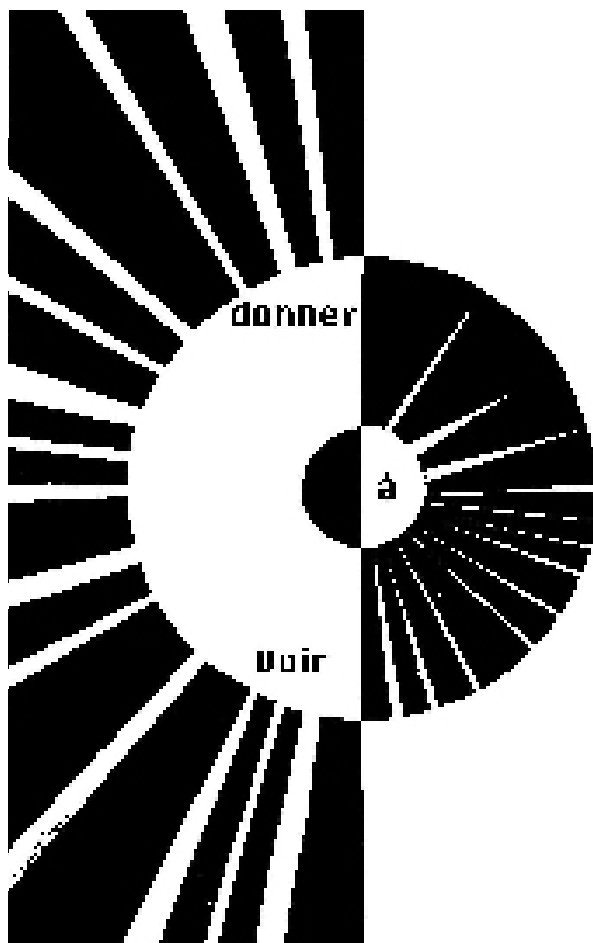


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers**

---

---

Leon Battista Alberti, *La peinture fait vivre les morts au milieu de nous.*  
Jean-Louis Schefer, *Le dispositif d'objets est l'appareil imaginaire de l'écriture.*

---

### **Prologomènes sur une figure de cire**

---

Je voudrais proposer la lecture critique de deux nouvelles policières de Dorothy L. Sayers, l'une intitulée "The Haunted Policeman", l'autre "The Entertaining Episode of the Article in Question". Toutes deux font partie de recueils datant des années 30, et mettent en scène le détective Lord Peter Wimsey, qui rendit la romancière (1893-1957), également traductrice de Dante, célèbre en Angleterre. Il sera fait aussi référence au roman qui est parfois considéré comme son chef-d'oeuvre, *Gaudy Night* (1935), dont l'action se passe dans un Collège imaginaire d'Oxford, Shrewsbury College, inspiré de Somerville.

Mais je voudrais, pour cadrer et baliser mon propos, décliner quelques prologomènes, propositions ou intuitions critiques, et fournir un exemple de départ.

1. Le roman policier se prête bien à l'art : collections de tableaux pillées par Arsène Lupin & Co, hypothèses de tableaux, d'objets d'art, de

sculptures, de fétiches volés autour de Sam Spade ou de Philip Marlowe, etc.<sup>1</sup> A moins qu'une énigme ne s'y cache, comme par exemple chez le romancier espagnol Arturo Pérez-Reverte et *Le tableau du maître flamand* (1990). Mais ce ne sera pas tellement mon optique ici.

2. Le roman policier donne à voir, mais l'une des conventions du genre est qu'il ne *le* (quel que soit ce "le") donne pas complètement, sinon le mystère serait aussitôt perçu, soit par tel personnage, soit par le lecteur. Entre personnage et lecteur, les stratégies narratives jouent souvent comme autant d'écrans au regard. Le roman policier, ou le récit *réticent*, étymologiquement *re-ticere* ou *-tacere*, "silence obstiné" : un dire qui se tait, ou, du point de vue narratologique, une focalisation aveugle. L'exemple le plus célèbre serait la paralipse de *The Murder of Roger Ackroyd*. Faudrait-il parler de rét/hiscence (comme Lacan parle de déhiscence), c'est-à-dire de rets, ou de rais ? On peut concevoir le roman policier comme piège dont a peine à émerger un regard auquel il serait donné à voir, mais qui ne verrait rien, ou du moins pas encore. Ou comme dit Lacan : "Des rets, ou rais si vous voulez, d'un chatolement dont je suis d'abord une part, je surgis comme œil, prenant, en quelque sorte, émergence de ce que je pourrais appeler la fonction de la *voyure*" (95). Avant de "surgir comme œil", il y a parfois un lent cheminement, une émergence laborieuse, comme dans ce roman de cinq cents pages qu'est *Gaudy Night*, mais tout aussi bien dans une nouvelle comme "The Fascinating Problem of Uncle Meleager's Will" : l'indice qui mène à l'héritage est donné par l'apparition d'une gigantesque grille de mots croisés au fond d'une piscine, le tout étant, précisément, de réussir à en voir le dessin (et le dessein) à travers l'apparent hasard des carreaux au fond de l'eau.

3. D'où une série de "dispositifs", au sens où l'on parle communément de "dispositif policier" (un "important dispositif policier" mis en place par la Préfecture de Police), mais aussi, plus savamment, de "dispositif perspectif", comme Hubert Damisch à propos de Leonard de Vinci.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Voir Benoît Tadié, "L'art dans le polar", *L'art dans l'art*, Presses de l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2000.

<sup>2</sup> Leonard avait "récusé un dispositif perspectif conçu en termes strictement *graphiques et géométriques* pour l'astreindre à un régime différent, tenu pour

Jean-Pierre Naugrette

D'où mon "optique" : étudier des *dispositifs perspectifs* mis en place, en oeuvre dans ces deux textes. Qu'est-ce que le texte policier (me) donne (ou non) à (ne pas) voir? Pour cela, il faudra envisager non seulement ce que le texte littéraire emprunte à l'histoire de l'art et à certains dispositifs optiques, mais aussi ce qu'il implique de "dispositifs spécifiques" (Louvel) qu'il me donne à lire et/ou à voir.

4. Dans le roman policier, la question de l'optique, de la perception et de la vision concerne aussi bien les personnages que le lecteur. Comme dit Ian Ousby à propos de *The Moonstone*,

*Throughout The Moonstone mystery arises from people's difficulty in **viewing each other** correctly. Collins's preoccupation with such problems is implied by the book's narrative method, a succession of **eyewitness** reports. The effect is to provide a continually shifting **viewpoint** on the action, **offering** not merely different but sometimes contradictory **views** of the same event or character (117).*

Vues, points de vue, focalisations croisées : "offres", dons de regards contradictoires. Modèle originel du procès, des dépositions au tribunal, comme le rappellent les premiers paragraphes de *The Woman in White*. Don empoisonné : où est la vérité? Comme dit très bien Dorothy Sayers elle-même dans son Introduction à *The Moonstone*,

*to-day we accept as a "classical standard" of detective fiction the thing we call the "fair-play rule." We take it for granted that "no vital clue should be concealed," that reader and detective should start from scratch and run neck and neck to the finish. Yet the formulation of the rule belongs to the present century, and the rule itself is seldom kept by, for example, the Sherlock Holmes stories, which for so long held the centre of the detective stage (V).*

Dans "The Adventure of the Empty House" (*The Return of Sherlock Holmes*), qui voit le retour miraculeux d'un Holmes que Watson croyait mort, le détective emmène le Dr Watson à travers un dédale de rues, dans une maison vide dont Holmes possède la clef. Puis

mieux accordé aux conditions tout ensemble *physiques, psychologiques et subjectives* de la vision" (23).

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

ils s'installent à l'affût dans une pièce sombre. Holmes demande au docteur où ils se trouvent. Watson regarde par la fenêtre et répond "Baker Street", c'est-à-dire juste en face du célèbre appartement. Pourquoi avoir choisi cette maison vide? demande-t-il au détective :

*Because it commands so excellent a view of that picturesque pile (31).*

répond Holmes, qui demande au docteur de regarder de l'autre côté. Watson manque de défaillir (comme il avait défailli en retrouvant un Holmes qu'il croyait mort, au début de la nouvelle) en apercevant

*The shadow of a man who was seated in a chair within (...) thrown in hard, black outline upon the **luminous screen** of the window (31).*

Cette ombre est celle de Sherlock Holmes. Watson se décrit bien comme perdu dans une sorte de labyrinthe perspectif : *amazed*, il se tourne vers son compagnon pour vérifier lequel des deux Holmes est le vrai. Holmes explique alors comment il a fait fabriquer cette reproduction par un certain Oscar Meunier, de Grenoble, un spécialiste des figures de cire, ce matériau "mauvais genre" et ambigu qui, selon Georges Didi-Huberman (1998) participe à la fois de "la ressemblance", de "l'inquiétude" et de la "survivance", de cette *Nachleben* dont est précisément issu un Holmes-fantôme au début de la nouvelle.

