » (p. 181).
- 33) « Vous ignorez donc que je connais tout le mystère du drame de Clamart ! que depuis dix années je vous enserme comme en un cercle fatal qui va chaque jour se rétrécissant, que demain, aujourd'hui peut-être, il ne vous restera plus une seule issue pour en sortir » (p. 183).
- 34) « En dépit de ses résolutions, la solitude fit son œuvre mystérieuse, et la première fois qu'elle se retrouva en présence de Marcus, elle sentit qu'elle n'avait rien oublié, et qu'une force plus puissante que sa volonté la livrait sans défense au sentiment qui s'était emparé d'elle » (p. 197).
- 35) « Le regard d'Irène avait son langage mystérieux dont il comprenait toutes les paroles, et ce doux et pur regard semblait lui dire : - mon ami, vous avez été bien longtemps à revenir » (p. 216).
- 36) « Jamais il n'avait éprouvé une si complète plénitude de bonheur et tout ce qu'il avait souffert, et ce but mystérieux si ardemment poursuivi jusqu'alors, tout cela avait disparu » (p. 222).
- 37) « Quel était donc ce nouveau mystère, et que fallait-il en redouter ! » (p. 232).
- 38) « Il y a dans la vie de Mousseline un mystère qui remonte à bien des années déjà... » (p. 238).
- 39) « Un mot encore, ajouta-t-il d'un ton mystérieux : la liqueur de conversation ? » (p. 243).
- 40) « Il y a quelqu'un qui veut nous perdre, et qui, mystérieusement, mais implacablement, nous enserme chaque jour davantage, dans un cercle de fer » (p. 268).
- 41) « Il tient notre secret, et nous ne connaissons pas le sien ; chaque coup qu'il porte nous atteint, tandis que nous frappons dans l'ombre et au hasard. A tout prix, il faut déchirer le voile derrière lequel il se dérobe, et c'est moi qui me charge de pénétrer le mystère dont il s'enveloppe » (p. 290).
- 42) « Le médecin habitué aux constatations légales avait reparu en présence de ce mystérieux et dramatique incident » (p. 293).
- 43) « Que me voulez-vous donc ? demanda ce dernier, étonné des allures mystérieuses de Benoît » (p. 307).
- 44) « Je commençais à deviner tout ce que votre existence mystérieuse cachait de criminelles actions... » (p. 311).
- 45) « Vous ne vous êtes jamais demandé qui poussait cet enfant, quel fantôme vengeur avait armé sa main, quelle voix mystérieuse lui désignait les victimes » (p. 312).
- 46) « Le docteur qui ne comprenait rien à ce qui lui arrivait et dont l'esprit commençait à s'épouvanter des allures de Palmarès, voulut lui arracher quelques mots de nature à l'éclairer sur ce mystère » (p. 319).

- 47) « Vous soupçonnez donc un mystère dans ma vie, répartit Raymond » (p. 322).
- 48) « Certains mystères de la mort humaine n'ont pas encore été pénétrés par la science » (p. 326).
- 49) « D'un geste mystérieux, il imposa silence à Ricordi, qui voulait répliquer » (p. 339).
- 50) « Jamais il n'avait couru de dangers plus réels, le moment était peut-être venu enfin de demander une force nouvelle à la lecture de ce mystérieux document » (p. 343).
- 51) « Un bruit mystérieux venait de s'élever de l'un des coins du cimetière, et il crut voir une ombre glisser le long du mur » (p. 349).
- 52) « Quand j'ai questionné cette femme sur votre passé, elle m'a appris qu'il y avait chez vous certain coffret mystérieux qui renfermait tout le mystère de votre vie, et... » (p. 363).
- 53) « Quand j'ai questionné cette femme sur votre passé, elle m'a appris qu'il y avait chez vous certain coffret mystérieux qui renfermait tout le mystère de votre vie, et... » (p. 363).
- 54) « Au moins vous a-t-elle fait connaître de quelle nature était ce mystère dont elle vous parlait ? » (p. 363).

C) Eugène Chavette, *La Chambre du crime*

Édition de référence : Eugène Chavette, *La Chambre du crime*, Paris, Dentu, 2^e édition. 1875

- 1) « L'affaire Dagrone, ainsi qu'on l'appelait déjà, présentait de mystérieuses et étranges complications » (p. 25).
- 2) « Mais pourquoi ? saperlotte ! pourquoi ? aimable entêtée, insista vivement César que ce mystère agaçait » (p. 96).
- 3) « Il n'attendit pas longtemps avant d'avoir l'explication du mystère, car Léon, qui était sans doute à bout de ses recherches, se dirigea vers cette massive armoire d'ébène que, le jour de la perquisition, la justice avait trouvée ouverte » (p. 129).
- 4) « Persuadé que le jeune homme avait le cerveau un peu timbré, le portier avait fini par trouver l'explication du mystère » (p. 178).
- 5) « Ah ! maître cachottier ! tiens !... gros hypocrite, v'lan !... Faiseur de mystère, v'lan !... Attrapé ! vilain sornois ! » (p. 183).
- 6) « Il ne s'arrêta pas à cette supposition que Léon pût songer à afficher publiquement une liaison qui, jusqu'à ce jour, avait été entourée du plus profond mystère » (p. 242).
- 7) « Et ce fut deux jours après que la disparition de l'époux se produisit, entourée des mystérieuses circonstances que nous avons détaillées au début de notre histoire » (p. 244).
- 8) « Cette phrase amena Désormeaux à conter à Crapichette la visite que, le matin, lui avait faite le propriétaire pour obtenir, contre indemnité, la remise de l'appartement dont la communication mystérieuse faciliterait à sa tartufferie d'hypocrites amours » (p. 316).
- 9) « Si tu as trouvé le mystère du banc de gazon, je crois bien que j'ai découvert pourquoi Stanislas n'a pas jugé que son coup valût la peine de quitter sa belle France » (p. 320).

D) William Clark Russell, *Is He the Man?*

Édition de référence : William Clark Russell, *Is He the Man?*, Londres, Chatto and Windus, 1898.

- 1) « My mother is sometimes a little fretful with me for my mysterious disappearances » (p. 10).
- 2) « And now comes Mr. Eansome, with his half-cracked manners and mysterious habits and dubious antecedents—for what on earth more does Phoebe know of him than I know? » (p. 28).
- 3) « He raised his forefinger mysteriously, smiled softly, bowed with singular grace, and quitted the room » (p. 84).
- 4) « He held up his finger, and bending his head forward, exclaimed in a mysterious whisper : "Do you question her madness now?" » (p. 100).
- 5) « She has called me a madman, he said in a whisper, mysteriously raising his finger; but she does not believe it, or she would not be so free with the word » (p. 121).
- 6) « Suppose he came home as sane, let us say, as he was that day when he paid me his mysterious visit in order to announce his wife's madness to me? » (p. 127).
- 7) « The air, whether a waltz or not, was played in waltz time, and so cheerful, so gay, so melodious was it, that my feet began to move in the most mysterious manner, and I think through the magic of that tune I could have waltzed accurately without ever having learned the dance » (p. 128).
- 8) « They were jabbering away in mysterious voices on these texts when I passed the kitchen, and I heard the cook make use of the following bloodthirsty observation with great emphasis : - That if ever mistress did kill the master, she (the cook), for one, would stand up and say it served him right, and call upon other vicious husbands to take warning by his fate » (p. 132-133).
- 9) « I contented myself by supposing that, mysterious as his absence appeared, a word would clear up the mystery, and submit it as an intensely commonplace affair » (p. 137).
- 10) « I contented myself by supposing that, mysterious as his absence appeared, a word would clear up the mystery, and submit it as an intensely commonplace affair » (p. 137).
- 11) « I couldn't help laughing at the mysterious airs the women gave themselves » (p. 137).
- 12) « The broken lock, the sovereign on the floor, the rumpled drawers, the missing dressing-case, might all be so many cunning details devised for the purpose of complicating the mystery » (p. 142).
- 13) « Mr. Ransome can explain, I dare say, and with his mysterious forefinger and brutal smile show us how utterly mad he is by this his last scheme » (p. 144).
- 14) « There would have been no mystery in Mr. Eansome's disappearance had he left the house alone » (p. 150).
- 15) « The mystery was created by the simultaneous disappearance of Maddox » (p. 150).
- 16) « There was so much mystery involved in the whole affair that he (Mr. Skerlock) respectfully submitted that it should not be suffered to rest without inquiry » (p. 162).
- 17) « Saville had left her a fortnight ago, she expected him home every hour, and then she hoped the queer little mystery of the stolen plate would be explained » (p. 164).
- 18) « The circumstance I am now about to relate, and which was in an extraordinary degree to complicate the mystery which was already sufficiently puzzling, happened one Tuesday morning, not quite a month after Mr. Ransome had left the house » (p. 164).
- 19) « He said that, had he been less a stranger to my daughter, he would have called upon her and advised her to place the matter in the hands of the police, which, however profitless the step might be so far as regarded the solution of the mystery, would silence gossip and rescue her from the charge of heartlessness » (p. 186-187).
- 20) « The robbery, she said, was the real mystery ; for she could not guess whether the footman had actually stolen the plate on his own account or whether he had acted on the instructions of Mr. Ransome » (p. 187).
- 21) « There was a reserve in the tone of her letter which made me fancy that the so-called mystery was no mystery to her » (p. 187).
- 22) « There was a reserve in the tone of her letter which made me fancy that the so-called mystery was no mystery to her » (p. 187).
- 23) « He sipped his wine, dropped his head on one side, and answered mysteriously... » (p. 204).
- 24) « The latter conjecture was rendered highly probable by the mysterious disappearance of the

- footman on the night of Mr. Ransome's disappearance » (p. 204).
- 25) « Such as by his ghost having appeared to her, or by a dream, or by a mysterious voice, or by any other nonsense by which an old woman, and a crazy old woman, might endeavour to fortify her statements » (p. 207).
- 26) « Miss Ivory, do you think she knows more of this mystery than she chooses to tell? » (p. 212).
- 27) « I have made up my mind, he added vehemently, the moment this wretched mystery is cleared up, to separate you from your husband and sell Gardenhurst » (p. 213).
- 28) « One year from this date I shall dedicate to the unravelling of this mystery » (p. 215-216).
- 29) « I wonder if that girl knows anything that will throw a light on this mystery » (p. 217).
- 30) « I told him all about Mr. Ransome and his madness, and how, among his other habits, was that of leaving the house mysteriously » (p. 220).
- 31) « The public dearly loves a mystery; and when, as in this case, it is a very personal one, it will commonly show itself partial to the solutions which are most prejudicial to the characters of those who are associated with the mystery » (p. 224).
- 32) « The public dearly loves a mystery; and when, as in this case, it is a very personal one, it will commonly show itself partial to the solutions which are most prejudicial to the characters of those who are associated with the mystery » (p. 224).
- 33) « On a certain night her husband, with whom she was incessantly quarrelling, and of whom her detestation was no secret, mysteriously disappears. On the same night the footman likewise mysteriously disappears, and with him or them goes plate to the value of eight or nine hundred pounds » (p. 224).
- 34) « On a certain night her husband, with whom she was incessantly quarrelling, and of whom her detestation was no secret, mysteriously disappears. On the same night the footman likewise mysteriously disappears, and with him or them goes plate to the value of eight or nine hundred pounds » (p. 224).
- 35) « Her silence adds piquancy to the mystery, and fills the public mind with wonderment » (p. 224).
- 36) « It is well to keep the circumstances of the mystery steadily in view in order to appreciate the very critical position in which Mrs. Ransome was placed » (p. 225).
- 37) « He was to receive a handsome reward from the Colonel if he made any discovery that would exculpate Mrs. Ransome from all participation in the mystery of the double disappearance » (p. 225).
- 38) « Three years after the nephew received a letter from Jacobson, dated from Australia, accounting for his mysterious departure, and remitting a bank bill » (p. 230).
- 39) « Her father might remove her ; he might exile himself with her; but the mystery would live always; suspicion would become conviction; and her name would be associated in people's minds with the commission of murder » (p. 233).
- 40) « The mystery possessed him so entirely that it generated dangerous delusions » (p. 233).
- 41) « I tried to strip the facts of all the adventitious garnishings they had been furnished with by gossip, by old Mrs Ransome's accusations, and, in a special degree, by the disappearance of Maddox, which had complicated the mystery at the very threshold of it » (p. 233).
- 42) « Other difficulties which encumbered the mystery lay in our inability to assign a motive for Mr Ransome's prolonged absence » (p. 234).
- 43) « He keeps within doors all day, and steals forth mysteriously at night » (p. 236).
- 44) « I might hope now that the mystery which had puzzled everybody for the last five months was about to be solved, and all the trouble and suspicion it had brought melt into thin air » (p. 243).
- 45) « Here was a mystery, that had engrossed her for many months, solved at last » (p. 248).
- 46) « In those early days of the mystery we were all too puzzled to be able to think at all » (p. 249).
- 47) « To say nothing of the fact that this was the culminating point of a mystery that had perplexed us for months past, I had fears that some sort of disagreeable and painful scene must take place before the meeting concluded » (p. 263).
- 48) « The rencontre was scarcely worth making a mystery of » (p. 268).

- 49) « Every instinct in me felt the mystery; yet my judgment, in defiance of intuition, obliged me to witness the whole affair as real, plain, and straightforward » (p. 271).
- 50) « Happily, sir,' I said, ' there is no mystery about him. The discovery of Mr. Ransome reduces the footman to a mere robber » (p. 274).
- 51) « So now, then, the mystery was ended; and from this night Mrs. Ransome was freed from the horrible suspicion that had been fastened upon her more than half a year ago. But was the mystery ended? There was that in me which assured me it was only just begun; and the strange fancy became a haunting conviction, in spite of every reason I could think of to prove it absurd » (p. 274).
- 52) « That there was something wrong in all this, something hidden, something mysterious, I was as sure as that I breathed » (p. 275).
- 53) « Its disposal left them no excuse to raise me again to the flattering level I had held while the matter was mysterious, and the trouble of it heavy and harassing » (p. 279).
- 54) « All decided me in regarding him as capable of explaining the whole of the mystery away, if he chose to tell what he knew » (p. 300).
- 55) « How came the letters there ? - That is a mystery » (p. 301).
- 56) « No; that is past doubt. The letters prove nothing; they make a mystery, but they prove nothing » (p. 302).
- 57) « What, then, was this mystery? for a mystery there was, dark and complex, known to the Colonel and his daughter, and to them alone » (p. 304).
- 58) « What, then, was this mystery? for a mystery there was, dark and complex, known to the Colonel and his daughter, and to them alone » (p. 304).
- 59) « I little guessed, as I went downstairs, how very close we all were to the solution of one portion of the mystery, of which these pages tell the story. Fateful as the day had proved, the strangest of the events which belonged to it had yet to happen » (p. 308).
- 60) « I recalled the long and tedious interval of suspense that had followed that discovery, and the supposed final solution of the mystery in the visit of Mr.Ransome to Gardenhurst. Who was that man? » (p. 312).
- 61) « I felt that the mystery was darker than ever it had been before; that the very details which might seem to explain away the most puzzling portions of the enigma had, in reality only more hopelessly complicated it » (p. 313).
- 62) « My mind refused to admit any other thought but the one question - How was this mystery to be solved? » (p. 321).
- 63) « I plainly perceived that my initial step must be to closely and faithfully relate every particular connected with Mr. Ransome's mysterious disappearance » (p. 332).
- 64) « I had represented the critical position in which his mysterious disappearance had placed my daughter » (p. 335).
- 65) « And yet in a few days the mystery was to be cleared up » (p. 342).
- 66) « The jury's finding was worthless as respected the solution of this new mystery » (p. 343).
- 67) « But one conviction seized and never left me - that in some way Poole was connected with the mystery that had perplexed and overwhelmed us since the long gone-by fateful month of July » (p. 344).
- 68) « On this part of the mystery I can throw no further light; nor is it possible to state, on more authoritative grounds than conjecture, that his mother was really sincere in believing that he had been murdered » (p. 346).
- 69) « After Mr. Ransome's death and funeral I often thought of Maddox, and of the dead body we had found, and of the probable share that Poole had in the mystery; but his absence frustrated my curiosity, and my stay in England being enforced for a few weeks, I was unwilling to rake up the ashes of the past by making any other inquiries than those I was secretly prosecuting with respect to Mr. Ransome's actions and hidingplaces during his disappearance » (p. 346).
- 70) « Some few, I doubt not, may yet be living who will not be displeased at an opportunity of reading

the true history of the strange affair, that took place many years ago, which excited much interest at the time, and was long afterwards remembered as the Copsford Mystery » (p. 349).

E) Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus*

Édition de référence : Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus*, Paris, Les Belles Lettres/Encrage, 2005.

- 1) « Il n'en fallait pas davantage pour qu'un chercheur s'occupât d'elle, et l'artiste assis en face de cette mystérieuse personne était un chercheur » (p. 13).
- 2) « Décidément, j'ai trop d'imagination, se dit-il en sortant pour obéir à la sage injonction du gardien de la paix. Je vois du mystère dans une histoire comme il en arrive tous les jours » (p. 21).
- 3) « Un mystère à débrouiller. C'est mon affaire. J'étais né pour être policier, et j'en remontrerais aux plus malins agents de la Sûreté. Narre-moi l'histoire, et je te donnerai mes conclusions, dès que je connaîtrai les faits. – Les faits ! mais il n'y en a pas. » (p. 24).
- 4) « Il ne s'était pas, comme son ami Binos, passionné pour le métier de chercheur, mais le mystère de l'omnibus le préoccupait beaucoup plus qu'il ne se l'avouait à lui-même, et il avait cru que la marchande d'oranges allait l'éclaircir » (p. 61).
- 5) « Ce cabaret indépendant ne payait pas de mine à l'extérieur. Sa devanture à carreaux n'était pas nettoyée souvent, et des rideaux sales dérobaient à la vue des passants les mystères de la salle du fond, où il y avait un billard plein de trous et des bancs de bois disposés tout exprès pour que les ivrognes pussent y dormir à l'aise » (p. 86).
- 6) « Le mystère dont il entourait sa vie n'avait pas peu contribué à persuader au rapin qu'il appartenait à la police » (p. 88).
- 7) « Sur quoi, les deux amies se serrèrent la main à l'anglaise, et la mystérieuse personne s'en alla sans avoir fait mine de s'apercevoir qu'il y avait là deux hommes qui l'examinaient » (p. 178).

Annexe V. Occurrences de la famille des mots « mystère » et « mystery » dans les textes abordés en troisième partie (1880-1933)

Les listes d'occurrences sont données en fonction de l'ordre d'apparition des textes au cours de l'analyse.

1. Vers le triomphe du récit de déduction

A) Fergus Hume, *The Mystery of a Hansome Cab*

Édition de référence : Fergus W. Hume, *The Mystery of a Hansom Cab*, Chicago/New York, Rand, McNally and Company, 1889.

- 1) Titre
- 2) « A crime has been committed by an unknown assassin, within a short distance of the principal streets of this great city, and is surrounded by an impenetrable mystery » (p. 3).
- 3) « There will be an inquest held on the body of the deceased this morning, when, no doubt, some evidence may be elicited which may solve the mystery » (p. 6).
- 4) « "The following additional evidence which has been obtained may throw some light on the mysterious murder in a hansom cab of which we gave a full description in Saturday's issue » (p. 6).
- 5) « It is of the utmost importance that the mystery in which the crime is shrouded should be cleared up, not only in the interests of justice, but also in those of the public—taking place as it did in a public conveyance, and in the public street » (p. 7).
- 6) « In one of Du Boisgobey's stories, entitled "An Omnibus Mystery," a murder closely resembling this tragedy takes place in an omnibus, but we question if even that author would have been daring enough to write about a crime being committed in such an unlikely place as a hansom cab » (p. 7).
- 7) « The hansom cab murder had been put into his hands in order to clear up the mystery connected therewith, and he was trying to think of how to make a beginning » (p. 14).
- 8) « For the rest of the meal nothing was talked about but the murder, and the mystery in which it was shrouded » (p. 39).
- 9) « Such a crime had not been committed in Melbourne since the Greer shooting case in the Opera House, and the mystery which surrounded it made it even more sensational » (p. 68).
- 10) « The lawyer, however, first handed him a cigar, and then producing a bottle of whisky and two glasses from some mysterious recess, he filled one and pushed it towards the detective » (p. 99).
- 11) « We can safely say that it is the most remarkable case which has ever come under the notice of our Criminal Court, and the verdict given by the jury yesterday has enveloped the matter in a still deeper mystery » (p. 142).
- 12) « This is the only chance of finding out the cause, and the author of this mysterious murder; and if it fails, we fear the hansom cab tragedy will have to be relegated to the list of undiscovered crimes, and the assassin of Whyte will have no other punishment than that of the remorse of his own conscience » (p. 145).
- 13) « Sorrow is the veiled Isis of the world, and once we penetrate her mystery and see her deeply-

- furrowed face and mournful eyes, the magic light of romance dies all away, and we see the hard, bitter facts of life in their harsh nakedness » (p. 148).
- 14) « Anxious to share his troubles and lighten his burden, she determined to ask Sal about this mysterious woman, and find out, if possible, what secret had been told to Brian, which affected him so deeply » (p. 150).
 - 15) « Oh, yes! they would live on the ocean, and she would find how much pleasanter it was on the restless waters, with their solemn sense of mystery, than on the crowded land » (p. 166).
 - 16) « The writer of this letter has a theory—a fanciful one, if you will—that the secret told to Brian Fitzgerald contains the mystery of Oliver Whyte's death » (p. 171).
 - 17) « The fact is, Calton had got it into his head that Rosanna Moore was at the bottom of the whole mystery, and every new piece of evidence he discovered went to confirm this belief » (p. 185).
 - 18) « Then why have you made such a mystery about it?" » (p. 204).
 - 19) « "Poor girl," said Calton, a little sadly. "But all this does not explain the mystery of Whyte's murder » (p. 204).
 - 20) « "More mystery," muttered Calton, as he glanced at Brian, and took his seat at the escritoire » (p. 215).
 - 21) « Brian sprang forward in astonishment. So at last the hansom cab mystery was to be cleared up » (p. 216).
 - 22) « The rest sat waiting his return, and chatted about the curious end of the hansom cab mystery, when, in about ten minutes, Calton rushed in hurriedly and closed the door after him quickly » (p. 233).
 - 23) « Fitzgerald, however, did not forget the good service that Kilsip had done him, and gave him a sum of money which made him independent for life, though he still followed his old profession of a detective from sheer love of excitement, and was always looked upon with admiration as the man who had solved the mystery of the famous hansom cab murder » (p. 238).

