

**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**

---

---

## **Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant**

---

---

Pour Jean-Jacques Lecercle

*It is a difficult matter to make the most of any given place, and we have much in our power.*

*R.L. Stevenson, « On the Enjoyment of Unpleasant Places » (1874).*

Décrivant comment, à l'âge de treize ans et demi, il découvrit Rome avec ses parents, Daniel Arasse, dans un texte tiré de *Histoires de peintures*, disait que « voir tout à coup les lieux, les rostres sur le Forum, là où avait parlé Marc-Antoine après l'assassinat de César, voir la curie où César avait été assassiné, rendait clairs les textes que j'avais eu du mal à comprendre en latin. Il y avait le lieu dont parlaient ces textes » (HP 151).

Il y a aussi ces textes dont parle le lieu : l'assassinat de César, ce complot par excellence, cette réplique célèbre de celui qu'on assassine, etc. Arriver dans un lieu, c'est aussi se rappeler, convoquer, voire inventer des textes, des intrigues, des complots, des *plots*. Je voudrais aujourd'hui, en me plaçant sous l'égide d'Arasse, décliner quelques paradigmes romanesques articulant lieux et intrigues, le mot « intrigue » étant pris dans toute sa polysémie, à laquelle nous invite l'anglais *plot*. La thèse principale sera que les lieux ne sont pas, pour un certain nombre de romanciers, et plus largement, de créateurs

### *Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

d'histoires, les décors privilégiés de l'intrigue, mais qu'ils la contiennent, la secrètent — au sens de secret. Au rebours d'une esthétique réaliste visant à planter le décor pour le décrire, il s'agit pour eux, en intriguant les lieux, de tenter d'y retrouver, d'en déduire les énigmes, les histoires ou les intrigues enfouies. Les supports seront tirés tout aussi bien du roman, du cinéma, que de la peinture et de ses histoires.

---

### **Pamela's plot**

---

Il faut bien trouver un commencement, inventer une tradition romanesque, et je choisirai un début, un moment donné, dans l'histoire de la littérature, où l'intrigue littéraire se noue autour, dans un lieu. Je le choisis arbitrairement en 1740/1, à cet instant de *Pamela* où l'héroïne, en résidence surveillée dans le Lincolnshire, trouve un moyen de communiquer avec « Mr Williams the Clergyman », d'échanger une correspondance avec lui. Alors qu'elle est strictement surveillée par Mrs Jewkes [« in my deplorable Bondage », P 118], on sait qu'elle invente une forme de communication secrète avec celui qu'elle considère comme un potentiel adjuvant :

*'Sir, I see two Tiles upon that Parsley-bed; cannot one cover them with Mould, with a Note between them, on Occasion? - A good Hint, said he; let that Sun-flower by the Back-door of the Garden be the Place. I have a Key to that; for it is my nearest way to the Town' (P 122).*

Ainsi commence une correspondance, sinon une liaison littéraire. A la fin de sa première lettre à Parson Williams, Pamela dit « I say no more, but commit this to the happy Tiles, and to the Bosom of that Earth from which I hope my Deliverance will take Root, and bring forth such Fruit, as may turn to my inexpressible joy...» (P 125). La métaphore de la racine, l'image de la terre nourricière qui permet à la plante de se développer est confirmée quelques pages plus loin, où Pamela se définit justement comme *plotter* :

Jean Pierre Naugrette

*Of all the Flowers in the Garden, the Sun-flower, sure, is the loveliest! - It is a propitious one to me! How nobly my Plot succeeds! But I begin to be afraid my Writings may be discover'd; for they grow large! I stitch them hitherto in my Under-coat, next my Linen (P 131).*

L'adresse au tournesol rappelle encore le *conceit* métaphysique, comme dans « To the Willow-Tree » de Robert Herrick. Mais ce qui est en jeu, et à l'œuvre dans la deuxième partie de la citation, c'est ni plus ni moins que l'émergence de *plot*, à la fois le complot et l'intrigue, avec, en arrière-plan, la question de la culpabilité éventuelle de l'héroïne.

