

Mystère, mystère : l'ombre du surnaturel, du gothique au récit policier

Marc Vervel

▶ **To cite this version:**

Marc Vervel. Mystère, mystère : l'ombre du surnaturel, du gothique au récit policier. Revue Chameaux, 2019. hal-02066259

HAL Id: hal-02066259
https://univ-lyon3.hal.science/hal-02066259

Submitted on 13 Mar 2019

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.

Mystère, mystère : l'ombre du surnaturel, du gothique au récit policier

1. Le récit policier, un jeu rationnel ?

Le roman policier est traditionnellement considéré comme le lieu du triomphe de la raison, contre les vertiges de la superstition. Frère ennemi du fantastique[1], il tiendrait son pouvoir de sa capacité à en dissiper les ombres par l'exercice d'une démarche scientifique. Cette association entre raison et récit policier a longtemps paru relever du truisme, touchant à ce qui semblait constituer l'essence du genre, si l'on en croit les lectures critiques des années 1920 et 1930[2]. C'est le moment où le roman à énigme en particulier est moins vu comme récit que comme pur problème. Dans un contexte d'émergence de la société des loisirs, ce type de récits aurait surtout une visée ludique[3]. Ainsi s'expliquent à la fois le mépris qui a entouré une forme réputée comme non littéraire et le fait qu'elle a malgré tout été considérée, dans la mesure où elle engageait les ressources de l'esprit, à la manière d'un divertissement de bonne compagnie destiné à un public cultivé[4].

La critique contemporaine s'est attelée à déconstruire cette impression d'évidence, à défaire l'idée que l'articulation du jeu et de la raison puisse faire l'essence du récit policier. Si jeu il y a, celui-ci est d'une nature impossible : le fonctionnement d'un récit, reposant sur la construction progressive du sens, est incompatible avec l'idée d'un système de données qui n'attendraient que leur solution[5]. En tout état de cause, ces textes ne sont pas contemporains du triomphe du positivisme, mais au contraire d'un moment où celui-ci se trouve dans une phase de crise qui le mènera à sa ruine[6]. Ils peuvent être considérés comme une tentative désespérée de conjurer cette crise, d'ouvrir un espace fantasmatique à visée compensatoire. La raison, dans ces textes, apparaît alors comme trompeusement triomphaliste, et de la même manière que le jeu s'avère fallacieux, se donne à lire selon un mode de déploiement qui ne peut résister à une lecture attentive, dans la mesure où la narration, éminemment polyphonique, permet toujours d'imaginer d'autres solutions de l'énigme, comme l'a bien montré Pierre Bayard[7]. Le texte est le lieu de tous les possibles, dont aucune raison régulatrice ne saurait stabiliser le sens, et c'est le récit seul, dont fait pleinement partie le détective, qui invente à son gré les situations pour élire

[1] Gwenhaël Ponneau, « Du récit fantastique au récit policier : le criminel et son double », *Modernités,* 2 (1988).
[2] Sur la dimension scientifique du récit policier, voir en particulier Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Amiens, Encrage, 2011 [1929].
[3] « The detective novel does not fall under the head of fiction in the ordinary sense, but belongs rather in the category of riddles : it is, in fact, a complicated and extended puzzle cast in fictional form», Willard Huntington Wright, « The Great Detective Stories » [1927], in Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story,* New York, Carroll and Graf Publishers, 1974 [1946], p. 35.
[4] Sur le récit policier conçu comme jeu intellectuel, voir par exemple Richard Austin Freeman, « The Art of the Detective Story » [1924], in Howard Haycraft, *ibid.*, p. 7-17.
[5] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
[6] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1996.
[7] Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?,* Paris, Éditions de Minuit, 1998 ; *L'Affaire du chien des Baskerville,* Paris, Éditions de Minuit, 2008.

in fine ce qu'il lui plaira d'appeler la solution. « The Absence of Mr Glass » de Chesterton[8], dont le principe repose sur une situation où l'on peut lire un crime terrible, mais qui résulte en fait d'un simple tour de prestidigitation, représente métaphoriquement ce qu'il en est du récit policier en tant qu'il crée des jeux de miroir destinés à tromper le lecteur.

Pour dire la jouissance du jeu rationnel, le récit policier avait trouvé un mot dont il avait fait un étendard, en particulier en contexte francophone : l'énigme. Celui-ci, emprunté à une pratique à l'honneur dans les collèges jésuites de l'époque post-tridentine, où il s'agissait de cultiver l'intelligence des jeunes esprits par des devinettes élaborées, évoquait bien cet aspect ludique fonctionnant comme invite au lecteur[9]. Mais à côté du mot « énigme », il en existe un autre dans les textes qui ne cesse de le concurrencer et qui ouvre à un autre imaginaire : il s'agit du mot « mystère », à l'ascendance bien plus profondément religieuse. Comme l'énigme, il renvoie à ce qui fait obstacle à la connaissance. Mais ici, pas de perspective ludique. Avec le mystère, c'est autre chose qui se dit : l'idée d'un obstacle radical à l'exercice de la raison, de forces obscures susceptibles de la mettre en échec, d'un réel plus aisé à saisir à l'aune du surnaturel que selon les règles de la logique[10]. En conjurant la perspective ludique de l'énigme, c'est bien la question du récit que l'appel au mystère, d'un même mouvement, semble remettre au premier plan avec celle du surnaturel, comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même question. Le texte redevient ici le lieu de la tension narrative, du sens polyphonique et émietté, d'un rapport à la signification traversé par l'inquiétude quant au visage tapi dans l'ombre[11]. Faire la part du mystère dans le récit policier, c'est alors, dans la lignée des critiques contemporains, tenter de rappeler combien celui-ci ne cesse de manifester sa dimension proprement littéraire, plurielle et intertextuelle. C'est aussi tenter de cerner ce paradoxe propre au récit policier : dans le vieux débat qui opposait science et littérature, comment et pourquoi s'est-il obstiné à prendre fait et cause pour le camp de l'ennemi, à parier sur la raison et à nier sa portée littéraire, alors même que la substance des textes restait si visiblement travaillée par les joies de la narration et les vertiges de l'insaisissable ?

2. Le mystère dans la littérature narrative du 18e siècle

Pour comprendre le rôle du mystère en littérature, il faut d'abord remonter plus loin dans le temps. C'est au 18e siècle, avec le roman gothique, que le mystère fait véritablement son entrée en littérature narrative. Très

[8] Titre français : « l'absence de Mr Glass ». Cette nouvelle ouvre le recueil *The Wisdom of Father Brown* [1914].
[9] Jean-François Groulier, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les jésuites au XVIIème siècle », dans Philippe Dujardin [dir.], *Le Secret,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 109-134.
[10] Edouard Jeauneau, « Mystère », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. https://www.universalis.fr/encyclopedie /mystere/ [Site consulté le 20 septembre 2018].
[11] Sur les liens de la fiction narrative et du mystère, voir Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit,* Paris, Payot (Bibliothèque Rivages), 2015.

vite, le mot va y occuper une place envahissante, se répandant dans les titres des récits[12], faisant office d'étiquette générique, comme si la seule mention du terme suffisait à convoquer tout un univers de sens. C'est là le résultat d'une longue histoire. Du point de vue de l'histoire religieuse, le mystère est initialement lié aux « religions à mystères », ces cultes de l'Antiquité fondés sur une initiation et l'appel à des rituels symboliques destinés à problématiser la question du devenir de l'homme après la mort, notamment en lien avec une éventuelle résurrection[13]. Le premier christianisme, tout en se défiant de ces cultes, s'en est largement inspiré, au point que le « mystère » est devenu progressivement une notion centrale dans la tradition chrétienne, cristallisant les enjeux doctrinaux, permettant de conceptualiser ce que cette religion définissait comme son lieu propre. Le mystère en est alors venu à dire bien des choses[14]. En écho aux mystères antiques, il a permis de définir le christianisme par le prisme de l'initiation, une initiation matérialisée par le baptême et ouvrant au paradoxe d'une vérité secrète et pourtant destinée à tous. Le mot renvoie alors aussi aux symboles chrétiens et aux gestes du culte, qui incarnent cette vérité aux yeux des croyants. Plus fondamentalement, ce que dit le mystère, c'est le scandale dont le christianisme fait son épicentre : la pensée du Dieu fait homme et du Dieu mort. Le paradoxe inassimilable constituant le cœur du christianisme et il fait sa « Bonne Nouvelle » avec cette idée de l'absolu incarné et rendu visible du Dieu venu vivre et mourir parmi les hommes pour les sauver, nourrit en profondeur l'imaginaire du mystère[15]. 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'incompréhensible[16]. C'est tout ce qui échappe à la saisie rationnelle qui prend le nom de mystère, et en particulier la question du mal ou celle du devenir du monde. On voit combien le mot « mystère » est porteur d'un réseau de sens riche et complexe : il renvoie à la question de l'absolu, du secret, de l'initiation. Il envisage la vérité sous l'angle du paradoxe, 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. En cela, il désigne la condition humaine marquée par la mort et le mal et, comme telle, incompréhensible. Il permet en outre de thématiser la présence divine à la manière d'une force qui ne cesserait de se manifester, de faire un retour parmi les hommes, en particulier dans le cadre du culte :

[12]Dans *Northanger Abbey,* l'ouvrage parodique que Jane Austen consacre au genre gothique, la liste de sept romans abominables aux titres clichéiques qu'Isabella Thorpe dresse à l'attention de son amie Catherine Morland comprend deux ouvrages dont le titre renvoie explicitement à l'idée de mystère : *The Mysterious Warning* et *Horrid Mysteries*. C'est là manière de se moquer d'une mode, tout en citant au passage deux œuvres appartenant effectivement à l'histoire du genre. Jane Austen, *Northanger Abbey,* Oxford, Oxford World's Classic, 2003, p. 25 ; pour la version française du texte, *L'Abbaye de Northanger,* dans Jane Austen, *Oeuvres romanesques complètes,* t. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 28.