B) Conan Doyle, *A Study in Scarlet*

Édition de référence : Arthur Conan Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2005, vol. I.

- 1) Chapitre 3, « The Lauriston Garden Mystery » (p. 30).
- 2) « "Oh! a mystery is it?" I cried, rubbing my hands. "This is very piquant. I am much obliged to you for bringing us together. The proper study of mankind is man, you know" » (p. 14).
- 3) « Under these circumstances, I eagerly hailed the little mystery which hung around my companion, and spent much of my time in endeavouring to unravel it » (p. 16).
- 4) « I had imagined that Sherlock Holmes would at once have hurried into the house and plunged into a study of the mystery » (p. 36).
- 5) « Two doors opened out of it to the left and to the right. One of these had obviously been closed for many weeks. The other belonged to the dining-room, which was the apartment in which the mysterious affair had occurred » (p. 38).
- 6) « You certainly have the credit of being the first of us to find this out, and, as you say, it bears every mark of having been written by the other participant in last night's mystery » (p. 46).
- 7) « There is no mystery about it at all. I am simply applying to ordinary life a few of those precepts of observation and deduction which I advocated in that article » (p. 50).
- 8) « "My head is in a whirl, " I remarked; "the more one thinks of it the more mysterious it grows" » (p. 52).

- 9) « The man whom you held in your hands is the man who holds the clue of this mystery, and whom we are seeking. There is no use of arguing about it now; I tell you that it is so » (p. 58).
- 10) « I am rather in the dark still. It is true that the description of this man tallies with your idea of the second party in this mystery. But why should he come back to the house after leaving it? That is not the way of criminals » (p. 58).
- 11) « There is a mystery about this which stimulates the imagination; where there is no imagination there is no horror » (p. 62).
- 12) « "Either his whole theory is incorrect," I thought to myself, "or else he will be led now to the heart of the mystery" » (p. 68).
- 13) « The papers next day were full of the "Brixton Mystery," as they termed it » (p. 72).
- 14) « How he came there, or how he met his fate, are questions which are still involved in mystery » (p. 72).
- 15) « "Have you heard of the mysterious death of your late boarder Mr. Enoch J. Drebber, of Cleveland?" I asked » (p. 78).
- 16) « The next morning we heard of Mr. Drebber's mysterious death » (p. 82).
- 17) « It is a mistake to confound strangeness with mystery » (p. 96).
- 18) « The most commonplace crime is often the most mysterious because it presents no new or special features from which deductions may be drawn » (p. 96).
- 19) « "And now, gentlemen," he continued, with a pleasant smile, "we have reached the end of our little mystery. You are very welcome to put any questions that you like to me now, and there is no danger that I will refuse to answer them" » (p. 100).
- 20) « That mysterious change is too subtle and too gradual to be measured by dates » (p. 122).
- 21) « Its invisibility, and the mystery which was attached to it, made this organization doubly terrible » (p. 130).
- 22) « What strength or courage could avail against an enemy armed with such mysterious powers? » (p. 140).
- 23) « I knew now that I held the clue to the mystery in my hand, and all that remained was to secure the murderer » (p. 190).

2. Reprises et stabilisations de l'approche fictionnelle

A) Anna Katherine Green, XYZ

Édition de référence : Anna Katherine Green, XYZ, Auckland, The Floating Press, 2011.

- 1) Titre du ch 1, « the mysterious rendez-vous » (p. 4).
- 2) « Sometimes in the course of his experience, a detective, while engaged in ferreting out the mystery of one crime, runs inadvertently upon the clue to another » (p. 4).
- 3) « One day, notice was received at Washington that a number of suspicious-looking letters, addressed to the simple initials, X. Y. Z., Brandon, Mass., were being daily forwarded through the mails of that region; and it being deemed possible that a clue had at last been offered to the mystery in hand, I was sent northward to investigate » (p. 4).
- 4) « I went straight to the post-office, and after coming to an understanding with the postmaster,

- proceeded at once to look over the mail addressed to the mysterious X. Y. Z. » (p. 5).
- 5) « I could not but feel that some plot of a reprehensible if not criminal nature was in the process of formation, which, as a rising young detective engaged in a mysterious and elusive search, it behooved me to know » (p. 14).
 - 6) « A mysterious family with a secret » (p. 14).
 - 7) « The mysterious stranger, still under my direct surveillance, had already entered the grounds and taken his stand in the southwest corner of the shrubbery, thereby leaving me free to exercise my zeal in keeping the fences and gates free of intruders » (p. 28).
 - 8) « All was dark, all was mysterious, all was favorable to the daring plan I had undertaken » (p. 28).
 - 9) « "I am ready for any thing," I returned, in smothered tones, hoping by thus disguising my voice, to lure him into a revelation of the true purpose of this mysterious rendez-vous » (p. 29).
 - 10) « All the folly, the impertinence even, of the proceeding upon which I had entered, was revealed to me in its true colors, and I mentally inquired what could have induced me to thus hamper myself with the details of a mystery so entirely removed from the serious matter I had in charge » (p. 30).
 - 11) « Five minutes passed, during which I threaded more laughing groups and sauntered down more mysterious passage-ways than I would care to count » (p. 42).
 - 12) « Still the mysterious Black Domino glided on before me, leading me from door to door till my patience was nearly exhausted, and I had well-nigh determined to give him the slip and make my way at once to the garden, and the no-doubt-by-this-time-highly-impatient Joe » (p. 42).

B) Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*

Édition de référence : Louis Jacolliot, *Le Crime du Moulin d'Usor*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888.

- 1) « Assis dans son futur cabinet de Paris, il était occupé à débrouiller les fils d'un crime étrange et mystérieux qui passionnait toute la France ; malgré toutes les recherches, un point de la ténébreuse affaire, qui devait mettre sur la trace des coupables, était resté dans l'ombre... » (p. 4).
- 2) « Je vais aller visiter ce lac, illustré par quelque crime mystérieux, ou la prose d'un romancier à sensation » (p. 7-8).
- 3) « Le vieux castel enfoui sous les ronces et les portes démantelées, les murs envahis par le lierre et la broussaille, le lac tranquille comme une grande flaque d'eau morte, bordé au loin par une ramification des monts du Dauphiné, et la lune estompant de ses nuances pâles et monotones les ruines, les bois, les eaux, les monts, tout cela formait un spectacle étrange, mystérieux; à coup sûr, si un crime avait été commis là, ce n'était pas un crime ordinaire... » (p. 10).
- 4) « Va pour le moulin, répondit le magistrat qui n'avait plus qu'un but, revenir au point du jour pour inspecter les berges, se rendre compte de l'objet qui avait pu attirer le vautour dans ce lieu, et visiter le mystérieux château » (p. 11).
- 5) « J'ai un congé d'un mois, c'est plus que suffisant pour découvrir le mystère, si mystère il y a » (p. 19).
- 6) « J'ai un congé d'un mois, c'est plus que suffisant pour découvrir le mystère, si mystère il y a » (p. 19).
- 7) « Un fait étrange dont il fut avec Luce l'involontaire témoin pendant la première nuit qu'ils passèrent au moulin, vint changer tous les soupçons du magistrat en certitude, sans cependant lui donner la clef des faits mystérieux qu'il cherchait à dévoiler » (p. 21).
- 8) « Bientôt l'idée du devoir social qu'il accomplissait chassa toutes ses préoccupations, et il se jura

- de nouveau de ne pas quitter le pays sans avoir déchiré le voile qui devait recouvrir quelque terrible et sombre drame, dont avaient dû être témoins les ruines du château ou les eaux du mystérieux lac d'Usor » (p. 30).
- 9) « Le mystère s'épaissit de plus en plus, et je commence à douter que nous puissions arriver à soulever un coin du voile qui recouvre cette ténébreuse affaire ; malgré cela, je suis décidé à aller jusqu'au bout » (p. 39).
 - 10) « Après avoir toussé, comme pour se préparer selon l'usage des gens peu habitués à la lecture à haute voix, Luce commença : *Une disparition mystérieuse* » (p. 47).
 - 11) « Il n'est bruit depuis quelque temps à Paris que d'une disparition mystérieuse qui dérouta toutes les conjectures, et a mis sur les dents les meilleurs limiers de la Préfecture de police » (p. 47).
 - 12) « Jeune, riche, honoré, époux aimé, père heureux, qu'était-il venu faire dans les montagnes du Dauphiné, à la recherche d'un crime mystérieux, que les plus hautes influences semblaient intéressées à arracher à ses investigations ? » (p. 56).
 - 13) « Ce qui domine tous les faits, c'est que Froter n'eût pas été envoyé à Usor si on n'avait pas connu par votre voyage ici vos démarches à Paris, votre visite à la Préfecture de police, votre demande d'un policier habile, votre promenade au Bois avec moi, que votre intention bien arrêtée était de revenir ici pour chercher à percer le mystère dont vous aviez saisi les premiers fils » (p. 58).
 - 14) « C'est un des côtés de la question resté mystérieux, mais ce que je sais suffit pour que je puisse vous affirmer, monsieur le juge, que notre vie court un grand danger » (p. 60).
 - 15) « Nous sommes mêmes obligés de reléguer au second plan les recherches qui nous ont conduits ici, bien que nous ne puissions plus avoir aucun doute sur la gravité des mystérieux événements qui se sont passés au moulin d'Usor... » (p. 64).
 - 16) « Le coup avait été si imprévu, qu'à chaque instant ils sentaient le besoin de cesser de parler pour suivre les mystérieux méandres où les entraînaient leurs pensées » (p. 82).
 - 17) « L'affaire quelle qu'elle fût, que M. de Marçay et Luce avait pris soin d'entourer de mystère et d'obscurité » (p. 100).
 - 18) « Madame, lui dit-il en baissant la voix, il s'agit d'une affaire mystérieuse, d'un crime, sur lequel on ne possède que de vagues indices » (p. 102).
 - 19) « Faites tout ce que vous pourrez, monsieur Laurent, pour arriver à trouver le nœud de ce mystère » (p. 109).
 - 20) « Figurez-vous que mon écolier, car il ne mérite pas un autre nom, en venant de Marseille à Paris, ramassa dans son coupé trois ou quatre petits morceaux de papier d'une lettre déchirée ; il les assembla et de quelques mots incompréhensibles il conclut immédiatement qu'il est sur les traces d'un crime mystérieux » (p. 114).
 - 21) « Maintenant, en dehors du raisonnement et de la logique, d'où vient la conviction profonde où je suis qu'il y a sous tout cela quelque drame mystérieux et étrange à dévoiler ? » (p. 123).
 - 22) « Ce n'est pas cela encore, ou du moins ce n'est pas tout, car Luce, à lui seul, eût aisément percé ce mystère... » (p. 126).
 - 23) « Jacques Laurent ne put se défendre d'une émotion violente... plus violente que toutes celles qu'il avait pu éprouver jusque-là, en suivant les fils de cette mystérieuse affaire » (p. 127-128).
 - 24) « S'il ne possédait pas encore le nœud de l'affaire, s'il ne pouvait pas plus que la veille faire concorder entre eux tous les faits mystérieux qui étaient successivement parvenus à sa connaissance, s'il n'entrevoit pas quel lien rattachait la disparition de M. de Nertan à la mort de madame Tournier, et comment le drame avait pu avoir un acte à Paris, et un autre dans le Dauphiné, du moins tenait-il le fil qui allait le guider dans ce labyrinthe » (p. 130).
 - 25) « La double mission qu'il avait reçue du ministre de la guerre et de M. de Gercy, l'obligeait quand même à percer le mystère de cette ténébreuse affaire » (p. 131).
 - 26) « Rien ne saurait dépeindre l'effet saisissant plein de mystérieuses attractions que produisait cette blonde aux yeux noirs, ou cette brune aux cheveux blonds, comme on le voudra, car elle était la réunion de ce que les deux types offrent de plus délicat, de plus attirant, de plus sensuel. En la voyant, on comprenait qu'elle était faite pour aimer, que l'amour serait son seul rêve, la seule

- préoccupation de son cœur, le seul but de sa vie » (p. 149).
- 27) « La plus chaste confond toujours dans ses premières et mystérieuses ardeurs l'image de l'amant et l'image de l'enfant qui doit lui naître un jour ou l'autre » (p. 151).
 - 28) « À seize ans, sans le dire, sans s'en rendre compte, allant où les mystérieuses lois de la nature les poussent, elles veulent bercer un véritable enfant » (p. 151).
 - 29) « Sous la clarté du jour elle s'était dépouillée de ses airs mystérieux tout en conservant cependant un cachet d'antiquité, bien fait pour séduire les goûts, artistiques de quelques visiteurs » (p. 228).
 - 30) « Je savais bien, se dit-il avec une agitation fébrile qui trahissait ses impressions, je savais bien que je finirais par retrouver la voie... il n'y a plus qu'à la suivre jusqu'au bout et c'est là, et d'un geste, il montrait le tableau qui l'avait si fort préoccupé la nuit dernière, que se trouve la solution de cette mystérieuse aventure » (p. 232-233).
 - 31) « Il y a dans la vie de M. Tournier, premier Président de la Cour de cassation, un mystère qui n'intéresse personne, qui ne regarde personne, que personne en un mot n'a le droit de fouiller » (p. 243).
 - 32) « Il vaut mieux qu'ils ne me voient pas, et que tout reste mystérieux pour eux dans cette affaire » (p. 245).
 - 33) « Cette affaire était-elle donc destinée à s'ensevelir dans le mystère ?... » (p. 249).
 - 34) « Et voilà, cher monsieur, tout le mystère de cette affaire du moulin d'Usor, à laquelle vous avez été dans le temps mêlé quelque peu » (p. 252).

C) Jules Lermina, *Histoires incroyables*

Édition de référence : Jules Lermina, *Histoires incroyables*, Paris, L. Boulanger, 2 vol., 1895.

- 1) « Pas d'impatience, je dégusterai *mon* mystère lentement, à petites doses » (p. 12).
- 2) « Je vais d'abord entendre de loin, d'aussi loin qu'il sera possible, ce bruit qui est comme l'écho du mystère... » (p. 13).
- 3) « Il y a sur ces pierres brunes comme une transsudation de mystère » (p. 21).
- 4) « Mon parti était pris : dussé-je vivre cent ans, j'aurais employé le reste de ma vie à percer le mystère » (p. 23).
- 5) « Je sentais – oui, c'était plutôt un sentiment (je dirais presque une sensation) qu'une idée – que la topographie du mystère cherché pouvait se tracer en un triangle, dont la chapelle eût été le sommet et dont la porte que je franchissais et la chambre que j'avais vue éclairée eussent été les deux autres angles » (p. 28).
- 6) « C'est alors peut-être que je serais devenu fou, si la possibilité d'éclaircir ce mystère m'avait échappé par la destruction du sujet lui-même » (p. 47).
- 7) « Je suis *certain* qu'il n'entendra rien, il est absorbé par le mystérieux qui l'obsède et l'étreint » (p. 60).
- 8) « Dans ces fibres palpitantes, dans les dernières convulsions de ce cerveau qui se désorganise, qui se désagrège, je découvre le mystère » (p. 63).
- 9) « Pourquoi m'en eût-il fait mystère ? » (p. 84).
- 10) « L'habitation était isolée : donc pas de voisins intéressés à percer le mystère, si toutefois il en eût valu la peine » (p. 108).
- 11) « Ce qui restait pour moi hors de doute, c'est que sur tout ceci planait une ombre mystérieuse et je n'en devenais que plus ardent à la percer » (p. 147).
- 12) « Les détails recueillis jettent sur cette mystérieuse affaire une lumière qui ne laisse aucune circonstance dans l'ombre » (p. 164).

- 13) « En dépit du mystère qui règne et régnera toujours dans cette affaire, il est impossible de nier qu'il y ait eu violence exercée par Beaujon sur la victime » (p. 186).
- 14) « Si vous n'aviez pas assisté avec moi à ce procès, autrement dit si vous n'étiez point venu au tribunal avec cette idée préconçue qu'il *fallait* absolument découvrir un mystère, vous ne vous seriez pas même posé le problème » (p. 195).
- 15) « Vous perdez votre temps à sonder un mystère qui déjà devrait ne plus exister pour vous... » (p. 231).

D) Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu*

Édition de référence : Catulle Mendès, *56, rue des Filles-Dieu, ou l'Héautonparatéroumène*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 341-385.

- 1) « On peut avoir eu une amnésie partielle (ayant lu les chroniques scientifiques des journaux, il employait ce terme mystérieux et solennel afin d'en imposer à sa femme) sans qu'il y ait lieu de concevoir aucune inquiétude pour l'avenir » (p. 347).
- 2) « Il n'y a même plus de mystère. Écoute ! » (p. 349).
- 3) « cette affaire, qui, un instant, a pu paraître mystérieuse, se réduit à une rixe sanglante entre une prostituée et un souteneur » (p. 349).
- 4) « *La Liberté* ! troisième édition ! le mystère de la rue des Filles-Dieu ! » (p. 351-352).
- 5) « Il avait besoin de parler de la mystérieuse affaire » (p. 352).
- 6) « Très bien ! oui ! objection sérieuse ! S'écria M. Brunois, enchanté de voir sa femme prendre enfin quelque intérêt à ce mystérieux crime et tout fier de pouvoir la confondre » (p. 353).
- 7) « Il avait imaginé ce funèbre prétexte pour éviter les railleries de sa femme à laquelle, d'ailleurs, depuis plusieurs jours, il ne parlait plus du mystère de la rue des Filles-Dieu » (p. 360).
- 8) « Cinq ou six jours après son retour à ses habitudes, il avait perdu tout souci du mystérieux crime qui le préoccupa si vivement » (p. 372).
- 9) « Il s'est enfoncé dans un quartier obscur, où il y avait dans la solitude, dans le mystère, des rencontres possibles, des rencontres aimables » (p. 374).
- 10) « M. Brunois reconnut que son poste d'observation ne valait rien du tout, et il résolut d'en chercher un autre, plus éloigné, plus mystérieux, à l'écart » (p. 382).

E) Baronne Orczy, *The Man in the Corner*

Édition de référence : Baronne Orczy, *The Man in the Corner*, New York, Dodd, Mead and Company, 1909.

- 1) Titre du chapitre 1, « The Fenchurch Street Mystery » (p. 1).
- 2) « "Mysteries!" he commented. "There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation" » (p. 1).
- 3) « "Mysteries!" he commented. "There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation" » (p. 1).

