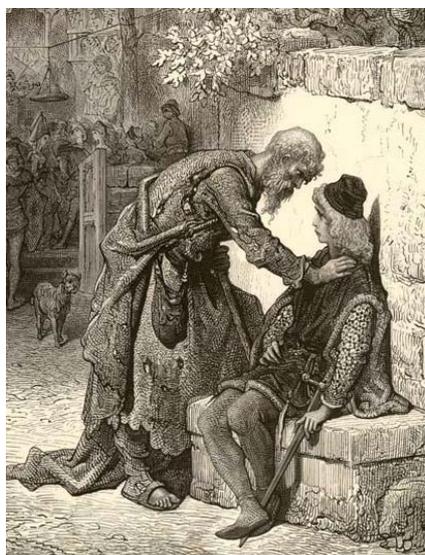


**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

# **TROPISMES**

**N° 15**



## ***L'INTRIGUE***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

**2008**

---

---

## **De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?) : retour sur une poétique du policier**

---

---

Je commencerai par une anecdote qui se veut, comme toutes les anecdotes, exemplaire. Je suis, depuis deux ou trois ans, poursuivie par une quote de bibliothèque anglaise. Plus exactement, je vois surgir régulièrement, au gré des recherches que je mène sur les ordinateurs de la British Library de Londres, un titre qui m'intrigue passablement parce qu'il m'est donné sous une forme interrompue. J'ai fini par comprendre la raison de cet éternel retour : il suffit que je tape dans la rubrique « sujet » le mot *plot* — seul ou associé à un autre terme — pour obtenir ce titre que j'ai fini par recopier. C'est celui d'un pamphlet anonyme de 1679: « An Account of the Old Hairy Gentleman Who was Imprisoned in the Tower by order of Some Eminent Papists, whom, as 'tis suspected, concerned in the most horrible plot... ». Impossible d'en savoir plus : quand même je demanderais à voir la notice — ce que j'ai fini par faire — le titre reste tronqué. Pour connaître le fin mot de l'histoire, il faudrait que je réserve la quote et que je lise, sinon l'ouvrage en question, du moins son titre intégral.

Ce titre m'intrigue parce qu'il constitue une proposition énigmatique. Et il est énigmatique parce qu'il fait de l'intrigue politique — l'horrible complot en question — le support d'un énoncé incomplet dont la syntaxe empêche le lecteur d'ordonner clairement ses

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

constituants thématiques. L'absence d'auxiliaire avant « concerned » fait notamment que j'hésite à désigner l'agent du complot : est-ce le vieux gentleman velu, emprisonné à la suite d'une accusation (vraie ou fausse), ou sont-ce les éminents papistes — le terme est suffisamment péjoratif pour que j'identifie dans l'ouvrage un pamphlet protestant — qui se sont débarrassé de lui avant d'aller conspirer contre l'Église d'Angleterre ? L'amphibologie que je détecte ici — peut-être à tort, les linguistes me le diront — n'empêche pas que l'énoncé fasse sens, qu'il use d'un anglais suffisamment clair pour que m'autoriser à construire une représentation mentale, toujours la même : un vieux monsieur peigne délicatement sa tête velue au sommet de la Tour de Londres tandis qu'une horde de papistes ricanent sous ses fenêtres. La relation thématique sous-tendue par la grammaire de l'énoncé invite à postuler une relation de faits, soit l'intrigue laissée en suspens par la réticence des ordinateurs londoniens à clôturer la proposition du titre.

A ce stade, j'ai déjà compris que l'intrigue et l'énigme sont parentes parce qu'elles relèvent d'un même support, l'articulation linguistique. L'intrigue pourrait tenir en une phrase, et l'énigme ne serait rien sans le lexique dont se supportent ses représentations incongrues. Lisant ce titre intrigant, je sais qu'il m'échoit deux alternatives : le lire jusqu'au bout afin que la phrase totalise l'intrigue, ou le lire interrompu pour jouir de l'image forte qu'il génère. Image qui perdrait de sa force si, me plongeant dans cette histoire de complot, j'y retrouvais l'énième version d'un récit-type, celui de l'innocent persécuté pour ses saines opinions politiques. C'est pourquoi je n'ai toujours pas commandé la quote x.709/32335 aux bureaux de prêts de la British Library. De toute évidence, je ne la commanderai jamais. Je préfère l'arrêt sur image à la promesse d'un récit et de sa résolution (car je suis certaine que le vieux pileux a fini par être délivré et qu'il a pu, tel le vieux marin de Coleridge, confier son expérience traumatisante à l'auteur du pamphlet.).