[13] Kurt Rudolph, « Mystery religions », in Lindsay Jones [dir.], *Encyclopaedia of Religions*, 2è éd., 2005, Farmington Hills, Thomson Gale, t. 9, p. 6326-6334.

[14] Paul Poupard, *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, t. 2, p. 1383-1385.

[15] « 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.

[16] Voir en particulier Sören Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Paris, Aubier (Bibliothèque philosophique), 1984.

l'eucharistie, dans le cadre liturgique, constitue le mystère par excellence. Le mystère renvoie au sacré, mais d'une manière qui lui est propre : ici, le sacré n'est pas radicalement « séparé » du monde profane des humains comme le veut la tradition et l'étymologie[17]. Grâce au mystère, la relation entre Dieu et les hommes se donne plutôt à lire selon un jeu de tensions complexe, entre distance et proximité[18].

Un tel étoilement de sens, fondé sur l'idée d'une finitude humaine confrontée à des forces transcendantes et insaisissables, était bien fait pour doter le mot de ce pouvoir évocateur qui amènera le gothique à le mobiliser de manière obsédante. Encore fallait-il pour cela qu'une telle référence fût ressentie comme permise. Au 17e siècle encore, l'idée de traiter littérairement la question du mystère était loin d'aller de soi. Lors de la controverse entre Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin, où se lisent les prémisses de la querelle des Anciens et des Modernes, l'opposition se concentre autour de la question des mystères chrétiens et de l'opportunité de les représenter :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles[19].

Les mystères, ici, renvoient aux vérités solennelles de la religion chrétienne. Terribles, oui, littéraires, non ; et non littéraires parce que terribles. Le mystère est considéré comme terrible dans la mesure où il dit la ligne de fracture entre l'humain et le divin, cet inconnaissable divin dont on ne pourrait supporter de contempler le visage[20], qui se fait sentir sans se donner à voir. S'il ne saurait sans difficulté intégrer le domaine de la littérature, c'est que cette dernière est perçue selon l'approche classique comme le lieu de l'ornement, de l'agrément et de la jouissance, par opposition aux profondeurs de sens des vérités chrétiennes[21]. On mesure l'évolution qui a lieu entre ce moment et le milieu du 18e siècle, quand Horace Walpole écrit le *Château d'Otrante*[22], évolution qui concerne aussi bien la manière dont la religion est appréhendée que le statut de la littérature. Du côté du christianisme, le processus bien connu auquel on donne fréquemment le nom de laïcisation, lié à sa perte d'emprise sur la société en même temps que ses valeurs continuent à s'y diffuser sous de nouvelles formes, permet à des concepts issus du champ religieux de se voir réappropriés par d'autres domaines. Du côté de la littérature, et de la pensée artistique en général, l'approche du sublime proposée

[17] « 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 Ferrarrotti, *Le Paradoxe du sacré,* Bruxelles, Les Éperonniers, p. 15. Voir aussi Rudolf Otto, *Le Sacré,* Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1995.

[18] Ce qui explique que la phénoménologie ait pu chercher à penser la question du mystère. Voir Gabriel Marcel, *Le Mystère de l'être,* Paris, Aubier, 1951.

[19] Nicolas Boileau, *Art poétique,* Chant III, v. 227-228, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1966, p. 173. Chateaubriand, dans sa volonté de constituer le merveilleux chrétien en littérature, reviendra sur cette citation pour la réfuter dans le *Génie du christianisme.* François-René de Châteaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme,* Paris, Gallimard (Pléiade), 1978, p. 456-1093.

[20] *La Bible, Ex,* 33, 20 : « Il dit : "Tu ne peux pas contempler ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre" », traduction œcuménique, Cerf, 10e édition, 2004.

[21] Au dix-septième siècle, celui qui peut véritablement traiter la question du mystère, c'est d'abord Bossuet. Jacques-Bénigne Bossuet, *Élévations sur les mystères, méditations et autres textes*, Paris, Bouquins, 2017.

[22] Horace Walpole*, Le Château d'Otrante,* Paris, José Corti, 1975.

notamment par Burke témoigne d'un renouvellement de la sensibilité : le terrible en vient à constituer un enjeu pour l'art et la littérature. Ce sera notamment le cas de la littérature romanesque, avec le récit gothique, qui récupère aussi au passage du sublime la fascination pour la nuit ou les paysages en ruines[23]. On comprend que cette littérature gothique se réapproprie l'idée du mystère, qui constituait précisément dans le contexte religieux le lieu du terrible, de ce qui ouvrait à l'autre de la littérature telle que l'envisageait le classicisme[24]. C'est toute la stratégie argumentative de Boileau qui se voit défaite dans un nouveau paradigme esthétique où le terrible et le mystère se trouvent reversés du côté de la littérature.

Mais si le mystère reste vivant au 18e siècle, c'est aussi que l'ensemble des résonances de sens qui sont les siennes se voient réactivées au-delà de la seule question du terrible et du sublime. L'expansion des voyages, qui ouvre au culte du pittoresque, et la naissance de nouvelles disciplines telles que l'archéologie réveillent l'intérêt pour l'antiquité et ses rites[25]. Les anciens cultes initiatiques fascinent et participent à l'intérêt pour des objets d'art tels que le vase Portland du British Museum, où Erasmus Darwin, en 1791, proposait de voir une prêtresse d'Éleusis invitant le spectateur au silence[26]. Le mystère se nimbe d'un halo d'exotisme et joue le rôle d'une référence religieuse autre que chrétienne, renvoyant à d'anciennes sagesses oubliées, si bien que le souvenir de ces cultes nourrira au 18e siècle l'imagerie symbolique de sociétés secrètes telles que la franc-maçonnerie[27]. Et pourtant, parallèlement, le mystère reste aussi et d'abord chrétien. Dans le cadre des controverses qui opposent les tenants de la religion à ceux d'une raison dont les progrès de la science illustrent les pouvoirs, il est le moyen pour les premiers de réaffirmer les droits de la sphère propre de la foi. Cette dimension proprement religieuse du mystère peut cependant à son tour faire l'objet d'un retournement : elle permet aux détracteurs du christianisme d'y dénoncer un concentré de superstitions passéistes, ce dont attesteraient les résonances théologiques du terme directement issues de la scolastique médiévale[28]. Contre l'idée d'un Dieu incarné ou se donnant à saisir à la manière d'une force surnaturelle, est volontiers mise en avant une conception théiste envisageant le divin comme une pure abstraction. L'idée d'un Dieu se donnant à sentir à la manière de quelque force surnaturelle par le seul biais de la foi est fréquemment considérée comme une

[23] Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais. 1764-1824,* Paris, Albin Michel (Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité »), 1995.
[24] Le sublime burkien n'était pas lié à la question de la littérature narrative, et c'est par un tour de force que le gothique s'est réapproprié ce concept. Denis Mellier, *L'Ecriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur,* Paris, Honoré Champion, 1999.
[25] Sur ces questions, Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997, article « archéologie », 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 un intérêt nouveau pour les symboles venus des sociétés anciennes, voir aussi l'article « orient, orientalisme », p. 809.
[26] 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 [Site consulté le 10 février 2018].
[27] Céline Bryon-Portet, « La culture du secret et ses enjeux dans la "Société de communication" », *Quaderni* [En ligne], n°75, printemps 2011 [en ligne]. http://journals.openedition.org/quaderni/410 [Site consulté le 23 septembre 2018]. Voir aussi, sur le rapport privilégié de la franc-maçonnerie aux mystères, par le biais de l'influence de Cagliostro, Daniel Ligou (dir.), *Dictionnaire de la franc-maçonnerie,* Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), article « mystères », p. 841-842.
[28] Aimé Solignac *et al.,* « Mystère et mystique », *Dictionnaire de spiritualité,* 12*,* Paris, Beauchesne*,* 1983.

manifestation d'obscurantisme. Les écrivains des Lumières, de Diderot à Laclos, et les dramaturges de la Révolution, surtout[29], auront beau jeu de dénoncer ce qui se passe derrière les portes des couvents : ce lieu clos et secret censément ouvert aux seules âmes élues pour y connaître des joies du mystère chrétien inconnues des autres mortels[30] en était venu à incarner le lieu de l'oppression, du vice et de l'ignorance[31]. L'espace sacré et consacré n'ouvre plus que sur du vide. Dès lors, au 18e siècle, le réseau de sens qui entoure le mystère permet bien des utilisations au carrefour du doctrinal, de l'idéologique et du fictionnel.