- 4) « "Pardon me," he said gently, "I never for a moment ventured to suggest that there were no mysteries to the *police*; I merely remarked that there were none where intelligence was brought to bear upon the investigation of crime" » (p. 3).
- 5) « "Not even in the Fenchurch Street mystery. I suppose," she asked sarcastically » (p. 4).
- 6) « "Least of all in the so-called Fenchurch Street mystery," he replied quietly » (p. 4).
- 7) « Now the Fenchurch Street mystery, as that extraordinary crime had popularly been called, had puzzled—as Polly well knew—the brains of every thinking man and woman for the last twelve months » (p. 4).
- 8) « But now the climax had come, and Kershaw, after a final moment of hesitation, handed over to his German friend the two last letters purporting to have been written by Smethurst, and which, if you remember, played such an important part in the mysterious story of this extraordinary crime » (p. 8).
- 9) « "I assure you," he resumed at last, "that at that very moment the whole mystery was, to me, as clear as daylight. I only marvelled how his Honour could waste his time and mine by putting what he thought were searching questions to the accused relating to his past » (p. 21).
- 10) « A fresh mystery had cropped up. Who, then, had made the assignation with William Kershaw at Fenchurch Street railway station? The prisoner gave a fairly satisfactory account of the employment of his time since his landing in England » (p. 22).
- 11) « Then you can throw no light upon these mysterious letters? You cannot help the police in any way towards the clearing up of this strange affair? » (p. 24).
- 12) « The affair is as mysterious to me as to your Honour, and to the police of this country » (p. 24).
- 13) « But then, who in the world was the mysterious individual who had apprised Kershaw of the movements of Smethurst, the millionaire? » (p. 25).
- 14) « I will take you, if you like, point by point along the line of reasoning which I followed myself, and which will inevitably lead you, as it led me, to the only possible solution of the mystery » (p. 26).
- 15) « The facts were simple enough, but the mystery remained as to the individual who had managed to glean the information of the presence of the diamonds in both the houses, and the means which he had adopted to get that information » (p. 42).
- 16) « Mr. Francis Howard, the detective, who had charge of the case, though he would not admit it even to himself, was at his wits' ends. You must remember that the burglary, through its very simplicity, was an exceedingly mysterious affair » (p. 45).
- 17) « Matters stood, however, in the same persistently mysterious state when a small discovery was made, which suggested to Mr. Francis Howard an idea, which, if properly carried out, would, he hoped, inevitably bring the cunning burglar safely within the grasp of the police » (p. 46).
- 18) Titre du chapitre 7 : « The York Mystery » (p. 57).
- 19) « "That was Lady Arthur Skelmerton," he said, and in a flash there flitted before Polly's mind the weird and tragic history which had broken this loving woman's heart. Lady Arthur Skelmerton! That name recalled one of the most bewildering, most mysterious passages in the annals of undiscovered crimes » (p. 57).
- 20) « The police, it appears, instinctively feeling that some mystery lurked round the death of the bookmaker and his supposed murderer's quiet protestations of innocence, had taken a very considerable amount of trouble in collecting all the evidence they could for the inquest which might throw some light upon Charles Lavender's life, previous to his tragic end » (p. 65).
- 21) « "Well," continued the man in the corner, with the chuckle peculiar to him in moments of excitement, "the noble prisoner was discharged. Perhaps it would be invidious to say that he left the court without a stain on his character, for I daresay you know from experience that the crime known as the York Mystery has never been satisfactorily cleared up" » (p. 80).
- 22) « Be that as it may, the police have not so far been able to collect sufficient evidence against Higgins or Terry, and the crime has been classed by press and public alike in the category of so-called impenetrable mysteries" » (p. 80).
- 23) « "Mystery!" he added as if in answer to Polly's own thoughts. "The murder of that man was never

- a mystery to me. I cannot understand how the police could have been so blind when every one of the witnesses, both for the prosecution and defence, practically pointed all the time to the one guilty person. What do you think of it all yourself?" » (p. 81).
- 24) « "Mystery!" he added as if in answer to Polly's own thoughts. "The murder of that man was never a mystery to me. I cannot understand how the police could have been so blind when every one of the witnesses, both for the prosecution and defence, practically pointed all the time to the one guilty person. What do you think of it all yourself?" » (p. 81).
- 25) « He had gone and left Miss Polly Burton still staring at the photograph of a pretty, gentle-looking woman, with a decided, wilful curve round the mouth, and a strange, unaccountable look in the large pathetic eyes; and the little journalist felt quite thankful that in this case the murder of Charles Lavender the bookmaker—cowardly, wicked as it was—had remained a mystery to the police and the public » (p. 85).
- 26) « How could she be expected to remember Maud Allan or the Palace Theatre, or Dickie himself for a matter of that? The man in the corner had begun to talk of that mysterious death on the underground railway, and Polly had lost count of time, of place, and circumstance » (p. 86).
- 27) « Try that, I say, and having utterly failed you will more readily understand how one of the greatest scoundrels unhung is still at large, and why the mystery on the Underground Railway was never cleared up » (p. 90).
- 28) « Thus it was that the later editions of the evening papers, under the sensational heading, "Mysterious Suicide on the Underground Railway, " had already an account of the extraordinary event. The medical officer had very soon come to the decision that the guard had not been mistaken, and that life was indeed extinct » (p. 91).
- 29) « "It was the presence of that small bottle which had caused the report to circulate freely that the mysterious case on the Underground Railway was one of suicide 92
- 30) « The body of the deceased was conveyed to the mortuary. So far, of course, not a soul had been able to identify her, or to throw the slightest light upon the mystery which hung around her death » (p. 93).
- 31) « The unfortunate young husband of the deceased lady was not much worried with questions that night. As a matter of fact, he was not in a fit condition to make any coherent statement. It was at the coroner's inquest on the following day that certain facts came to light, which for the time being seemed to clear up the mystery surrounding Mrs. Hazeldene's death, only to plunge that same mystery, later on, into denser gloom than before » (p. 94).
- 32) « The unfortunate young husband of the deceased lady was not much worried with questions that night. As a matter of fact, he was not in a fit condition to make any coherent statement. It was at the coroner's inquest on the following day that certain facts came to light, which for the time being seemed to clear up the mystery surrounding Mrs. Hazeldene's death, only to plunge that same mystery, later on, into denser gloom than before » (p. 94).
- 33) « I think every one's sympathy went out to the young man as he stood before the coroner and tried to throw what light he could upon the mystery » (p. 94).
- 34) « That the death was more mysterious even than it had at first appeared became very soon apparent » (p. 97).
- 35) « "Of course, I should have put myself out of the question," added the weird old man, with that inimitable self-conceit peculiar to himself. "I guessed then and there in a moment where the police were going wrong, and where they would go on going wrong until the mysterious death on the Underground Railway had sunk into oblivion, together with the other cases which they mismanage from time to time" » (p. 100).
- 36) « Did you ever see Mr. Errington, the gentleman so closely connected with the mysterious death on the Underground Railway? » (p. 103).
- 37) « Accordingly they had come forward, offering to throw what light they could upon the mysterious affair on the Underground Railway. 104
- 38) « In the meanwhile the papers had been full of the mysterious death on the Underground Railway,

- and the names of those connected with it were pretty familiar to me » (p. 108).
- 39) « Never since the days of the Fenchurch Street mystery, and the trial of Smethurst, had I seen so much excitement » (p. 109).
- 40) « They do know this much, that it could not have been a case of suicide, that if the man who undoubtedly travelled with Mrs. Hazeldene on that fatal afternoon had no crime upon his conscience he would long ago have come forward and thrown what light he could upon the mystery » (p. 112).
- 41) Titre du chapitre 12 : « The Liverpool Mystery » (p. 116).
- 42) « Already the morning papers of the following day were full of the latest sensation: "Mysterious disappearance of a well-known tradesman" » (p. 122).
- 43) « The papers continued to refer to the case as "the Liverpool Mystery" » (p. 132).
- 44) « The man in the corner readjusted his collar and necktie, which, during the narrative of this interesting mystery, had worked its way up his long, crane-like neck under his large flappy ears » (p. 132).
- 45) « That last sentence was so characteristic. Before Polly could think of some plausible argument against his theory he was gone, and she was trying vainly to find another solution to the Liverpool mystery » (p. 137).
- 46) Titre du chapitre 14 : « The Edinburgh Mystery » (p. 138).
- 47) « "You mean the heroine of the York mystery?" he replied blandly. "I know that you tried very hard that time to discredit the only possible version of that mysterious murder, the version which is my own" » (p. 138).
- 48) « "You mean the heroine of the York mystery?" he replied blandly. "I know that you tried very hard that time to discredit the only possible version of that mysterious murder, the version which is my own" » (p. 138).
- 49) « Now, I am equally sure that you have at the present moment no more notion as to who killed and robbed poor Lady Donaldson in Charlotte Square, Edinburgh, than the police have themselves, and yet you are fully prepared to pooh-pooh my arguments, and to disbelieve my version of the mystery. Such is the lady journalist's mind » (p. 138).
- 50) « Already all Scotch and English papers had mysteriously hinted at "startling information" obtained by the Procurator Fiscal, and at an "impending sensational arrest" » (p. 143).
- 51) « Ah, that is what I cannot quite make out, and there to my mind lies the only mystery in this case » (p. 161).
- 52) « Think of it—I know I am right—and then tell me if I have at all enlisted your sympathies in the author of the Edinburgh Mystery » (p. 164).
- 53) « Polly made no comment, but drew from her pocket a beautiful piece of string, and knowing his custom of knotting such an article while unravelling his mysteries, she handed it across the table to him » (p. 166).
- 54) « He looked at her, as if she had proposed some mysterious complicity in an unheard-of crime » (p. 167).
- 55) « This, of course, accounted for the fact that the night watchman heard all that he did hear, on that memorable night, and so helped further to entangle the thread of that impenetrable mystery » (p. 169).
- 56) « Hardly had we all had time to wonder over the night watchman's singular evidence, and, pending further and fuller detail, to check our growing sympathy for the man who was ill, than the sensational side of this mysterious case culminated in one extraordinary, absolutely unexpected fact » (p. 177).
- 57) « Mrs. Ireland, after a twenty-four hours' untiring watch beside her husband's sick bed, had at last been approached by the detective, and been asked to reply to a few simple questions, and thus help to throw some light on the mystery which had caused Mr. Ireland's illness and her own consequent anxiety » (p. 177).
- 58) « "In the meantime, among the many people who directly or indirectly were made to suffer in this

- mysterious affair, no one, I think, was more pitied, and more genuinely sympathised with, than Robert Ireland, the manager's eldest son » (p. 182).
- 59) « He has a pretty house now at Sittingbourne, and amuses himself during his leisure hours with amateur horticulture, and I, who alone in London besides the persons directly connected with this mysterious affair, know the true solution of the enigma, often wonder how much of it is known to the ex-manager of the English Provident Bank » (p. 185).
- 60) Titre du chapitre 21 : « The Dublin Mystery » (p. 191).
- 61) « Now, confess that, in the Dublin mystery, the clever police there were absolutely checkmated » (p. 192).
- 62) « Patrick Wethered was as well known as the proverbial town pump; his mysterious and tragic death filled all Dublin with dismay » (p. 194).
- 63) « The facts that transpired in connection with this extraordinary case were sufficiently mysterious to puzzle everybody » (p. 196).
- 64) « I don't know if you remember the memorable day in Brighton, memorable for that elegant town, which deals more in amusements than mysteries, when Mr. Francis Morton, one of its most noted residents, disappeared » (p. 216).
- 65) « By the afternoon every one in Brighton knew that a fellow-resident had mysteriously disappeared from or in the city » (p. 218).
- 66) « "I really don't know," continued the man in the corner blandly, "what it was that interested me in the case from the very first. Certainly it had nothing very out of the way or mysterious about it, but I journeyed down to Brighton nevertheless, as I felt that something deeper and more subtle lay behind that extraordinary assault, following a robbery, no doubt" » (p. 221).
- 67) « His name was supposed to be Edward Skinner, and he had taken the room about a fortnight ago, but had gone away ostensibly for two or three days on the very day of Mr. Morton's mysterious disappearance » (p. 221).
- 68) « Of course, the Treasury took up the case and subpoenaed Mr. Morton as a witness, so that gentleman—if he wished to hush the matter up, or had been in any way terrorised into a promise of doing so—gained nothing by his refusal, except an additional amount of curiosity in the public mind and further sensation around the mysterious case » (p. 222).
- 69) « But in all this there still remained the great element of mystery for which the public and the magistrate would demand an explanation: namely, what were the relationships between Mr. Morton and Skinner, which had induced the former to refuse the prosecution of the man who had not only robbed him, but had so nearly succeeded in leaving him to die a terrible and lingering death? » (p. 228).
- 70) « "But—" said Polly meditatively, for she remembered now that the Regent's Park murder, as it had been popularly called, was one of those which had remained as impenetrable a mystery as any other crime had ever been in the annals of the police » (p. 265).
- 71) « His were theories, after all, and yet, somehow, she felt that he had solved once again one of the darkest mysteries of great criminal London » (p. 269).
- 72) « "'And your lordship can give us no further information which might throw some light upon the mystery which surrounds the Hon. Robert de Genneville's death?" still persisted the coroner » (p. 281).
- 73) Titre du chapitre 34 : « The Mysterious Death in Percy Street » (p. 296).
- 74) « Miss Polly Burton had had many an argument with Mr. Richard Frobisher about that old man in the corner, who seemed far more interesting and deucedly more mysterious than any of the crimes over which he philosophised » (p. 296).
- 75) « On this particular afternoon she went to the A.B.C. shop with a fixed purpose, that of making him give her his views of Mrs. Owen's mysterious death in Percy Street » (p. 296).
- 76) « He laughed, and drew forth the piece of string he always fidgeted with when unravelling some mystery » (p. 297).
- 77) « "I have no views," he said dryly. "No one can know who murdered the woman, since no one

- ever saw the person who did it. No one can give the faintest description of the mysterious man who alone could have committed that clever deed, and the police are playing a game of blind man's buff" » (p. 297).
- 78) « I suppose that as a matter of fact your original remark that "there are no such things as mysteries" does not apply universally. There is a mystery—that of the death in Percy Street, and you, like the police, are unable to fathom it » (p. 298).
- 79) « I suppose that as a matter of fact your original remark that "there are no such things as mysteries" does not apply universally. There is a mystery—that of the death in Percy Street, and you, like the police, are unable to fathom it » (p. 298).
- 80) « The room was in semi-obscurity, and at first Mr. Pitt saw nothing, but instinctively realizing that something was wrong, he lit a match, and saw before him the spectacle of that awful and mysterious tragedy which has ever since puzzled both police and public » (p. 301).
- 81) « "The mysterious death in Percy Street. " "Is it Suicide or Murder? " "Thrilling details—Strange developments. " "Sensational Arrest" » (p. 302).
- 82) « The cashier's evidence was certainly startling in the extreme, since in the widow's room no trace of any kind was found of any money; against that, two of the notes handed over by the bank to Mrs. Owen on that day were cashed by young Greenhill on the very morning of her mysterious death » (p. 308).
- 83) « In the meanwhile the papers had talked of and almost exhausted the subject of the mystery in Percy Street » (p. 313).
- 84) « That there was a mystery in connection with Mrs. Owen's death—of that the police have remained perfectly convinced; whether young Greenhill held the key of that mystery or not they have never found out to this day » (p. 315).
- 85) « That there was a mystery in connection with Mrs. Owen's death—of that the police have remained perfectly convinced; whether young Greenhill held the key of that mystery or not they have never found out to this day » (p. 315).
- 86) « I know that the public, after the magistrate had discharged Arthur Greenhill, were quite satisfied to think that the mystery in Percy Street was a case of accident—or suicide » (p. 316).
- 87) « That thought was the inexplicable feeling within her that there was something in connection with that hideous crime which she ought to recollect, something which—if she could only remember what it was—would give her the clue to the tragic mystery, and for once ensure her triumph over this self-conceited and sarcastic scarecrow in the corner » (p. 321).

3. Le roman policier français du début du 20^e siècle

A) Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*

Édition de référence : Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, dans *Les Aventures de Rouletabille reporter*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, vol. I, p. 13-190.

- 1) Titre
- 2) « J'imagine même que le public n'aurait jamais connu toute la vérité sur la prodigieuse affaire dite de la "Chambre Jaune", génératrice de tant de mystérieux et cruels et sensationnels drames, et à

- laquelle mon ami fut si intimement mêlé, si, à propos de la nomination récente de l'illustre Stangerson au grade de grand-croix de la Légion d'honneur, un journal du soir, dans un article misérable d'ignorance ou d'audacieuse perfidie, n'avait ressuscité une terrible aventure que Joseph Rouletabille eût voulu savoir, me disait-il, oubliée pour toujours » (p. 15).
- 3) « Je ne sache pas que, dans le domaine de la réalité ou de l'imagination, même chez l'auteur du *double assassinat, rue morgue*, même dans les inventions des sous-Edgar Poe et des truculents Conan-Doyle, on puisse retenir quelque chose de comparable, QUANT AU MYSTÈRE, "au naturel mystère de la Chambre Jaune" » (p. 15-16).
 - 4) « Je ne sache pas que, dans le domaine de la réalité ou de l'imagination, même chez l'auteur du *double assassinat, rue morgue*, même dans les inventions des sous-Edgar Poe et des truculents Conan-Doyle, on puisse retenir quelque chose de comparable, QUANT AU MYSTÈRE, "au naturel mystère de la Chambre Jaune" » (p. 15-16).
 - 5) « Si rien ne vient s'ajouter aux constatations matérielles faites aujourd'hui par le parquet, je crains bien que le mystère qui entoure l'abominable attentat dont Mlle Stangerson a été victime ne soit pas près de s'éclaircir » (p. 20).
 - 6) « On ne trouvera aucune trappe, et le mystère de la "Chambre Jaune" deviendra de plus, plus en plus mystérieux » (p. 24).
 - 7) « On ne trouvera aucune trappe, et le mystère de la "Chambre Jaune" deviendra de plus, plus en plus mystérieux » (p. 24).
 - 8) « M. de Marquet s'y jeta moins comme un magistrat avide de connaître la vérité que comme un amateur d'imbroglios dramatiques dont toutes les facultés sont tendues vers le mystère de l'intrigue, et qui ne redoute cependant rien tant que d'arriver à la fin du dernier acte, où tout s'explique » (p. 26).
 - 9) « Pourvu, mon cher monsieur Maleine, pourvu que cet entrepreneur, avec sa pioche, ne nous démolisse pas un aussi beau mystère ! » (p. 26).
 - 10) « Il y en a cinq, répondit M. de Marquet, après avoir toussé deux ou trois fois, mais ne résistant plus au désir qu'il avait d'étaler tout l'incroyable mystère de l'affaire qu'il instruisait » (p. 29).
 - 11) « Et puis, j'étais un peu habitué à ses propos rompus... rompus pour moi qui n'y trouvais souvent qu'incohérence et mystère jusqu'au moment où, en quelques phrases rapides et nettes, il me livrait le fil de sa pensée » (p. 32).
 - 12) « Chaque siècle y avait laissé son empreinte : un morceau d'architecture auquel se reliait le souvenir de quelque événement terrible, de quelque rouge aventure ; et, tel quel, ce château, où allait se réfugier la science, semblait tout désigné à servir de théâtre à des mystères d'épouvante et de mort » (p. 33).
 - 13) « Le mystère de la "Chambre Jaune" est assez plein de tragique horreur réelle pour se passer de littérature » (p. 34).
 - 14) « Il passait alors, à cette époque où Joseph Rouletabille n'avait pas encore donné les preuves admirables d'un talent unique, pour l'esprit le plus apte à démêler l'écheveau embrouillé des plus mystérieux et plus obscurs crimes » (p. 36).
 - 15) « On ne s'étonnera donc point que, dès le début du mystère de la "Chambre Jaune", le chef de la Sûreté ait songé à télégraphier à son précieux subordonné, à Londres, où Frédéric Larsan avait été envoyé pour une grosse affaire de titres volés : "Revenez vite" » (p. 36).
 - 16) « La figure de Rouletabille était vraiment comique à voir en ce moment. Elle reflétait un désir si irrésistible de franchir ce seuil au-delà duquel il se passait quelque prodigieux mystère ; elle suppliait avec une telle éloquence non seulement de la bouche et des yeux, mais encore de tous les traits, que je ne pus m'empêcher d'éclater de rire » (p. 38).
 - 17) « Tant que ce mystère qui me paraissait inexplicable ne me serait pas expliqué, j'estimais, moi, qu'il était du devoir de tous de ne soupçonner personne » (p. 40).
 - 18) « Pourquoi M. de Marquet entoure-t-il cet os de mouton de tant de mystère ? » (p. 43).
 - 19) « Alors, vous voyez bien qu'on ne sait rien... mais rien de rien ! ... et qu'on ne saura, ma foi, jamais rien ! ... C'est un mystère du diable ! » (p. 46).

- 20) « Il est peut-être sorti avec le matelas ! Dans le matelas, peut-être... Tout est possible devant un pareil mystère ! » (p. 51).
- 21) « De fait, observai-je, voilà bien pourquoi ce mystère est le plus surprenant que je connaisse, *même dans le domaine de l'imagination* » (p. 52).
- 22) « En vérité ! C'est un très grand et très beau et très curieux mystère ! ... » (p. 53).
- 23) « Dans la masse de papiers, documents, mémoires, extraits de journaux, pièces de justice dont je dispose relativement au "Mystère de la Chambre Jaune", se trouve un morceau des plus intéressants » (p. 71).
- 24) « Qui m'eût dit alors que je me trouverais, un jour prochain, au chevet de son lit, avec mes papperasses, et que je la verrais, presque expirante, nous raconter, avec effort, le plus monstrueux et le plus mystérieux attentat que j'ai ouï de ma carrière ? » (p. 73).
- 25) « Cette annonce, particulièrement, par la sorte de mystère dont la femme qui avait perdu une clef, objet peu compromettant, s'entourait, m'avait frappé » (p. 82).
- 26) « L'homme qui a pu s'introduire si mystérieusement ici et prendre de telles précautions contre le père Jacques était, à n'en pas douter, un familier de la maison » (p. 84).
- 27) « Vous vous rappelez cette phrase qui a été le : "Sésame, ouvre-toi !" de ce château plein de mystère ? » (p. 92).
- 28) « C'est en vain que M. Robert Darzac nia que cette lettre eût un rapport quelconque avec le crime. Je lui dis que, dans une affaire aussi mystérieuse, il n'avait pas le droit de cacher à la justice l'incident de la lettre » (p. 94).
- 29) « Rien ne l'intéresse que la santé de Mlle Stangerson qui allait s'améliorant tous les jours *quand est survenu un événement plus mystérieux encore que le mystère de la "Chambre Jaune" !* » (p. 95).
- 30) « Rien ne l'intéresse que la santé de Mlle Stangerson qui allait s'améliorant tous les jours *quand est survenu un événement plus mystérieux encore que le mystère de la «Chambre Jaune» !* » (p. 95).
- 31) « Ça n'est pas possible ! m'écriai-je, et quel événement peut être plus mystérieux que le mystère de la "Chambre Jaune" ? » (p. 96).
- 32) « Ça n'est pas possible ! m'écriai-je, et quel événement peut être plus mystérieux que le mystère de la "Chambre Jaune" ? » (p. 96).
- 33) « Ces vieilles pierres, cette eau stagnante dans les fossés qui entouraient le donjon, cette terre désolée recouverte de la dépouille du dernier été, le squelette noir des arbres, tout concourait à donner à ce triste endroit, hanté par un mystère farouche, l'aspect le plus funèbre » (p. 98).
- 34) « Le plus curieux dans tous les mystères du Glandier a bien été "la façon naturelle dont Rouletabille les expliqua" » (p. 103).
- 35) « Il ne fait point de doute que cet inconnu mystérieux est l'homme de la "Chambre Jaune", celui dont Mlle Stangerson est obligée, sans le dénoncer, de subir les coups assassins » (p. 108).
- 36) « Que si quelques-uns sourient de tant de précautions préalables, je les renverrai au mystère de la "Chambre Jaune" et à toutes les preuves que nous avons de la fantastique astuce de l'assassin » (p. 110).
- 37) « Quand je commençais seulement à prendre ma raison par le bon bout, dans cette affaire, j'imaginai que, la nuit du mystère de la "Chambre Jaune", Mlle Stangerson portait les cheveux en bandeaux » (p. 114).
- 38) « Après l'événement de ce soir, après le mystère de la "galerie inexplicable", après cette réalité prodigieuse de l'installation de l'assassin dans sa chambre, à elle, il me semble que toutes les pensées, toutes, depuis celles qui se traînent sous le crâne du père Jacques, jusqu'à celles qui "naissent" sous le crâne de M. Stangerson, toutes pourraient se traduire par ces mots qu'on lui adresserait, à elle : "Oh ! toi qui connais le mystère, explique-le-nous, et nous te sauverons peut-être !" » (p. 115).
- 39) « Après l'événement de ce soir, après le mystère de la "galerie inexplicable", après cette réalité prodigieuse de l'installation de l'assassin dans sa chambre, à elle, il me semble que toutes les

pensées, toutes, depuis celles qui se traînent sous le crâne du père Jacques, jusqu'à celles qui "naissent" sous le crâne de M. Stangerson, toutes pourraient se traduire par ces mots qu'on lui adresserait, à elle : "Oh ! toi qui connais le mystère, explique-le-nous, et nous te sauverons peut-être !" » (p. 115).