Dans cette scène, la règle canonique du fair-play selon laquelle "no vital clue should be concealed" est magistralement bafouée : ni Watson ni le lecteur n'est en mesure de savoir au juste la nature du dispositif mis en place par Holmes.<sup>3</sup> Quelques secondes plus tard, Watson s'aperçoit même que le buste a bougé! Holmes explique qu'il a

<sup>3</sup> On retrouve un dispositif optique caché à Watson et au lecteur dans la page d'ouverture de *The Hound of the Baskervilles*, où Holmes déduit ce que fait Watson dans son dos en contemplant son reflet dans une cafetière, procédé qui rappelle l'inclusion du peintre dans le tableau dans certaines natures mortes hollandaises. Un dispositif analogue apparaît dans le film *L'Affaire Pélican* de Alan J. Pakula (1993), où les deux héros, poursuivis dans un garage, se croient protégés derrière une voiture alors même que leur reflet apparaît dans le chrome d'un rétroviseur, ce dont leur poursuivante cherche à profiter: au moment même où elle va tirer, un chien furieux sort par la portière et l'en empêche, discret écho, peut-être, du roman de Doyle.

*Jean-Pierre Naugrette*

donné des instructions à sa logeuse, Mrs Hudson, pour qu'elle déplace légèrement le buste tous les quarts d'heure. C'est Holmes qui est aux commandes, qui "commande", littéralement, "la vue", c'est-à-dire le dispositif à la fois policier et optique, ce qu'il donne à voir, depuis une fenêtre, à travers une autre. Première fenêtre obscure, vide, cadre pour la vision. Deuxième fenêtre lumineuse, écran où se projettent les ombres, écran trompeur. Battement cadre/écran :

*Substitut du cadre, ou plutôt espace intérieur du cadre, à l'instar de la toile blanche, l'écran servira à projeter l'imaginaire du sujet regardant mais aussi, inversement, à recevoir des images, et éventuellement à protéger le spectateur. Fonction centrifuge et centripète de l'écran de projection, qui peut donc aussi "faire écran" (Louvel 482).*

Watson et le lecteur se sont fait prendre au piège de ce savant dispositif optique, comme se fera prendre quelques instants plus tard le redoutable colonel Moran, qui va entrer dans la pièce sombre pour se poster à la fenêtre et tirer avec un fusil à vent sur la figure de cire de l'autre côté de la rue. Cette pièce vide et sombre, cette chambre noire fonctionne comme un "piège à regard" (Lacan) permettant à Holmes l'artiste de projeter sur l'écran lumineux de sa propre fenêtre un jeu d'ombres chinoises dans lequel il tiendrait le rôle principal : la cire comme "outil figural" (Didi-Huberman) lui permet alors de se dédoubler, de tenir la place du mort tout en jouissant du spectacle.<sup>4</sup> A la fin de *The Woman in White*, c'est à travers un "great glass screen" (639) séparant, à la morgue de Paris, les morts des vivants, que Walter perçoit le cadavre du Comte Fosco, au-delà de son dégrisement, apaisé enfin dans le sublime repos de la mort.

<sup>4</sup> La nouvelle joue sur un autre battement: résurrection/érection. Pourquoi *erect an obvious dummy*, demande Holmes, s'il ne bouge pas ? La figure de Holmes est en cire, mais elle bouge: matière dure et molle à la fois, raide et plastique, elle permet cette "apparition du fantôme phallique" dont parle Lacan (101). A l'inverse, on mentionnera la disparition de la figure de cire dans l'expérience de travaux pratiques castratrice faite par Didi-Huberman: prendre un rebut du musée Grévin, et faire fondre une tête coupée. Comment, et en combien de temps ? Réponse : la faire cuire au bain-marie, pendant trois heures et demie.

5. Dans l'optique canonique du genre, le roman policier joue de/sur l'anamorphose : trouver le coupable, c'est trouver le bon angle d'un dispositif optique, ce "point géométral" dont parle Lacan à propos des *Ambassadeurs* de Holbein. La question intéresse à la fois le détective (ou son porte-parole et focalisateur, comme Watson) et le lecteur. Le nom du coupable est donné par une série d'indices, mais d'où je suis, je ne parviens pas à mettre un nom sur ce visage : il faudra que je me déplace – moi qui enquête comme détective, qui suis ses pas comme Watson et tente désespérément de bien voir, ou qui lis le roman – pour voir enfin les choses sous un autre angle.<sup>5</sup> Dans *Gaudy Night*, Harriet Vane, auteur de romans policiers à succès elle-même accusée de meurtre, a peine à trouver la sérénité, à savoir la distance requise :

*What hampered her was this sense of being in the middle of things, too close to things, pressed upon and bullied by reality. If she could succeed in standing aside from herself she would achieve self-confidence and a better control* (66).

*Standing aside from oneself*: ce que parvient à faire Sherlock Holmes. Question de vision, qui revient à une question de lecture. Elle ne parvient pas, pendant une bonne partie du roman, à trouver le bon angle de vision lui permettant de lire correctement les inscriptions obscènes, messages ou autres postiches qui défigurent les murs de son Collège d'Oxford, et font que tous ses membres sont soumis tour à tour au "distorting-glass of suspicion" (493) :

*The situation was becoming a nightmare. Faces had grown sly and distorted overnight; eyes fearful; the most innocent words charged with suspicion* (286).

<sup>5</sup> Au chapitre 13 de *The Hound of the Baskervilles*, l'illumination de Holmes passe par la contemplation des portraits de famille à Baskerville Hall, et l'éducation du regard de Watson: « 'Do you see anything there?' » (139). Au début du roman, il est décrit par Watson comme fréquentant les galeries de peintures (chap. 5), mais comme n'ayant aucun goût en matière d'art: « 'He would talk of nothing but art, of which he had the crudest ideas' » (41), ce que le chapitre 13 viendra contredire avec ironie, car Holmes, contrairement à Watson, *sait* voir.

Jean-Pierre Naugrette

Il lui faudra le regard extérieur de Lord Peter Wimsey, son futur mari, pour rétablir une juste perspective. Celui-ci signe souvent ses lettres des énigmatiques initiales P. D. B. W. correspondant à son nom complet, soit Peter *Death* Bredon Wimsey, comme si, à l'instar des Ambassadeurs de Holbein, sinon dans le nom de "Hol/bein" lui-même ("os creux", voir Ferrier 33), la mort était inscrite dans son nom, dans le tableau de sa généalogie aristocratique, dans sa vanité. Comme si son travail consistait précisément à la débusquer, à nous permettre de la lire. Dans "La Mort et la Boussole" de Borges, le détective devra se déplacer lui-même pour trouver ce point géométral et découvrir, au bout de cette géométrie en trompe-l'œil qu'on a construite pour les besoins de son enquête, ce point qui le poignarde, ce *punctum* qui le tue, c'est-à-dire non seulement l'assassin, mais aussi son assassin, et sa propre mort à travers cette ligne droite de la balle qui lui était, depuis le début de son enquête, destinée.

---

### Trois lectures

---

"The Haunted Policeman" peut être résumé comme suit, en six étapes distinctes :

1. Lord Peter Wimsey est chez lui, à Londres, en pleine nuit : son fils vient de naître. Il n'a pas l'air fasciné par sa progéniture, comme le montre son dialogue avec sa femme. Le docteur s'éclipse et lui conseille de se reposer.
2. Sur le pas de sa porte, il fume une cigarette. Il aperçoit un agent de police : un échange de regards se produit (61), au terme duquel le policeman, voyant que tout est normal et qu'il n'y a rien à voir, se prépare à détourner son regard (*he averted his gaze and prepared to pass on*) avant d'être salué par Wimsey.
3. L'agent lui confie avoir reçu un "choc" (63), et Wimsey l'invite à rentrer prendre un verre de champagne chez lui. L'agent lui raconte son histoire, ou comment, alors qu'il faisait sa ronde du côté de Merriman's End, il a rencontré un individu emmitoufflé traînant le long d'un mur. Au moment où il va lui demander ce qu'il fait là, il entend un grand cri horrible venant d'une maison voisine : ils se précipitent tous les deux.