3. Le mystère dans le récit gothique

Ce contexte permet de comprendre l'émergence de la littérature gothique et la place qu'y occupe un tel terme[32]. Avec le gothique, il s'agit de revenir à la « romance », de retrouver l'héritage de Shakespeare contre la tradition classique française vantée par Voltaire, comme l'écrit Walpole dans la préface à la seconde édition du *Château d'Otrante*[33]. L'enjeu consiste à réhabiliter l'imaginaire jusque dans ses manifestations inquiétantes. L'originalité du gothique tient alors au fait qu'il va se fonder sur une pragmatique narrative spécifique. Le terrible, tel que le définit le sublime burkien puis kantien, est une sensation esthétique qui ouvre à la saisie du caractère paradoxal de la condition humaine prise entre le fini et l'infini[34]. Le gothique va se saisir du concept et mobiliser, de l'ombre au brouillard, les motifs susceptibles de produire la sensation du sublime selon Burke. Les récits pratiquent même volontiers la mise en abîme en montrant des personnages en proie à l'effet sublime : devant des paysages vertigineux, Emilie de Saint-Aubert[35] est saisie et s'ouvre à l'inspiration poétique comme à la méditation intérieure. Mais si le gothique s'approprie le sublime, c'est pour en détourner les effets, puisqu'il s'agit moins d'une esthétique du terrible que du terrifiant. L'enjeu est de déstabiliser le lecteur pour le faire jouir de la peur qu'il éprouvera. Ce travail de la sensation est envisagé dans le gothique pour lui-même et n'ouvre pas à une aperception métaphysique de la condition humaine. À cet égard, sans doute le gothique agit-il vis-à-vis de la question du mystère comme de celle du sublime : s'il reprend ces notions lourdes de sens, c'est pour les mettre

[29] Philippe Bourdin, « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », dans Jean-Claude Martin [dir.], *La Révolution à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 269-292, p. 285 en particulier.

[30] Voir par exemple le sermon du père Foucault cité dans Gaël Rideau, « Vie régulière et ouverture au monde aux XVIIe et XVIIIe siècles : la Visitation Sainte-Marie d'Orléans » [en ligne]. https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-4-page-24.htm [Site consulté le 24 septembre 2018].

[31] Sur la manière dont cette tradition rejaillit dans la littérature gothique et frénétique, voir Anthony Glinoer, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

[32] Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction,* London, Bloomsbury Academic, 2013 ; Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergences du roman noir anglais, 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

[33] *Horace Walpole, op. cit.*, p. 150-154.

[34] Philippe Lacoue-Labarthe, « sublime », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/ [Site consulté le 19 septembre 2018].

[35] Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe,* Paris, Gallimard (Folio Classique), 2001.

au service d'une pure pragmatique textuelle, indépendamment de tout débouché spirituel qui en légitimerait l'usage sur d'autres horizons. Ainsi, cette littérature, dont nombre de motifs en viennent rapidement à prendre valeur de clichés, peut-elle être vue comme une métaphore du texte narratif : la nuit, le château et les souterrains ne disent-ils pas l'errance du lecteur dans un espace imaginaire clos sur lui-même au sein duquel il jouit à tout instant de la découverte de l'inconnu ?

C'est dans cette économie que prend sens l'appel au mystère, qui va devenir un mot fétiche, presque un talisman pour les textes gothiques[36]. Le mystère, de par les traditions dont il est issu, dit d'un même mouvement le terrible et l'inconnu : il est donc aux prises à la fois avec l'objectif visé par le récit gothique et les moyens mis en œuvre pour l'obtenir. Ce que le mystère apporte au gothique, c'est en particulier une réarticulation du personnel du roman, puisque les actants y deviennent de pures forces. Les adjuvants comme les opposants sont certes incarnés, mais ils ne cessent de dépasser leur propre incarnation, à la manière de Dieu – ou du diable – qui ne cessent d'excéder leur apparence extérieure dans la conception chrétienne du mystère. Le rôle essentiel du portrait dans les récits gothiques ne dit pas autre chose : le portrait est incarnation, il montre quelque chose de son modèle, il en révèle même l'essence d'une certaine manière. Mais dans sa fixité et son mutisme, il en reproduit aussi la part obscure. Des *Mystères d'Udolphe* au *Portrait de Dorian Gray* en passant par *Melmoth* et *L'Oncle Silas,* cet usage du portrait ne cessera d'être reconduit au long du courant gothique et de ses avatars littéraires. Le paradoxe est que le personnage maléfique est alors étrangement incarné : il l'est de manière massive, puisqu'il se doit d'être éminemment spectaculaire, par son physique comme par ses actions, mais sa puissance dépasse sa personne et se diffuse de manière impalpable dans l'ensemble de la narration, où tous les signes manifestent sa présence. C'est ce que montre de façon remarquable *Melmoth : l'homme errant* de Maturin[37], où le personnage éponyme, comme sorti de son portrait en ouverture du texte, est littéralement partout. Son pacte avec le diable lui permet de traverser les époques et les lieux ; de la même manière, il agit dans les interstices du récit et les ellipses narratives. D'épisode en épisode, Melmoth communique son secret à ses victimes dans l'idée de passer à son tour un pacte avec elles : les parties manquantes du texte, matérialisées sous la forme de lignes de points, correspondent à l'instant où se communique cette vérité interdite au lecteur. Ce dernier n'a accès qu'à l'effroi de ceux qui ont eu la connaissance du secret. Dans les blancs du récit se constitue le halo de terreur qui entoure Melmoth. Cette approche du personnage, envisagé moins comme figure que comme force innervant le texte, et détenteur d'une parole terrifiante dont le sens ne sera enfin délivré au lecteur qu'au terme du parcours, peut aussi concerner à l'occasion les adjuvants : dans *Les Mystères d'Udolphe,* Emilie de Saint-Aubert est certes entourée par des signes sinistres, mais aussi par cette étrange musique céleste qui vient la trouver par intervalles comme pour lui dire qu'elle sera finalement sauvée. Dans le récit gothique, au spectacle fascinant mais contrarié (dans la mesure où il donne fréquemment à voir des images partielles, au sens

[36] Coral Ann Howells, *op. cit.*
[37] C.R. Maturin, *Melmoth : l'homme errant,* Paris, Phébus (Libretto), 2011.

ambigu ou trompeur), répond le son inassignable, le bruit dont on ne connaît pas la source. Comment dire mieux l'exercice d'une puissance dont la nature et l'identité ne cessent d'échapper. L'approche du récit comme champ de forces amène spontanément les auteurs à convoquer des harmoniques surnaturelles en lien avec l'imaginaire chrétien.

Le récit est ainsi volontiers saturé de références chrétiennes. La question du crime, qui prend une place toujours plus importante dans la littérature du 18e et du 19e siècles, affirme sa préséance dans le récit gothique, où elle constitue l'enjeu narratif central et renvoie au foyer insaisissable du texte. Le crime est conçu en lien étroit avec le péché originel tel que le conçoit la tradition chrétienne : il renvoie fréquemment à un acte premier caché au lecteur en amont du récit, à un secret du passé dont le texte narre les conséquences, et à ce qu'il faudra affronter pour s'en défaire. Dans l'intervalle, la transgression première ne cesse de se renouveler comme si elle ne pouvait que faire indéfiniment un retour, comme si du crime premier ne pouvaient que sortir de nouveaux crimes sans perspective d'achèvement tant qu'une force extérieure ne sera pas venue en abolir la logique. Ainsi, typiquement, de l'acte primitif (et tout shakespearien) de l'usurpation dynastique dans le *Château d'Otrante,* les actes de Manfred ne cessent de répéter et de signifier le crime passé. La chute d'Ambrosio dans *Le Moine* de Lewis[38] déploie indéfiniment les conséquences d'un péché d'orgueil initial. La logique du crime se mue dès lors en logique d'enfermement, ce qu'incarne fréquemment le dispositif spatial du récit. C'est là que se déploient les signes qui disent le crime initial et caché aussi bien que le crime futur qui en sera la conséquence, à moins qu'ils ne soient décryptés à temps. Châteaux obscurs et crimes mystérieux se démultiplient et se répètent chez Ann Radcliffe ; dans *L'Oncle Silas* de Sheridan Le Fanu, qui dérive directement du genre, c'est lorsque se répète l'étrange crime initial dans une chambre close qu'est enfin livrée la solution du mystère[39].

Crime, inconnaissable et forces surnaturelles se nouent en un tout qui permet de mobiliser les résonances de sens du mystère telles que les a mises en place la tradition chrétienne, et singulièrement catholique. L'étonnant est alors sans doute que les premiers auteurs de récits gothiques, chronologiquement parlant, sont plutôt issus de la tradition anglicane. Mais c'est que le récit gothique joue à plusieurs niveaux, et de manière contrastée, de cet imaginaire. D'une certaine manière, c'est sans doute ici que se met en place un mécanisme que l'on retrouvera à l'œuvre, à l'occasion, dans le récit policier : la narration dénonçant au niveau théorique ce dont elle tire concrètement sa dynamique fonctionnelle. Dans nombre de textes, si le récit déploie à des fins de jouissance l'imaginaire effroyable de l'errance du sens face au crime d'apparence surnaturelle, le discours porté par le texte dénonce dans ce même mécanisme le fonctionnement de la superstition. Cette critique se fait de manière implicite chez Walpole, puisque le Moyen Âge du *Château d'Otrante* déploie un imaginaire catholique renvoyant indirectement à une logique de conte de fées. Le catholicisme y est ramené à une fiction désuète. La critique est plus fermement articulée chez Ann Radcliffe, puisque la question de la superstition est au cœur des

[38] M.G. Lewis, *Le Moine,* Paris, José Corti, 2005.
[39] Joseph Sheridan Le Fanu, *L'Oncle Silas*, Paris, José Corti (Domaine romantique), 1997, p. 577.