- 40) « Qui nous dit que, si "nous apprenons", la connaissance de "son" mystère ne sera pas le signal d'un drame plus épouvantable que ceux qui se sont déjà déroulés ici ? » (p. 115).
- 41) « Nous n'avions plus aucun ressort pour nous imaginer que nous pourrions maintenant le découvrir dans le mystère de la nuit et du parc » (p. 118).
- 42) « Quand on est comme moi à la recherche de la plus mystérieuse vérité, on ne laisse rien échapper, ni de ce que l'on voit, ni de ce que l'on entend » (p. 124).
- 43) « Je n'étais point disposé à le croire, car déjà je pensais, pour des raisons que je vous dirai plus tard, que l'assassin n'avait pas de complice et que tout ce drame cachait un mystère entre Mlle Stangerson et l'assassin, mystère dans lequel les concierges n'avaient que faire » (p. 125).
- 44) « Je n'étais point disposé à le croire, car déjà je pensais, pour des raisons que je vous dirai plus tard, que l'assassin n'avait pas de complice et que tout ce drame cachait un mystère entre Mlle Stangerson et l'assassin, mystère dans lequel les concierges n'avaient que faire, p. 125
- 45) « La raison qui le déterminait à ce voyage était à la fois péremptoire et mystérieuse, péremptoire puisqu'il lui était impossible de ne pas faire ce voyage, et mystérieuse puisqu'il lui était aussi impossible de m'en dévoiler le but » (p. 126).
- 46) « La raison qui le déterminait à ce voyage était à la fois péremptoire et mystérieuse, péremptoire puisqu'il lui était impossible de ne pas faire ce voyage, et mystérieuse puisqu'il lui était aussi impossible de m'en dévoiler le but » (p. 126).
- 47) « À plusieurs reprises, il regretta que M. Darzac fût "justement absent du château" quand il s'y passait d'aussi mystérieux drames, et nous sûmes ce que parler veut dire » (p. 131).
- 48) « Je devais repartir, dit-il, pour Paris, par le train d'onze heures, emportant sa "copie", qui était une sorte de feuilleton où le jeune reporter retraçait les principaux épisodes des mystères du Glandier » (p. 136).
- 49) « Et nous, nous étions penchés sur l'ombre, sur la mystérieuse ombre morte de l'assassin » (p. 141).
- 50) « Vraiment, vraiment, quel est ce mystère et cette formidable ironie du sort qui veulent qu'à l'heure où "on" lui assassine sa fille, "on" vienne restituer au professeur Stangerson toutes ces paperasses inutiles, "qu'il jettera au feu ! ... au feu ! ... au feu ! ... le lendemain" » (p. 147).
- 51) « La malheureuse allait peut-être payer de sa vie le mystère dont elle entourait son assassin... » (p. 148).
- 52) « Je déclarai que je renonçais à percer tant de mystères, et Rouletabille, en me donnant une tape amicale sur l'épaule, me confia qu'il n'avait plus rien à apprendre au Glandier, parce que le Glandier lui avait tout appris » (p. 152).
- 53) « Le jury de Seine-et-Oise est appelé aujourd'hui, à juger l'une des plus mystérieuses affaires qui soient dans les annales judiciaires » (p. 153).
- 54) « Il faut espérer qu'un jour prochain Mlle Stangerson recouvrera sa raison qui a momentanément sombré dans l'horrible mystère du Glandier » (p. 154).
- 55) « Aujourd'hui, nous allons, nous, le défendre devant le jury ; et nous apporterons à la barre une lumière telle que tout le mystère du Glandier en sera illuminé » (p. 154).
- 56) « Les parisiens qui se rendirent ce jour-là à Versailles pour le procès dit du "Mystère de la Chambre Jaune" n'ont certainement pas oublié l'incroyable cohue qui se bousculait à la gare Saint-Lazare » (p. 155).
- 57) « La fièvre de ces gens venait moins de ce qu'on allait peut-être condamner un innocent que de l'intérêt qu'ils portaient à leur propre compréhension du "mystère de la Chambre Jaune" » (p. 155).
- 58) « J'en étais, naturellement, ainsi que tous ceux qui, de près ou de loin, avaient touché les mystères du Glandier » (p. 156).

- 59) « Il répondit à la foi de la façon la plus naturelle et la plus mystérieuse » (p. 156).
- 60) « J'ai assez longuement rappelé toutes les étapes de l'affaire pour ne point imposer aux lecteurs le défilé nouveau des événements entourés de leur mystère » (p. 157).
- 61) « Cette explication si simple parut d'autant plus plausible que, déjà, beaucoup de ceux qui s'intéressaient aux mystères du Glandier l'avaient trouvée » (p. 157).
- 62) « Il fit comprendre au président qu'on pouvait difficilement se passer de la déposition d'un témoin qui avait couché au Glandier pendant toute la semaine mystérieuse » (p. 159).
- 63) « Frédéric Larsan et l'inconnu que je poursuivais... pour en faire l'être mystérieux et formidable que je cherchais : l'assassin » (p. 171).
- 64) « Le binocle du "presbyte Larsan" trouvé dans la chambre de Mlle Stangerson, après le mystère de la galerie inexplicable, cela devenait terrible pour Larsan ! » (p. 172).
- 65) « Maintenant, nous arrivons à l'explication du mystère de la Chambre Jaune! » (p. 175).
- 66) « Mais, fit le président, il me semble, d'après votre hypothèse, monsieur Rouletabille, que le mystère de la "Chambre Jaune" est tout expliqué » (p. 175).
- 67) « Mais enfin, quel est ce mystère qui fait que Mlle Stangerson, que l'on tente d'assassiner, dissimule un pareil crime à son père ? » (p. 181).
- 68) « Imaginez que Larsan, qui a, lors de ses trois tentatives, tout mis en train pour détourner les soupçons sur M. Darzac, ait fixé, justement, ces trois fois-là, des rendez-vous à M. Darzac dans un endroit compromettant, rendez-vous où il devait être traité du mystère... » (p. 181).
- 69) « M. Darzac se fera plutôt condamner que d'avouer quoi que ce soit, que d'expliquer quoi que ce soit qui touche au mystère de Mlle Stangerson » (p. 181).
- 70) « Mais quel peut bien être ce mystère-là ? » (p. 181).
- 71) titre du ch 29, « Le mystère de Mlle Stangerson » (p. 186).
- 72) « Évidemment, je touchais au "mystère de Mlle Stangerson" » (p. 186).
- 73) « Rouletabille avait pensé que ce mystère, qui liait d'une façon si terrible Larsan à Mlle Stangerson, mystère dont il ne trouvait, lui, Rouletabille, aucune explication dans la vie de Mlle Stangerson, "en France", il avait pensé, dis-je, que ce mystère "devait avoir son origine dans la vie de Mlle Stangerson, en Amérique" » (p. 186).
- 74) « Rouletabille avait pensé que ce mystère, qui liait d'une façon si terrible Larsan à Mlle Stangerson, mystère dont il ne trouvait, lui, Rouletabille, aucune explication dans la vie de Mlle Stangerson, "en France", il avait pensé, dis-je, que ce mystère "devait avoir son origine dans la vie de Mlle Stangerson, en Amérique" » (p. 186).
- 75) « Rouletabille avait pensé que ce mystère, qui liait d'une façon si terrible Larsan à Mlle Stangerson, mystère dont il ne trouvait, lui, Rouletabille, aucune explication dans la vie de Mlle Stangerson, "en France", il avait pensé, dis-je, que ce mystère "devait avoir son origine dans la vie de Mlle Stangerson, en Amérique" » (p. 186).
- 76) « Et maintenant, quel était ce mystère qui avait "commandé le silence" à Mlle Stangerson et à M. Robert Darzac ? » (p. 186).
- 77) « Larsan fait chanter Darzac comme il fait chanter Mathilde... avec les mêmes armes, avec le même mystère... » (p. 189).
- 78) « Ce n'est pas à cette heure que voilà expliqué « le mystère de la Chambre Jaune, que nous suivrons pas à pas Rouletabille en Amérique » (p. 189).
- 79) « Et maintenant, connaissez-vous tout le mystère de Mlle Stangerson ? » (p. 190).

B) Léon Groc, *L'Autobus évanoui*

Édition de référence : Léon Groc, *L'Autobus évanoui*, dans Francis Lacassin (éd.), *Premières enquêtes*, Paris, Omnibus, 2005, p. 761-899.

- 1) « Comment ! il y a, dans notre quartier, un drame mystérieux, qui peut nous permettre de déployer notre activité et de donner la mesure de notre flair, et, au lieu de m'en informer immédiatement et de faire preuve d'une louable agitation, vous me dites : "Rien de nouveau" et vous faites vos ongles !... » (p. 763).
- 2) « Un immense besoin d'action le dévorait. Aussi avait-il une tendance innocente à tout dramatiser et à voir partout du mystère » (p. 764).
- 3) « À l'intérieur [de l'autobus], il y avait deux jeunes filles qui avaient l'air d'être des ouvrières, et trois autres personnes qui causaient à voix basse, d'un air mystérieux » (p. 769).
- 4) « Le voyageur mystérieux connu seulement sous le nom d'André » (p. 774).
- 5) « Il se pouvait que le mystérieux André n'y figurât point [sur les listes électorales] » (p. 781).
- 6) « Pourtant, aussi loin qu'ils pouvaient voir, à la clarté indécise des étoiles, ils ne constataient la présence d'aucun être vivant. Saisis d'une inexprimable angoisse, tous deux tressaillirent longuement ; Henri Henry, le premier, réagit contre cette impression et marcha droit à la mystérieuse villa » (p. 785).
- 7) « Brunnel posa la lettre mystérieuse tout ouverte sur la table, et, d'un commun accord, ils la relurent à loisir » (p. 790).
- 8) « Avec une prescience diabolique, le mystérieux et redoutable coquin, qui, ne l'oubliez pas, nous connaît et sait ce que nous cherchons, a deviné que nous viendrions tenter d'interroger la veuve Bastien » (p. 794).
- 9) « La lettre mystérieuse, écrite à la machine, et qu'il avait relue cent fois lui promettait formellement que, "s'il était sage", Germaine lui serait rendue » (p. 811).
- 10) « Ce cambriolage a eu pour premier résultat, en attirant l'attention de la police sur la personnalité de l'ingénieur, d'éclaircir déjà l'un de mystères qui existent dans l'affaire de l'autobus 519 » (p. 812).
- 11) « Le parquet de Caen, aussitôt avisé, a ouvert une enquête, sur le point de savoir si les malandrins ne sont pas pour quelque chose dans l'enlèvement mystérieux de l'autobus 519 » (p. 812).
- 12) « Henri Henry ajoutait, d'ailleurs, qu'il ne se chargeait pas d'expliquer les actes du mystérieux malfaiteur, mais qu'il se proposait seulement de dire ce que ces actes avaient été » (p. 827).
- 13) « Encore un mystère, dit le vétérinaire » (p. 829).
- 14) « Ce qui n'est pas mystérieux, cette fois, dit le journaliste, c'est le dessein que formait celui qui a intoxiqué ce pauvre chien. C'est à moi qu'il en voulait... » (p. 829).
- 15) « Il n'est pas possible que nous passions sur le toit nos jours et nos nuits à regarder sans relâche la cour de la maison mystérieuse » (p. 841).
- 16) « Henry prit le mystérieux avertissement des mains de son gênant collaborateur et en considéra le style et l'écriture » (p. 845).
- 17) « Nous sommes en même temps anxieux de connaître la vérité sur ce drame mystérieux dont vous avez été, bien malgré vous, l'un des protagonistes » (p. 857).
- 18) « L'on éprouvait une angoisse mêlée d'un peu de dépit à constater que, loin de s'éclaircir, le mystère allait s'épaississant » (p. 859).
- 19) « La veuve de Digeon, en grand deuil, animée d'un désir de vengeance contre le mystérieux assassin de son mari, suppliait en termes émouvants les rescapés de dire tout ce qu'ils savaient » (p. 862).
- 20) « Son intelligence si lucide, ses rares facultés de compréhension se trouvaient, pour la première fois peut-être, en défaut devant ce mystère » (p. 865).
- 21) « Ce harem était séquestré dans un local mystérieux, assez vaste et fort ingénieusement aménagé » (p. 868).
- 22) « [Henry] écoutait avidement cette révélation, dont l'auteur était mort depuis près de cinq siècles et qui, par un magnifique effet de la justice immanente, donnait une arme puissante contre le scélérat qui utilisait à présent, pour accomplir des crimes, le réduit mystérieux où le sire de

- Crespinoy cachait ses plaisirs... » (p. 870).
- 23) « Le misérable ! A-t-il eu vent de notre entreprise et s'est-il, une fois de plus, moqué de nous, en transportant dans une autre cachette ce mystérieux objet que je cherche sans même en connaître la nature ? » (p. 875).
- 24) « Enfourchant un dada qui lui était cher, il entreprit d'expliquer par l'hypnotisme tous les crimes restés jusqu'à présent mystérieux quant à leurs mobiles » (p. 880).
- 25) « Ne convient-il pas de remarquer que le mystérieux pouvoir de Brancion prend date du jour où le coquin a eu en sa possession l'"objet à base rectangulaire" ? Tout me porte à croire qu'il y a une corrélation étroite entre ce pouvoir et cette possession » (p. 881).
- 26) « Un attentat mystérieux » (p. 882).
- 27) « Sans doute avait-elle fini par accepter ce mystérieux marché » (p. 890).
- 28) « On chuchotait, dans les milieux bien informés, que cet homme d'État avait reçu, le matin même, la visite d'un personnage mystérieux et que c'était à la suite d'une conversation avec ce personnage qu'il s'était senti souffrant » (p. 893).

C) Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*

Édition de référence : Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2012, vol. II, p. 399-610.

- 1) « Mais, que pensez-vous du coup de poignard reçu par le sieur Vorski conformément aux ordres mystérieux du destin ? » (p. 408).
- 2) « Elle ne doutait pas que, au milieu des menues habitudes quotidiennes qui l'enveloppaient dans l'humble maison choisie, elle n'oubliât la cabane abandonnée, le cadavre mutilé de l'homme, et l'épouvantable dessin qui marquait l'inscription mystérieuse » (p. 413).
- 3) « Comme elle avait eu peur tout de suite de cet homme bizarre, le redoutant à la fois et subissant son influence, comme on subit à cet âge l'influence de ce qui est mystérieux et incompréhensible ! » (p. 427).
- 4) « Oh ! dans tout cela il y a bien du mystère, et il vaut mieux, encore une fois, garder le silence » (p. 430).
- 5) « Elles pénétraient dans un bois où les chênes, isolés les uns des autres, dressés sur des monticules de pierres moussues, avaient une allure de dieux antiques, chacun avec son autel, son culte mystérieux et sa puissance redoutable » (p. 433).
- 6) « Le mystère était devant elle encore, comme partout dans l'île, et elle était résolue à le fuir jusqu'au moment où elle pourrait s'en aller de Sarek » (p. 451).
- 7) « Cette fois, le mystère qui l'entourait de toutes parts se manifestait de la façon la plus charmante, et son fils y jouait un rôle qui permettait de rêver à lui, devant les fleurs de véronique, sans haine et sans désespoir » (p. 453).
- 8) « Tout s'expliquera... Il y a, au fond de ces mystères atroces, des causes toutes simples, des actes en apparence fantastiques, mais en réalité accomplis par des êtres de la même nature que moi, et qui agissent pour des raisons criminelles et selon un plan déterminé » (p. 464).
- 9) « Sa vie s'éclairait d'une lumière un peu plus calme, et ce nouveau mystère, qu'elle ne pouvait pas pénétrer plus que les autres, était du moins, comme celui des fleurs de Maguennoc, doux et réconfortant » (p. 464).
- 10) « Maguennoc était un être bizarre, assez mystérieux, à la fois sorcier et rebouteux, guérisseur et charlatan, connaissant le cours des astres, les vertus des plantes, et que l'on consultait volontiers sur les choses du passé les plus lointaines, comme sur celles de l'avenir » (p. 486-487).

- 11) « Mais sur ce point le mystère se complique encore, puisqu'il est question aussi d'une pierre précieuse, d'une sorte de bijou fantastique qui dégage des flammes, brûle ceux qui le portent, et leur fait subir le supplice de l'enfer » (p. 489).
- 12) « Savez-vous comment m'appelait ma mère ? « Attila », et, lorsque le souffle mystérieux l'anima, et qu'elle lisait l'avenir au creux de ces mains ou dans les cartes du tarot : « Attila Vorski, fléau de Dieu, expliquait cette grande voyante, tu seras l'instrument de la Providence » (p. 521).
- 13) « Et, le plus étrange, c'est qu'on n'entendait aucun bruit de feuilles remuées ou de sol foulé par la course de ce mystérieux personnage » (p. 535).
- 14) « Vorski est le plus fort. Vorski domine le destin. Il faut que les éléments et les puissances mystérieuses lui obéissent » (p. 542).
- 15) « Et par forfanterie, débordant d'orgueil et de joie, il gardait la pierre mystérieuse au fond de sa main fermée, qu'il serrait de toutes ses forces » (p. 547).
- 16) « Ses instincts superstitieux, ses croyances ataviques aux puissances mystérieuses, sa nature inquiète et déséquilibrée, tout lui imposait une soumission absolue » (p. 554).
- 17) « Vorski était déçu. Il s'attendait à une présentation plus compliquée, à une cachette plus mystérieuse » (p. 556).
- 18) « Restait cette femme mystérieuse qui avait l'apparence de Véronique, mais qui ne pouvait pas être Véronique et dont il allait démasquer la véritable personnalité » (p. 565).
- 19) « Vorski tue, mais qui a-t-il tué ? il n'en sait rien. Véronique d'Hergemont est-elle morte ou vivante ? Est-elle liée sur le chêne où tu l'as crucifiée ? Ou bien étendue ici sur la table du sacrifice ? L'as-tu tuée là-haut ou dans cette salle ? Mystère » (p. 567).
- 20) « Trente ! nombre fatidique ! Comment ne pas voir là un appel et un ordre des divinités mystérieuses ? » (p. 577).
- 21) « Elle est au fond de toutes les brumes, au cœur de tous les symboles. Elle est le mystère et la clarté, la grande énigme et la grande explication... » (p. 578).
- 22) « Un autre personnage surgit, qui, désormais, incarne l'affaire et réclame toute l'attention, un missionnaire envoyé par le destin pour résoudre l'énigme séculaire, pour exécuter les ordres des puissances mystérieuses, et pour empocher la Pierre-Dieu... J'ai nommé Vorski » (p. 579).
- 23) « La liaison du fou et de la royauté dura quelques années, liaison agitée, violente, interrompue par les caprices du roi, et qui se termina tragiquement, le soir mystérieux où Louis II de Bavière se précipita de sa barque dans le lac de Starnberg » (p. 580).
- 24) « Ils comprenaient tous que don Luis avait attendu qu'ils fussent réunis pour déchirer devant eux le voile du mystère » (p. 604-605).
- 25) « N'espérez rien de sensationnel, dit-il. Un mystère ne vaut que par les ténèbres dont il est enveloppé, et, comme nous avons d'abord dissipé les ténèbres, il ne reste plus que le fait lui-même dans sa réalité toute nue. Mais, cependant, le fait ici est étrange, et la réalité n'est pas dénuée de quelque grandeur » (p. 605).

4. « Detective Stories » du début du vingtième siècle – « L'âge d'or »

A) G.K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*

Édition de référence : G.K. Chesterton (éd. Martin Gardner), *The Annotated Innocence of Father Brown*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1988.