Ce choix va à l'encontre de celui que je fais lorsque je lis un roman policier car tout lecteur de polar demande à être soustrait en fin de compte aux effets imaginaires de l'énigme. Celle-ci est très souvent exhibée sous la forme d'un spectacle, d'un événement visuel, d'une révélation plus ou moins violente. Pourrait en témoigner le petit homme

qui trouve un cadavre dans sa salle de bain au début du premier roman de Dorothy L. Sayers, *Whose Body?* : « When I saw that dreadful thing lying there in my bath, mother-naked, too, except for a pair of eyeglasses, I assure you, my Lord, it regularly turned my stomach. » Toutefois, l'énigme, qui tient à la conjonction improbable d'un cadavre, d'une baignoire et d'un pince-nez (lequel n'est pas celui de la victime) peut toujours déjà se phraser, sans quoi le lecteur n'en prendrait pas connaissance. On peut parler d'indicible mystère ou d'arcane ineffable, mais l'énigme, comme le rêve freudien ou le hiéroglyphe de Champollion, est une représentation de choses qui se laisse traduire en représentation de mots. Je dirais que c'est là le germe de son devenir-intrigue.

Dans la *Poétique*, Aristote suggérerait déjà que l'énigme a partie liée avec le visuel, qu'elle déploie une image frappée au coin de l'excès. L'exemple qu'il propose d'une énigme qui se laisse phraser est une devinette populaire en son temps : « J'ai vu un homme coller du bronze sur un homme avec du feu. » Elle n'est pas si loin de l'énigme policière en ce qu'elle donne à voir une certaine violence — le bronze et le feu, à l'Antiquité, ne sont pas des symboles paisibles — tout en laissant entendre que la violence iconique de l'énoncé disparaîtra une fois celui-ci déchiffré : il s'agit tout bêtement d'un médecin qui pose des ventouses à son malade. Et ce qui promet la lisibilité de l'énigme est aussi bien ce qui la distingue du charabia, comme il est dit dans la *Poétique* : elle respecte les règles fondamentales de la langue, elle enchaîne les mots en séquences, et elle ne se soustrait pas à sa fonction référentielle. Une fois énoncée, l'énigme désigne un référent. Plus exactement, pour citer Aristote, « elle dit des choses réelles par associations impossible ». L'héroïsme du détective consiste dès lors à se dérober à ce qui, dans le spectacle troublant de l'énigme, pourrait inciter à une relation purement imaginaire avec l'inconnu. Il lui revient de mettre à profit le potentiel grammatical de l'énigme, d'articuler l'image au discours, d'inventer à son tour de nouveaux enchaînements, de nouvelles associations cette fois possibles ou crédibles : entre tel et tel indice, tel et tel suspect, tel et tel événement. C'est alors que s'élabore lentement l'intrigue, lorsque la séquence énigmatique — homme-feu-bronze ou cadavre-baignoire-pince-nez — génère une séquence narrative : on fait chauffer quelque chose en bronze avant de

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

le poser sur la chair, ou encore on a tué un homme puis on l'a placé dans une baignoire après l'avoir muni d'un pince-nez.