Mystères d'Udolphe, et renvoie à l'effet pernicieux d'une tradition catholique trop irrationnelle. Emilie connaît la nature excessive de sa propre sensibilité, que son père a tenté de canaliser ; et pourtant, il ne faut pas grand-chose pour que l'effroi s'empare d'elle en dépit de tout bon sens. Ainsi, l'effet gothique est-il associé à une nervosité qui est explicitement thématisée et que l'on retrouvera chez nombre d'auteurs du genre ? Le « surnaturel expliqué »[40] des *Mystères d'Udolphe* sert alors à sortir de cette logique folle dénoncée par le texte pour rétablir l'ordre de la raison contre les superstitions permettant d'abuser les fidèles. Le mystère renvoie à une irrationalité dont on jouit, mais qu'il faut conjurer et qui n'est tolérable que dans le cadre de la fiction. Pourtant, cette ambivalence du rapport au mystère, entre mise à distance critique et mise en œuvre concrète, fait qu'ici tous les renversements s'avèrent permis. Aussi certains textes assument-ils, à l'opposé du surnaturel expliqué, l'appel résolu à l'ordre du supranaturel. Le pacte de *Melmoth* et la fin hallucinatoire du *Moine* signent l'irruption de l'ordre diabolique dans la diégèse. Et entre ces deux logiques de la dénonciation ou de la revendication du surnaturel, les textes peuvent aussi osciller, tant l'appel au mystère est fondé sur la propension à déstabiliser le sens. L'épisode de la nonne sanglante, dans *Le Moine,* renvoie à cette ambivalence : s'y juxtaposent à quelques pages d'intervalle une dénonciation de la superstition et l'entrée en scène du fantôme de la nonne. *Wieland* de Charles Brockden Brown[41] paraît marqué par une déstabilisation du sens qui continuera à propager ses effets au terme du récit. L'explication finale, fondée sur l'appel à la ventriloquie, ne rend pas compte de l'ensemble des signes étranges du texte. La mort du père, superstitieux à l'extrême, par l'effet d'une combustion spontanée, ne fait l'objet d'aucun travail destiné à en réduire l'étrangeté. Le gothique peut donc jouer sur les deux tableaux, se donner tour à tour sous le signe de la dénonciation des superstitions ou de l'irruption de la fantasmagorie diabolique. En son cœur paraît rester tapie une résistance de la signification.

4. Edgar Poe, la détection et le mystère

Dans le gothique, le mystère permettait de dire le crime inconnaissable au moyen de signes qu'il fallait saisir pour conjurer les puissances menaçantes cachées au regard. C'était là un excellent moyen de susciter la tension narrative[42]. Le mot « mystère » en vient alors progressivement à évoquer le lieu du désir de fiction, ce qui explique sa mobilisation obsédante dans le paratexte des œuvres[43]. Les « mystères urbains » concentrent l'essentiel d'un tel rapport à la narrativité, en reprenant l'idée du crime issue du gothique[44], pour la déplacer dans

[40] Sur le surnaturel expliqué, voir notamment Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais, 1764-1824,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 225-234.
[41] Charles Brockden Brown, *Wieland ou la voix mystérieuse,* Paris, José Corti, 1990.
[42] Sur la tension narrative, voir Raphael Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise,* Paris, Éditions du Seuil, 2007.
[43] Alain Vaillant, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », dans Corinne Saminadayar-Perrin [dir.], *Les Mystères urbains au 19ème siècle : le roman de l'histoire sociale*, *Autour de Vallès,* n°43, 2013, p. 23-34, et surtout p. 28-29 sur la place du mystère dans les titres d'œuvres en particulier.
[44] Alain Vaillant, *ibid.*, p. 23-34, en particulier p. 33 sur la manière dont Sue invente les mystères urbains en retravaillant

le réel contemporain de manière à augmenter encore l'intérêt du lecteur[45]. Ici, le pluriel renvoie à l'idée d'initiation issue des mystères antiques (il s'agit de familiariser le lecteur avec un autre monde inconnu, celui des bas-fonds, avec ses rituels et son langage propre), mais aussi à une dissémination de la question du mystère qui en intensifie l'effet : c'est le monde de la ville en son ensemble qui devient le lieu du crime et du danger[46]. Les bas-fonds ont l'allure d'une société secrète qui invite à chercher et à déceler les forces cachées travaillant dans les plis de la ville. Et si la logique du mystère noue le récit, elle ne manque pas non plus de le dénouer. Rodolphe, le héros des *Mystères de Paris*[47], y incarne la Providence divine. Omniscient et omnipotent, il est le grand régulateur, celui qui répond au crime en exerçant une stricte justice distributive.

Le récit policier se constituera largement contre ces traditions. Il en hérite certes nombre de motifs, à commencer par la thématique du crime manifesté par ses signes. Mais tout son fonctionnement semble prendre à revers les formes qui le précèdent : en particulier, il semble récuser l'articulation narrative fondée sur la crainte du crime et la solution providentielle, en mettant de l'avant un autre type de relation au lecteur, invité à résoudre un problème logique où ne sauraient se lire les connotations surnaturelles et la conception de la Providence dérivées de l'ancien imaginaire du mystère. Et pourtant, les choses sont plus complexes qu'il ne le semble. À cet égard, sans doute est-il bon de revenir sur le texte traditionnellement considéré comme l'acte de naissance du genre : *Double Assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe[48]. Il s'agit du premier texte dans lequel un personnage enquêteur met en œuvre de manière systématique une démarche réflexive pour établir le coupable d'un meurtre sous les yeux du lecteur sans que celui-ci ait eu la moindre information préalable concernant l'assassin. Plus que la question du crime ou de la police, c'est ce dispositif mettant en œuvre un jeu spécifique avec le lecteur qui amène à voir dans ce texte le premier récit policier. À la pragmatique terrifiante fondée sur une dramaturgie de la fascination, que donnaient à lire les récits gothiques, se substitue le théâtre mental d'une rationalité apaisée.

Le texte met en scène une enquête de Dupin portant sur un double meurtre d'une extrême sauvagerie, dont l'auteur est un orang-outang. La structure de la nouvelle paraît familière au lecteur de récits policiers et s'est vue reprise par nombre d'auteurs, à commencer par Conan Doyle : la rencontre du héros et du narrateur, suivie de considérations théoriques quant à la nature de l'esprit, ouvrant enfin à l'enquête à proprement parler, se retrouvera dans *Une étude en rouge*[49]. Un tel mouvement permet au récit de prendre une forme déductive pour mieux faire la preuve de la supériorité de l'esprit rationaliste. Pourtant, la première phrase du texte d'Edgar Poe devrait nous alerter, soit, dans la traduction de Baudelaire : « les facultés de l'esprit qu'on définit par le terme

---

spécifiquement des sources issues de la tradition gothique anglaise.

[45] Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty [dir.], *Les Mystères urbains au XIXe siècle : circulations, transferts, appropriations*, Médias 19, 2015, [en ligne]. http://www.medias19.org/index.php?id=17039 [Site consulté le 15 mars 2018].

[46] Alain Vaillant, *op. cit.,* p. 31-33 en particulier sur Paris comme ville appelée à s'ouvrir à la logique du mystère au 19e siècle.

[47] Eugène Sue, *Les Mystères de Paris,* Paris, Gallimard (Quarto), 2009.

[48] Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes,* éd. Claude Richard, Bouquins, 2011, p. 517-545.

[49] Arthur Conan Doyle (sir), *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue), Paris, Omnibus, vol. 1, 2010, p. 1-193.

analytiques sont elles-mêmes fort peu susceptibles d'analyse »[50]. D'entrée de jeu, 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 fondamentale. Le texte, qui paraît illustrer la puissance de l'esprit, en signale aussi les limites. Comment dès lors comprendre semblable tension ? Que signifie ce déploiement des pouvoirs de la pensée, contrarié au moment même où il s'exerce ?

La suite du texte va creuser cet effet d'ambiguïté. La supériorité intellectuelle de Dupin se manifeste sans tarder, mais ses théories sont loin de se limiter à l'apologie d'une rationalité fondée sur la seule logique. Il s'agit bien plutôt de faire preuve d'imagination au sens fort du terme[51], et de s'identifier à autrui pour déceler ses secrets. Cherchant par jeu à reconstituer les pensées du narrateur, Dupin l'observe, convoque les informations dont il dispose et s'efforce de suivre ce que pourrait être le fil de ses idées. Tout se passe comme s'il se dédoublait, par quelque procédure d'imitation mentale, pour devenir celui dont il cherche à saisir l'esprit, au-delà d'une conception purement mécanique du raisonnement. Il s'agit, comme le dit le narrateur, d'« une intelligence surexcitée, malade peut-être »[52].