- 1) « Well, I think that other worlds may perhaps rise higher than our reason. The mystery of heaven is unfathomable, and I for one can only bow my head » (p. 35).
- 2) « "Strange, gentlemen, " he said as they hurried out into the garden, "that I should have hunted mysterries all over the earth, and now one comes and settles in my own back-yard" » (p. 46).
- 3) « For Neil O'Brien, indeed, that gesture was the turning-point of existence. By the time he was wandering in the mysterious garden again in the colours of the morning the tragic futility of his ordinary mien had fallen from him; he was a man with many reasons for happiness » (p. 52).
- 4) « "Gentlemen, " he said, "you did not find the strange body of Becker in the garden. You did not find any strange body in the garden. In face of Dr. Simon's rationalism, I still affirm that Becker was only partly present. Look here! " (pointing to the black bulk of the mysterious corpse) "you never saw that man in your lives. Did you ever see this man? " » (p. 59-60).
- 5) « If you meet a member of that select club, "The Twelve True Fishermen," entering the Vernon Hotel for the annual club dinner, you will observe, as he takes off his overcoat, that his evening coat is green and not black. If (supposing that you have the star-defying audacity to address such a being) you ask him why, he will probably answer that he does it to avoid being mistaken for a waiter. You will then retire crushed. But you will leave behind you a mystery as yet unsolved and a tale worth telling » (p. 64).
- 6) « There is the invisible hand that swept your table clear of silver and melted into air. But every clever crime is founded ultimately on some one quite simple fact—some fact that is not itself mysterious. The mystification comes in covering it up, in leading men's thoughts away from it » (p. 81).
- 7) « When at last she swung round again with an air of resolution she was bewildered to observe that the young man was carefully laying out on the table various objects from the shop-window. They included a pyramid of highly coloured sweets, several plates of sandwiches, and the two decanters containing that mysterious port and sherry which are peculiar to pastry-cooks » (p. 103).
- 8) « This note of a dreamy, almost a sleepy devilry, was no mere fancy from the landscape. For there did rest on the place one of those clouds of pride and madness and mysterious sorrow which lie more heavily on the noble houses of Scotland than on any other of the children of men » (p. 121).
- 9) « The priest had snatched a day from his business at Glasgow to meet his friend Flambeau, the amateur detective, who was at Glengyle Castle with another more formal officer investigating the life and death of the late Earl of Glengyle. That mysterious person was the last representative of a race whose valour, insanity, and violent cunning had made them terrible even among the sinister nobility of their nation in the sixteenth century » (p. 121).
- 10) « Suppose the servant really killed the master, or suppose the master isn't really dead, or suppose the master is dressed up as the servant, or suppose the servant is buried for the master; invent what Wilkie Collins' tragedy you like, and you still have not explained a candle without a candlestick, or why an elderly gentleman of good family should habitually spill snuff on the piano. The core of the tale we could imagine; it is the fringes that are mysterious » (p. 125).
- 11) « How should I know? How can I guess all their mazes down below? Perhaps you can make a torture out of snuff and bamboo. Perhaps lunatics lust after wax and steel filings. Perhaps there is a maddening drug made of lead pencils! Our shortest cut to the mystery is up the hill to the grave." » (p. 128-129).
- 12) « "Were taken away," continued Father Brown; "were taken away—but not stolen. Thieves would never have left this mystery" » (p. 136).
- 13) « "You call it queer, and I call it queer," said the other, "and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills. Now, you mean that this business is marvellous because it is miraculous, because it is witchcraft worked by a wicked Indian.

- Understand, I do not say that it was not spiritual or diabolic. Heaven and hell only know by what surrounding influences strange sins come into the lives of men. But for the present my point is this: If it was pure magic, as you think, then it is marvellous; but it is not mysterious—that is, it is not complicated. The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple" » (p. 153).
- 14) « "You call it queer, and I call it queer," said the other, "and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills. Now, you mean that this business is marvellous because it is miraculous, because it is witchcraft worked by a wicked Indian. Understand, I do not say that it was not spiritual or diabolic. Heaven and hell only know by what surrounding influences strange sins come into the lives of men. But for the present my point is this: If it was pure magic, as you think, then it is marvellous; but it is not mysterious—that is, it is not complicated. The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple" » (p. 153).
- 15) « "You call it queer, and I call it queer," said the other, "and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills. Now, you mean that this business is marvellous because it is miraculous, because it is witchcraft worked by a wicked Indian. Understand, I do not say that it was not spiritual or diabolic. Heaven and hell only know by what surrounding influences strange sins come into the lives of men. But for the present my point is this: If it was pure magic, as you think, then it is marvellous; but it is not mysterious—that is, it is not complicated. The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple" » (p. 153).
- 16) « "You call it queer, and I call it queer," said the other, "and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills. Now, you mean that this business is marvellous because it is miraculous, because it is witchcraft worked by a wicked Indian. Understand, I do not say that it was not spiritual or diabolic. Heaven and hell only know by what surrounding influences strange sins come into the lives of men. But for the present my point is this: If it was pure magic, as you think, then it is marvellous; but it is not mysterious—that is, it is not complicated. The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple" » (p. 153).
- 17) « Wilfred Bohun gave but one glance, and ran down the steps into the yard. The doctor, who was the family physician, saluted him, but he scarcely took any notice. He could only stammer out: "My brother is dead. What does it mean? What is this horrible mystery?" There was an unhappy silence; and then the cobbler, the most outspoken man present, answered: "Plenty of horror, sir," he said; "but not much mystery" » (p.184).
- 18) « Wilfred Bohun gave but one glance, and ran down the steps into the yard. The doctor, who was the family physician, saluted him, but he scarcely took any notice. He could only stammer out: "My brother is dead. What does it mean? What is this horrible mystery?" There was an unhappy silence; and then the cobbler, the most outspoken man present, answered: "Plenty of horror, sir," he said; "but not much mystery" » (p.184).
- 19) « After a silence the short priest spoke without looking up, and there was a new note in his dull voice. "Mr. Gibbs was hardly right," he said, "in saying that there is no mystery. There is at least the mystery of why so big a man should attempt so big a blow with so little a hammer" » (p. 185).

- 20) « After a silence the short priest spoke without looking up, and there was a new note in his dull voice. "Mr. Gibbs was hardly right, " he said, "in saying that there is no mystery. There is at least the mystery of why so big a man should attempt so big a blow with so little a hammer" » (p. 185).
- 21) « It is well known to all students of the higher truths that certain adepts and illuminati have in history attained the power of levitation—that is, of being self-sustained upon the empty air. It is but a part of that general conquest of matter which is the main element in our occult wisdom. Poor Pauline was of an impulsive and ambitious temper. I think, to tell the truth, she thought herself somewhat deeper in the mysteries than she was; and she has often said to me, as we went down in the lift together, that if one's will were strong enough, one could float down as harmlessly as a feather. I solemnly believe that in some ecstasy of noble thoughts she attempted the miracle » (p. 208-209).
- 22) « "Well, I think it goes far enough!" said Flambeau; "but if the popular story is true, what is the mystery? " They had passed many hundreds of grey and ghostly trees before the little priest answered. Then he bit his finger reflectively and said: "Why, the mystery is a mystery of psychology. Or, rather, it is a mystery of two psychologies" » (p. 221).
- 23) « "Well, I think it goes far enough!" said Flambeau; "but if the popular story is true, what is the mystery? " They had passed many hundreds of grey and ghostly trees before the little priest answered. Then he bit his finger reflectively and said: "Why, the mystery is a mystery of psychology. Or, rather, it is a mystery of two psychologies" » (p. 221).
- 24) « "Well, I think it goes far enough!" said Flambeau; "but if the popular story is true, what is the mystery? " They had passed many hundreds of grey and ghostly trees before the little priest answered. Then he bit his finger reflectively and said: "Why, the mystery is a mystery of psychology. Or, rather, it is a mystery of two psychologies" » (p. 221).
- 25) « "Well, I think it goes far enough!" said Flambeau; "but if the popular story is true, what is the mystery? " They had passed many hundreds of grey and ghostly trees before the little priest answered. Then he bit his finger reflectively and said: "Why, the mystery is a mystery of psychology. Or, rather, it is a mystery of two psychologies" » (p. 221).
- 26) « One need not be a strategist to see it was as wild as wind; just as one need not be a strategist to keep out of the way of a motor-bus. Well, that is the first mystery; what had become of the English general's head? » (p. 221).
- 27) « In the place where the reader looks eagerly for some account of the mystery of St. Clare's disaster may be found the following words: "Everywhere else in this book I have narrated things exactly as they occurred, holding as I do the old-fashioned opinion that the glory of England is old enough to take care of itself" » (p. 222).
- 28) « He raised his head with unusual pleasure at the sight of the priest, and took him a few paces apart. Meanwhile Merton was addressing the older detective respectfully indeed, but not without a certain boyish impatience. "Well, Mr. Gilder, have you got much farther with the mystery? " "There is no mystery, " replied Gilder, as he looked under dreamy eyelids at the rooks » (p. 243-244).
- 29) « He raised his head with unusual pleasure at the sight of the priest, and took him a few paces apart. Meanwhile Merton was addressing the older detective respectfully indeed, but not without a certain boyish impatience. "Well, Mr. Gilder, have you got much farther with the mystery? " "There is no mystery, " replied Gilder, as he looked under dreamy eyelids at the rooks » (p. 243-244).

B) E.C. Bentley, *Trent's Last Case*

Édition de référence : E.C. Bentley, *Trent's Last Case*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1913.

- 1) « Yet was he without a touch of the charlatan: he made no mysteries, and no pretences of knowledge, and he saw instantly through these in others » (p. 18).
- 2) « The thing may be a case for me, or it may not. We can't possibly tell. It may be a mystery; it may be as simple as bread and cheese » (p. 27).
- 3) « "He was always a bit of a swell in his dress," he told me, and he drew the inference that when Manderson got up in that mysterious way, before the house was stirring, and went out into the grounds, he was in a great hurry » (p. 37).
- 4) « And I gather that, apart from this mysterious sulking of late, he had always been considerate and generous » (p. 46).
- 5) « "She has plenty of brains; she is full of character; her mind and her tastes are cultivated; but it is all mixed up"—Mr. Cupples waved his hands in a vague gesture—"with ideals of refinement and reservation and womanly mystery" » (p. 52).
- 6) « Then a few months later came the affair known as the Ilkley mystery » (p. 58).
- 7) « You can write good stuff, and you know how to talk to people, and I can teach you all the technicalities of a reporter's job in half an hour. And you have a head for a mystery; you have imagination and cool judgement along with it » (p. 58).
- 8) « The lady's maid, with her large brown eyes, had taken favourable notice of Trent from a window when he had crossed the lawn, and had been hoping desperately that the resolver of mysteries (whose reputation was as great below-stairs as elsewhere) would send for her » (p. 110).
- 9) « "This mystery is all wrong," he observed. "It is insanity. The symptoms of mania are very marked" » (p. 118).
- 10) « He was a large man of jovial temper, with a strong interest in the dramatic aspects of his work, and the news of Manderson's mysterious death within his jurisdiction had made him the happiest coroner in England » (p. 161).
- 11) « I assure you it is all a complete mystery to me » (p. 178).
- 12) « "Believe me," he broke out with something of his old warmth, "I detest such mystery-making from the bottom of my soul; but it is not I who have made this mystery" » (p. 188).
- 13) « "Believe me," he broke out with something of his old warmth, "I detest such mystery-making from the bottom of my soul; but it is not I who have made this mystery" » (p. 188).
- 14) « I have done with the Manderson mystery, and I wish to God I had never touched it (p. 200).
- 15) « I told how the body was found, and in what state; dwelt upon the complete mystery surrounding the crime, and mentioned one or two local theories about it; gave some account of the dead man's domestic surroundings; and furnished a somewhat detailed description of his movements on the evening before his death » (p. 201-202).
- 16) « Apart from the central mystery of Manderson's having arisen long before his usual hour to go out and meet his death, there were two minor points of oddity about this affair which, I suppose, must have occurred to thousands of those who have read the accounts in the newspapers: points apparent from the very beginning » (p. 202).
- 17) « Neither of these queer details, however, seemed to lead to anything at the moment. They only awakened in me a suspicion of something lurking in the shadows, something that lent more mystery to the already mysterious question how and why and through whom Manderson met his end » (p. 204).
- 18) « Neither of these queer details, however, seemed to lead to anything at the moment. They only awakened in me a suspicion of something lurking in the shadows, something that lent more mystery to the already mysterious question how and why and through whom Manderson met his end » (p. 204).
- 19) « What nonsense! Do be sensible, Mr. Trent. You had only seen me on two occasions in your life before you came to me with your solution of the mystery » (p. 263).
- 20) « I could see no light in the mystery, and after a while I simply let it alone » (p. 271).

- 21) « I always felt uneasy at keeping it from him as I did, because I had led him to expect I should tell him all I discovered, and my silence looked like mystery-making » (p. 287).
- 22) « I had decided to take Manderson's story about the mysterious Harris and act it out on my own lines » (p. 344).
- 23) « "To think," he reflected aloud as the waiter filled his glass, "of the Manderson mystery disposed of, the innocent exculpated, and your own and Mabel's happiness crowned—all coming upon me together!" » (p. 355).
- 24) « We both held the clue to that mad hatred of Manderson's which Marlowe found so mysterious » (p. 356).
- 25) « The mystery of the affair was so dark, and the task of getting at the truth behind the lies told by everybody concerned proved so hopeless, that others were just as fully convinced of the innocence of old James Fleming » (p. 365).
- 26) « "Even a commonplace old dotard like Fleming can be an unfathomable mystery to all the rest of the human race," said Trent, "and most of all in a court of justice" » (p. 365).
- 27) « Cupples, I am cured. I will never touch a crime-mystery again » (p. 374).

C) Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*

Édition de référence : Agatha Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, Londres, Harper Collins Publishers, 2017.

- 1) Titre : *The Mysterious Mr. Quin*
- 2) « "A very inexplicable business," said Mr. Quin, slowly and deliberately, and he paused with the air of an actor who has just spoken an important cue. "You may well say inexplicable," burst in Conway. "The thing's a black mystery—always will be." "I wonder," said Mr. Quin, noncommittally » (p. 9).
- 3) « This was Mr. Quin's doing. It was he who was staging the play—was giving the actors their cues. He was at the heart of the mystery pulling the strings, making the puppets work. He knew everything, even to the presence of the woman crouched against the woodwork upstairs. Yes, he knew » (p. 12).
- 4) « A very beautiful young lady, and well thought of, for all she was a Canadian and a stranger. Ah! There's some dark mystery there » (p. 58).
- 5) « "A black mystery, that's what it is." He shook his head, then suddenly recollecting his duties, hurried from the room. "A black mystery," said Mr. Quin softly. His voice was provocative in Mr. Satterthwaite's ears. "Are you pretending that we can solve the mystery where Scotland Yard failed?" he asked sharply. The other made a characteristic gesture. "Why not? Time has passed. Three months. That makes a difference" » (p. 59).
- 6) « "A black mystery, that's what it is." He shook his head, then suddenly recollecting his duties, hurried from the room. "A black mystery," said Mr. Quin softly. His voice was provocative in Mr. Satterthwaite's ears. "Are you pretending that we can solve the mystery where Scotland Yard failed?" he asked sharply. The other made a characteristic gesture. "Why not? Time has passed. Three months. That makes a difference" » (p. 59).
- 7) « "A black mystery, that's what it is." He shook his head, then suddenly recollecting his duties, hurried from the room. "A black mystery," said Mr. Quin softly. His voice was provocative in Mr. Satterthwaite's ears. "Are you pretending that we can solve the mystery where Scotland Yard failed?" he asked sharply. The other made a characteristic gesture. "Why not? Time has passed. Three months. That makes a difference" » (p. 59).

- 8) « "As you know, they have not succeeded in solving the mystery. " "There have, I suppose, been theories?" asked Mr. Quin » (p. 61).
- 9) « Their evidence made the mystery deeper » (p. 63).
- 10) « No, it's a dark mystery, that's what it is » (p. 66).
- 11) « And look at it as we will, we see Richard Harwell as a sinister figure, a man from nowhere with a mysterious past » (p. 69).
- 12) « A mother, son and daughter. They vanished from the stage in a rather mysterious fashion » (p. 71).
- 13) « "A dark mystery," he was saying. "A dark mystery, that's what it is" » (p. 75).
- 14) « "A dark mystery," he was saying. "A dark mystery, that's what it is" » (p. 75).
- 15) « No, the solution of the mystery was not there » (p. 130).
- 16) « It has a curious charm, withdrawn, sheltered from the world, I shielding heaven knows what mystery » (p. 154).
- 17) « He felt that he had left this particular problem in an unfinished state. True that, on Lady Stranleigh's return, his responsibility was ended, yet he felt assured that he had not heard the last of the Abbot's Mede mystery » (p. 177).
- 18) « As a rule, every meeting with that mysterious individual had resulted in some strange and unforeseen happening » (p. 198).
- 19) « It was with the hope of perhaps running against the man of mystery that Mr. Satterthwaite bent his steps towards the Arlecchino Restaurant where once, in the days gone by, he had met Mr. Quin, and which Mr. Quin had said he often frequented » (p. 198).
- 20) « "It's not a best seller mystery, is it?" remarked Bristow. "No one gained by the man's death" » (p. 219).
- 21) « "I must tell you that my friend, Mr. Quin, is a most extraordinary person. He can unravel mysteries. He can make you see things." "Are you a medium, sir?" demanded Colonel Monckton, eyeing Mr. Quin doubtfully » (p. 226).
- 22) « He hung up the receiver, a strange flush on his withered cheeks. Mr. Quin—the mysterious Mr. Harley Quin » (p. 240).
- 23) « Mr. Satterthwaite counted over on his fingers the times he had been brought into contact with that man of mystery » (p. 240).
- 24) « There was the mysterious message from Mr. Quin » (p. 255).
- 25) « It won't be the first murder mystery you've helped us with I remember the case of Mrs. Strangeways » (p. 257).
- 26) « "A third lad,—a Shadow Lad—there's mystery there, and wherever there's mystery I—well, think of you." "Am I so mysterious?" smiled Mr. Quin » (p. 310).
- 27) « "A third lad,—a Shadow Lad—there's mystery there, and wherever there's mystery I—well, think of you." "Am I so mysterious?" smiled Mr. Quin » (p. 310).
- 28) « "A third lad,—a Shadow Lad—there's mystery there, and wherever there's mystery I—well, think of you." "Am I so mysterious?" smiled Mr. Quin » (p. 310).

D) Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*

Édition de référence : Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, Londres, HarperCollinsPublishers, 2015.

- 1) « I know your powers. Take command of this investigation! No, no, do not refuse. See, to us it is serious—I speak for the Compagnie Internationale des Wagons Lits. By the time the Yugo-Slavian

police arrive, how simple if we can present them with the solution! Otherwise delays, annoyances, a million and one inconveniences. Perhaps, who knows, serious annoyance to innocent persons. Instead—you solve the mystery! » (p. 48).

- 2) « If I am right in my assumption, then the letter was burnt by the murderer. Why? Because it mentioned the word "Armstrong," which is the clue to the mystery » (p. 73).
- 3) « Without a doubt, that is the solution of the mystery » (p. 112).
- 4) « "And this button from a Wagon Lit tunic—how do you explain it?" "I cannot, Monsieur. It is a mystery to me. All my buttons are intact" » (p. 115).
- 5) « "There are two courses open to our mysterious assassin," said Poirot slowly. "He could retreat into either of the toilets or he could disappear into one of the compartments" » (p. 115).
- 6) « "And now let us make the fantasy more fantastic," said Poirot cheerfully. "Last night on the train there are two mysterious strangers" » (p. 170).
- 7) « He is queer, this little man. A genius? Or a crank? Will he solve this mystery? Impossible » (p. 217).

Annexe VI. Occurrence des termes de la famille du mot « mystery » dans *The Hound of the Baskervilles*

Édition de référence : Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles/Le Chien des Baskerville*, dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, 2006, vol. II, p. 298-605.

- 1) « Such is the tale, my sons, of the coming of the hound which is said to have plagued the family so sorely ever since. If I have set it down it is because that which is clearly known hath less terror than that which is but hinted at and guessed. Nor can it be denied that many of the family have been unhappy in their deaths, which have been sudden, bloody, and mysterious » (p. 320).
- 2) « The German was sent for but professed to know nothing of the matter, nor could any inquiry clear it up. Another item had been added to that constant and apparently purposeless series of small mysteries which had succeeded each other so rapidly » (p. 384).
- 3) « Already round this pale-faced, handsome, black-bearded man there was gathering an atmosphere of mystery and of gloom » (p. 410).
- 4) « You never tire of the moor. You cannot think the wonderful secrets which it contains. It is so vast, and so barren, and so mysterious » (p. 418).
- 5) « Now, all these rooms are unfurnished and unoccupied so that his expedition became more mysterious than ever » (p. 444).
- 6) « So there is one of our small mysteries cleared up. It is something to have touched bottom anywhere in this bog in which we are floundering » (p. 458).
- 7) « And now I pass on to another thread which I have extricated out of the tangled skein, the mystery of the sobs in the night, of the tear-stained face of Mrs. Barrymore, of the secret journey of the butler to the western lattice window. Congratulate me, my dear Holmes, and tell me that I have not disappointed you as an agent—that you do not regret the confidence which you showed in me when you sent me down. All these things have by one night's work been thoroughly cleared » (p. 458).
- 8) « But the moor with its mysteries and its strange inhabitants remains as inscrutable as ever » (p. 476).
- 9) « Tomorrow morning I shall find my way to Coombe Tracey, and if I can see this Mrs. Laura Lyons, of equivocal reputation, a long step will have been made towards clearing one incident in this chain of mysteries » (p. 490).
- 10) « I swear that another day shall not have passed before I have done all that man can do to reach the heart of the mystery » (p. 494).
- 11) « The barren scene, the sense of loneliness, and the mystery and urgency of my task all struck a chill into my heart » (p. 512).
- 12) « Well, I am glad from my heart that you are here, for indeed the responsibility and the mystery were both becoming too much for my nerves » (p. 520).
- 13) « "A greater mystery to me is why this hound, presuming that all our conjectures are correct—" "I presume nothing." » (p. 534).
- 14) « "My difficulty is the more formidable of the two, for I think that we shall very shortly get an explanation of yours, while mine may remain forever a mystery. The question now is, what shall we do with this poor wretch's body? We cannot leave it here to the foxes and the ravens." » (p. 536).
- 15) « "He did. He said that the death was a very mysterious one, and that I should certainly be

- suspected if the facts came out. He frightened me into remaining silent." » (p. 558).
- 16) « My friend was in excellent spirits over the success which had attended a succession of difficult and important cases, so that I was able to induce him to discuss the details of the Baskerville mystery » (p. 586).
- 17) « The hound was called off and hurried away to its lair in the Grimpen Mire, and a mystery was left which puzzled the authorities, alarmed the countryside, and finally brought the case within the scope of our observation » (p. 592).