La critique de Richardson a beaucoup insisté sur cette dimension, celle de Pamela comme productrice de *plot*. Selon Terry Eagleton, « Pamela's 'guilt' is that she is no free agent but the function of an historical *plot* which the bourgeoisie have been long hatching » (35). Patricia Meyer Spacks montre bien que « Mr B., under the spell of Pamela's written records of events, suggests that the struggle between the two of them turns on *plots* » (91). Tous deux rivalisent de *plots* : non seulement de complots, mais d'intrigues romanesques, et c'est à qui écrira l'histoire finale, ce que Mr B. appelle « the catastrophe of the pretty novel » (cité in Spacks 91). Entre deux, et à eux deux, ils sont capables, selon Mr B. qui cite l'histoire de Lucrèce et de Tarquin, d'écrire une nouvelle histoire pouvant rivaliser avec les modèles anciens : « 'and we shall make out between us, before we have done, a pretty Story in Romance' » (P 32), allusion inquiétante pour Pamela (qui a des lettres, et donc saisit l'allusion au viol), mais révélatrice de leur rivalité en fabrication d'intrigues. Le contrôle de l'intrigue implique la dimension politique : ce qui est alors en jeu, c'est bien la prise du pouvoir narratif par une classe donnée.

Peu de critiques ont noté que le jardin et ses « Tiles » (sans doute un anagramme de « Stile ») devenaient le lieu où l'on enterrait un texte afin de le faire croître. Le parterre de fleurs n'est pas seulement un moyen de communication discrète, un enfouissement du secret, mais le lieu même de sa croissance, et c'est d'une correspondance littéraire dont il s'agit. En ce jardin vont littéralement pousser des textes, dont Pamela redoute qu'ils risquent de devenir trop volumineux, à leur tour, pour pouvoir les enfouir. Pamela n'est pas seulement une intrigante

*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

« a great plotter », comme Mr B. le redoute, au sens où elle comploterait contre lui — comme on a, jadis à Rome, comploté contre César —, mais bien une planteuse de textes, ce qui est plus grave, plus redoutable à la longue, dans une perspective à la fois littéraire et politique, ou si l'on veut une politique de la littérature. Dès lors, elle a cause gagnée.

Et ce qui est gagné, avec ce complot qui réussit, c'est aussi l'idée que d'un lieu donné puisse naître une intrigue romanesque, le mot « romance » étant présent dans le texte. En d'autres termes, il y a ici rapport d'homologie entre le *garden plot* et le *plot* qui sort du jardin. A partir de la terre qui nourrit le texte-plante enterré, une matrice d'intrigues textuelles s'esquisse. Le lien entre intrigue, complot et jardin, que favorise la langue anglaise, permet en effet une série de variations ou de versions, dont je distinguerai deux principales :

1) il existe, on le sait, une longue tradition anglaise d'enfouissement d'un secret, ou d'une intrigue, dans un lieu, une matrice qui peut prendre par exemple l'aspect d'une pierre tombale. L'exemple le plus célèbre est sans doute « The Narrative of the Tombstone » dans *The Woman in White*,<sup>1</sup> mais on pourrait citer aussi l'épithaphe des frères Durie à la fin de *The Master of Ballantrae*, ou encore *Lady Audley's Secret*. La visite à la pierre tombale de l'origine familiale est même un rite, analysé par Peter Brooks dans *Reading for the Plot* à propos de *Great Expectations* comme la quête d'une « authority » déductible de « the text of the tombstones » (GE 680). Ironie de la quête de Pip selon Brooks: « plot » se dérobe dès l'origine, donc Pip va en voir partout. Dans *Complot de famille (Family Plot, 1976)*, Hitchcock, en bon lecteur de la littérature victorienne, fait de la pierre tombale le lieu même du mystère enfoui. L'intrigue est à déduire (ou non) d'un lieu sas (Richard Pedot) ou seuil pourvoyeur d'histoires. Le premier chapitre de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* s'intitule « Story of the Door », expression qu'il faut lire comme renvoyant à une intrigue hypostasiée : « 'Did you ever remark that door?' » demande Enfield à Utterson. « 'It is connected in my mind with

<sup>1</sup> « Sacred to the Memory of Laura, Lady Glyde, wife of Sir Percival Glyde, Bart., of Blackwater Park, Hampshire; and daughter of the late Philip Fairlie, Esq., of Limmeridge House, in this parish. Born, March 27th, 1829; married, December 22nd, 1849; died, July 25th, 1850 » (WW 414).