L'enquête à proprement parler emprunte moins au scientisme qu'à l'herméneutique. La démarche d'élucidation s'inaugure à la lecture d'un fait divers dans *La Gazette des tribunaux* : la question porte moins sur l'observation d'une situation que sur l'interprétation d'un texte, celle-ci précédant celle-là et guidant la manière dont elle sera conduite. Il est d'ailleurs à noter que l'un des problèmes centraux pour l'enquête concerne ici une circonstance particulièrement curieuse : le fait qu'une multitude de nationalités soient représentées aux alentours de l'immeuble et que chacun de ceux qui a entendu la voix meurtrière soit persuadé d'y reconnaître la langue d'un autre pays que le sien. Le texte ironise sur des personnages issus de nations diverses et incapables de situer valablement cette différence, de saisir même ce qui sépare la langue de l'autre du cri animal. Un tel épisode peut ouvrir indirectement à une lecture inspirée de schèmes chrétiens dans la mesure où il fait écho au récit biblique de la tour de Babel. On sait qu'avec la tour de Babel se pose la question de la dissémination des langues et des nations à la suite du péché d'orgueil de l'humanité qui, en voulant s'égaler à Dieu, a poussé à leur comble les conséquences du péché originel. L'impossibilité à comprendre l'autre est donc liée à la question du crime, de la chute initiale dérivant directement notre solitude et notre incapacité à comprendre le monde, comme le veut la tradition augustinienne[53]. Edgar Poe nourrit son esthétique de questions issues de la théologie et de l'imagerie religieuse[54]. Alors que Dupin invite à considérer non l'indice, mais ce que celui a de véritablement particulier[55],

[50] Edgar Allan Poe, o*p.cit.*, p. 517.
[51] On reconnaît la dialectique *fancy-imagination* de Coleridge telle que Poe se la réapproprie, et dont rend mal compte la traduction baudelairienne.
[52] Edgar Allan Poe, *op. cit.,* p. 521.
[53] Vincent Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, PUF (Epiméthée), 2013, en particulier p. 58-63 sur l'opacification du rapport à l'autre comme conséquence de la chute.
[54] Claude Richard (ed.), « Edgar Allan Poe et les textes sacrés », revue *Delta,* n°1, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.

il y a ici de quoi s'interroger. Or, la solution du mystère est-elle aussi assurément étrange, et peut à son tour faire écho à une lecture chrétienne. 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. Les cris de terreur des femmes l'ont enragé. Après les avoir tuées, la bête est prise de honte : « sachant bien qu'elle avait mérité un châtiment, elle semblait vouloir cacher les traces sanglantes de son action[56] ». Il s'agit ici de la question de l'entrée dans l'humanité : la bête cherche à se faire homme par imitation en tentant de se raser, c'est-à-dire de supprimer ce qui fait sa condition bestiale. Mais ce faisant, l'animal adopte un comportement humain, ce que signe le crime qui suscite immédiatement la honte et la dissimulation, exactement à la manière d'Adam ou de Caïn. Le criminel que démasque Dupin, c'est l'être paradoxal qui se situe au carrefour de la bestialité et de l'humanité, qui a réitéré le péché originel en tentant d'intégrer la condition humaine.

Le propos censément rationnel renvoie en réalité à un discours issu de l'herméneutique chrétienne. Comment comprendre dès lors que le texte mobilise cette lecture dans le cadre d'une nouvelle censée illustrer les pouvoirs de la raison ? La chose est moins étonnante qu'il n'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 était auparavant inutile[57]. 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 en tant qu'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. 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 en vient 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 rédemption.

Ainsi s'affirme chez Poe un rapport essentiel au mystère, puisque l'idée de l'inconnaissable est ici directement associée à la finitude de notre condition. Le mot « mystère » apparaît d'ailleurs régulièrement dans la nouvelle avec un autre terme jouant lui aussi un rôle essentiel dans la tradition chrétienne : le

---

[55] *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 532 : « cela constitue l'évidence, dit Dupin, mais non la particularité de l'évidence. »

[56] *Ibid.,* p. 544.

[57] Vincent Giraud, *op. cit.,* p. 63-66 sur l'entrée de l'homme dans la démarche interprétative vue comme conséquence du péché originel.

« préternaturel », notion théologique renvoyant à ce qui semble surnaturel aux hommes parce qu'ils ne comprennent pas le sens réel de la création divine, qu'ils se font une idée tronquée de la vérité. Le mystère, ici, n'est donc pas celui du gothique. Ce qui signale le péché originel et dit notre rapport au crime, ce n'est pas quelque force d'apparence surnaturelle, mais le fait même que notre conscience soit plongée dans l'erreur. Dupin voit le crime où il se trouve et y reconnaît la condition humaine pour ce qu'elle est dans son rapport essentiel au péché - l'animal a eu tort de vouloir se faire homme. Le coup de force du texte, c'est alors de jouer avec une imagerie de l'enquête policière et journalistique en même temps qu'il convoque un imaginaire aux consonances religieuses, et de reconduire par là le trouble dans le sens. Au tour du lecteur de dépasser les apparences et d'affronter les lieux d'opacité du récit. À partir du moment où le mystère concerne la conscience, il ne peut qu'en venir à passer dans le texte pour mieux inviter le lecteur à se confronter à son tour aux signes étranges qui l'environnent.

5. Le récit policier avec et contre le mystère

Le traitement narratif du motif du crime sous l'angle du mystère donne donc lieu à différents types de réalisations textuelles. Le roman gothique fait du crime un instrument pour dramatiser la narration en traitant les personnages à la manière d'entités surnaturelles disposant des signes menaçants dans la diégèse, en lien avec une pragmatique terrifiante. Avec Edgar Poe, l'enjeu porte sur les signes eux-mêmes qui renvoient à une pragmatique fondée sur l'implication du lecteur en quête de sens[58]. Au cours de la seconde moitié du 19e siècle, nombre de textes peuvent alors emprunter indifféremment à ces deux approches. En France, Gaboriau[59], avec le roman judiciaire, est l'un des premiers à reconduire la tradition issue de Poe. Il met en place une narration rétrospective fondée sur l'élucidation des signes du crime à l'échelle du roman. Il évacue l'arrière-fond théologique du texte de Poe. En revanche, il réintroduit à l'occasion des personnages maléfiques et des motifs fortement dramatisés, destinés à relancer l'intérêt du lecteur. Nombre d'auteurs de l'époque, de Charles Barbara à Adolphe Belot ou Fortuné du Boisgobey[60], tout en mobilisant l'élucidation policière du crime, continuent à l'associer à l'idée d'un drame de la conscience et sont susceptibles de présenter des personnages inquiétants. La tradition anglaise du *sensation novel* noue étroitement ces diverses traditions. *La Pierre de lune* de Wilkie

[58] D'autres traditions narratives encore mobilisent le mystère en d'autres sens, comme le fantastique, dont l'analyse nous éloignerait cependant de notre sujet. La conception todorovienne du fantastique, si elle paraît aujourd'hui réductrice à nombre de critiques, se fait directement en lien avec la question du mystère. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil, 1970. Pour une critique de cette approche, Denis Mellier, 1999, *op. cit*.

[59] Emile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge,* Paris, Dentu, 1866.

[60] Sur ces auteurs, souvent considérés comme « protopoliciers », voir notamment Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1989 et Elsa de Lavergne, *La Naissance du roman policier français : du Second empire à la Première Guerre mondiale,* Paris, Classiques Garnier, 2009.

Collins[61] superpose narration fondée sur la malédiction et enquête policière en un tout étrange, où aucune lecture ne l'emporte absolument sur l'autre. Sheridan Le Fanu multiplie les récits de crime fondés sur une information partielle appelant la lecture policière, ouvrant à des perspectives gothiques et dépourvus au final de socle stable, de manière à mieux dire, en écho à Poe, l'inquiétude d'une conscience menacée par la folie et le mal. Nombre de ces textes semblent croiser des conceptions du récit issues de traditions diverses et miser sur des effets de polyphonie pour densifier la narration et déstabiliser l'idée d'un sens univoque. Le mot « mystère », en articulant ce trouble dans la signification à la question du crime et de ses enjeux, paraît à même de conférer au texte une véritable dynamique narrative. C'est en ce sens qu'on peut sans doute parler d'une idée du mystère, ou du moins d'un imaginaire du mystère, dans des narrations qui dessinent un ensemble traversé en dépit de leurs différences de préoccupations communes.