Annexe VII. Fréquences d'occurrences (relevés effectués à partir de l'outil Ngram Viewer)

On trouvera ici, à titre indicatif, des graphes de relevés d'occurrences concernant le lexique du mystère, et les principales appellations du genre policier et du roman de mystère. La recherche a été effectuée à partir de l'outil « Ngram Viewer », qui permet une recherche à partir des livres référencés dans « Google Books ». Les calculs sont faits à partir des bases de données les plus récentes, de 2012 (avec parfois une comparaison avec les précédentes, de 2009).

1. Fréquence du mot « mystère » (base de données de textes français)

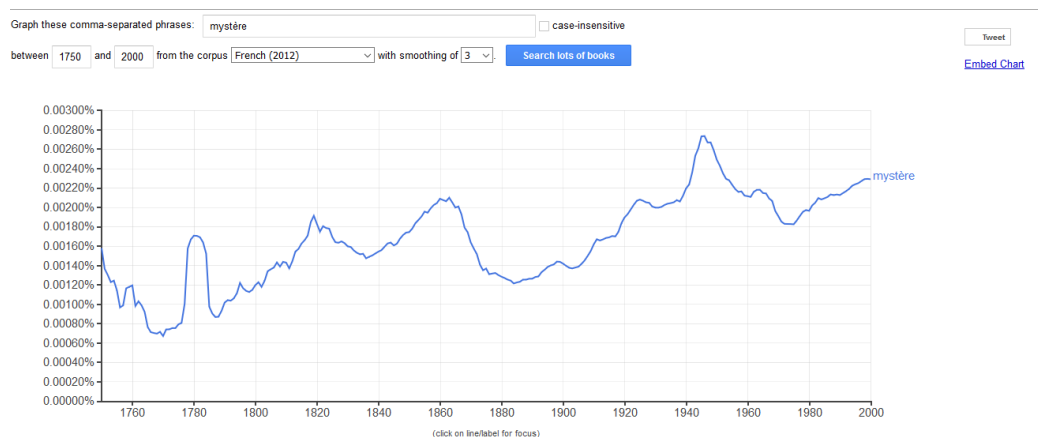
Base de données « French 2009 », 1750-2000.



1

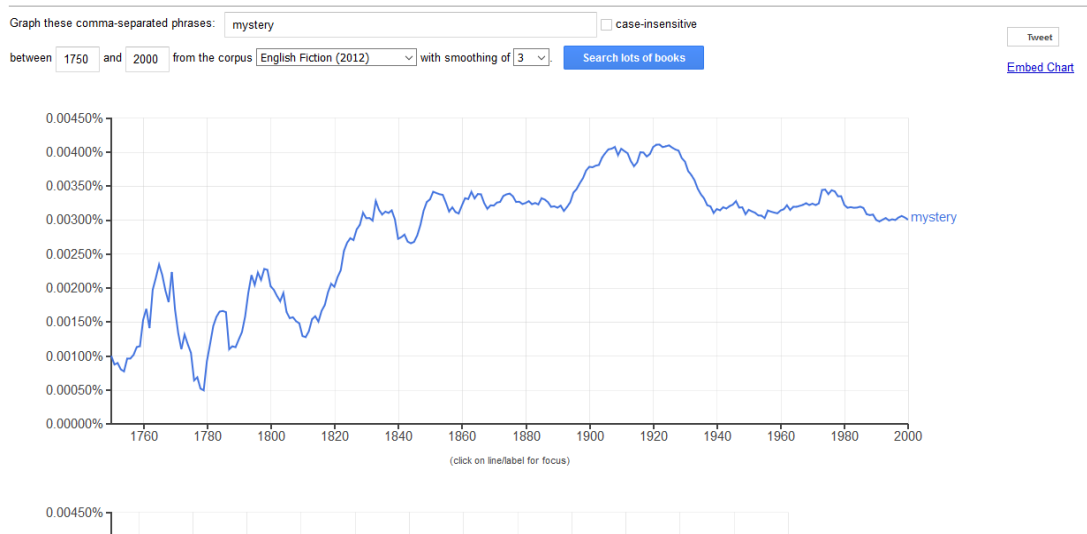
2. Fréquence du mot « mystère » (base de données de textes français)

Base de données « French 2012 », 1750-2000.



3. Fréquence du mot « mystery » (base de données de textes de fiction anglaise)

Base de données « English Fiction 2012 », 1750-2000.

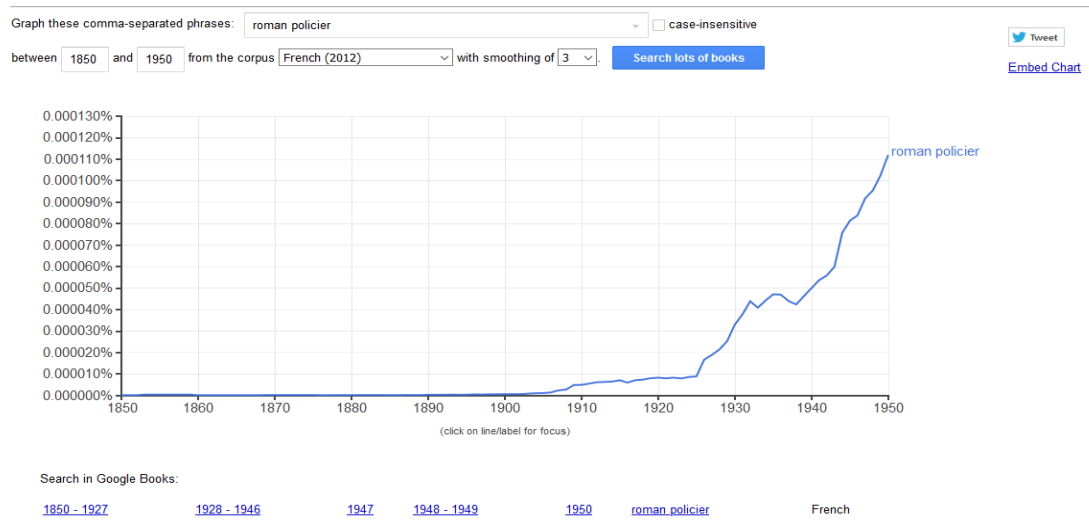


4. Fréquence de l'expression « roman judiciaire » (base de données de textes français)

Base de données « French 2012 », 1850-1950.



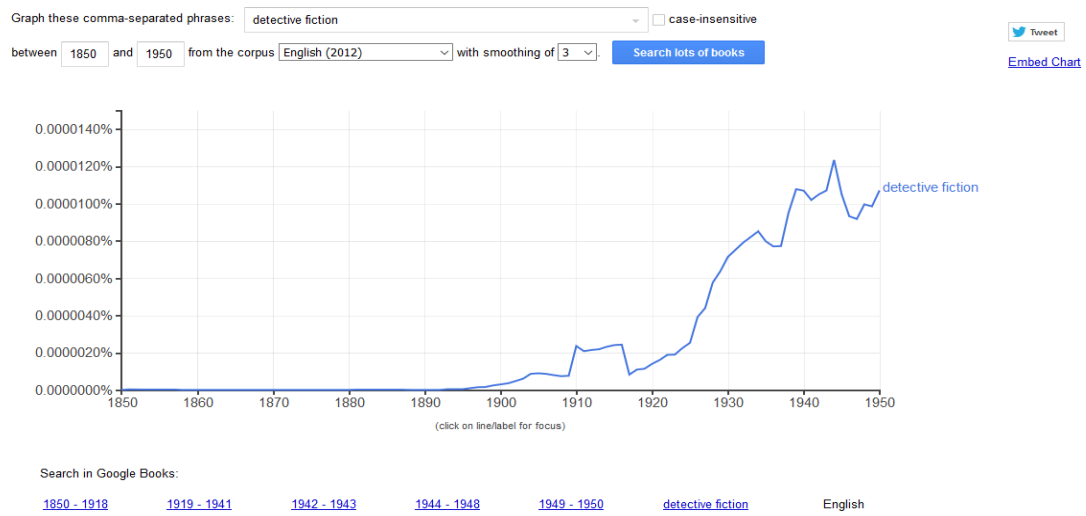
5. Fréquence de l'expression « roman policier » (base de données de textes français)
 Base de données « French 2012 », 1850-1950.



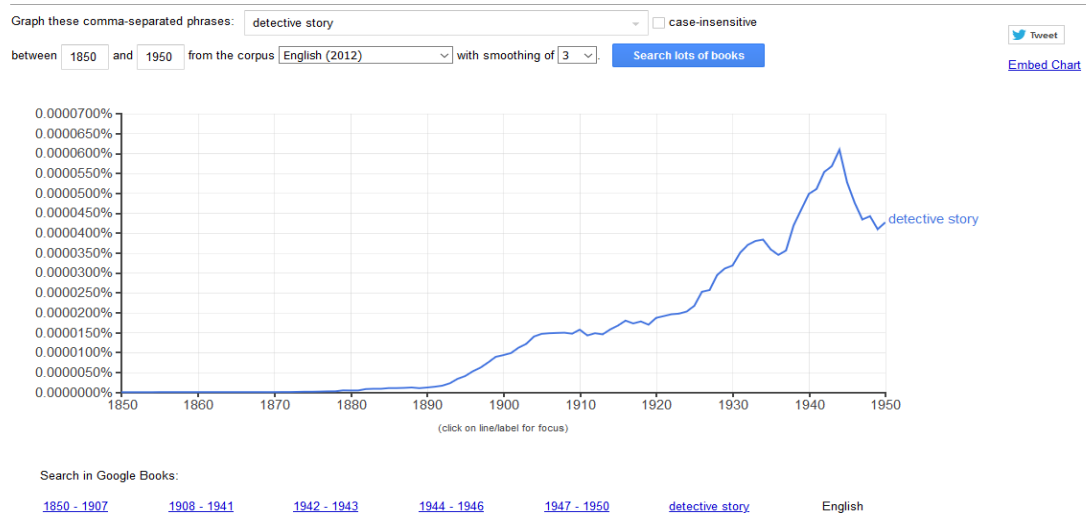
6. Fréquence de l'expression « roman de mystère » (base de données de textes français)
 Base de données « French 2012 », 1850-1950.



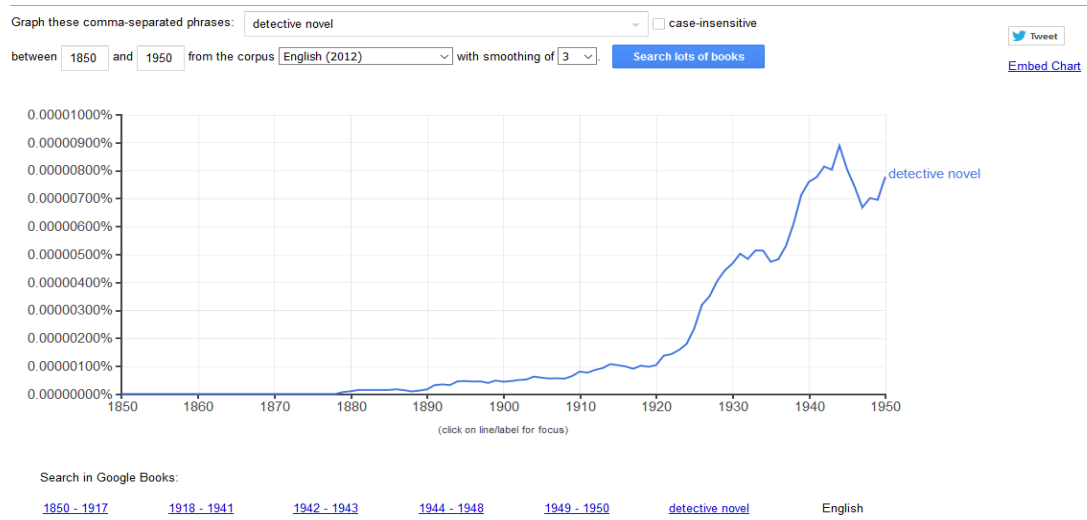
7. Fréquence de l'expression « detective fiction » (base de données de textes anglais)
 Base de données « English 2012 », 1850-1950.



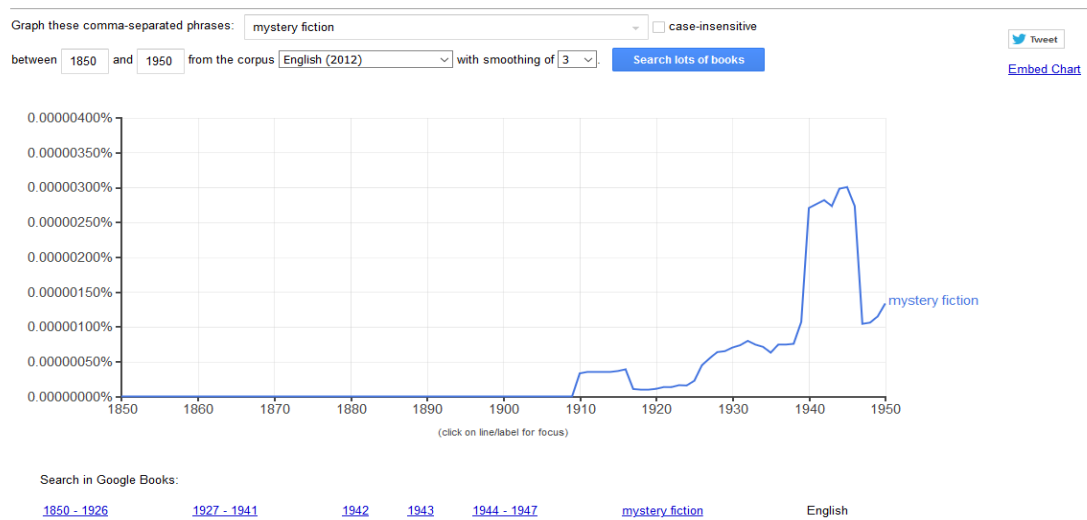
8. Fréquence de l'expression « detective story » (base de données de textes anglais)
 Base de données « English 2012 », 1850-1950.



9. Fréquence de l'expression « detective novel » (base de données de textes anglais) Base de données « English 2012 », 1850-1950.



10. Fréquence de l'expression « mystery fiction » (base de données de textes anglais) Base de données « English 2012 », 1850-1950.



11. Fréquence de l'expression « mystery story » (base de données de textes anglais)
Base de données « English 2012 », 1850-1950.



12. Fréquence de l'expression « mystery novel » (base de données de textes anglais)
Base de données « English 2012 », 1850-1950.



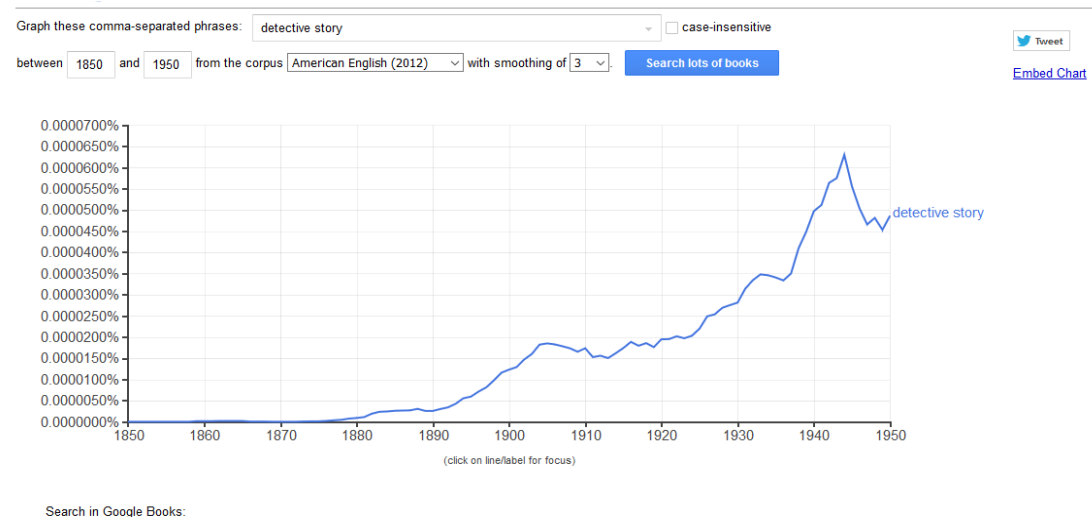
13. Fréquence de l'expression « detective fiction » (base de données de textes américains)

Base de données « American English 2012 », 1850-1950.



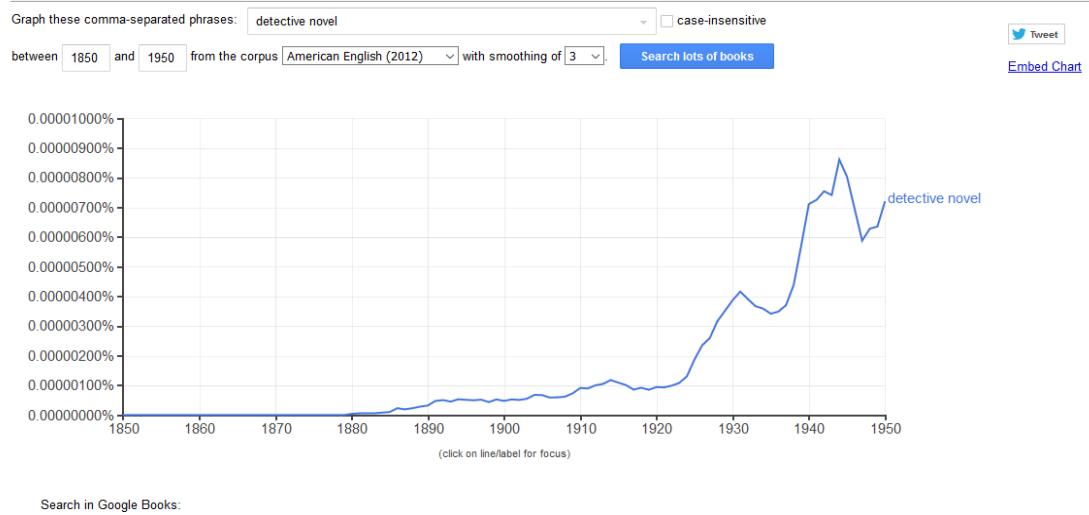
14. Fréquence de l'expression « detective story » (base de données de textes américains)

Base de données « American English 2012 », 1850-1950.



15. Fréquence de l'expression « detective novel » (base de données de textes américains)

Base de données « American English 2012 », 1850-1950.

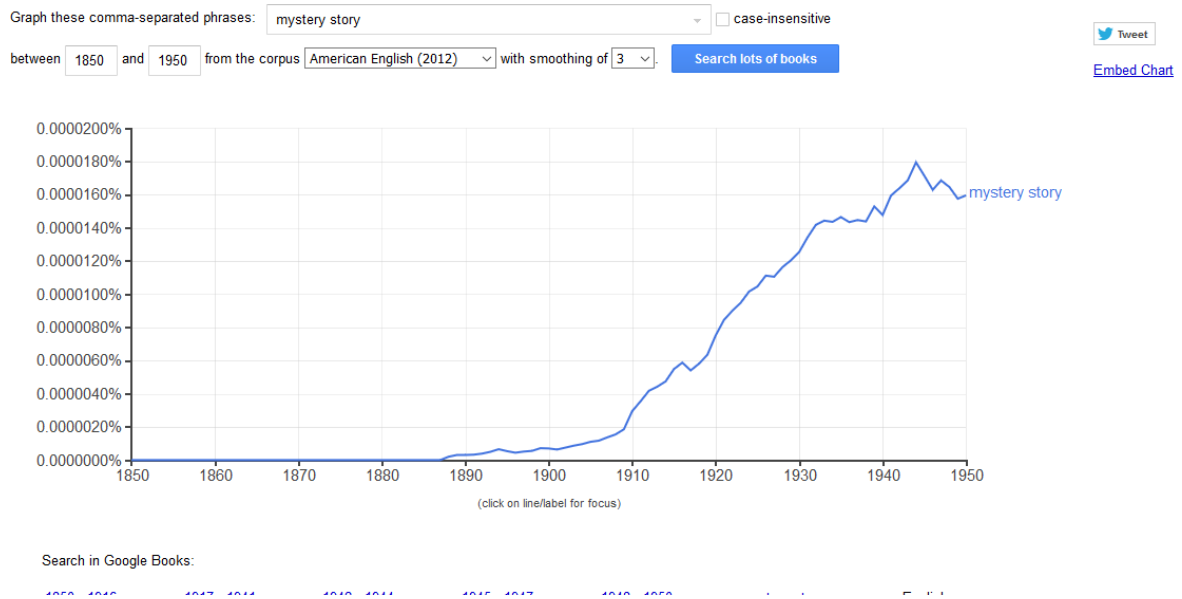


16. Fréquence de l'expression « mystery fiction » (base de données de textes américains)

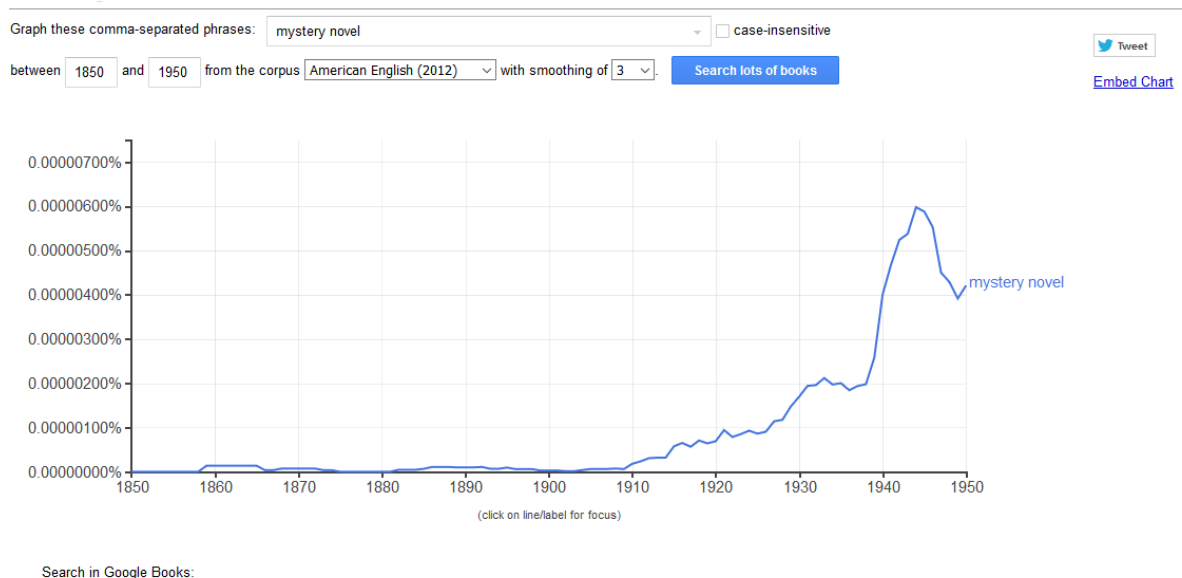
Base de données « American English 2012 », 1850-1950.