*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

L'agent sonne et frappe à la porte : pas de réponse. L'individu regarde alors par la boîte aux lettres (*letter-flap*), tandis que l'agent voit le numéro de la maison, le chiffre 13, nettement peint sur l'imposte (68). L'individu ayant l'air ébahi par ce qu'il voit, l'agent jette lui aussi un coup d'œil :

*So I puts my eye to the flap and I looks in (68).*

Malgré l'étroitesse de la fente ("by squinnying a bit, I could make shift to see right across the hall and a piece on both sides and part way up the stairs"), il voit nettement, à l'arrière-plan du hall à damiers noirs et blancs, une femme nue au pied de l'escalier, un pot de fleurs à la main, et au premier, un homme en costume de soirée, gisant, un couteau dans la gorge. Lorsqu'il se retourne, "my bloke in the muffler had hopped it" (71). L'agent siffle à la rescousse, et l'un de ses collègues, Withers, arrive. Mais lorsqu'il veut lui montrer la maison où s'est produit le meurtre, il est confronté à un problème majeur : le n° 13 n'existe pas. Et pourtant, il est sûr et certain d'avoir bien vu, malgré la brièveté de la vision. Il est sûr aussi de n'avoir pas été éméché, contrairement à ce que son collègue tend à insinuer. Ils vérifient alors les n° 12 et 14. La maison n° 12 est occupée par un vieil homme et son fils, mais

*no black cabinet nor naked woman nor nothing.*

Ils entrent alors au n° 14, où habite

*a retired Indian Civil Servant. A dark gentleman, with a big voice, and his servant was dark, too - some sort of a nigger (74).*

Sans plus de résultat :

*I asked if he'd seen anything, and he said, no, he hadn't... (75)*

Ils reviennent alors au n° 10,

*where there was but two maiden ladies and a hall full of stuffed birds and wallpaper like a florist's catalogue (75)*

Jean-Pierre Naugrette

et où ils découvrent qu'une femme de chambre a vu l'homme détalant dans la rue :

*Unfortunately her eye being on the man, she didn't notice which porch I came out of (76).*

Conclusion :

*I wasn't drunk then, and I'm pretty sure I'm not dotty. I'm haunted, sir, that's what it is - haunted (80).*

4. Wimsey le félicite de sa mémoire visuelle et lui demande s'il a remarqué une odeur particulière aux n° 10, 12 et 14? Réponse affirmative au n° 12 : de la cire d'abeille et de l'essence de térébenthine,

*a good, clean smell. But Number 14 - that was different. I didn't like the smell of that. Stuffy, like as if the nigger had been burning some o' that there incense to his idols, maybe. I never could abide niggers.*

Wimsey lui demande s'il a jamais visité la National Gallery. Réponse négative de P. C. Burt.

5. Wimsey décide de se déguiser en artiste bohème. Pour cela, il prend, dans la commode de sa femme, une cravate Liberty de couleur orange, puis une écharpe en laine dans les tons bleu-vert.

6. Ainsi affublé, il se rend accompagné de l'agent au n° 12, où malgré l'heure encore matinale il demande à voir Mr O'Halloran – pas le vieux, mais le jeune – en se présentant sous le nom de Petrovinsky. En attendant, il vérifie la boîte aux lettres :

*The letter-box was the usual wire-cage the bottom of which had been lined with brown paper... (86).*

Arrive alors le jeune O'Halloran, que Wimsey félicite pour son subterfuge:

*I just **looked in** to congratulate you on a mastery of the art of false perspective which I thought had perished with van Hoogstraten... (86)*

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

Explication :

*when I had the picture of that sturdy blue-clad figure, led so persuasively by a Bohemian stranger and invited to **peer** through a hole, I was irresistibly transported in mind to the National Gallery. Many a time have I **squinted** sideways through those holes into the little black box, and admired that Dutch interior of **many vistas** painted so convincingly on the four flat sides of the box (87).*

Le jeune artiste bohème explique alors le but de cette mauvaise plaisanterie qui avait hanté le brave Constable : cette farce n'était qu'une répétition, destinée à son oncle, Sir Lucius Preston, R.A., dont les vues académiques s'accordaient mal avec le style de dessin "moderne" de son neveu. Placé dans la position du Constable la nuit suivante, il aurait été obligé d'admettre que son neveu était lui aussi capable de "précision académique". P. C. Burt est invité à entrer et contempler le dispositif,

*the framework of painted canvas, with its forms and figures oddly foreshortened and distorted (89).*

Ce résumé m'inviterait à proposer trois types de lectures, si tel était mon propos :

1. une lecture *narratologique* : l'agent de police, qui n'est pas éméché lors des faits, raconte son histoire en buvant force champagne Pol Roger 1926, de sorte qu'à la fin de son récit, il finit par ne plus être tout à fait maître de lui-même :

*But I ain't drunk, sir - at least, I wasn't then, though there do seem to be a kind of a swimming in me head at this moment. Maybe that stuff's stronger than it tastes. But I wasn't drunk then (79-80).*

Ce récit visant à attester une sobriété exemplaire (celle du témoin oculaire) s'achève sur l'aveu d'une ébriété qui, du même coup, remet en cause la fiabilité des dernières déclarations... Mais c'est peut-être le prix à payer d'une initiation culturelle, pour ce P. C. qui n'a pas l'habitude de boire du champagne dans une maison aristocratique?

Jean-Pierre Naugrette

2. d'où une seconde lecture, *socio-culturelle* : le P. C. est victime de ses préjugés racistes et de son inculture picturale, il se focalise sur (soupçonne) la maison n° 14, qui est habitée par

*A dark gentleman, with a big voice, and his servant (...) dark, too - some sort of a nigger.*

On sait que le mot "nigger" est utilisé, chez Kipling, par les Anglais qui ne comprennent rien aux Indiens, et les traitent de ce terme générique méprisant. On retrouve ces préjugés dans la description qu'il fait de l'intérieur :

*though there was a statue at the foot of it, it was some kind of a heathen idol with a lot of heads and arms, and the walls were covered with all sorts of brass stuff and native goods you know the kind of thing (75).*

Ces préjugés raciaux qui l'empêchent de voir correctement sont véhiculés par la langue *cockney*, qui déforme la grammaire anglaise, et caractérisée par une utilisation dialectale de certains termes pouvant prêter à confusion, comme lorsqu'il dit "I sees" au lieu de "I see", ou bien "I puts me eye to the flap" - déviations grammaticales que son ébriété finale ne sauraient expliquer complètement. Certains mots deviennent alors des symptômes, comme la tournure "by squinnying a bit..." Le verbe "to squinny" est défini par l'OED comme

**1.** *to squint, look askance; to peer with partly closed eyes* **2.** *to direct (the eyes) obliquely; to close up partly in a short-sighted manner.*

Curieux témoin oculaire, qui voit donc de manière oblique, indirecte ou insatisfaisante... D'où cette explication finale de Wimsey à O'Halloran :

*Like the good Dr Watson, the constable could observe, though he could not reason from his observation (87).*

Sauf que Wimsey lui-même n'est pas exempt de préjugés ni de clichés :

*How right you were to preserve your eloquent silence! Your Irish tongue would have given you away (87)*

dit-il à O'Halloran, tandis qu'il se décrit lui-même, on l'a vu, comme ayant "squinted" à travers la boîte aux lettres. Ce silence éloquent de l'Irlandais est l'envers linguistique de cette odeur de cire encore la cire d'abeille et de térébenthine, les indices olfactifs qui ont trahi l'artiste : c'est donc un symptôme comme un autre, marqué par l'oxymore. Se taisant, il s'est en réalité trahi, car il a invité Wimsey à chercher le coupable parmi ceux qui parlent une langue révélatrice, c'est-à-dire minoritaire dans ce contexte londonien : son silence est bien "éloquent". L'Irlandais est pris dans un *double bind* : s'il parle, il se trahit ; s'il se tait, il se trahit aussi. Plus généralement, les Irlandais seraient-ils éloquents et silencieux à la fois, bavards et taciturnes, c'est-à-dire Irlandais? Le préjugé, c'est la tautologie. Au-delà du cliché, retenons l'idée que la langue peut trahir, donner des indices, surtout lorsqu'elle est socialement minoritaire.<sup>6</sup> Son inculture : s'il fait référence à

*like them things they had at the Exhibition (69)*

il avoue n'avoir jamais mis les pieds à la National Gallery, un comble pour qui est "Constable", c'est-à-dire qui porte le nom d'un peintre célèbre. Loin d'être tiré vers la peinture, ce "Constable" semble un héritier des Constables et autres "Bow-Street men" qu'on trouve dans la littérature victorienne comme au chap. XVI de *Great Expectations*, le plus souvent associés à l'incompétence notoire. Or cette énigme ne semble pouvoir être résolue que par une visite au musée : la différence de culture entre le simple P. C. Burt et l'aristocratique Lord Peter Wimsey est ici écrasante, trop écrasante pour être satisfaisante.