Le récit policier de la fin du 19e siècle et du début du 20e siècle, qui relève pour l'essentiel des sphères française et anglo-saxonne, hérite de ces traditions en même temps qu'il se constitue contre elles et qu'il réarticule le problème posé par la question du mystère pour mettre en place de manière toujours plus ferme un dispositif narratif à part. Avec un auteur comme Conan Doyle, le récit renonce à ses résonances théologiques et renvoie plutôt aux nouvelles méthodes policières du moment, qui irriguent clairement le récit[62]. Se met en place l'idée d'un texte qui se donnerait sous le signe de la science plus que de la littérature. Pour le comprendre, il faut se rappeler que cette époque est en Occident celle d'une première crise du roman, déjà soupçonné d'artificialité, en particulier dans sa forme réaliste et naturaliste[63]. La narration se voit alors progressivement condamnée à l'impasse, et même exclue de la littérarité. Contre ces formes jugées suspectes et « l'universel reportage[64] », la poésie symboliste va récupérer à son profit l'idée de mystère. Avec Mallarmé, le mystère ouvre ainsi à une quête initiatique portant désormais sur les mots mêmes et leur miroitement, dans une conception élitiste de la littérature qui convoque des harmoniques religieuses et qui stigmatise une modernité prosaïque[65]. Tout se passe comme si le récit policier, *a contrario*, réaffirmait des cadres de pensée fragilisés et mettait au premier plan sa dimension scientifique, comme pour mieux défendre sa spécificité et justifier le fonctionnement d'une narration qui se présente comme entée sur le réel. Se met ainsi en place un pacte littéraire paradoxal : pour séduire le lecteur, le roman policier propose des discours mimant des procédures scientifiques et met en scène leur triomphe. Cette littérature va faire mine de ne pas être littéraire, et même affecter un mépris pour la littérature[66]

[61] Wilkie Collins, *La Pierre de lune,* Paris, Phébus (Libretto), 2011.
[62] Le phénomène commence à se manifester en France et en Grande-Bretagne dès les années 1840, mais trouve son point culminant avec les techniques anthropométriques mises en place par Bertillon à la fin du siècle, auxquelles Sherlock Holmes fera explicitement référence. Voir Jean-Marc Berlière, « Police réelle et police fictive », *Romantisme,* Année 1993, n˚79, p. 73-90.
[63] Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt,* Paris, José Corti, 1966, p. 25-33 en particulier sur la crise du roman naturaliste.
[64] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes,* Tome 2, Paris, Gallimard (Pléiade), 2003, p. 231.
[65] Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres », *op. cit*., p. 229-234.
[66] Denis Mellier, « L'illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo [dir.], *Philosophies du roman policier*, Fontenay aux Roses, Feuillets de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, 1995, p. 77-99. Daniel Couégnas rattache cette question aux enjeux du cliché. Daniel

qui est celui de Sherlock Holmes dans *Une étude en rouge,* où Watson est stupéfait de son absolu manque de culture dans ce domaine. Le paradigme ludique et le paradigme scientifique en viennent ainsi à s'associer progressivement au nom d'une seule et même logique : il s'agit encore et toujours de prétendre que le roman policier relève en quelque sorte d'autre chose que de la littérature.

L'ambivalence des récits à l'égard du mystère se comprend dans ce cadre. Le genre a été façonné dès son origine par le mystère et l'imaginaire du crime qui dérive de ce dernier. Et pourtant, alors que le mystère paraît lié à la littérature dans sa relation à l'irrationnel et au surnaturel, en particulier avec le symbolisme ou, plus encore, avec les récits fantastiques qui assument, eux, leur héritage gothique, il s'agit ici de se construire contre lui. Le texte policier, au moment où il en vient à se constituer comme genre et à tenter de spécifier son territoire propre, le fait par le biais d'une déconstruction obstinée du mystère, point de départ du récit que celui-ci aurait la charge d'éradiquer[67]. Le récit se présente alors à la manière d'une progressive destruction de l'élément mystérieux qui en avait constitué le point de départ et la condition de possibilité. *Le Chien des Baskerville*[68] illustre un tel combat : tout se passe ici comme s'il fallait arpenter le territoire gothique pour en décomposer méthodiquement la logique. L'ancienne malédiction se voit ramenée à une triste machination, la créature surnaturelle n'est qu'un chien recouvert d'une pâte phosphorescente.

Pourtant, l'idée que le récit policier consiste en une réduction progressive des enjeux mystérieux ne résiste pas à l'analyse, ne serait-ce que parce que *«* raconter, c'est aussi construire, édifier cette architecture du caché[69] », comme Pierre Macherey le rappelait à propos de la littérature gothique. Un récit qui s'ouvre sur un mystère, en particulier lorsqu'il se déploie à l'échelle du roman, doit entretenir la logique mystérieuse pour maintenir son pouvoir sur le lecteur. Il peut notamment multiplier les fausses pistes, créer de nouveaux incidents en cours de route, délivrer des informations qui amènent à relire le début du roman selon une perspective qui se verra le cas échéant à son tour réduite à néant, jouer des ellipses et des zones d'ombre du sens pour désorienter le lecteur. *Le Chien des Baskerville* en est une indéniable illustration, avec son climat gothique (qu'illustre le caractère sinistre de la lande où errent des personnages perdus dans le brouillard), sa démultiplication des incidents et l'effacement de la figure de Sherlock Holmes, qui passe à l'arrière-plan du récit pour mieux le hanter, le lecteur ne cessant de guetter les signes de sa manifestation. Alors que Watson se retrouve seul au château des Baskerville, se croyant abandonné de Sherlock Holmes, le lecteur sait que l'enquêteur doit d'une manière ou d'une autre continuer à exister dans le texte et guette les signes de sa présence. Holmes se voit donc transmué en puissance insaisissable, et d'ennemi raisonneur du récit gothique, en devient une émanation dans la

---

Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil (Poétique), p. 92-93.

[67] Sur le récit policier comme éradication du mystère par le biais de la raison, Régis Messac, *op. cit*., p. 31. De son côté, François Fosca propose une analyse structurelle du texte policier, de la première étape fondée sur le mystère à la dernière reposant sur son éviction. François Fosca, *Histoire et technique du roman policier,* Paris, Éditions De la Nouvelle Revue Critique, 1937.

[68] Arthur Conan Doyle (sir), *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue)*,* Paris, Omnibus, vol. 2, 2011, p. 298-605

[69]Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* Lyon, ENS éditions, 2014, p. 59.

mesure où le lecteur cherche de quelle manière il continue à y agir dans l'ombre. Les récits peuvent ainsi revendiquer à l'occasion un discours résolument rationnel en même temps qu'ils continuent à exploiter au maximum les potentialités d'une écriture du mystère. *L'Ile aux trente cercueils* de Maurice Leblanc[70] constitue un cas limite de cette ambivalence, en écho indirect au *Chien des Baskerville.* Dans ce texte de 1917, la haine du mystère revêt un caractère idéologique : le mystère, lié au fantastique, y renvoie au monde germanique et s'oppose au jeu d'une raison française. Le texte rejoue narrativement le conflit en cours, comme en atteste l'appellation de « superboche » accolée au mystique Vorski, descendant bâtard et démoniaque de Louis II de Bavière. Mais là encore, le texte n'en est pas moins gothique de part en part, poussant au dernier degré ses effets terrifiants, en même temps que son fonctionnement pragmatique relève de la quête d'élucidation de l'impossible. Le triomphe de la raison se voit alors contaminé par la logique qu'il dénonce : comme Sherlock Holmes dans *Le Chien des Baskerville,* Arsène Lupin n'a d'autre choix que de passer à l'arrière-plan du récit, de faire l'objet d'une assomption secrète (sur un mode inversé : s'il est apparemment absent de l'île où se déroule le récit, c'est qu'il se trouve en réalité dans une caverne souterraine depuis laquelle il exerce son action), et de devenir la puissance bienveillante tapie dans l'ombre et seule apte à s'opposer aux forces du mal. Quant au rétablissement de l'ordre rationnel, il passe certes par l'explication, mais aussi par des effets narratifs dérivés de la pensée du mystère. Ainsi, le retour de la raison se dit-il d'abord par le biais d'une incarnation à portée fétichiste : c'est le chien « Tout-Va-Bien » qui surgit là où on ne l'attendait pas, passe où il veut sans jamais qu'on sache comment ni pourquoi, apparaît au moment où on a perdu tout espoir, constitue le signifiant pur de l'idée de providence dans le récit. L'effacement ultime de Lupin derrière cette figure dit alors combien le récit, pour conjurer le mystère, passe par des artifices narratifs ayant eux-mêmes à voir avec une puissance symbolique sans rapport avec la lisibilité rationnelle.

6. L'eucharistie du sens

Le texte policier s'efforce d'évacuer un rapport au mystère qui continue à le nourrir dans la mesure où il relève du récit et se voit donc configuré selon une logique faite d'imprévus, de renversements et de dangers secrets. L'« âge d'or » du récit policier anglais des années 1920 et 1930 correspond ainsi à une radicalisation de la tension à l'œuvre dans la narration. Le récit policier mobilise plus que jamais le mot « mystère » comme en attestent nombre de titres, de *The Mysterious Affair at Styles* d'Agatha Christie à *The Hog's Back Mystery* de Freeman Will Crofts en passant par *Mystery of Mr. Jessop* de E.R. Punshon. Mais la formule qui se met en place et qui va marquer l'histoire du genre semble bien fondée sur la mise au premier plan de l'énigme au détriment du mystère. C'est le fameux scénario fondé sur un crime liminaire, suivi d'une élucidation par un détective

[70] Maurice Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin,* Paris, Omnibus, vol. 2, 2013.

confronté à un nombre limité de suspects et ouvrant à la révélation finale, tel qu'il en est venu à caractériser l'univers d'Agatha Christie. Kracauer[71] voyait dans un tel scénario la version laïcisée du rituel de la messe ; mais c'était pour y critiquer ce qui n'était plus à ses yeux qu'une forme vide, où le culte se faisait au seul profit de la raison. Selon cette conception, « les figures du roman policier répondent point par point aux formes de la religion : le mystère à élucider répond au Mystère divin, le détective au prêtre-médiateur comme lui voué au célibat, son intellect infaillible au Logos divin, le criminel au pécheur et à l'hérétique, la police à l'Église institutionnalisée et aliénée à ses sources, le suspense à l'intensité de la ferveur religieuse tendue vers Dieu[72] ». Kracauer en conclut que le récit policier n'est qu'une forme dévitalisée, une coquille vide exprimant la pauvreté spirituelle de la modernité. Une telle approche repose sur l'idée que la raison scientiste et positiviste serait bel et bien le socle du récit policier. Pourtant, comme on l'a rappelé en ouverture de cette analyse, si la raison est au premier plan du propos assumé par les textes de fiction[73] et par les discours critiques qui les entourent au début du 20e siècle[74], il serait abusif de croire qu'elle en révèle le sens profond. Comme l'écrivait Borges, le récit policier se caractérise d'abord par le fait qu'il cherche à inventer un nouveau type de lecteurs[75]. Sa spécificité est d'ordre pragmatique et tient au fait qu'il invite le lecteur à entrer dans le tissu du récit, à y prendre part comme s'il se trouvait lui-même aux côtés du personnage. La raison est alors un moyen plus qu'une fin et a pour fonction de jouer avec le lecteur, de l'impliquer dans un mécanisme de tension narrative fondé sur la curiosité, de l'amener ainsi à participer pleinement au déroulement de la diégèse[76].