17. Fréquence de l'expression « mystery story » (base de données de textes américains)
 Base de données « American English 2012 », 1850-1950.



18. Fréquence de l'expression « mystery novel » (base de données de textes américains)
 Base de données « American English 2012 », 1850-1950.



Index des noms d'auteurs

- Adam, Jean-Michel, 822, 835, 882, 886
- Adams, Charles Warren, 258, 374, 402, 403–14, 425, 428, 729
- Agamben, Giorgio, 14, 15, 17
- Aikin, Anna, 86
- Aikin, John, 86
- Albert le Grand, 61
- Alcott, Louisa May, 332
- Alfu, 590, 592, 594, 599
- Allain, Marcel, 803
- Allingham, Marjorie, 641
- Altheim, Franz, 14
- Ambroise de Milan, 236
- Amfreville, Marc, 147, 148, 149, 154, 155
- Amoz, Claude, 788
- Andrewes, Lancelot, 73
- Angenot, Marc, 99, 736, 916
- Apulée, 14
- Arcuri, Carlo Umberto, 81
- Aristote, 81, 83, 84, 231, 267, 362, 735, 822
- Armogathe, Jean-Robert, 23, 65
- Artaud, Antonin, 13
- Ashley, Mike, 405
- Asseline, Alfred, 288
- Assouline, Pierre, 601
- Astbury, Katherine, 109, 189
- Augustin (saint), 69, 132, 275, 277, 347, 907
- Auroux, Sylvain, 51
- Austen, Jane, 98
- Authier-Revuz, Jacqueline, 607, 840
- Aveline, Claude, 492
- Bach, Johann August, 53
- Bachelard, Gaston, 239, 260, 897
- Bacon, Francis, 267
- Badiou, Alain, 826
- Bakhtine, Mikhaïl, 15, 214
- Balavoine, Claudie, 75
- Balzac, Honoré de, 38, 96, 107, 168, 169, 187, 209, 229, 230, 250, 241–51, 254, 309, 492, 493, 542, 690, 789
- Barbara, Charles, 244, 258, 374, 375, 391, 402, 428
- Barbey d'Aurevilly, Jules, 810
- Barbour, Brian M., 264
- Bardèche, Maurice, 96, 169, 187
- Baroni, Raphaël, 15, 29, 689, 690, 747, 816, 823
- Barth, Karl, 69
- Barthélémy, Jean-Jacques, 53, 55, 57
- Barthes, Roland, 313, 689
- Baslez, Marie-Françoise, 236
- Baubérot, Jean, 43, 66
- Baudelaire, Charles, 72, 101, 261, 273, 280, 381, 389, 423, 572
- Baudou, Jacques, 609
- Bayard, Pierre, 674, 696, 890
- Bayle, Pierre, 66, 82
- Belin, Christian, 76
- Belknap, Robert L., 392
- Bellet, Roger, 210, 432
- Belot, Adolphe, 258, 374, 375, 376, 428
- Benedict, Barbara M., 82
- Bénichou, Paul, 14
- Benjamin, Walter, 918
- Bentley, E. C., 495, 642, 660–73, 674, 678, 697, 709, 715, 734, 739, 741, 763

Berchet, Jean-Claude, 52
 Bergerac, Cyrano de, 260
 Berkeley, Anthony, 641
 Bernard, Richard, 75
 Bernard-Derosne, Charles, 348
 Bernard-Griffiths, Simone, 169, 170
 Bernardi, Bruno, 47
 Bernos, Marcel, 64
 Berthet, Élie, 258, 374, 375–80, 380, 391, 401, 428
 Berthiaume, Pierre, 56
 Berthmont, Rémy, 331
 Bertrand, Gilles, 53
 Bérulle, Pierre de, 65
 Besnier, Patrick, 563
 Bessière, Irène, 19
 Bessière, Jean, 15
 Bleton, Paul, 226, 228
 Bloom, Harold, 262, 264, 270
 Boileau, Nicolas, 72, 101
 Boileau, Pierre, 285, 711
 Boireau, Jean-Louis, 191
 Bois, Jules, 802
 Boisgobey, Fortuné du, 258, 431, 456, 474–84, 492, 500, 504
 Bolingbroke, Henry St John, 102
 Boltanski, Luc, 537
 Bonniot, Roger, 287, 308, 318, 324
 Borges, Jorge Luis, 25, 42, 43, 268
 Bosa, Bastien, 25
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 73
 Boucé, Paul-Gabriel, 54
 Bougainville, Jean-Pierre de, 53
 Bourdieu, Pierre, 14, 18, 25, 35, 36, 228
 Bourgeois, Christophe, 69
 Bourke, Richard, 103
 Boutier, Jean, 53
 Bouvier, Pascal, 223
 Bouyer, Louis, 62
 Boyer, Alain-Michel, 432
 Bozzetto, Roger, 19, 27, 58, 165, 766, 903
 Braddon, Mary Elizabeth, 257, 328, 330, 332, 370, 372, 504
 Brake, Laurel, 220
 Brantlinger, Patrick, 330
 Bréhier, Émile, 58
 Bremond, Claude, 836, 886
 Brémont, Henri, 74
 Breton, André, 12, 42, 137
 Brockden Brown, Charles, 37, 98, 108, 146–55, 156, 158, 159, 162, 163, 253, 262
 Brooks, Peter, 131, 269, 520
 Brown, Dan, 922
 Browne, Thomas, 274
 Brun, Jean, 56
 Brunaux, Jean-Louis, 632
 Brunel, Pierre, 12, 24, 83
 Brunetière, Ferdinand, 492
 Budd, Louis J., 277
 Budick, Emily Miller, 148
 Bühler, Pierre, 69
 Bulwer, Edward, 37, 167, 188, 190, 199–207, 210, 253
 Bunyan, John, 74, 75, 77
 Burke, Edmund, 45, 66, 101–5, 122, 123, 189, 195, 235
 Burkert, Walter, 51, 52
 Burnet, Éliane, 223
 Byron, George Gordon, 201
 Caddy, Edwin H., 277
 Caillois, Roger, 43, 706, 711
 Calame, Claude, 15
 Calvin, Jean, 64
 Cammaerts, Émile, 643
 Campaignolle-Catel, Hélène, 17
 Campbell, Gordon, 77
 Camus, Jean-Pierre, 76, 82
 Carco, Francis, 806
 Carney, James, 643

Casaubon, Méric, 74
 Cassagnaux, Édouard, 38, 168, 229,
 230, 237–41, 251, 254
 Castex, Pierre-Georges, 24, 165
 Cauvain, Henry, 258, 374, 402, 403,
 414–28
 Cawelti, John G., 765, 814, 815, 844,
 918, 922
 Cazotte, Jacques, 72, 101, 797
Céline, L. F., 811
 Cerquiglioni, Bernard, 290
 Certeau, Michel de, 18, 281
 Challe, Robert, 86–92
 Champigny, Robert, 736, 737
 Chandler, F. W., 493
 Chareyre-Méjan, Alain, 498, 826
 Charyn, Jerome, 765
 Chassay, Jean-François, 280
 Chastenay, Victorine de, 117
 Chateaubriand, François-René de,
 72, 73, 91, 800
 Chatelain, Jean-Marc, 75
 Chavette, Eugène, 258, 431, 455,
 456–65, 484
 Chessex, Pierre, 53
 Chesterton, G. K., 493, 495, 528,
 642–60, 660, 674, 685, 697, 710,
 712, 715, 716, 720, 721, 732, 735, 743,
 744, 752–55, 755, 909
 Chevalier, Louis, 208, 223, 228
 Chevasco, Berry Palmer, 220, 226,
 228
 Chevrillon, André, 807
 Chiron, Yves, 65
 Christie, Agatha, 33, 491, 495, 641,
 642, 643, 674–97, 698, 710, 717, 721,
 727, 729, 734, 743, 827, 835, 909
 Claretie, Jules, 552, 559, 563
 Clarke, Clare, 497
 Claudel, Paul, 13
 Clément d'Alexandrie, 58
 Clemit, Pamela, 189
 Clery, E. J., 86, 94, 97, 99, 105, 106,
 107, 110, 111, 115, 118, 122
 Codell, Julie F., 220
 Coleridge, Samuel Taylor, 115, 118
 Colin, Jean-Paul, 492, 493, 495
 Collins, Wilkie, 257, 332, 363–72, 405,
 406, 466, 486, 750, 777
 Compère, Daniel, 27, 169, 259, 264,
 381, 432
 Conan Doyle, Arthur, 26, 416, 492,
 494, 496, 497, 510, 511–29, 530, 550,
 575, 584, 591, 594, 596, 601, 615,
 639, 643, 657, 698, 705, 706, 707,
 708, 714, 718, 719, 726, 730, 731, 737,
 741, 742, 744, 774, 779, 819, 831,
 836, 844–900, 908
 Considerant, Victor, 227
 Constans, Ellen, 375, 383
 Cook, Michael, 20
 Cooke, Phillip P., 271
 Cooper, Fenimore, 222, 299, 418
 Corbin, Alain, 566
 Corneille, Pierre, 160, 362
 Côté, Jean-François, 280
 Cottret, Bernard, 64
 Couégnas, Daniel, 432, 497, 586, 596,
 619, 620, 800, 801
 Coulet, Henri, 81, 83, 84
 Courtès, Joseph, 822
 Courtray, Régis, 237
 Couturier, Guy, 59
 Coward, Barry, 45
 Coyault, Sylviane, 388
 Crébillon, Claude de, 86–92
 Crébillon, Prosper de, 274
 Cremona, Nicolas, 212
 Crouzel, Henri, 729
 Crouzet, Denis, 65
 d'Alembert, Jean Le Rond, 67, 173
 Dagron, Tristan, 66

Dante Alighieri, 222, 223, 390
 Darmon, Paul, 493
 Darwin, Erasmus, 52
 Dasen, Véronique, 51
 Declercq, Gilles, 476
 Deffand, Marie du, 125
 DeFino, Dean, 21
 Defoe, Daniel, 80, 82, 86–92, 97, 367
 Delcourt, Marie, 52, 53, 59
 Delcourt, Pierre, 492
 Delon, Michel, 31, 43, 52, 53, 55, 66, 67, 81, 82, 101
 Dens, Jean-Pierre, 72
 Derrida, Jacques, 22, 41
 Déruelle, Aude, 189
 Descargues, Madeleine, 74
 Descartes, René, 585, 633
 Descotes, Dominique, 592, 593, 603
 Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 72
 Desterbecq, Joëlle, 29, 689
 Dever, Carolyn, 329
 Dickens, Charles, 208, 220, 226, 227, 228, 363, 366, 659, 690
 Diderot, Denis, 67, 84–85, 85, 101, 173
 Didier, Béatrice, 101
 Didier-Weill, Alain, 42
 Dirda, Michael, 574, 575
 Dole, Andrew, 41
 Dompnier, Bernard, 67
 Donne, John, 73
 Douyère, David, 69
 Du Bartas, Guillaume de Saluste, 72
 Dubied, Annik, 689, 690
 Dubois, Jacques, 18, 21, 25, 35, 36, 228, 493, 496, 550, 593, 594, 601, 602, 604, 608, 749, 829, 873, 879
 Dubu, Jean, 71
 Duchesne, Jean, 73
 Duclos, Charles Pinot, 86–92
 Ducray-Duminil, François
 Guillaume, 37, 159, 167, 168, 170, 171, 180–88, 253, 454
 Ducreu-Petit, Maryse, 265, 268, 269
 Ducrey, Anne, 38
 Ducrocq, Jean, 66
 Ducrot, Oswald, 840
 Duflo, Colas, 25, 498, 603, 696, 737
 Dufour, Philippe, 83
 Dujardin, Philippe, 75
 Dumas, Alexandre, 257, 287, 298–307, 443, 492, 907
 Dunan, Anne, 75
 Duperray, Max, 117, 208
 Dupeyron-Lafay, Françoise, 402, 644, 826
 Dupras, Élyse, 70
 Dupuis, Charles-François, 55, 56
 Duquette, Elizabeth, 439
 Durand, Pascal, 17, 18, 36
 Durand, René L.-F., 43
 Durot-Boucé, Élizabeth, 84, 86, 95, 101, 105, 106, 109, 123
 Eco, Umberto, 827
 Eisenzweig, Uri, 21, 24, 241, 275, 517, 722, 735, 737, 748, 753, 785, 837, 843, 917
 Eliot, T. S., 363
 Emelina, Jean, 263
 Emsley, Clive, 209, 211
 Erre, Fabrice, 218
 Esmein-Sarrazin, Camille, 80, 81
 Étienne, Françoise, 52
 Étienne, Jacques, 60
 Étienne, Roland, 52
 Euclide, 81
 Fabre, Aristide, 804
 Fabre, Jean, 58
 Feil, Ernst, 66
 Felix, Charles Voir Adams, Charles Warren
 Féraud, Jean-François, 44, 45

Fernandez, Virginie, 318
 Ferrarrotti, Franco, 60
 Festugière, André-Jean, 51, 52
 Féval, Paul, 309, 787
 Fielding, Henry, 80, 86–92, 209
 Fierobe, Claude, 134
 Fieux, Charles de, 56
 Finné, Jacques, 490
 Fiorina, Jocelyn, 299
 Fisher, Benjamin F., 262
 Flaubert, Gustave, 381, 571
 Fondanèche, Daniel, 402
 Fontane, Theodor, 921
 Forbin, Gaspard-François-Anne de,
 67
 Forgues, E. D., 350
 Forté, Nadia, 125
 Fosca, François, 20, 22, 275, 785, 791–
 93
 Foster, James, 103
 Foucault, Michel, 20, 230, 281
 François, Marion, 569, 570, 821
 Freeman, Richard A., 711, 752, 755–
 58, 760, 822, 834, 835, 882
 Freund, Winfried, 165
 Fries, Jakob Friedrich, 41
 Frigerio, Vittorio, 559, 563
 Frye, Northrop, 21, 81
 Fuller Victor, Metta Victoria, 258,
 430, 431, 432–42
 Fumaroli, Marc, 72, 272
 Funk, Robert Walter, 69
 G***, Eusèbe, 207
 Gaboriau, Émile, 26, 257, 287, 307–
 27, 363, 392, 405, 485, 492, 493, 496,
 497, 504, 512, 521, 567, 715, 731, 737,
 785, 786, 787, 794, 907
 Gabriel, Frédéric, 61
 Gagnebin, Laurent, 64
 Galli Mastrodonato, Paola Irene, 99
 Gallix, François, 364, 365, 371
 Galvan, Jean-Pierre, 229
 Gargano, James W., 269
 Gaspard, Claire, 170, 186
 Gelly, Christophe, 275, 877
 Genand, Stéphanie, 189
 Gendrel, Bernard, 212, 213
 Genette, Gérard, 137, 745
 Genlis, Félicité de, 96, 109, 169
 Gervais, Albert, 810, 811
 Gervais, Bertrand, 280
 Gilbert, Pamela K., 328, 329, 330, 332
 Gillis, Stacy, 751
 Gilson, Étienne, 61
 Ginzburg, Carlo, 299, 731
 Girard, Gaïd, 333, 334, 408
 Giraud, Vincent, 275, 277
 Gisel, Pierre, 40
 Glinoyer, Anthony, 18, 36, 170, 180,
 212
 Godwin, William, 26, 37, 167, 188,
 190–99, 205, 244, 253
 Goethe, Johann Wolfgang von, 165,
 201, 769
 Goffette, Jérôme, 402
 Golonka, Wojciech, 652
 Goncourt, Edmond et Jules, 260
 Gontier, Philippe, 609
 Gorki, Maxime, 769
 Goulet, Andrea, 559
 Grande, Nathalie, 76
 Grant, Robert M., 62, 69
 Green, Anna Katherine, 492, 494,
 504, 530, 717, 718, 727, 729, 744
 Greenwood, James, 226
 Grégoire de Nazianze, 237
 Greimas, A. J., 831, 832, 833, 836, 837,
 873, 879, 882
 Grell, Chantal, 52, 53
 Griswold, Rufus Wilmot, 260
 Grivel, Charles, 19, 211, 375, 383, 745,
 915

Groc, Léon, 495, 585, 609–17, 639,
 714, 717, 719, 726, 730, 738, 739,
 744, 799, 806
 Groulier, Jean-François, 75
 Guillaud, Lauric, 165, 263, 402
 Guillaume, Anne, 643
 Gulddal, Jesper, 696
 Habermacher, Jean-François, 69
 Hägg, Thomas, 14
 Hale, Terry, 96
 Halimi, Suzy, 66
 Hallen, Cynthia L., 46
 Hamon, Philippe, 209, 212, 213
 Haquette, Jean-Louis, 73
 Harrison, James, 271
 Harvey, A.D., 192
 Hawthorne, Nathaniel, 154, 260
 Haycraft, Howard, 20, 21, 491, 492,
 493, 640, 641, 687, 711, 716, 717, 721,
 722, 726, 730, 735, 749, 750, 752,
 753, 755, 758, 760, 762, 766, 773,
 775, 829, 834
 Hazlitt, William, 194
 Helvétius, Claude-Adrien, 47
 Herman, Jan, 81
 Hilaire, Yves-Martin, 23
 Hoffmann, Charles Fenno, 267
 Hoffmann, Daniel, 266, 268
 Hoffmann, E. T. A., 164, 398, 417,
 552, 921
 Hogle, Jerrold E., 96, 127
 Hollington, Michael, 365
 Horne, Charles F., 769
 Horner, Robyn, 278
 Hottois, Gilbert, 644
 Hours, Bernard, 73
 Howells, Coral Ann, 126, 136, 140,
 142
 Huet, Pierre-Daniel, 81, 101
 Huftier, Arnaud, 19, 153, 226, 766,
 903
 Hugo, Victor, 250
 Hulin, Michel, 283
 Hume, David, 66, 104
 Hume, Fergus, 492, 494, 496–510,
 528, 529, 530, 698, 709, 736, 740,
 744, 908
 Hurel, Daniel-Odon, 66
 Iffland, A. W., 299
 Iles, Francis, 641
 Irwin, John T., 268
 Jacolliot, Louis, 494, 530, 531, 539–51,
 712, 726, 728, 730, 738, 744
 Jacquin, Joseph, 804
 Jaëck, Nathalie, 511, 517, 520
 James, Henry, 348, 350, 364
 Jaquier, Claire, 83
 Jaucourt, Louis de, 81
 Jauneau, Édouard, 13
 Jean Chrysostome, 237
 Jauneau, Édouard, 59, 60, 65
 Johnson, Samuel, 44–46, 106
 Jones, Lindsay, 51
 Jordan, Cynthia S., 155
 Joseph-Renaud, Jean, 574
 Jossua, Jean-Pierre, 63
 Jundt, André, 41
 Jung, C. G., 789
 Justin, Henri, 259, 261, 284
 Kaennel, Lucie, 40
 Kalifa, Dominique, 26, 167, 219, 220,
 227, 491
 Kannengiesser, Charles, 82
 Kayman, Martin A., 20, 922
 Keach, Benjamin, 75
 Kelly, Gary, 190
 Kennedy, J. Gerald, 277
 Kerényi, Karoly, 14
 Kermode, Frank, 21
 Kiblansky, Raymond, 272
 Kierkegaard, Sören, 61
 Knight, Mark, 331, 347