6 Dans le film *The Great Escape*, de John Sturges (1963), l'Écossais McDonald, qui donne des leçons d'allemand à ses camarades pour préparer leur évasion, et leur répète qu'ils doivent se méfier de leurs instincts linguistiques comme de la peste, se fait prendre de manière ironique lorsqu'après avoir correctement échangé quelques phrases en allemand avec un inspecteur de la Gestapo, ce dernier lui lance en anglais "Good luck!", et qu'il répond instinctivement "Thank you!" De même l'anglais Peter dans *La Grande Vadrouille* (1966), qui ne comprend pas le poème de Péguy que lui récite l'officier allemand assis en face de lui dans le wagon-restaurant, et qui finit par se faire prendre en s'exclamant "I'm sorry!" En l'occurrence, l'anglais est minoritaire dans le contexte de la France occupée par les Allemands, surtout lorsqu'ils parlent Français.

3. lecture *freudienne classique* : la mise en scène concoctée par le jeune artiste correspond en réalité à un fantasme de Lord Wimsey. Père peu satisfait de sa paternité, il se sent exclu (par sa femme, par la nurse, par le docteur) et sort sur le pas de sa porte : il est littéralement mis à la porte. Le Constable, en lui racontant le mystère de la boîte aux lettres, n'est que le facteur de sa propre vérité : en regardant par le trou, il a vu le tableau d'une femme nue s'éloignant, un pot de fleurs à la main, et le cadavre d'un homme poignardé au premier plan. La question qui obsède Wimsey cette nuit-là est, selon Freud, "la question la plus vieille et la plus brûlante de la jeune humanité : *d'où viennent les enfants ?*" (cité par Damisch 58). Question enfantine, celle des enfants, qui implique et entraîne une *Wissendrang*, "poussée" ou "avidité" de savoir, source de "ruminant intellectuelle" (Damisch 60) corrélative d'une autre question majeure, "ce que le père a à voir avec leur naissance" (Freud cité par Damisch 61), et cet autre mystère qu'est chez Léonard de Vinci (ou Piero della Francesca) "l'absence du père" (61). La scène d'intérieur décrite par l'agent à Wimsey possède la brièveté éphémère d'un fantasme entrevu : le père assassiné au premier plan, la mère, nue, qui s'éloigne avec son pot de fleurs - l'enfant. En termes freudiens, on pourrait dire que chez Wimsey, jeune père et détective confirmé, la *Wissendrang* s'enroule sur *ein Forschertrieb*, une "pulsion de chercheur" (Damisch 9) désireux de résoudre le mystère ou la supercherie, en manière de sublimation :

*Qu'après avoir, dans son enfance, mis en oeuvre son avidité de savoir (Wissendrang) au service d'intérêts sexuels, il ait ensuite réussi à sublimer en poussée d'investigation (Forschertrieb) la plus grande part de sa libido, tels seraient le noyau et le secret de son être* (Freud cité par Damisch 61).

Mais alors que la référence culturelle à la National Gallery aurait pu amplement suffire à démasquer le coupable, Wimsey éprouve le besoin (*Trieb*) de se déguiser en "Bohemian", de se travestir grâce à des attributs qu'il emprunte à sa femme : le mot *queer* est récurrent dans le texte (71, 77, 83), et *he dragged himself out* décrit le déguisement

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

devant la glace. Toute la scène est placée sous le signe de l'inversion, puisque Wimsey apparaît comme

*leaving all the drawers open behind him as though a burglar had passed through the room (83)*

c'est-à-dire comme un gentleman-cambrioleur, tel Arsène Lupin ou Raffles.<sup>7</sup> On pourrait dire ici que la contemplation narcissique du travestissement devant la glace est le symptôme spéculaire d'une sublimation incomplète. Le stade du miroir que doit traverser Wimsey telle une épreuve initiatique peut être lu comme le signe d'une introjection de l'objet perdu, cette femme devenue mère, sa femme, la même Harriet Vane dont *Gaudy Night* explorait les réticences avant le mariage. Cette femme qui a donné naissance sans son concours. Le détective se féminise, se travestit, change de nom faute de pouvoir répondre à la question la plus vieille et la plus brûlante de la jeune humanité.

---

## **Fenêtres sur texte**

---

Mais ce n'est pas tant là ce qui m'intéresse dans "The Haunted Policeman". Je ne me satisfais guère en effet de ce dispositif narratif qui me met dans la position inconfortable du témoin oculaire en position d'observer sans pouvoir déduire, tel Watson dans "The Empty House". Car je ne me souviens pas plus, a priori, de van Hoogstraten que je ne connaissais l'atelier des figures de cire, savoir qui m'aurait permis de déduire tout en observant, position privilégiée (aristocratique) que détiennent (commandent) Wimsey ou Holmes dans les deux cas. La différence entre les matériaux (la matière "mauvais genre" d'un côté, la structure d'un cabinet d'optique hollandais du XVIIème de l'autre) importe peu : ce qui compte, ce sont les lois du dispositif policier mis en scène. Bref, je n'ai aucun moyen de voir à la place de Wimsey ou de

<sup>7</sup> Dans la série des *Raffles* de E.W. Hornung, le couple Raffles-Bunny est décrit comme potentiellement homosexuel, Bunny allant même jusqu'à se déguiser en femme dans "The Rest Cure".

Holmes, et pourtant je ne me résous pas à rester P. C. Burt ou Watson. C'est bien mon statut, ma position de lecteur qui sont en jeu ici. En d'autres termes, je relis mon texte, et je cherche des indices.

A la relecture, il apparaît que l'art de Sayers consiste à me les donner à voir à travers deux fenêtres – pour reprendre l'image du dispositif optique de la première nouvelle de Doyle. Deux fenêtres sur texte, deux versions de l'illusion d'optique, de l'écran et du cadre, peut-être deux regards.

1. La fenêtre intertextuelle : ce cadre livresque fonctionne comme écran, au sens où, en psychanalyse, on parle de *Deckerinnerung*, "souvenir-écran" ou "souvenir-couverture" (éd. Laplanche PUF). Contrairement aux citations élisabéthaines (Shakespeare, Robert Burton, Michael Drayton, Edmund Spenser, etc.) placées en exergue des chapitres de *Gaudy Night*, qui servent à orienter proleptiquement le lecteur, mes souvenirs de lecture, subtilement ravivés par l'auteur, m'empêchent ici de bien voir, de trouver le bon angle de vue.

La littérature fantastique : le titre de la nouvelle fonctionne comme un trompe-l'œil : et si l'agent de police était "hanté"? On pense à Dickens, *The Haunted Man*, titre inclus en abyme dans mon titre, *The Haunted Policeman*, comme Police détonait plus haut dans *Police Constable*. Mais il est difficile de lire "Merriman's End" sans penser à *The Merry Men* de Robert Louis Stevenson, ou de voir la disposition des maisons dans la ruelle, avec ses maisons à porche d'un côté, décrites comme "squeezed-like", et ces "back gates" de l'autre, sans penser à *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (voir la maison du Dr Jekyll, avec ses deux entrées), d'autant que la démarche de l'agent perturbé auprès de Wimsey ressemble étrangement à celle de Poole, le domestique du Dr Jekyll, auprès de "Mr Utterson the lawyer" lors de la "derrière nuit". De même, le témoignage de la femme de chambre regardant par la fenêtre est un écho de celui donné par celle ayant vu le meurtre de Sir Danvers Carew par Mr Hyde. D'où l'accréditation, par le filtre de l'intertexte (au sens où l'on parle de filtre en photographie), de la théorie selon laquelle l'agent de police "verrait" des choses, aurait des visions, indécision propice au fantastique que la langue anglaise installe et atteste :



*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

*'If I didn't know you was a sober kind of chap, I'd say you was  
seein' things '*

lui dit son collègue.

*'Things? I see that corpse a-layin' there with the knife in his neck,  
and that was enough for me ' (77).*

L'héritage fantastique est également palpable dans *Gaudy Night*, où le vénérable College est décrit pendant une bonne partie du roman comme hanté par un "Poltergeist" ou "ghost" obscène et malfaisant, thèse accréditée par les recherches sur Le Fanu que mène Harriet Vane pour masquer son séjour prolongé à Oxford.

Il en va de même pour l'accumulation des clichés dans la maison n° 14, avec ce "retired Indian civil servant", "A dark gentleman" flanqué d'un "dark servant", et cet intérieur où trône "some kind of a heathen idol with a lot of heads and arms" : rappel de l'exotisme inquiétant qu'était celui de l'imaginaire victorien, qu'on trouve dans *The Moonstone* de Wilkie Collins ou encore *The Sign of Four* de Conan Doyle. Cette erreur d'optique, qui détourne le regard du lecteur de la maison n° 12 vers la maison n° 14, a pour conséquence que les soupçons du lecteur finissent par épouser les préjugés raciaux du Constable : pour des raisons différentes (je suis plus cultivé que l'agent), je finis par partager sa méfiance, car je sais que l'Inde est source de mystère dans la fiction victorienne. Le paradoxe ici veut que celui qui n'a rien lu et celui qui a trop lu sont pris dans le même dispositif de trompe-l'œil : or le propre du trompe-l'œil, c'est que contrairement à l'anamorphose, il trompe toujours. Le regard ne peut s'en déprendre, il n'y a pas de point géométral permettant de trouver le bon angle de vision. Le trompe-l'œil a une permanence, un être-là qui risquent de bafouer perpétuellement la règle selon laquelle le lecteur pourrait, placé dans de meilleures conditions optiques, trouver la solution.