Jean Pierre Naugrette

a very odd story' » (JH 16). Voilà qui peut paraître potentiellement inquiétant si le lieu devient crypte d'une intrigue enfouie, qui ne demande qu'à surgir.

2) ce n'est pas un hasard si cette plantation de lettres dans le jardin décrite en termes de croissance a donné lieu à une réécriture, aussitôt contemporaine du roman, *Shamela* de Fielding. Plantez une intrigue [how nobly my Plot succeeds], et vous en obtenez une autre qui la revisite. Fielding a beau jeu de transformer la complicité textuelle en connivance sexuelle, la correspondance secrète dans le jardin en intimité physique. Le lieu non seulement invite à l'écriture, mais il produit la réécriture. L'image du texte devenu trop grand, qui dépasse les bornes du parterre de fleurs devient ici celle d'un trop-plein. On est semblé-t-il à l'opposé du cas de Pip : on n'est plus en manque d'autorité, il y a au contraire surabondance de prédécesseurs. Le secret n'est plus enfoui, il suffit d'investir le lieu romanesque pour lui donner forme, en exploitant les zones d'ombres du texte d'origine.

J'ai peut-être esquissé ici la différence entre le moderne et le post-moderne. Richardson est moderne : il invente ni plus ni moins, en 1740, que le roman sadien et le roman à sensations victorien. Fielding est post-moderne : il construit son lecteur, qu'il suppose avoir lu *Pamela*. Ces distinctions, dont je me méfie sur le plan théorique, et qui valent ce qu'elles valent, m'intéressent, comme vous pouvez l'imaginer, sur le plan de la pratique romanesque.

---

### **De Stevenson à Eco en passant par Hitchcock : certains jardins appellent au meurtre**

---

Dans un essai de 1874 intitulé « On the Enjoyment of Unpleasant Places », Stevenson défend l'idée que même au sein d'un paysage rébarbatif, toute personne un tant soit peu encline au romanesque peut tirer quelque chose de beau :

*even where there is no harmony to be elicited by the quickest and most obedient of spirits, we may still embellish a place with some attraction of romance (...) I have seen many a spot lit up at once with*

*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

*picturesque imagination, by a reminiscence of Callot, or Sadeler, or Paul Brill (VP 176).*

Impossible de visiter les Trossachs, dit-il, sans penser à quelqu'un, « a man of admirable romantic instinct » l'ayant peuplé de figures harmonieuses dont l'image s'est déjà imprimée dans l'imagination du lecteur — Sir Walter Scott, pour ne pas le nommer. Le lieu est en quelque sorte de l'ordre du déjà-là, la scène déjà écrite. Visitant les Highlands il y a quelques années, j'ai eu à plusieurs reprises quelques expériences stevensoniennes intéressantes. Sur l'île de Mull, j'ai pu constater que Stevenson avait raison, dans « The Merry Men », de dire que le sommet du Ben Kyaw, transposition du Ben More, est perpétuellement nimbé de brume : le jour où je l'ai vu, c'était le cas. Donc le texte de Stevenson me précédait, et il avait raison — ce qui confirme, si l'en était besoin, en ces temps où l'on en débat, la fonction de la littérature comme connaissance. De même, un peu plus loin, j'ai engagé ma voiture et ma petite famille aussi loin que possible sur une route conduisant à l'îlot de Earraid, que Stevenson décrit au chapitre XIV de *Kidnapped*. Au bout du chemin, je me suis retrouvé dans une cour de ferme. Un paysan en est sorti, portant des bidons de lait, et nous avons eu une conversation intéressante. Faute de pouvoir aller sur Earraid comme c'était mon intention, nous avons parlé ensemble de l'île. Au bout de quelques minutes, alors que je la lui décrivais minutieusement, il m'a demandé comment je savais tout cela. J'ai prononcé le nom de Stevenson: « Ach, Stevenson! » Et nous nous sommes serrés la main comme de vieilles connaissances. Là encore, le texte me précédait, et la cour de ferme s'est soudain embellie. Dans cette version, le lieu qui a secrété l'histoire de *Kidnapped* à l'origine finit par s'effacer, comme si l'histoire avait remplacé le monde : je connaissais l'îlot aussi bien, peut-être mieux que lui, c'est-à-dire dans ses potentialités dramatiques, liées à sa géographie (dans le roman, David Balfour, qui se prend pour Robinson Crusoé, met plusieurs jours à trouver que c'est un « tidal islet » qui devient presque selon les marées, permettant de rejoindre la terre ferme). C'est un îlot chargé de mémoires partagées : celle de Stevenson, qui y consacre un essai, la mienne, celle de ma lecture (Naugrette 1994). Il est des lieux, devenus