Déjà on n'a plus affaire à la même espèce d'enchaînement. L'énigme quitte l'ordre spatial (la conjonction des images) pour intégrer l'ordre narratif qui la dynamise et l'historicise à double titre : en inventant une histoire à partir de ce qu'elle montre, en la pourvoyant d'un passé sous forme de motivation. D'abord présentée comme une situation *in medias res*, l'énigme cesse d'être énigmatique lorsqu'elle est pourvue d'un commencement et d'une fin : lorsqu'elle se plie à la nécessité d'une évolution narrative, celle-là même qui définit le *mythos* chez Aristote. L'énoncé énigmatique, lui, n'a ni antécédents ni séquelles. La devinette grecque ne serait plus une devinette si elle précisait à la suite de quel événement le médecin pose des ventouses au malade, ni quels sont les résultats de l'opération. De même que je n'ai pas besoin de savoir que mon pamphlet anonyme a été publié en 1679 pour me laisser fasciner par l'image du vieux monsieur velu. Ce qui fait le sel énigmatique de l'énoncé, c'est l'association improbable de « hairy » et « gentleman », comme l'alliance surréaliste que trame l'énigme aristotélicienne entre la chair, le bronze et le feu. En somme, l'énigme persiste aussi longtemps qu'elle rapporte des noms à des noms, ou des prédicats à des noms, comme l'attestent les titres des aventures de Sherlock Holmes où elle apparaît sous forme de phrase nominale : « The Adventure of the Blanched Soldier », « The Adventure of the Speckled Band ». Si le titre se prolongeait à l'excès, s'il faisait succéder à l'énigmatique groupe nominal une série de clauses et conjonctions — « the adventure of the speckled band that caused a death since it was not a speckled band at all » — il ferait intervenir de force la grammaire du récit dans la nomenclature de l'énigme.

On peut se demander — et c'est ce qui fait la subtilité de certains auteurs, dès les débuts du genre — si le désir du détective, du héros de la quête herméneutique, est moins de venir à bout de l'énigme que de se mettre en état de conter une histoire au dernier chapitre. Comme on sait, son récit est hautement ritualisé : il fait l'objet d'une narration orale devant un cercle de suspects et/ou d'admirateurs réduits à un silence captivé. Devant eux, le détective accomplit le devenir-intrigue de l'énigme : il relate enfin qui, comment, pourquoi, avec quelles

conséquences. L'intrigue tient lieu de procès-verbal à l'énigme. Elle l'arrache, processus salutaire, au régime des images pour la rapporter au système des faits. A ce titre, le récit policier reproduit le processus inconscient commenté par Lévi-Strauss et Lacan : celui par où un sujet en quête de savoir se tourne vers le mythe — le *muthos*, récit de fiction où se joue, comme dans l'intrigue policière, la question des origines — pour imposer des lois structurales à des représentations, fantasmes ou souvenirs trop imprégnés d'affect. L'exemple évoqué par Lévi-Strauss, repris par Lacan, est bien sûr celui de l'enfant qui, face au mystère de sa naissance, se livre à ce que Lacan nomme une « activité mythique » ou son « organisation de l'imaginaire en mythe ». Tout mythe, dit Lacan, se rapporte à l' inexplicable, à l'impossible du réel. Toute image aussi, comme on l'a vu dans la définition aristotélicienne qui parlait d'« associations impossibles » pour l'énigme. La différence tient à l'attitude du sujet qui s'arrache à l'emprise de l'image quand le mythe l'invite à postuler des relations entre les images, à bâtir ce que Lacan nomme une « articulation symbolique ». Le Petit Hans, dans le cas traité par Freud et commenté longuement par Lacan dans le tome IV du Séminaire, éprouve de l'angoisse parce que la réalité lui apporte des images trop abondantes et trop inquiétantes — des images de chevaux, notamment. La solution pour Hans consiste à incorporer ces éléments imaginaires dans une structure mythique, en racontant à son père des histoires d'animaux : de chevaux, mais aussi de girafes ou de cigognes. En se donnant pour horizon la possibilité de raconter un jour une histoire à son auditoire, le détective se met lui aussi en posture de traiter en signes les traces fascinantes laissées dans le réel par l'événement criminel, et d'enchaîner ces signes dans la construction du mythe.