**2.** La fenêtre picturale, ou la référence finale à van Hoogstraten. Cet écran pictural fonctionne comme cadre. A la différence de la fenêtre intertextuelle qui obstrue ma vue par surcharge, le *Cabinet d'optique avec vues de l'intérieur d'une maison hollandaise* de la National Gallery ne m'est pas donné à voir immédiatement, et donc obstrue mon regard

Jean-Pierre Naugrette

par défaut : c'est parce que je ne m'en souviens pas qu'il me gêne, et fait écran. Or c'est lui qui cadre et encadre une bonne vision du mystère :

1. un détour par l'histoire de l'art (voir Alpers, chap. II, "Ut pictura, ita visio: le modèle képlérien de l'oeil et la conception nordique de l'acte pictural") rappelle en effet :

a) que Hoogstraten (1627-1678) est non seulement un peintre, ancien élève de Rembrandt, utilisant l'enfilade de pièces et le trompe-l'oeil,<sup>8</sup> mais aussi l'auteur d'un traité sur le sujet, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678) qui se rapproche de la conception képlérienne de l'optique. Alpers donne ainsi deux citations, à lire côte à côte (123) :

*il faut donc chercher l'origine des erreurs de vision dans la conformation et les fonctions de l'oeil (Kepler).*

*je dis qu'un peintre dont la tâche est de tromper le sens de la vue, doit comprendre tout autant la nature des choses qu'il comprend à fond par quels moyens les yeux sont trompés (van Hoogstraten).*

Pour Kepler, l'oeil est "conçu comme un dispositif optique fait des rayons qui l'atteignent", son étude de l'optique étant strictement limitée au "mécanisme oculaire proprement dit" (81).

b) que ce qu'il appelle une "peinture perspective" se compose d'une somme de représentations (Alpers 122), et que dans son cabinet d'optique, Hoogstraten "déconstruit" la perspective unique (ou la pyramide d'Alberti, Damisch 135), au profit d'un "agrégat d'aspects" (Alpers 117). Dans son traité, Hoogstraten cite ainsi une gravure de Jan Saenredam d'après Goltzius représentant Vénus se regardant dans un miroir pendant qu'un peintre ayant chaussé des lunettes fait son portrait. Elle est vue sous trois formes : une Vénus de chair, une autre reflétée par le miroir et une troisième sur la toile du peintre. Le peintre aux lunettes ne se fait plus seulement voyeur unique de la femme nue

<sup>8</sup> Voir sa *Vue sur trois chambres*, dite aussi *Les Pantoufles*, au Louvre, ou encore sa *Vue sur un corridor*, à Dyrham Park, reproduits dans Stoichita, 63. Pour le trompe-l'oeil, voir la *Nature morte* (1654, Vienne) reproduite dans Millner Kahr, 240.

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

comme dans la célèbre gravure *Homme dessinant une femme couchée* de Dürer qui date de 1538 (Damisch 133), ni d'un seul objet vu à travers ce "portillon" auquel fait allusion Lacan dans "L'anamorphose" lorsqu'il évoque le "portillon de Dürer" :

*une certaine image, ou plus exactement une toile, un treillis que vont traverser les lignes droites (...) qui relieront chaque point que j'ai à voir dans le monde à un point où la toile sera, par cette ligne, traversée (100-01).*

Ou selon Ackerman :

*In painting a panel, one simply transfers the intersection of the pyramid from a preparatory sketch done on a transparent sheet - Alberti called it a "veil" - or one concocts a fictive scene according to the rules of the view-out-the window. Either way, the illusion works only if the picture is viewed from exactly the same point as the scene was viewed or imagined to begin with (78).*

Le passage d'Alberti et de sa "perspective centrale unifiée", ou de Vignole et de son "point de distance" (Alpers 115), à Saenredam ou De Vries implique un déplacement du point A. La "fenêtre" (métaphore d'Alberti lui-même) se déplace, comme on passe peut-être d'un type de peinture à l'autre, d'une peinture d'histoire "à l'italienne" à la peinture hollandaise,

*art de dépeindre, de décrire, - de-scribere (Louvel 480).*

En d'autres termes, on débouche sur des histoires : le cabinet clos s'ouvre sur plusieurs fenêtres, plusieurs perspectives, de même que chez Saenredam le peintre dessine une femme, une seule, mais que son "aspect" éclate, s'étoile en une variété de représentations. D'où la question lancinante posée au spectateur : quelle Vénus regarder?

c) comme le montre Alpers, cette figure de Goltzius est contiguë, dans le traité de van Hoogstraten, aux vues architecturales de Jan Vredeman de Vries tirées de *Perspective* (1604-05) dont la planche XXVIII, la plus célèbre, montre une pièce aux perspectives multiples, ouvrant sur une suite de pièces... et un corps allongé, peut-être un

Jean-Pierre Naugrette

cadavre, incertitude qu'on trouvait déjà, au XVème siècle florentin, dans l'étonnant *Resurrection of the Child* de Domenico Veneziano (Fitzwilliam Museum, cité par Ackerman 82), avec le corps du Christ habillé en gentilhomme assassiné, au premier plan d'une perspective en triangle. Il semble bien que Sayers ait condensé, au sens freudien du terme, la femme nue de Saenredam (ou Goltzius) et l'homme gisant chez de Vries, qui sont les deux personnages principaux du tableau peint par le jeune artiste farceur.

d) si l'on revient au cabinet d'optique (en hollandais, *perspectifekas*) de la National Gallery, on s'aperçoit que la technique des "vues successives" implique ici l'ouverture d'un second judas qui permet de pénétrer plus avant dans la pièce de droite, ce qui était encore impossible chez de Vries. Par rapport au premier coup d'oeil, cette technique proche de l'anamorphose me permet de voir ce que je ne voyais pas bien au départ. C'est alors que je découvre, au fond de la pièce, une femme assise, et la silhouette d'un homme mystérieux mais visible derrière la fenêtre, qui regarde à l'intérieur (reproduit dans Schefer 122-123 et Alpers 128 ; iii. 36-37) de la pièce, et donc, comme en abyme, du *cabinet d'optique* lui-même. Paradoxe que ce dispositif optique étoilant mon regard, lequel vient buter contre un regard, au fond de la toile, qui me regarde, celui du personnage qui entre au fond chez Vredeman, ou qui se trouve dans l'embrasure de la porte au fond des *Ménines*, dont Stoichita nous dit :

*Ce que nous contemplons à travers le cadre du tableau, il le contemple à rebours, à travers le cadre de la porte (273).*

"Apparition du fantôme phallique" lacanien, "*parergon*" derridien,<sup>9</sup> renvoi spéculaire du foyer de mon regard<sup>10</sup> qui me renvoie à mes

<sup>9</sup> "Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord" (*La Vérité en peinture* 63).

<sup>10</sup> Le miroir est parfois présent, comme dans *Le Verre refusé* ou *L'Intérieur*, d'un anonyme de Delft, ou la *Vue sur un corridor* de Hoogstraten: voir le commentaire de Stoichita, 205.

foyers, à mon foyer focal : je ne suis plus seulement le voyeur frustré d'une enfilade de portes comme dans la *Vue sur trois chambres*, dite *Les Pantoufles*,<sup>11</sup> où "l'espace illusionniste du tableau est une scène ouverte qui exclut le spectateur" (Schefer 93), je suis désigné comme "spectateur-intrus" (Stoichita 205) comme dans la *Vue sur un corridor* du même Hoogstraten, où mon regard est comme cueilli à froid par deux animaux qui me regardent de manière potentiellement inquiétante et m'inviteraient presque à rebrousser chemin, ce qui contredit l'enfilade des pièces apparemment accueillante. Ce point de fuite bloqué par un regard contraire semble vouloir dire au contraire qu'il n'y a point de fuite, pas de fuite, mais un regard en miroir qui me reconduirait vers la sortie.<sup>12</sup>

2. Ce regard que le cabinet d'optique me renvoie, et qui me manquait jusqu'à présent (il fallait non seulement me souvenir d'une visite à la National Gallery, mais lire Alpers, voire le *Inleyding* de Hoogstraten), a le mérite de fonctionner comme cadre d'une relecture, puisqu'il me renvoie vers l'intérieur de ce cabinet qui est aussi le dispositif optique au cœur de la nouvelle. Alors que Didi-Huberman critique précisément chez Alpers le présupposé "La peinture n'est pas faite pour écrire... mais pour décrire" (286),<sup>13</sup> force est de constater ici que l'écriture policière se réclame d'un modèle pictural conçu, à l'instar de la chambre obscure et de la carte dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup>me, comme "instrument de visibilité" (Didi-Huberman 288) d'un texte littéraire alors que le regard intextuel fonctionnait comme écran à la lecture. A la relecture, le dispositif de Hoogstraten fonctionne parfaitement : je m'aperçois, en effet, que le texte ne parle que de *voyure* et d'illusion d'optique. Ce qu'il m'était jusque-là refusé de voir

11 A qui appartiennent lesdites pantoufles, et pourquoi ces clés pendant encore à la serrure, de qui est ce tableau au fond de la dernière pièce? Etc. Autant de questions ouvertes (ou pendantes) à mon voyeurisme cadré par cet emboîtement d'embrasures de portes que donne à voir le tableau (voir Stoichita, 66-67).