Jean Pierre Naugrette

saturés d'intrigues, qui valent moins que l'intrigue qu'ils ont suscitée : je me suis vite consolé de ne pouvoir aller sur l'île.

Le travail du romancier, qui par définition n'a pu visiter le monde entier et ses lieux, consiste parfois, pour peupler son monde romanesque, à reprendre des images, des clichés, des *topoi* qu'il ne connaît que grâce et par la littérature. Je l'ai déjà dit : n'ayant jamais fréquenté une fumerie d'opium à Londres autour de 1880, le seul moyen d'en décrire une, pour *Le Crime étrange de Mr Hyde*, était d'en trouver une dans « The Man with the Twisted Lip » de Conan Doyle. De même pour les docks et la Tamise, trouvés chez Dickens ou Collins. C'est également valable pour l'Inde dans *Les Hommes de cire* : je ne suis jamais allé en Inde, et n'irai peut-être jamais, mais je connais bien Kipling. Kipling m'a aidé à construire un monde. Le cas se complique pour les lieux qu'on connaît déjà. Ainsi Venise dans *Les Variations Enigma*. Je connais bien Venise, mais quand j'y étais, je lisais *The Haunted Hotel* de Collins et Henri de Régnier. C'est grâce à Régnier, livre en main, que j'ai ainsi découvert le palais Carminati, qui apparaît dans le roman comme lieu où résident Sherlock Holmes et Watson. Quand je me souviens de Venise, je me souviens donc aussi des livres sur Venise que je lisais alors à Venise. On pourrait dresser ainsi la liste de nos souvenirs de lecture liés à un lieu, autre variante du rapport entre lieu et roman. C'est ici une forme de réécriture, non plus en termes de connaissance d'un lieu comme dans l'exemple de l'îlot écossais cité précédemment, mais de reconnaissance : (i) vis-à-vis des prédécesseurs (ii) un travail de reconnaissance des lieux ou de peuplement du monde, comme on dit partir en reconnaissance, avant le tournage d'un film : ainsi, je connais l'Inde par Kipling (iii) une reconnaissance : une nouvelle connaissance des lieux. Si le Dr Watson, en l'espace de quelques lignes, parle comme Henri de Régnier dans le chapitre intitulé « Sous le Chinois », alors c'est peut-être Régnier qui parle en lui, toute *authority* confondue dans la polyphonie de la réécriture et des intrigues partagées. Le lieu devient producteur d'histoires, et donc les histoires liées à ce lieu n'appartiennent plus à tel ou tel auteur en particulier : elles appartiennent au lieu. J'ai parlé ailleurs d'une technique littéraire s'apparentant au collage cubiste, au



*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

manteau d'Arlequin, visant à raccommoder les coutures (Naugrette 2004) d'une *authorship* disséminée.