Cela dit, l'activité symbolique ou mythique du détective n'est pas toujours si probante, et j'avoue ma préférence pour les récits où l'intrigue ne vient pas à bout de l'énigme, où le texte continue d'intriguer alors qu'il semble en avoir fini avec son histoire. J'aimerais passer en revue deux cas de figure empruntés à des récits pionniers du genre. Dans le premier cas, le discours explicatif fait apparaître une intrigue qui échoue en partie à symboliser l'énigme, à l'exorciser par le récit des faits. Le *mythos* n'apparaît plus que comme un masque ou une formule apotropaïque, destinée à protéger le lecteur des effets

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

inquiétants de l'énigme, et il est clair qu'il faillit à sa tâche. Dans le second cas, l'énigme triomphe parce que le texte se dérobe à l'activité mythique, qu'il renonce volontairement à introduire des rapports de causalité ou de motivation dans la série d'images qui le motive.

Le premier récit est la nouvelle de Conan Doyle, « The Yellow Face », écrite en 1893, connue pour être l'une des deux nouvelles où Sherlock Holmes se trompe dans ses déductions. La nouvelle, comme souvent dans les enquêtes de Holmes, consiste en cinq récits gigognes ou emboîtés. Le premier est celui de Watson, l'éternel porte-parole du détective, qui relate l'irruption dans le salon de son ami d'un gentleman-farmer nommé Grant Munro. Le second récit, celui de Munro, porte sur le mariage qu'il a conclu avec une jeune veuve américaine, Effie. Au moment de se remarier — c'est le troisième récit, emboîté dans le second — Effie a confié à Munro qu'elle avait quitté l'Amérique après le décès de son premier mari et de son enfant lors d'une épidémie de fièvre jaune. Les Munro vivent à la campagne, et près de leur maison se trouve un cottage désolé à la fenêtre duquel Grant Munro a vu plusieurs fois apparaître un visage étrange, dont la couleur a frappé son imagination : « a livid chalky white » dira-t-il à Holmes. Un soir qu'il revient de Londres, il passe devant la maison vide et s'arrête dans l'espoir d'apercevoir de nouveau ce visage blême : la porte s'ouvre et c'est sa femme qui apparaît. Munro relève les yeux et aperçoit le visage à la fenêtre : cette fois, de blanc, il est devenu jaune (« that livid yellow face »). Il interroge Effie qui refuse de répondre à ses questions. L'énigme de ce visage — quelle signification attribuer à son inquiétante étrangeté — et l'amorce d'intrigue qu'il propose — pourquoi Effie est-elle entrée dans la maison qui l'abrite, et pourquoi adopte-t-elle un comportement si étrange à l'égard de son mari — ont poussé le mari à venir consulter Holmes.

Le quatrième récit est celui que fait Holmes à un Watson dubitatif. Il l'appelle une théorie, terme bien noble pour une intrigue des plus banales, trahissant un manque criant d'imagination chez le détective. L'histoire que reconstruit Holmes à partir du témoignage de Munro est la suivante : la maison est occupée par le premier mari d'Effie, qui n'est pas mort comme on le croit, et qui hante les lieux dans l'espoir de retrouver sa femme.

« The facts, as I read them, are something like this: this woman married in America. Her husband developed some hateful qualities, or shall we say he contracted some loathsome disease and became a leper or an imbecile? She flies from him at last, returns to England, changes her name, and starts her life, as she thinks, afresh. She has been married three years and believes that her position is quite secure, having shown her husband the death certificate of some man whose name she has assumed, when suddenly her whereabouts is discovered by her first husband, or, we may suppose, by some unscrupulous woman who attached herself to the invalid. They write to the wife and threaten to come and expose her. She asks for a hundred pounds and attempts to buy them off. They come in spite of it, and when the husband mentions casually to the wife that there are newcomers in the cottage, she knows in some way that they are her pursuers. [...] What do you think of my theory? »

‘It is all surmise.’

‘But at least it covers all the facts.’ » (Conan Doyle, 359-60)