Knight, Stephen, 17, 166, 190, 198, 512
 Knox, Ronald A., 641, 716, 752, 761–63
 Koopmans, Jelle, 70
 Kopley, Richard, 265
 Kozul, Mladen, 81
 Kracauer, Siegfried, 20, 642, 656, 720, 732, 791, 922
 Kremer, Nathalie, 81, 84
 L'Homme-Wéry, Louise-Marie, 51
 La Bruyère, Jean de, 81
 La Cassagnère, Christian, 275
 La Ceppède, Jean de, 77
 La Fizelière, Albert de, 299
 La Tour, Maxime, 801, 807
 Lacan, Jacques, 42, 740
 Lacassin, Francis, 110, 414, 563, 606, 608, 609, 643, 644, 657, 659
 Laclos, Choderlos de, 173, 174
 Lacoste, Jean-Yves, 74
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 104
 Lactance, 58
 Ladous, Régis, 23
 Lafay, Henri, 76, 77
 Lagrée, Michel, 729
 Lamothe-Langon, Étienne-Léon de, 26, 37, 38, 98, 146, 147, 155–62, 164, 168, 208, 211–18, 253, 254
 Lanone, Catherine, 137
 Lardreau, Guy, 19
 Larivaille, Paul, 884
 Laroque, François, 73
 Larousse, Pierre, 170
 Lauret, Bernard, 66
 Lavergne, Elsa de, 496, 551
 Lavocat, Françoise, 823
 Law, Graham, 365
 Le Boulluec, Alain, 62
 Le Brun, Annie, 105
 Le Fanu, Sheridan, 143, 257, 332–47, 370, 372, 750
 Le Goff, Jacques, 74
 Leask, Nigel, 83
 Leblanc, Maurice, 491, 495, 585, 606, 618–39, 639, 698, 709, 712, 718, 719, 720, 730, 732, 734, 741, 742, 794, 797, 802
 Lebrun, François, 74
 Lebrun, Michel, 414
 Lebrun, Pierre, 63
 Lecercle, Jean-Jacques, 514, 640, 641
 Lefèvre, Amandine, 84
 Lefort, Arsène, 805
 Leitch, Thomas, 686
 Lemonier, Marc, 691
 Lenob, Lucienne, 363
 Lenoir-Bellec, Catherine, 223
 Léonard, Julien, 65
 Léonard-Roques, Véronique, 388
 Lermina, Jules, 494, 530, 551–62, 563, 573, 715
 Leroux, Gaston, 17, 491, 492, 495, 585–609, 614, 639, 666, 698, 707, 708, 709, 713, 718, 719, 727, 732, 734, 738, 742, 744, 789, 806
 Lesage, Alain-René, 86–92
 Lesuire, Robert-Martin, 37, 167, 168–79, 181, 187, 188, 253
 Letourneux, Mathieu, 226, 431, 601, 602, 607
 Lévêque, Pierre, 51, 52
 Lévinas, Emmanuel, 41, 42
 Lévy, Maurice, 66, 94, 95, 98, 99, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 114, 117, 122, 126, 141, 142, 147, 148
 Lewis, Matthew Gregory, 37, 98, 99, 108, 109, 126–36, 138, 145, 146, 163, 253
 Libera, Alain de, 61
 Ligou, Daniel, 55
 Lits, Marc, 29, 32, 689, 690

Locard, Edmond, 785, 787, 788
 Locke, John, 45, 49, 66
 Logé, Marc, 660
 Loisy, Alfred, 58, 59, 60
 Lombardo, Patrizia, 265
 Looby, Christopher, 147
 Lorain, P., 199
 Lotman, Iouri, 826, 835
 Lotterie, Florence, 189
 Lowell, James Russell, 260, 768
 Lucet, Sophie, 563
 Lukács, Georg, 81, 214
 Luther, Martin, 64
 Lyon-Caen, Boris, 241
 Lyon-Caen, Judith, 220, 227, 228
 Lysoé, Éric, 262, 263, 264, 284
 Mabbott, Thomas Olive, 260
 Machen, Arthur, 775
 Machet, Laurence, 52
 Machinal, Hélène, 510, 511, 514
 Maffesoli, Michel, 692
 Magog, H. J., 799
 Maillot (abbé), 75
 Maistre, Xavier de, 417
 Mallarmé, Stéphane, 12, 14, 17
 Malthus, Thomas, 513
 Manley, Lawrence, 208
 Mansel, Henry, 328, 329
 Marc-Chadourne, Jacqueline, 127
 Marcel, Gabriel, 41
 Marchasson, Yves, 82
 Margolis, Stacey, 264
 Marin, Louis, 69, 916
 Marivaux, Pierre de, 84, 86–92
 Marquer, Bertrand, 403, 559
 Marsh, Ngaio, 641
 Martin, Philippe, 13, 65
 Mason, Emma, 331
 Masseau, Didier, 66, 67
 Massol, Chantal, 84, 169, 241, 245,
 247
 Mathieu, Séverine, 43, 66, 958
 Maturin, Charles, 37, 98, 109, 126,
 127, 128, 136–47, 163, 237, 253
 Mauléon, Savary de, 160
 Maunder, Andrew, 365
 Maupassant, Guy de, 17, 24, 165, 490
 Maxwell, Richard C., 220, 226, 227,
 228
 May, Georges, 80, 81
 Mazouer, Charles, 13, 70, 71
 McKeon, Michael, 75, 81, 85
 Mehdi, Rachid, 74
 Meiners, Christoph, 53
 Mellier, Denis, 19, 102, 514, 606, 737,
 917
 Mendel, Jean-Marc, 686
 Mendès, Catulle, 492, 494, 530, 551,
 562–73, 715
 Menegaldo, Gilles, 208, 517, 520
 Menegaldo, Hélène, 208
 Ménestrier, Claude-François, 75–76,
 76
 Méniel, Bruno, 71
 Mérimée, Prosper, 797, 810
 Merivale, Patricia, 274
 Merkelbach, Reinhold, 14
 Mesplède, Claude, 170, 414, 609
 Messac, Régis, 19, 20, 302, 735, 769,
 785, 788, 791, 793, 796, 797, 810,
 811, 820
 Message, Jacques, 388
 Meursius, Johannes, 53
 Mey, Kerstin, 13
 Meyer, Arielle, 84
 Michelet, Jules, 250
 Middleton, Richard, 775, 776
 Miles, Robert, 94, 97, 99, 118, 122
 Millet, Baudouin, 74, 75, 80, 81, 82
 Milner, Jean-Claude, 280
 Milner, Max, 57, 72, 101, 234
 Miomandre, Francis de, 808

Missac, Pierre, 785, 789–90, 791, 794
 Molière, 160, 181, 422
 Molinié, Georges, 82
 Mollier, Jean-Yves, 18
 Montandon, Alain, 75, 80, 81, 82, 83, 84
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat de, 86–92
 Moran, Maureen, 331
 Moran, Patrick, 212
 Morand, Paul, 793, 794–96
 Morvan, Alain, 73
 Munnich, Olivier, 236
 Murat, Michel, 476
 Murphy, Bruce E., 20, 764
 Musset-Pathay, V. D. de, 99, 100
 Narcejac, Thomas, 285, 711
 Naugrette, Jean-Pierre, 511, 517, 520, 855
 Newey, Vincent, 77
 Nicole, Pierre, 81
 Nicolson, Marjorie, 735
 Niles, Lisa, 329
 Nitsch, Hermann, 13
 Nodier, Charles, 165
 Nora, Pierre, 632
 Oakley, J. W., 206
 Ogée, Frédéric, 125
 Olivier-Martin, Yves, 169, 287, 380
 O'Malley, Patrick R., 329
 Orczy, Emma, 495, 530, 641, 657, 706, 707, 708, 713, 723, 724, 725, 726, 729, 730, 734, 738, 741, 743, 744, 782
 Origène, 283
 Ossian, 544
 Otto, Rudolf, 41, 747, 905
 Ousby, Ian, 70
 Ouvarov, Sergueï, 53
 Pageaux, Daniel-Henri, 56
 Paine, Thomas, 189
 Palacio, Jean de, 192
 Panek, LeRoy Lad, 512, 641, 669
 Panofsky, Erwin, 272
 Pascal, Blaise, 49, 422, 916
 Pascal, Janet B., 518
 Patočka, Jan, 41
 Paul (saint), 42, 60–61, 132, 826
 Paul, Robert S., 20, 641, 643
 Pavel, Thomas, 823
 Peeters, Benoît, 674
 Péguy, Charles, 13
 Pennington, John, 850
 Penzoldt, Peter, 757
 Petitier, Paule, 250
 Peuchet, Jacques, 493
 Philippart, Hubert, 84
 Philippon, Jean, 56
 Pichon, Raphaël, 64
 Piérart, Marcel, 51
 Piis, Augustin de, 79
 Pinker, Roy, 688, 689
 Pinson, Guillaume, 18, 286, 602, 736
 Pirandello, Luigi, 811
 Pitassi, Maria-Cristina, 66
 Pixérécourt, René-Charles Guilbert, 170, 186
 Plaisant, Michèle, 55, 114
 Platon, 52, 81
 Plumtree, A. S., 236
 Poe, Edgar Allan, 26, 32, 168, 241, 285, 256–86, 287, 299, 308, 309, 335, 356, 363, 374, 381, 403, 416, 417, 421, 423, 433, 458, 485, 494, 498, 512, 530, 551, 552, 551–53, 555, 557, 559, 562, 563, 566, 573, 591, 593, 594, 620, 639, 654, 665, 706, 707, 709, 714, 715, 719, 728, 735, 744, 750, 768, 770, 778–83, 786, 790, 792, 797, 810, 831, 907
 Pomian, Krzysztof, 632
 Ponnau, Gwenhaël, 260, 408

Ponson du Terrail, Pierre Alexis, 108
 Pope, Alexander, 66
 Porée, Charles, 81
 Porte, Joel, 108
 Poupard, Paul, 40, 61
 Prestini, Mireille, 825
 Prévost, Antoine François, 86–92
 Prier, Jehan du, 72
 Priestman, Martin, 574
 Prince, Nathalie, 165, 563
 Priollet, Julien Voir La Tour, Maxime
 Proust, Marcel, 811
 Prungnaud, Joëlle, 98, 107, 108
 Punter, David, 126, 127, 143, 194
 Py, Gilbert, 78
 Pykett, Lyn, 330, 348, 350, 363
 Queffelec-Dumasy, Lise, 210, 226
 Quéniart, Jean, 43
 Quincey, Thomas de, 38, 168, 229–37, 254, 417, 504, 715, 770
 Racine, Louis, 78
 Radcliffe, Ann, 17, 37, 94, 96, 98, 99, 108, 109, 127, 117–28, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 253, 270, 309, 364, 797
 Rahier, François, 299
 Rank, Otto, 789
 Rataboul, Louis J., 65
 Reffait, Christophe, 81
 Regan, Robert, 269
 Regard, Frédéric, 73
 Register, Seeley Voir Fuller Victor, Metta Victoria
 Reik, Theodor, 689
 Rémond, René, 74
 Renard, Maurice, 806
 Repzka, Charles J., 231
 Reumaux, Patrick, 334
 Revaz, Françoise, 29, 822, 826
 Revett, Nicholas, 53
 Rey, Alain, 39, 43, 63
 Reyff, Simone de, 71
 Rey-Flaud, Henri, 70
 Reynolds, George W. M., 168, 208, 220, 221, 223–29, 254
 Ricardou, Jean, 281
 Richard, Claude, 261, 262, 263, 268, 273, 274, 275
 Richardson, Samuel, 80, 84, 85, 86–92, 111, 153, 173, 178, 179, 188, 561, 769
 Ricœur, Paul, 69, 689, 822
 Rieusset, Isabelle, 268, 269
 Rioux, Jean-Claude, 189, 209, 211
 Robin, Christian, 606
 Romano, Claude, 49, 826
 Rosier-Catach, Irène, 69, 916
 Roth, Robert Paul, 69
 Roulin, Jean-Marie, 189
 Rousseau, Jean-Jacques, 46–50, 55, 67, 86–92, 102, 173
 Rudolph, Kurt, 51
 Russell, William Clark, 258, 431, 455, 456, 465–73, 484
 Rustin, Jacques, 82, 85
 Ryan, Dermot A., 137
 Ryner, Han, 804
 Sade, D. A. F. de, 98, 99
 Sage, Victor, 109, 143, 332
 Saïdah, Jean-Pierre, 563
 Sainte-Croix, Guillaume de, 53, 54, 55, 56, 57, 805
 Saint-Martin, Isabelle, 73
 Saminadayar-Perrin, Corinne, 17, 220, 226, 228, 957
 Sand, George, 220
 Sandeau, Jules, 787
 Sándor, Kálai, 287
 Sandrier, Alain, 67
 Sauverzac, Jean-François de, 740

Saxl, Fritz, 272
 Sayers, Dorothy L., 641, 735, 766, 767,
 775–82, 784, 791, 795, 820
 Sbalchiero, Patrick, 278
 Schaeffer, Jean-Marie, 476
 Schaffner, Alain, 476
 Scherer, Colette, 78
 Schiller, Friedrich von, 126
 Schleiermacher, Friedrich, 41
 Schnapp, Alain, 52, 53
 Schopp, Claude, 299
 Scott, Walter, 109, 136, 141, 164, 333
 Séguin, Philippe, 265
 Sènèque, 274
 Seth, Catriona, 100, 107, 109
 Sevrin, Jean-Marie, 729
 Sgard, Jean, 169, 170
 Shakespeare, William, 46, III, 116,
 126, 159, 160, 239, 244, 337, 690, 753
 Shmeling, Gareth L., 14
 Shpaier-Makon, Haia, 209, 211
 Sibout, Cécile-Anne, 606
 Sicca, Anobe de, 58
 Simiz, Stefano, 65
 Siret, Vincent, 51
 Sirinelli, Jean-François, 18
 Smillie, Rachel, 575
 Smith, John, 527
 Smollett, Tobias, 53, 54, 80, 86–92
 Snyder, Robert Lance, 236
 Soulié, Frédéric, 257, 287–98, 492,
 907
 Soupel, Serge, 83
 Spackman, Tracy B., 46, 961
 Spenser, Edmund, 45
 Spenser, William David, 20, 28
 St. Armand, Barton Levi, 270, 271
 Stark, Johann August von, 53
 Starobinski, Jean, 53, 57, 79
 Steeman, S. A., 805
 Steiner, Rudolf, 52
 Stendhal, 212, 309
 Stern, Philip Van Doren, 766
 Sterne, Laurence, 74, 80, 86–92
 Stevenson, R. L., 512, 517, 520
 Stewart, Philip, 31, 80, 81, 82, 84
 Stierle, Karlheinz, 208, 219
 Stott, G. St John, 136, 137
 Streeby, Shelley, 332
 Stuart, James, 53
 Sue, Eugène, 17, 168, 208, 219–27, 228,
 229, 254, 492
 Sussex, Lucy, 497
 Sweeney, Susan Elizabeth, 274
 Swift, Jonathan, 46, 74, 86–92
 Switzer, Richard, 212
 Symons, Julian, 405, 406, 640, 749,
 750, 755, 758, 764
 Szkopiński, Łukasz, 180
 Tadié, Benoît, 275
 Tadié, Jean-Yves, 431
 Taine, Hippolyte, 807
 Tally, Robert T. Jr., 264
 Tartt, Donna, 922
 Tate, Allen, 262, 263
 Taylor, Jenny Bourne, 329, 363
 Taylor, Jeremy, 46
 Tencin, Claudine Guérin de, 97
 Terrel, Denise, 263
 Tertullien, 58
 Testard, Maurice, 58
 Thackeray, W. M., 769
 Thalberg, Frédéric, 492
 Thérenty, Marie-Ève, 18, 219, 220,
 221, 227, 228, 286
 Thévenin, René, 802
 Thiers, Jean-Baptiste, 67
 Thiesse, Anne-Marie, 619
 Thomas d'Aquin (saint), 69, 278
 Thomas, Keith, 94
 Thompson, G. R., 94, 95, 108, 109,
 121

Thompson, H. D., 752, 760, 761
 Tiedemann, Thierry, 53
 Tindal, Matthew, 66
 Todorov, Tzvetan, 19, 109, 165, 822
 Tolstoï, Léon, 769
 Topin, Marius, 308, 786, 785–87
 Travenol, Louis, 55
 Trémolières, François, 74
 Trénard, Louis, 55
 Tresmontant, Claude, 59
 Trintzius, René, 810
 Trollope, Anthony, 329
 Tulard, Jean, 27
 Vaillant, Alain, 17, 18, 23, 219, 227, 286
 Vallotton, François, 18
 Valois, Georges, 807
 Van Dine, S. S., 641, 711, 716, 717, 722, 752, 761–63, 829, 830
 Vanoncini, André, 287, 323
 Vareille, Jean-Claude, 19, 169, 170, 171, 172, 209, 210, 214, 238, 289, 374, 375, 383, 432, 595, 640, 708, 753
 Varnado, S. L., 121
 Vauquelin de La Fresnaye, Jean, 72
 Vauthier, Éric, 563
 Vax, Louis, 24, 27
 Vergne, François, 364, 371
 Vergote, Antoine, 729
 Vermander, Jean-Marie, 58
 Véry, Pierre, 789, 797
 Viano, Cristina, 84
 Viboud, Alexandrine, 209, 212, 213
 Victoroff, Tatiana, 38
 Vidal, Jean-Pierre, 280
 Vidal, Pierre, 160
 Vidocq, Eugène-François, 209, 211, 257, 273, 386, 417, 493, 546, 547
 Villeneuve, Johanne, 269, 837, 838, 839
 Vincent, Mireille, 276
 Vion-Dury, Juliette, 625
 Vogel, Joachim Sigmund, 53
 Voltaire, 53, 55, 67, 87, 111, 160, 173, 302, 362
 Waché, Brigitte, 373
 Wailly, Léon de, 126
 Waldron, Jeremy, 49
 Wallace, Edgar, 804
 Walpole, Horace, 37, 95, 96, 98, 106, 110–17, 119, 122, 126, 159, 160, 163, 253, 809, 934
 Warburton, William, 53
 Watine, Marie-Albane, 825
 Watt, Ian, 80, 81
 Webster, Noah, 46
 Wells, Carolyn, 730, 766–73, 774, 775, 776, 778, 780, 784, 791
 Wells, H. G., 795
 Wesley, John, 64
 Winkin, Yves, 18, 36
 Wittersheim, Éric, 844
 Wright, W. H., 492, 767, 773–74, 775, 778, 784, 791
 Wrong, E. M., 726, 735, 752, 758–60, 760
 Young, Brian Walter, 45, 66
 Yvon, Paul, 809, 810
 Zaccone, Pierre, 258, 430, 431, 432, 442–54
 Zadé, Raphaëlle, 237
 Zeender, Marie-Noëlle, 127
 Zola, Émile, 223, 504, 787

MYSTÈRE ET JOUISSANCE NARRATIVE : ENJEUX DE DRAMATISATION DANS LA FICTION POLICIÈRE ÉMERGENTE

Résumé

Ce travail de recherche vise à interroger la puissance d'évocation du mot « mystère » dans le cadre de la littérature narrative. Le mot, fréquemment associé au fantastique, semble concerner plus largement une littérature qui, alors que la société médiatique prend son essor, se centre sur la figure du récepteur. Pour étudier la puissance et le rôle du mystère dans le cadre de la littérature narrative, on a pris pour objet ses relations à la fiction policière émergente. L'étude porte pour commencer sur la manière dont le terme s'est chargé au cours de son histoire de connotations qui lui ont conféré un profil propre, en résonance avec le jeu de critiques qui s'est progressivement constitué à l'égard du roman. C'est avec le roman gothique et le roman populaire qu'il entre véritablement en littérature narrative. S'il passe en littérature fantastique, le mystère ne cesse cependant d'entretenir des liens avec les récits d'élucidation criminelle au fur et à mesure que ceux-ci envahissent le territoire de la fiction. L'étude du mystère apporte un éclairage sur la diversité des projets narratifs à l'œuvre, dans des textes visant massivement à intriguer et à intéresser le lecteur. Elle montre les limites d'une conception restreinte de la fiction policière entendue comme jeu pour l'esprit. Elle amène alors à s'intéresser à la portée pragmatique du mystère : le texte policier qui en passe par le mystère paraît en effet viser à jouer avec les attentes du lecteur et lui proposer un récit en perpétuelle transformation, de manière à lui faire éprouver la jouissance d'une perte de maîtrise à l'égard d'un jeu narratif essentiellement trompeur.

Mots-clés

Roman populaire, roman policier, pragmatique narrative, littérature et société médiatique

MYSTERY AND NARRATIVE ENJOYMENT: DRAMATIZATION CHALLENGES IN EMERGING POLICE FICTION

Abstract

This research aims to question the evocative power of the word "mystery" in narrative literature. This word, frequently associated with the fantastic genre, seems to relate more broadly to a literature which centers on the reader at the moment when the media society takes off. To study the power and role of mystery in narrative literature, we focused on its relations to emerging detective fiction. The study begins with the way in which the term has been loaded throughout its history with connotations which have given it a specific profile, in resonance with the set of critics which has gradually developed with regard to the novel. It really enters into narrative literature with the Gothic novel and the popular novel. If it goes from there to fictions affiliated to the fantastic genre, the mystery also takes place in novels dedicated to the elucidation of crime which appear at the time. The study of the mystery sheds light on the diversity of the narrative projects at work, in texts that aim massively to intrigue and interest the reader. It shows the limits of a limited conception of detective fiction considered as a sheer game for the mind. It leads to take an interest in the pragmatic scope of the mystery: the detective fiction which appeals to the mystery seems to aim to play with the expectations of the reader and offer him a narrative in perpetual transformation, so as to make him experience the enjoyment of a loss of control over an essentially deceptive narrative game.

Key-words

Popular novel, detective fiction, narrative pragmatics, literature and media society