Tout le dispositif textuel paraît destiné à favoriser cette immersion dans le récit, en se présentant comme un équivalent du monde du lecteur, aux prises avec la réalité qui est la sienne. Chez Conan Doyle, puis chez Leroux ou Leblanc, le récit prend la forme de mémoires, d'archives, de témoignages, de journaux intimes ou de comptes rendus journalistiques. La présence d'un narrateur-témoin renforce cet ancrage, qui tient moins ici à la mention de détails porteurs d'un effet de réel tels que les envisage Roland Barthes[77] qu'à la constitution d'un véritable cadre diégétique faisant écho au monde du lecteur[78]. Y contribuent en particulier à l'occasion les allusions à un contexte historique récent : Watson ouvrait déjà *Une étude en rouge* en évoquant ses souvenirs de

[71] Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1981 (ouvrage posthume, écrit vers 1922-25).
[72] *Ibid.*, avant-propos de Rainer Rochlitz, p. 20-21.
[73] Régis Messac, *op. cit*., p. 33-34 sur le caractère central de la détection rationnelle dans le récit policier, qui en fait un critère permettant de le différencier de genres voisins.
[74] Denis Mellier, 1995, *op. cit*., p. 77-99 sur l'illusion logique travaillée par ces textes. Sur les discours critiques eux-mêmes pris dans un imaginaire du genre, voir en particulier Uri Eisenzweig, 1986, *op. cit.,* p. 11-12, et plus généralement les p. 21-48 sur la manière dont le genre policier a été construit et théorisé par la critique.
[75] Jorge Luis Borges, « Le conte policier », dans Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier,* Paris, Union Générale d'Édition (10/18), 1983, p. 289-304.
[76] Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 257-268 sur les mécanismes d'implication du lecteur fondés sur la curiosité.
[77] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11(1968), p. 84-89.
[78] Sur la question du rapport du jeu du récit policier avec la question de la référentialité, voir par exemple Jacques Dubois, *op. cit.,* ch. 4, « La Loi du genre », p. 69-84, et Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à l'histoire et à la théorie d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

la campagne d'Afghanistan. Le narrateur peut même prendre l'identité de l'auteur, de manière à renforcer encore l'effet de brouillage entre réalité et fiction. Dans « le sept de coeur », Maurice Leblanc raconte de quelle manière il a eu la chance de rencontrer Arsène Lupin, dont il est devenu par la suite le biographe[79]. De tels jeux se veulent évidemment plaisants et ne sauraient être pris au premier degré. Ils n'en mobilisent pas moins une référence au réel qui hante nombre de récits policiers jusque dans leur fonctionnement pulsionnel. Dans *Le Crime de l'Orient-Express* se lit ainsi une visée cathartique : le récit transpose indirectement un fait divers, l'enlèvement du bébé Lindbergh, de manière à mettre en œuvre sur la scène fictionnelle le châtiment du coupable, qui n'a pas encore eu lieu dans la réalité au moment où écrit Agatha Christie[80]. Pourtant, en même temps que ces récits policiers se donnent à lire en prise directe avec le réel, ils exhibent aussi leur caractère conventionnel et codé[81]. Cet aspect s'affirme dans les récits anglais de l'âge d'or avec des scénarios ritualisés et des récits fondés sur une focalisation zéro. C'est alors la dimension d'artificialité du récit qui est exhibée ; mais la contradiction n'est qu'apparente, car il s'agit bien encore et toujours de renforcer le jeu pragmatique fondé sur l'implication du lecteur en rendant le récit doublement transparent, à la fois par un pseudo-réalisme de façade et par un codage permettant de circuler sans heurts dans le dispositif proposé. À l'opposé du mystère fondé sur l'opacité du réel, c'est ici une diégèse toute de transparence qui se donne à lire. Et l'appel à la raison, qui prend des allures de déclaration idéologique dans nombre de textes, sert d'abord ce fonctionnement propre du récit.

Il y a donc ici une véritable dualité du texte qui occulte ses mécanismes profonds pour mettre en place un jeu pragmatique fondé sur l'illusion de la transparence ; en quoi il rejoint et répète ce qu'il en est des signes qui disent et qui voilent simultanément le réel auquel ils renvoient, et dont l'apparente lisibilité peut cacher le fait qu'ils constituent d'abord une opération sur le monde. En un sens profond, la question du mystère peut se retrouver dans le récit policier en tant qu'elle concerne les signes. L'idée que les signes, par leur ambivalence, disent notre éloignement du divin autant que son irruption n'est pas propre à Poe. Elle participe d'une longue histoire dans laquelle la grammaire de Port-Royal joue un rôle privilégié[82]. Un enjeu essentiel, pour Port-Royal, est de rendre compte de la formule rituelle « ceci est mon corps », qui consacre le rituel eucharistique. Ce que dit cette formule, c'est le signe comme présence et absence renvoyant à autre chose qu'à lui-même. Mais c'est aussi le caractère performatif du langage, puisqu'entre le début et la fin de la phrase, quelque chose s'est passé, la transsubstantiation a eu lieu, l'exercice de l'ordre symbolique a déployé ses pouvoirs en lien direct avec le divin.

---

[79]Maurice Leblanc, « Le sept de cœur », nouvelle issue d'*Arsène Lupin gentleman cambrioleur*, dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin, op. cit.,* vol. 1, 2012.

[80] Sur l'affaire Lindbergh, ses répercussions et la manière dont elle a donné lieu à divers échos fictionnels d'Agatha Christie à Hergé, voir Roy Pinker, *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique,* Marseille, Agone (Contre-feux), 2017.

[81] John G. Cawelti, *Adenture, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976, p. 42-44.

[82] Louis Marin, *La Parole mangée,* Paris, Klincksieck (Méridiens), 1986.

Il peut paraître étonnant de considérer que le récit policier, bien plus que la raison, met en œuvre une telle approche des signes pour en faire l'enjeu essentiel du récit. Pourtant, c'est bien ce que donnent à lire les textes. Il s'agit de dramatiser les signes qui se donnent de manière essentiellement ambiguë et qui disent une chose, mais de façon déviée ; de reconquérir une transparence du sens par le biais d'une manipulation sur le signe plus que par une élucidation de son potentiel de vérité ; et d'entreprendre par là une action performative au moyen d'un discours dont la fonction est moins de dire le vrai que de le produire – comme il fait du coupable. La raison joue le rôle d'un opérateur à même de susciter semblable avènement dans le cadre du récit, comme en témoigne exemplairement l'œuvre d'un Chesterton. *La Croix bleue*[83], première nouvelle consacrée au père Brown, a pour sujet la question des signes et de la capacité à les saisir pour ce qu'ils sont. Le policier Valentin cherche à arrêter un voleur dénommé Flambeau. Au passage, il se rit d'un prêtre ridicule, Brown, qui sera finalement le véritable héros de la nouvelle. Le rationaliste Valentin, d'entrée de jeu, est passé à côté de la vérité à force de prévention. Pour autant, il n'est pas dénué de talent, comme en témoigne une course-poursuite, où il se laisse guider par des signes incohérents, qui se multiplient devant lui et qui disent l'existence d'une piste à suivre. Parmi nombre de détails curieux qui éveillent son attention, on notera par exemple les étiquettes d'un marchand qui ne correspondent pas à ses produits : le désordre, ici, s'exprime par la déliaison du signe et du référent. À la fin du récit, il retrouve le père Brown, avec Flambeau, qui s'était déguisé en prêtre pour dérober à ce dernier une croix incrustée de saphirs. Flambeau affecte de dénigrer la raison, alors qu'en bon thomiste, Brown sait que la logique renvoie au contraire à l'ordre divin. Brown démasque donc Flambeau et révèle avoir manipulé les signes sur leur route pour aider Valentin à suivre leur piste. Par ce moyen, dit-il, « j'ai sauvé la croix ; la croix sera toujours sauvée[84] ». De la sorte, c'est l'ordre du monde qui est rétabli : les signes incohérents relevaient d'un jeu innocent destiné à rétablir une continuité plus profonde, puisqu'il s'agissait en réalité de sauver la croix, à la fois en tant qu'objet et que symbole d'une vérité supérieure. Derrière le jeu avec les indices se cachait la quête d'un signe plus essentiel, ouvrant à la présence de l'absolu. La nouvelle se déploie en écho avec cet absolu qu'il s'agit de révéler : les personnages se découpent sous un ciel où les étoiles sont à leur tour comme des joyaux, et disent ainsi la signification profonde d'une quête dont la véritable portée était d'ordre spirituel. L'ordre métaphorique permet alors de réaffirmer au cœur de la nouvelle l'idée du signe se manifestant enfin dans sa plénitude, où se lit le véritable horizon de la narration policière. Si Flambeau avait su lire les signes, il aurait vu que la croix bleue qu'il voulait voler apparaissait dans le ciel. L'indice s'est fait symbole, le signe est l'occasion d'une révélation.