Le scepticisme (pour une fois avéré) de Watson tient à ce que l'explication de Holmes n'a rien de déductif : elle programme un discours de fiction qui relève du mélodrame, et qui pêche par un excès de détails gratuits. Il est curieux que Holmes imagine le premier mari victime d'une lèpre ou d'une maladie honteuse — le terme « loathsome disease » n'est pas sans connotation sexuelle — quand le récit de Munro lui offrait une cause évidente : la fièvre jaune, qui suffirait à expliquer que le visage inconnu soit finalement qualifié de « jaunâtre » lors de sa seconde apparition. Pourquoi Holmes néglige-t-il ce sème évident alors même qu'il a décidé que le visage était celui du mari ? Pourquoi se complique-t-il la vie avec des maladies imaginaires ? De même, la figure de l'Autre Femme, la supposée maîtresse du mari, est un emprunt peu crédible au roman de gare. Tout ce que Munro a dit, c'est qu'il a été frapper à la porte du cottage et qu'une grande femme maigre dotée d'un physique ingrat et d'un fort accent écossais lui a fermé la porte au nez. De la description de Munro à l'aventurière que postule Holmes, il y a de la marge. C'est comme si Holmes négligeait

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

délibérément les témoignages du couple Munro pour se livrer aux joies de la fiction populaire. Loin de bâtir une théorie, il construit un mythe à vrai dire sans grande originalité, et il est intéressant de constater qu'il choisit une intrigue qui marqua les débuts du genre policier : le scénario de l'épouse pourvue de deux maris et qui tente en vain de cacher l'existence du premier au second. Cette intrigue est au cœur du roman de Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret* (1861), qui marque la transition du *sensation novel* au *detective novel*. Elle est au cœur de la nouvelle de Wilkie Collins intitulée « The Parson's Scruples » (1859), où un pasteur découvre que son épouse n'est pas veuve, comme elle prétendait, mais divorcée. Le lecteur de 1893, s'il connaît ces précédents littéraires, peut avoir l'impression d'un retour en arrière : le scénario est pour le moins désuet. Si cette remarque est trop impertinente, disons qu'il se retrouve dans la situation du conteur épique selon Lukacs : celui dont le récit ne fait pas allégeance à la réalité des faits, ni au contexte où vit le récitant, mais au mythe en soi, au modèle narratif qu'il reproduit sans chercher à l'infléchir ni le renouveler. Il est intéressant de noter à cet égard qu'en 1926, l'enquête intitulée « The Adventure of the White Soldier » qui s'appuie sur une énigme très similaire — un visage d'une blancheur atroce entrevu derrière une fenêtre — amènera Holmes à diagnostiquer, là encore, un cas de peste : cette fois il aura raison, à cela près que la peste est une fausse peste, qu'elle ne donne à voir que le masque de la maladie. Éternel retour de l'intrigue policière : à solliciter toujours le même mytheme, le mythomane finit par rejoindre la réalité !

Que, dans *The Yellow Face*, le scénario avancé par Holmes soit sinon vieux-jeu, du moins hors-jeu, la fin de l'enquête se charge de nous l'apprendre. Holmes et Watson accompagnent Mr Munro jusque dans le mystérieux cottage, où ils retrouvent la vieille Ecossaise en compagnie d'Effie et d'un personnage énigmatique : une petite fille vêtue d'une robe rouge et de longs gants blancs. En se retournant, elle fait voir à Watson son visage décoloré — « the strangest livid tint », car cette fois le narrateur ne cherche même plus à annoncer la couleur — et celui-ci pousse un cri d'horreur. Holmes s'interpose toutefois et détache le visage qui s'avère un masque dissimulant la véritable couleur de la fillette, qui est noire. Effie donne alors le fin mot de

l'histoire : son premier mari était d'ascendance négroïde et son enfant a survécu à l'épidémie. Elle -même n'a pas osé dire la vérité à Munro et pour ménager à la fois sa vie conjugale et son amour maternel, elle a fait venir en cachette la petite fille avec sa nurse. Munro embrasse l'enfant, et la nouvelle se conclut sur une remarque mi-figue mi-raisin d'un Holmes conscient de son échec.