12 L'apparition des deux fillettes mortes dans les couloirs de l'hôtel de *The Shining*, le film de Kubrick (1980), repose sur ce dispositif.

13 Cette critique est implicitement reprise par Bruno Bayen dans *Le Pli de la nappe au milieu du jour*, où il montre combien les natures mortes hollandaises du XVII<sup>e</sup>me invitent à des "fictions" potentielles qui pourraient bien être policières.

Jean-Pierre Naugrette

me saute aux yeux. Le modèle du cabinet optique étoile ma lecture, me permet d'ouvrir des portes, de déconstruire la perspective unique en une pluralité de vues.

Ma première lecture était aveugle : le cadre faisait écran.

Ma deuxième lecture est éclairée : je comprends tout, l'écran fait cadre.

Ma troisième lecture est triomphale : je commence déjà à oublier van Hoogstraten, et j'ai l'impression d'avoir trouvé ça tout seul. Après le souvenir indispensable, voici l'oubli salutaire, qui me permet de relire le texte policier à l'infini : "c'est précisément parce que j'oublie que je lis" (Barthes, *S/Z*, "La lecture, l'oubli" 18).

---

### **L'article en question : en manière d'épilogue**

---

Ma quatrième lecture est honteuse : je connais la solution, et mon regard pictural, produit d'un *studium* écrasant, me fait voir partout des dispositifs optiques à l'oeuvre dans le texte. En d'autres termes, mon regard pictural sature mon regard textuel. Le problème est bien sûr spécifique à la relecture du roman policier, comme dans le cas d'Agatha Christie:

*La relecture du Meurtre de Roger Ackroyd se fonde, non plus sur un projet de lecture déductif, mais au contraire sur un projet de lecture interprétatif et critique : il ne s'agit plus de lire les traces du crime pour trouver une solution que nous connaissons déjà, mais de voir à quel endroit la narration a laissé affleurer dans le récit, volontairement ou non, les traces de la vérité (Mellier 57).*

Volontairement ou non : c'est là tout le problème. N'est-ce pas moi qui vois des signes, des traces, des pistes partout ? C'est moi qui vois d'autant plus de traces que j'étais dans un premier temps perdu.

Dans le cas présent, le lecteur de roman policier doit se doubler, pour bien comprendre, d'un historien d'art, qui non seulement connaîtrait par coeur la National Gallery mais aurait lu, on l'a vu, Ackerman, Alpers (et à travers elle les traités de van Hoogstraten, Kepler, Huygens), Damisch, Didi-Huberman, etc., la liste alphabétique

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

serait longue. Le risque est donc, pour cette modeste nouvelle de Dorothy Sayers racontant une farce de la Bohème londonienne des années 30, de verser dans les travers du "citationnisme post-moderne" illustrés par Umberto Eco dans un texte des *Nouveaux pastiches et postiches* intitulé "Comment présenter un catalogue d'art", où la simple phrase

*Pour donner au lecteur quelque fraîche intuition sur la peinture d'Antonio Fomez, je devrais tenter une analyse absolument innocente et dépourvue de préjugés. Mais il s'agit là d'une chose post-moderne. C'est pourquoi on n'en fait rien. Reste le silence. Excuse-moi, ce sera pour une autre occasion* (110)

fait ensuite l'objet de multiples coupures entre des parenthèses, qui renvoient à une mini-bibliographie sur chaque concept cité ("lecteur", "intuition", "peinture", "analyse", etc.), et donne à cette phrase de quelques lignes une longueur d'une page et demi. Au concept "peinture", je note, est-ce un hasard, que le traité de van Hoogstraten, *Inleyding*, est cité par Eco. Ne suis-je pas coupable (ou victime consentante) du même travers parodique lorsque je lis à rebours chez Sayers

*I see what you mean, sir*

comme illustrant un dispositif optique tiré d'un cabinet hollandais du XVIIème siècle se trouvant à la National Gallery? D'où le paradoxe : à force d'être saturé, mon champ de lecture ou de vision textuelle se brouille. Je vois tout sous l'angle de cette perspective artificielle, et je ne vois plus rien. Soit, pour reprendre la métaphore des lunettes utilisée par Henry James dans "In Holland" :

*But to enjoy the Low Countries, we have to put on **a very particular pair of spectacles** and bend our nose well over our task, and, beyond our consciousness that our gains are real gains, remain undecidedly at a loss to classify them* (665 et cité par Alpers 68).

*Jean-Pierre Naugrette*

Ce "gain" issu de l'acquisition d'un immense *studium* ne risque-t-il pas de se muer en perte si ce nouveau regard m'aveugle?

D'où l'intérêt de cette autre nouvelle de Dorothy Sayers intitulée "The Entertaining Episode of the Article in Question", qu'on pourrait résumer comme suit :

Après trois mois passés en Italie, Lord Peter Wimsey et son serviteur Bunter sont à la Gare Saint-Lazare, en attente d'un train pour Rouen. Dans la Salle des Pas Perdus, Wimsey, qui n'est pas insensible au charme féminin, remarque une créature typiquement parisienne :

*He bent an appreciative eye on a slim, shingled creature with the face of a Paris gamin, but was forced to admit to himself that her ankles were a trifle on the thick side (152).*

Peu de temps après, alors qu'il fait la queue pour l'enregistrement de ses bagages, il assiste à une dispute entre la même jeune femme et son mari au sujet de leurs valises, dialogue retranscrit en (mauvais) français par Sayers dans son texte, mais "doublé" en anglais sur la même page (152-153). Le couple va à Londres. Intrigué, Wimsey dit à son domestique qu'ils vont changer de destination, et suivre le couple, qu'il lui demande de prendre en photo. Bunter la développera pendant la traversée. Une fois à Londres, Wimsey apprend que la jeune femme est entrée au service de la duchesse de Medway sous le nom de Célestine Berger. Il consulte aussitôt son *Who's Who* et téléphone à la Duchesse, dont la fille Sylvia doit prochainement se marier en arborant les fameux diamants de la famille. Wimsey insiste auprès de la Duchesse pour être invité, et prend des dispositions que l'on devine policières. Le jour du mariage, il y a de fait un important dispositif policier dans et autour de la demeure de la Duchesse. Célestine est aperçue à la porte de service, et on l'entend refuser un bouquet de narcisses qu'un homme apporte dans un panier depuis la rue :

*No, nossing today, sank you.*

L'homme n'insiste pas et s'en va, mais Wimsey et le Detective-Inspector Parker font signe à quelqu'un d'autre posté dans la rue, qui le suit. Peu de temps après, un cri retentit à travers la demeure :



*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

*The diamonds! They're stolen! They're gone!* (162).

La Duchesse fait son entrée, tirant Célestine Berger, qui crie de manière hystérique. Le Détective de Scotland Yard rassure tout le monde : grâce à Wimsey toutes les dispositions ont été prises, et les coupables sont connus. Célestine tente de sortir un revolver de son sein mais elle est maîtrisée. De manière très théâtrale, Wimsey révèle alors l'identité véritable du coupable :

*Ladies and gentlemen, allow me to introduce to you Jacques Lerouge, known as Sans-culotte - the youngest and cleverest thief, safe-breaker, and female impersonator that ever occupied a dossier in the Palais de Justice* (164).

Lorsque le/la coupable demande à Wimsey comment il a fait pour le/la démasquer, le détective de Sayers mentionne

*the unwisdom of falling into habits of speech. They give you away. Now, in France, every male child is brought up to use masculine adjectives about himself. He says: Que je suis beau! But a little girl has it rammed home to her that she is female; she must say: Que je suis belle! It must make it beastly hard to be a female impersonator. When I am at a station and I hear an excited young woman say to her companion, "Me prends-tu pour un imbécile - the masculine arouses curiosity. And that's that! (...) The rest was merely a matter of getting Bunter to take a photograph and communicating with our friends of the Sûreté and Scotland Yard"* (164-5).