Une telle approche des signes participe de la puissance d'un récit porteur d'une dimension performative dans une optique clairement théologique[85]. Mais elle n'est pas uniquement réservée à des auteurs qui, comme

[83] Titre original : « The Blue Cross » ; dans G.K. Chesterton, *Les Enquêtes du Père Brown,* Paris, Omnibus, 2008, p. 9-30.
[84] *Ibid*., p. 29.
[85] Sur la portée performative des signes en contexte théologique, voir Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*,

Chesterton ou Dorothy L. Sayers, se préoccuperaient explicitement, à l'occasion, de questions touchant la foi. Une telle fantasmatique du récit comme lieu des signes en action se retrouve en particulier dans l'œuvre de la « reine du crime », Agatha Christie. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*[86] avait fait scandale parce qu'il enfreignait selon ses détracteurs le « fair-play » auquel serait tenu l'écrivain de romans policiers. Il en disait pourtant la vérité la plus élémentaire : dans le récit policier, le coupable est toujours celui qui triche avec les signes. Il était donc normal que le docteur Sheppard, le narrateur et le meurtrier, en vienne à fausser la manière même de raconter le meurtre. L'action réparatrice de Poirot passe alors par la destruction de ce narrateur-manipulateur : en le menaçant d'une arrestation déshonorante, il le contraint à se tuer. Au préalable, il lui aura fait une dernière faveur en lui donnant l'opportunité de rétablir de lui-même la vérité des signes au sein de son texte avant que le détective ne le fasse à sa place. Par Poirot, Sheppard est donc contraint à inverser le message de mensonge en message de vérité en même temps qu'il se voit acculé au suicide. Le locuteur mensonger doit de fait être supprimé pour qu'ait lieu l'assomption du signe, pour que la vérité, se détachant de lui, soit rétablie en et pour elle-même. Ainsi, le sujet des récits d'Agatha Christie porte-t-il moins sur la raison que sur les signes qui prennent une place essentielle dans son œuvre, y compris au sens le plus matériel. Ce sont les signes qui prennent vie et qui organisent la diégèse, comme dans *ABC contre Poirot,* où le nom du tueur vient du principe qu'il choisit ses victimes en fonction de l'initiale de leur nom[87]. Les résonances surnaturelles d'un rapport au signe vu comme rituel ouvrant à l'avènement de la vérité sont d'ailleurs assumées de manière plus ou moins explicite dans nombre de textes. *Poirot quitte la scène*[88] met en scène la mort d'Hercule Poirot. Le héros s'y voit confronté au mal absolu sous la forme d'un personnage qui ne peut être arrêté parce qu'il ne commet pas les meurtres lui-même, mais suscite chez les autres la pulsion criminelle. Sa puissance transcende les signes, si bien que Poirot, face à lui, est condamné à l'impuissance. Le détective n'a alors d'autre choix que de contrer son ennemi au moyen d'un rituel, en l'occurrence une parodie d'ordalie, destiné à tuer le meurtrier au prix de sa propre mort. Poirot se sacrifie pour sauver les hommes du mal, mais les signes de sa présence font ensuite un retour par le biais d'une lettre venue d'outre-tombe pour consacrer son assomption symbolique. Parfois, la résonance surnaturelle est encore plus explicite. Ainsi l'enquêteur Harley Quinn[89] est-il en réalité un ange gardien qui apparaît et disparaît à volonté. Il délivre des indices aux personnages pour qu'ils en tirent eux-mêmes les conclusions et trouvent le signe qui les mettra face à leur destin.

Le récit policier est donc affaire de signes et de consommation des signes. Il donne forme à l'invisible, permet à l'insaisissable de prendre corps. Il touche ainsi à l'essence de la question du mystère qui ouvre à ce qui nous échappe ; il est bien en ce sens proprement eucharistique, retrouvant la leçon de Port-Royal au moment où

Paris, Éditions du Seuil, 2004.

[86]Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd,* Paris, Le Masque, 2011.

[87] Agatha Christie, *ABC contre Poirot*, Paris, LGF (Livre de Poche), 1967.

[88]Agatha Christie, *Poirot quitte la scène*, Paris, LGF (Livre de Poche), 1993.

[89]Agatha Christie, *Le Mystérieux Mr Quinn,* Paris, Le Masque, 1993.

il met en place une dramaturgie des signes. Et c'est bien pour cela que ces récits se dévorent. La lecture se fait ici consommation rituelle en lien avec le désir d'absolu et de vérité. C'est peut-être là que réside le fonctionnement pragmatique profond de récits qui sont des leurres, se donnant sous le signe de la raison pour mieux cacher leur mode d'action profond, en prise avec les vertiges de l'ordre symbolique. Le mystère dit la vérité du récit policier : du côté de la force plutôt que de la forme, il nous met face à un livre où nous rêvons d'entrer de plain-pied pour enfin nous plonger dans un monde où les signes seraient vivants, actifs, et donneraient prise sur les choses. Peut-être voit-on alors l'intérêt d'une recherche qui porte sur la question du mystère dans le récit policier : tout en s'inscrivant dans le courant critique qui, de Jacques Dubois à Eisenzweig, vise à réhabiliter la dimension littéraire du récit policier, elle a pour objectif d'éclairer la manière dont les textes sont travaillés par de multiples résonances de sens que peut éclairer un imaginaire paradoxalement façonné pour partie par une lointaine tradition d'origine religieuse participant de sa puissance.

Marc Vervel
Enseignant Université Paris Diderot
Laboratoire CALHISTE, Université Hauts de France

Bibliographie

BARONI, Raphael, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BROCKDEN BROWN, Charles, *Wieland ou la Voix mystérieuse,* Paris, José Corti, 1990.

- Texte original : *Wieland or the Transformation, with related texts,* Indianapolis, Hacket Classics, 2009.

CAWELTI, John G., *Adenture, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976.

CHESTERTON, Gilbert Keith , *Les Enquêtes du Père Brown,* Paris, Omnibus, 2008.

- Texte original : *The Complete Father Brown Stories,* London, Penguin Classics, 1992.

CHRISTIE, Agatha,

Le Meurtre de Roger Ackroyd, Paris, Le Masque, 2011.

- Texte original : *The Murder of Roger Ackroyd,* New York, HarperCollins, 2006.

_____, *Le Mystérieux Mr Quinn,* Paris, Le Masque, 1993.

- Texte original : *The Mysterious Mr Quinn,* New York, William Morrow Paperbacks, 2012.

_____*, Poirot quitte la scène*, Paris, LGF (Livre de Poche), 1993.

- Texte original : *Curtain*, New York, William Morrow Paperbacks, 2011.

COLLINS, Wilkie, *La Pierre de lune,* Paris, Phébus (Libretto), 2011.

- Texte original : *The Moonstone,* London, Penguin Classics, 1998.

CONAN DOYLE, Arthur (sir), *Les Aventures de Sherlock Holmes* (édition bilingue)*,* Paris, Omnibus, 3 volumes, 2010-2012.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1996.

EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

GABORIAU, Emile, *L'Affaire Lerouge,* Paris, Dentu, 1866.

GIRAUD, Vincent, *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, PUF (Epiméthée), 2013.

LE FANU, Joseph Sheridan, *L'Oncle Silas,* Paris, José Corti (Domaine romantique), 1997.

- Texte original : *Uncle Silas*, London, Penguin Classics, 2000.

LEBLANC, Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin,* Paris, Omnibus, 3 volumes, 2012-2014.

LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine,* Paris, José Corti, 2005.

- Texte original : *The Monk,* London, Penguin Classics, 1998.

MARIN, Louis Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, « Méridiens », 1986.

MATURIN, Charles Robert, *Melmoth : l'homme errant,* Paris, Phébus (Libretto), 2011.

- Texte original : *Melmoth the Wanderer,* , London, Penguin Classics, 2004.

MESSAC, Régis, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Amiens, Encrage, 2011.

POE, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, éd. Claude Richard, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1989.

- Texte original : *Collected Works of Edgar Allan Poe,* 3 volumes, ed. Thomas Ollive Mabbott, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978).

RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphe,* Paris, Gallimard (Folio Classique), 2001.

- Texte original : *The Mysteries of Udolpho*, London, Penguin Classics, 2001.

ROSIER-CATCH, Irène , *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

VAILLANT, Alain, « Des mystères de la foi aux mystères de la ville : genèse d'un mythe moderne », in Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Les Mystères urbains au 19ème siècle : le roman de l'histoire sociale*, *Autour de Vallès,* n°43, 2013, p.23-34.

WALPOLE, Horace, *Le Château d'Otrante,* Paris, José Corti, 1975.

- Texte original : *The Castle of Otranto*, London, Penguin Classics, 2002.