A première vue, le pacte narratif est respecté : l'image a été exorcisée par le récit, l'intrigue dévoilée a résolu l'énigme. Nous connaissons la nature du visage jaune, et nous avons pu remonter à son origine. Pour autant, le mythe ultime ne dit pas tout et le récit d'Effie n'est pas sans contradictions. Il ne dit pas pourquoi cette femme, qui dit aimer sa fille telle qu'elle est (« dark or fair, she is my own dear little girlie »), a fait le choix de la blanchir artificiellement. Il ne permet pas de faire le lien entre le désir d'Effie de revoir le visage de sa fille — « there came an overwhelming desire to see the child » — et son choix de cacher l'enfant derrière un faciès si horrible qu'il provoque un cri d'horreur chez Watson, lequel en a pourtant vu d'autres dans ses aventures. Inversement, si le désir d'Effie était véritablement de dissimuler son enfant sous le masque, de la rendre invisible aux regards du voisinage, comme elle le dit, pourquoi a-t-elle choisi un masque aussi ostentatoire ? N'oublions pas qu'il capte le regard de son second mari à tel point que ce dernier fait un détour dans ses promenades pour tenter de le revoir.

Pour moi, ce texte continue d'intriguer son lecteur parce que l'intrigue, une fois dévoilée par le biais de l'explication, échoue à symboliser l'image de façon satisfaisante. Le masque persiste et signe alors même que l'hypothèse de Holmes — une dégénérescence physique ou morale — ne tient plus. Censé exprimer le mépris de la mère pour la blancheur, qu'il n'évoque que sous une forme morbide, ne trahit-il pas aussi bien un refus inconscient de l'héritage génétique paternel, de cette négritude qu'Elsie ne veut peut-être plus voir en fin de compte ? Au moment où les trois hommes pénètrent dans la pièce, la petite fille porte encore son masque alors que sa mère est près d'elle. Le lecteur voudrait en savoir plus sur ce désir maternel qui reste jusqu'à la fin obscur et voilé, sur le geste ambigu d'une mère qui, faisant passer son enfant pour morte, la fait vivre sous l'effigie d'un cadavre (ce que

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

suggère le signifiant « livid » et l'impassibilité du masque, dont Munro et Watson souligne l'absence d'expression). L'énigme persiste dans l'affect incertain que l'image rend sensible, que l'intrigue met en évidence, et que la narration ne fait qu'accuser alors même qu'elle prétend le faire évoluer en une émotion louable, un pur amour parental. En somme, le véritable leurre n'est pas le masque lui-même, cet appât tendu à la curiosité du lecteur comme il est exhibé aux yeux des passants. Le leurre, c'est l'explication qui attire les lecteurs au terme du récit pour s'avérer en fin de compte assez factice.

Mon second exemple, plus léger, comporte lui aussi un homme qui veut savoir et une femme qui ne veut pas tout dire. Je l'emprunte à la nouvelle de G. K. Chesterton placée en tête de *The Club of Queer Trades*, publié en 1905. Intitulée « The Tremendous Adventure of Major Brown », elle relate de fait les aventures étonnantes du Major Brown, officier à la retraite et grand amateur de pensées. Un jour où il se promène dans son quartier, le major croise un marchand de pensées ambulante à qui il marchandise son étalage. Voyant qu'il a affaire à un amateur, le marchand lui conseille de jeter un coup d'œil discret sur le jardin de la maison d'en face. Le major se hisse sur un muret d'où il observe un superbe massif de pensées. Mais à sa grande stupéfaction, les fleurettes composent le message suivant, bleu sur fond vert : « DEATH TO MAJOR BROWN ».

A ce stade de l'histoire, le major pourrait traiter l'énoncé énigmatique à l'instar d'un énoncé poétique : décider que le message ne veut rien dire d'autre que ce qu'il dit, et que seule une étonnante coïncidence a fait qu'un dénommé Brown, major de son état, ait intercepté un énoncé où figurent les mots « major Brown ». Mais le major n'a pas lu Jakobson et il va de soi pour lui que l'énoncé a valeur de communication, qu'il implique un émetteur, certes anonyme, un référent, la menace de mort, et un destinataire, lui-même. Dans le langage des fleurs, le major suppose une intentionnalité dont on doit lui rendre compte. Ce faisant, il fait miroiter au lecteur l'hypothèse d'une intrigue de facture paranoïaque, centrée sur le motif de l'ennemi invisible si présent dans les aventures du Père Brown (où il représente le versant humain et perversi de la Divine Providence). Pour autant, un ennemi qui s'exprime avec des fleurs n'est guère à prendre au sérieux