Jacques Lerouge conclut en promettant

*I will pay great attention in future to the article in question* (165).

Je ne vais pas proposer ici plusieurs lectures de cette nouvelle, qui ne les mérite pas, parce qu'elle est remplie à ras bord de clichés :  
– historiques : sur la France et l'Angleterre. Pas de commentaire sur Jacques Lerouge, dit "Sans-culotte", qui cherche à s'emparer des diamants héréditaires d'une vieille famille aristocratique anglaise : c'est la peur anglaise traditionnelle de la Révolution Française, thème bien connu, et repris ici jusqu'à la caricature.

*Jean-Pierre Naugrette*

– socio-culturels : "they give you away" appliqué aux Irlandais dans "The Haunted Policeman" est appliqué aux Français ici. Deux minorités face à la langue anglaise dominante. Deux versions différentes, mais même attitude : dans les deux cas, ils feraient mieux de se taire, sinon ils se trahissent. Jacques Lerouge a eu tort de trop parler.

– psychanalytiques : très facilement repérables dans l'intertexte, et triviaux dans le scénario de l'histoire. Le vol des diamants est un *topos* de la littérature policière et de la critique psychanalytique, qui voit dans le motif du vol un v(i)ol symbolique de la virginité, l'exemple canonique étant *The Moonstone*. D'où le revolver exhibé par la fausse Célestine, arme phallique qui confirme et conforte le fantasme comme quoi l'aristocratie anglaise n'a pas seulement peur de se faire voler ses bijoux, mais de se faire violer ses filles par des "Sans-culottes" (sic) non seulement français, mais travestis. Si psychanalyse il y a ici, elle est plutôt en carton-pâte, et la Célestine de Sayers n'étant pas la Zambinella de Balzac, mieux vaut ne pas chercher à être son Barthes. Remarquons simplement que le travestissement n'est plus ici le fait du détective comme dans "The Haunted Policeman", mais du coupable, qui ne refuse le bouquet de narcisses qu'après s'être travesti. La phrase inaugurale

*He bent an appreciative eye on a slim, shingled creature with the face of a Paris gamin*

peut être lue comme signifiant que l'œil de Wimsey n'apprécie pas seulement la créature en question, mais qu'il sait ce que se travestir veut dire. L'œil se plie, se courbe comme pour regarder dans la boîte aux lettres : le détective de Sayers n'est plus qu'un "œil", comme dans *Gaudy Night* où dès son arrivée salulaire à Oxford il est décrit comme

*that penetrating eye ( 304).*

Par rapport à "The Haunted Policeman", c'est le rôle du lecteur de roman policier qui est sans doute le plus intéressant dans le dispositif mis en place ici par Sayers. De deux choses l'une en effet :

1. Soit, en bon lecteur de romans policiers, j'ai détecté "l'article en question" et deviné la solution : le texte me le permet, l'indice est là,

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

à la fois discret et criard, soigneusement dissimulé et sautant aux yeux, ou l'inverse, comme la lettre chez Poe, sautant aux yeux et donc soigneusement dissimulé. Mais remarquons que, de manière ironique, le jeu sur la faute de français risque de jouer des tours au lecteur anglais pour qui :

(i) s'il ne connaît pas un seul mot de français, seul le texte anglais peut le renseigner. Or

a) la traduction est présentée comme "libre", et donc peu fiable.

b) elle gomme nécessairement l'erreur sur les genres : "Do you take me for an idiot"? ne permet pas en effet de repérer le glissement symptomatique sur les genres et des sexes.

(ii) s'il connaît un peu (mais pas suffisamment) le français, il s'apercevra que le dialogue en français est en effet bourré de fautes, mais pas au point de décider quelles fautes sont voulues ou non par l'auteur : cette prolifération de *puncta* risque de l'induire en erreur, de l'aveugler en voyant des dérapages partout. Jacques Lerouge et consorts parleraient-ils mal le français? Dans ce cas, sont-ils vraiment français? Ce faux bilinguisme m'établit comme meilleur détective textuel que tout lecteur anglais moyen. La solution via le *punctum* linguistique risque de fonctionner comme un piège pour les lecteurs de la langue dominante, là où le lecteur français sera mieux à même de faire la différence entre les fausses fautes de français des personnages qui font symptôme sur leur sexe, et les vraies fautes de français de l'auteur qui font symptôme sur sa langue, l'autorisant à dire que Dorothy Sayers était meilleure traductrice de Dante que du parigot de 1930.

(iii) Notons alors que la solution ne se réduisait pas au seul article français en question, mais pouvait parfaitement être déduite de la phrase

*He bent an appreciative eye on a slim, shingled creature with the face of a Paris **gamin**, but was forced to admit to himself that **her** ankles were a trifle on the thick side*

qui à partir de l'indécision sur le genre de "creature", se déroule entièrement autour de l'opposition entre masculin/féminin, le *gamin*

(en français et en italiques dans le texte) et le *her*, puis entre le *her* et le *thick* appliqué à des chevilles trop masculines pour être parfaitement honnêtes. Comme si Sayers avait voulu aussi inscrire la solution dans une phrase à dominante anglaise, avec l'opposition tripartite *gamin/her*, puis *her/thick*. Dans les deux cas, la romancière est plus retorse qu'il n'y paraît : soit la solution est incomplète pour la majorité (anglaise) de ses lecteurs, soit elle est à déduire ailleurs, et le détective ne me dit pas tout. C'est paradoxalement le lecteur français, fort malmené par les clichés ou l'idéologie véhiculés par la nouvelle, qui s'en sort le mieux ici, surtout par rapport à "The Haunted Policeman".

2. Si je n'ai rien vu, on m'explique en effet à la fin que je pouvais tout voir à condition d'ajuster mon regard : contrairement au détour par l'histoire de l'art et le cabinet d'optique hollandais, l'utilisation du *punctum* de la photographie (qui permet l'identification par la Sûreté) entretient des rapports d'homologie avec le dialogue tel qu'il est reproduit dans le texte et dans la langue, c'est-à-dire là où le bât, comme on dit, blesse, où le point de grammaire perce, où le sexe, montré du doigt, pointe le bout de son nez. En passant de l'histoire de l'art hollandais du XVIIème à la pratique photographique du XXème, d'une chambre noire à l'autre,<sup>14</sup> Sayers me réhabilite dans mon statut de lecteur potentiellement perspicace. Regard textuel et regard pictural convergent de nouveau au sein d'un même dispositif visuel : l'un ne contredit pas l'autre, puisque le lecteur est placé par l'auteur en position et en mesure de "photographier" la page pour détecter le *punctum* dont on lui dit qu'il s'y trouve, grâce à un "jeu optique textuel" (Louvel 478), un dispositif optique intégré aux dispositifs spécifiques du texte même, et non à rechercher hors champ ou hors cadre. La hiérarchie des regards, qui risquait d'être humiliante dans "The Haunted Policeman", semble dépassée. C'est le serviteur qui prend la photo et le maître qui déchiffre les paroles : la relecture me donne la

<sup>14</sup> Dans le cas de la chambre noire, le passage est facilité, comme le fait remarquer Didi-Huberman, par "le prestige contemporain de la photographie" (288). Notons l'utilisation, au chapitre XVI de *Gaudy Night*, d'une "chambre noire" (*darkroom*) où s'est enfermé(e), puis d'où s'est évadé(e) le coupable: Wimsey arrive alors sur les lieux, flanqué de Bunter, qui prend plusieurs photos.

satisfaction de pouvoir être l'un et l'autre à la fois, et de dépasser la contradiction narrative et sociale du texte précédent. C'est le texte, ici, qui est son propre "instrument de visibilité". La dichotomie entre aveuglement et perspicacité, entre surface et profondeur,<sup>15</sup> entre question de détail et question de pan s'estompe. Il aura fallu cette courte nouvelle, par bien des égards banale et triviale, pour me rassurer en garantissant que "Lire, en effet, est un travail de langage" (Barthes, *S/Z* 17) et non une affaire de savoir qui me dépasse. Le *punctum* de l'article en question, c'est le déclic indiciaire de la langue qui n'attendait que moi : il suffisait d'ajuster ses lunettes ou son monocle (*eyeglass*) tel Peter Wimsey, pour trouver. Je redeviens intelligent : le *studium* du texte, c'est bien l'utilisation de la photographie comme moyen médico-légal de se débarrasser d'une indécision sur les sexes, d'une *impression* ambiguë issue de la perception initiale dans la Gare Saint-Lazare, hall et haut lieu, précisément, de l'impressionnisme, comme l'a rappelé l'exposition des "gares" de Monet<sup>16</sup> au Musée d'Orsay (1998). Wimsey et Bunter bifurquent de Rouen (haut lieu encore, voir Monet et la cathédrale) vers Londres comme on passe de l'impressionnisme à la photographie : la photographie comme moyen de régler son compte à la peinture, débat qui court depuis Baudelaire.