Camille Fort

et le lecteur se doute que la nouvelle lui réserve d'autres surprises. Le major, en effet, entre d'un pas ferme dans la maison d'en face, où il se retrouve partie prenante d'une histoire dont il ignore le début et la fin :

*« The Major stepped into a rich, glowing room, full of red copper, and peacock and purple hangings, hat in hand. He had the finest manners in the world, and, though mystified, was not in the least embarrassed to see that the only occupant was a lady, sitting by the window, looking out.*

*'Madam', he said, bowing simply, 'I am Major Brown.'*

*'Sit down', said the lady, but she did not turn her head. She was a graceful, green-clad figure, with fiery red hair and a flavour of Bedford Park. 'You have come, I suppose', she said mournfully, 'to ask me about the hateful title-deeds.'*

*'I have come, madam', he said, 'to know why my name is written across your garden. Not amicably either.'*

*He spoke grimly, for the thing had hit him. It is impossible to describe the effect produced on the mind by that quiet and sunny garden scene. The evening was still, and the grass was golden in the place where the little flowers he studied cried to heaven for his blood.*

*'You know I must not turn round', said the lady, 'every afternoon till the stroke of six I must keep my face turned to the street.'*

*Some queer and unusual inspiration made the prosaic soldier resolute to accept these outrageous riddles without surprise.*

*'It is almost six', he said; and even as he spoke, the barbaric copper clock upon the wall clanged the first stroke of the hour. At the sixth the lady sprang up and turned to the Major one of the queerest and yet most attractive faces he had ever seen in his life; open, and yet tantalizing, the face of an elf.*

*'That makes the third year I have waited', she cried. 'This is an anniversary. The waiting almost makes one wish the frightful thing would happen once and for all.'*

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

*And even as she spoke, a sudden rending cry broke the stillness.  
Far down low on the pavement of the dim street (it was already twilight) a  
voice cried out with a raucous and merciless distinctness:*

*'Major Brown, Major Brown, where does the jackal dwell?'* »  
(Chesterton, pp. 7-8)

Le dynamisme même du passage exacerbe son incohérence narrative. A l'instar du major, le lecteur peut croire qu'il a affaire à une seule intrigue dont les composantes seraient tant bien que mal réunies sous l'égide d'un lieu unique — la maison de la dame — et d'un temps ritualisé, cyclique : le coup de six heures guetté chaque jour, la date anniversaire. Pour autant, l'histoire dont nous sommes les spectateurs médusés n'éclaire en rien l'énigme première — le message des pensées — et semble se disséminer en une série d'intrigues potentielles que le texte évoque de loin. Si, pour mobiliser le lexique barthésien, l'intrigue apparaît lorsqu'un code herméneutique — le déchiffrement des secrets — vient se superposer au code proaïrétique — la suite des actions et comportements propres aux personnages — le ton burlesque du passage tient ici à l'avantage excessif que prend le proaïrétique sur l'herméneutique. La séquence accélérée des actions promet toutes sortes de péripéties virtuelles tournant autour de la claustration, l'attente, le danger, la provocation, la séduction... mais elle ne donne jamais prise à l'interprétation. Elle atteint à une intensité presque pathologique : sans la caution morale du narrateur, qui ne cesse de dépeindre son héros, Brown, comme un homme intègre et courageux, le lecteur pourrait se demander s'il n'a pas affaire au témoignage d'un fou ou d'un paranoïaque. Face à cette atomisation de l'intrigue, le lecteur ne sait dès lors s'il a affaire à une comédie, une tragédie, une *revenge tragedy*, un drame ésotérique ou un pêle-mêle générique. Se rappelant qu'il a en principe affaire à un récit de détection, il ne peut que suspendre l'interprétation et guetter le retour du code herméneutique.

Celui-ci revient en effet, mais avec des effets limités. Il s'avère en effet que le major Brown a fait intrusion dans un scénario destiné à un autre que lui. Le précédent locataire de sa propre maison, un certain Mr Gurney-Brown, avait en effet payé une somme rondelette pour être le héros d'une aventure inédite. L'un des « métiers curieux » qui justifie

le titre du recueil, *The Club of Queer Trades*, se trouve être « *The Adventure and Romance Agency* », qui se charge d'écrire et de produire des scénarios inédits à la demande. Mr Gurney-Brown, désireux de mettre un peu de frisson dans sa vie, avait commandé une intrigue sur mesure à l'agence sans les prévenir de son déménagement imminent, d'où la confusion des patronymes.