Grâce à cet épisode esthétique-policier divertissant, je me sens redevenir progressivement détective textuel, qui armé des bonnes binocles ou de son monocle peut tout deviner s'il est à l'affût d'une erreur grammaticale. Je peux de nouveau engager mon regard (le courber, l'appuyer, le faire pénétrer) au sein d'un dispositif perceptif, à la fois textuel et pictural, où la jouissance est assurée. Et ma propre *Wissendrang*, ma soif de savoir la vérité, qui me pousse à lire des

15 Voir H. James dans sa Préface aux *Collected Travel Writings*, datée de 1900: "One must really choose, in other words, between the benefits of the perception of surface - a perception, when fine, perhaps none of the most frequent - and those of the perception of very complex underlying matters" (3-4). De son côté, Barthes parle dans son article sur la peinture hollandaise de "surfaces faciles" ("Le Monde-objet", 21).

16 Voir par exemple *Vue intérieure de la gare Saint-Lazare : la ligne d'Auteuil* (1877).

Jean-Pierre Naugrette

romans policiers, sublimée en *Forschertrieb*, en pulsion de chercheur qui viendrait d'en parler.

**Jean-Pierre NAUGRETTE**  
**Université de Paris III**  
**Sorbonne Nouvelle**

### **Bibliographie**

- Ackerman, James S. *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. University of Chicago Press, 1983. tr. fr. Jacques Chavy, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIème siècle*. Paris : Gallimard, 1990.
- Barthes, Roland. "Le Monde-objet." *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.  
---, *S/Z*. Paris : Points-Seuil, 1970.  
---, *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- Bayen, Bruno. *Le Pli de la nappe au milieu du jour*. Paris : Gallimard, "L'un et l'Autre", 1997.
- Borges, Jorge Luis. "Le roman policier." *Conférences*. Paris : Gallimard, Folio-essais, 1985.
- Christie, Agatha. "Three Blind Mice." *Three Blind Mice and Other Stories: The Mousetrap*. New York: Dell, 1965.
- Collins, Wilkie. *The Moonstone*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1986.  
---, *The Woman in White*. Oxford: Oxford UP, World's Classics, 1996.
- Conan Doyle, Sir Arthur. "The Empty House." *The Return of Sherlock Holmes*. London: Pan Books, 1976.  
---, *The Hound of the Baskervilles*. Oxford: Oxford World's Classics, 1998.
- Damisch, Hubert. *Un Souvenir d'enfance par Piero Della Francesca*. Paris : Seuil, "La librairie du XXème siècle", 1997.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

---, "Le facteur de la vérité." *La Carte postale*. Paris : Flammarion, 1980.

Dickens, Charles. *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1965.

Didi-Huberman, Georges. "Question de détail, question de pan." *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Ed. de Minuit, 1993.

---, "La matière *mauvais genre* : survivances et déclassements de la cire". Paris, Conférence prononcée à l'Auditorium du Louvre le 22 janvier 1998.

Eco, Umberto. *Comment voyager avec un saumon : nouveaux pastiches et postiches*. Paris : Grasset, 1997.

Ferrier, Jean-Louis. Holbein : *Les Ambassadeurs*. Paris : Denoël/Gonthier, 1977.

Hornung, E.W. "The Rest Cure." *A Thief in the Night*. London: Nelson, 1905.

James, Henry. "In Holland". *Collected Travel Writings*. New York: The Library of America, 1993.

Lacan, Jacques. "L'anamorphose". *Le Séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Points-Seuil, 1973.

Louvel, Liliane. "La description « picturale » : pour une poétique de l'iconotexte." *Poétique* 112 (novembre 1997) : 475-490.

Mellier, Denis : "Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie." *Les Cahiers des Para-littératures*. Liège : CEFAL, 1994.

Millner Kahr, Madlyn. *La Peinture hollandaise du siècle d'or*. trad. fr. Jacques Bosser. Paris : L.G.F., Le Livre de Poche, 1998.

Naugrette, Jean-Pierre. *Wilkie Collins : The Moonstone*. Paris : CNED-Didier, 1995.

---, "Arturo Pérez-Reverte : trois fictions policières." *Formes policières du roman contemporain*, Denis Mellier et Gilles Menegaldo édés. Poitiers : La Licorne, 1998.

---, *Les hommes de cire*. Castelnau-le-Les : Climats, 2002.

Jean-Pierre Naugrette

---, "La mort de Sherlock Holmes : réflexions sur la diagonale du détective", in *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Denis Mellier éd. Fontenay-aux-Roses : ENS Fontenay St Cloud, 1999.

Ousby, Ian. *Bloodhounds of Heaven : The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1976.

Sayers, Dorothy L. "The Haunted Policeman." *Detection Medley*, ed. by John Rhode. London: Hutchinson, 1939. Rpt. *Striding Folly*. London: Hodder and Stoughton, Coronet Books, 1992.

---, "The Entertaining Episode of the Article in Question." in *Stories of Detection by Modern Writers*, ed. by R. W. Jepson. London: Longmans, Green & Co., 1939. Rpt. in *Lord Peter Views the Body*. London: Harper Perennial, 1986.

---, "The Fascinating Problem of Uncle Meleager's Will." *Lord Peter Views the Body*. London: HarperPerennial, 1986.

---, *Gaudy Night*. New York: HarperCollins, Harper Paperbacks, 1995.

---, "Introduction" to *The Moonstone*. London: Dent, Everyman's Library, 1944.

Schefer, Jean-Louis. *La lumière et la table : dispositifs de la peinture hollandaise*. Paris : Maeght Editeur, 1995.

Stoichita, Victor I. *L'Instauration du tableau*. Paris: Klincksieck, 1993.





Figure 1

Jan Saenredam, d'après Hendrick Goltzius, *L'Artiste et son modèle* (gravure).  
Londres, British Museum.

Jean-Pierre Naugrette



*Albrecht Dürer, peintre utilisant une version du « voile »  
d'Alberti : de Underweysung der Messung..., 1525.*

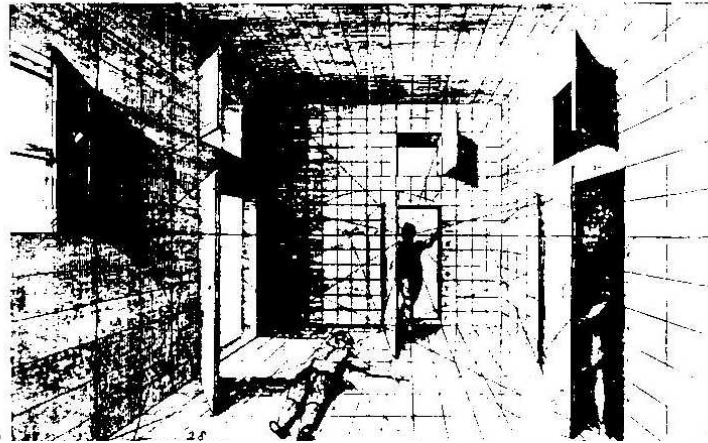
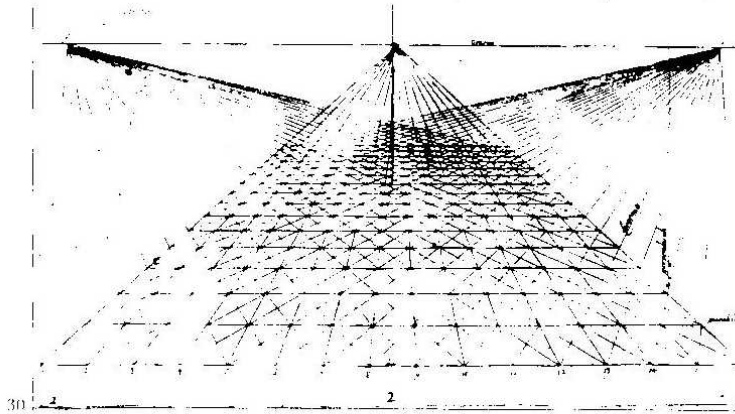


*Dürer, Homme dessinant une femme couchée.*

Figure 2

*Regard textuel, regard pictural : dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers*

Jan Vredeman de Vries, *Perspective*, Leyde, 1604-1605, planche II.  
Berkeley, Californie, Bancroft Library.



Jan Vredeman de Vries, *Perspective*, Leyde, 1604-1605, planche XXVIII.  
Berkeley, Californie, Bancroft Library.

Figure 3