Cette révélation met fin à l'énigme initiale dont elle atténue les effets menaçants : les pensées, somme toute, n'en voulaient pas à la vie du major Brown. Mais elle laisse suspendue l'énigme secondaire, celle qui touche à la constitution même de l'histoire dont Brown a été le spectateur involontaire : quel rapport entre les pensées, la dame, les rituels étranges, l'habitat du chacal ? Nous n'en saurons rien. La nouvelle s'achève un peu à la façon d'un autre conte énigmatique, « *The Pattern in the Carpet* » de Henry James : le major épouse la dame au visage d'elfe qui détient le mot de l'énigme, soit le synopsis de l'intrigue, puisqu'elle est une actrice employée par l'agence. Mais, contrairement à l'héroïne de James qui transmet le secret d'une œuvre à ses époux successifs, l'actrice, tenue à un devoir de réserve, ne révélera jamais le fin mot de l'histoire à son époux. Major et lecteur s'interrogeront éternellement au sujet du chacal et des titres maudits. Le récit trouve ainsi le moyen de satisfaire au contrat herméneutique du genre sans faire la lumière sur les présupposés de son intrigue.

Ce petit récit malicieux me paraît contenir deux morales. L'une ironise sur le mauvais goût du lecteur à qui on a présenté une histoire construite selon les principes aristotéliens les plus raffinés et qui trouve le moyen de n'être pas satisfait. Dans le chapitre 9 de la *Poétique*, on apprend en effet que les pires histoires sont les histoires « à épisodes », soit des histoires où les événements s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. Elles sont le fait de mauvais poètes qui « étirent l'histoire au mépris de sa capacité » (9, 51b33). Aristote leur oppose les meilleures histoires, celles qui font intervenir la *tukhè*. La *tukhè*, c'est le hasard qui fait bien les choses ou, pour parler comme les Grecs, « l'enchaînement causal d'événements qui se produit contre toute attente » (9, 52a1). L'heureux hasard qui confronte le major Brown à son propre nom semble bien relever de la *tukhè* : l'intrigue initiale est de tout premier choix. Hélas, son désir de lecteur — et le

*De l'énigme à l'intrigue (et vice-versa ?)*

mien — porte en fin de compte sur l'histoire à épisodes. A l'esthétique de la simultanéité, nous préférons celle de la succession, toujours plus brouillonne : comme le major Brown, nous voudrions savoir ce qui vient après l'épisode des chacals.

L'autre morale, inversement, c'est celle qui fait l'éloge de la parcellisation énigmatique au détriment de l'ordre narratif. Si le major demeure intrigué par les énoncés incohérents de la dame et de son complice, c'est précisément parce que ceux-ci ne se sont pas laissés incorporer à des syntagmes narratifs.

Et ce qui fait le charme du roman policier traditionnel à mes yeux, c'est cette marge qu'il ménage régulièrement à l'énigmatique comme obstacle au bon déroulement de la narration. Pour autant, les deux sont irrémédiablement liés : sans l'intercession du récit qui la confronte à son devenir-intrigue, son possible destin d'histoire, l'énigme n'aurait aucune valeur aux yeux du lecteur.

**Camille FORT**  
**Université d'Amiens**

**Bibliographie**

- Aristote, *La Poétique*, trad. fr. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- Conan Doyle, Arthur, « The Adventure of the Yellow Face » in *The Complete Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Secker & Warburg, 1981, pp. 350-61.
- Chesterton, G. K., « The Tremendous Adventures of Major Brown » in *The Club of Queer Trades* (1905), Londres, Wordsworth Classics, 1995.
- Lacan, Jacques, *La Relation d'objet* (tome IV du *Séminaire*), Paris, Seuil, 1990.
- Sayers, Dorothy, *Whose Body?* (1923), New York, Harper & Rowe, 1987.