Dans un autre essai, plus connu, « A Gossip on Romance » (1882), Stevenson dégage une véritable poétique des lieux comme producteurs d'histoires ou d'intrigues :

*Some places speak distinctly. Certain dank gardens cry aloud for a murder; certain old houses demand to be haunted; certain coasts are set apart for shipwreck. Other spots again seem to abide their destiny, suggestive and impenetrable (...) The inn at Burford Bridge, with its arbours and green garden and silent, eddying river — though it is known already as the place where Keats wrote some of his Endymion and Nelson parted from his Emma — still seems to wait the coming of the appropriate legend. Within these wiled walls, behind these old green shutters, some further business smoulders, waiting for its hour. The old Hawes Inn at the Queen's Ferry makes a similar call upon my fancy. There it stands, apart from the town, beside the pier, in a climate of its own, half inland, half marine — in front, the ferry bubbling with the tide and the guardship swinging to her anchor; behind, the old garden with the trees. Americans seek it already for the sake of Lovel and Oldbuck, who dined there at the beginning of The Antiquary. But you need not tell me — that is not all; there is some story, unrecorded or not yet complete, which must express the meaning of that inn more fully. So it is with names and faces; so it is with incidents that are idle and inconclusive in themselves, and yet seem like the beginning of some quaint romance, which the careless author leaves untold (MP 121-2).*

Quelques lignes plus haut, Stevenson se réclame de son enfance, où dit-il il investissait les paysages [« tracts of young fir, and low rocks that reach into deep soundings »] de son imagination: « Something must have happened in such places, and perhaps ages back, to members of my race; and when I was a child I tried in vain to invent appropriate games for them, as I still try, just as vainly, to fit them with the proper story » (MP 121). C'est bien une démarche profondément enfantine, et fidèle aux valeurs de l'enfance, qui permet au romancier adulte de jouer sur ce qu'il appelle « picture-making romance » (MP 125) et non sur le

Jean Pierre Naugrette

réalisme à la mode au XIX<sup>ème</sup> siècle où il écrit. La « romance » ne cherche qu'à imprimer des images vives, colorées, dans l'esprit de son (jeune) lecteur. C'est le cas du célèbre début de *Treasure Island*, avec l'arrivée du vieux loup de mer à l'auberge, mais ce pourrait être aussi bien le cas de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, avec la fameuse scène où Jekyll décrit comment, s'étant endormi docteur, il se réveille Hyde : il le voit à sa main poilue et noueuse qui dépasse de son drap. L'image vient d'abord, les motivations psychologiques, s'il y en a, viendront après. Dès 1896, Marcel Schwob avait été frappé par « la puissance d'impression » (81) de cette scène, qui caractérise l'art du roman stevensonien.

Les poèmes de *A Child's Garden of Verses* (1885) ne parlent que du peuplement, par l'enfant reconstitué après coup, des lieux familiers — cheminée, chambre, jardin — avec des histoires appropriées. La tentative est à la fois féconde et désespérée : à chaque lieu son histoire ou son intrigue, il suffit de la trouver (ou de la retrouver, s'il s'agit d'un acte de mémoire débusquant l'intrigue enfouie), mais le lieu semble toujours déborder l'histoire, décrite comme « unrecorded or not yet complete », ou bien « untold ». Mais alors, le lieu conçu comme matrice d'intrigues invite à la recherche de nouvelles histoires : le caractère désespéré de l'entreprise débouche paradoxalement sur l'espoir de l'écriture ou de la réécriture toujours recommencée. C'est parce que l'histoire n'épuise jamais le lieu dont elle vient que l'écriture est possible. Ainsi l'auberge « The old Hawes Inn at the Queen's Ferry », qui attire tant son imagination créatrice, et que Scott a déjà visitée au début de *The Antiquary*, déclenchera-t-elle un épisode de *Kidnapped* (chap. V et VI), comme Stevenson le rappelle dans une note de son essai. Le jardin propre de Pamela est devenu, en cette fin du XIX<sup>ème</sup>, un jardin humide criant au meurtre : on a changé d'époque, mais le jardin continue d'en appeler à la production d'histoires. Dans le même essai, Stevenson se réclame d'ailleurs de Defoe ou de Richardson comme relevant d'une « romance » qui l'enchantait enfant.

Ce faisant, Stevenson invente une nouvelle manière d'écrire, sinon de réfléchir sur la littérature, qui anticipe largement nos réflexions et pratiques d'aujourd'hui.

*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

Il entretient, on le sait, un dialogue fécond avec Henry James sur l'art de la fiction.<sup>2</sup> Même si les deux divergent sur certains points essentiels (pour aller vite, disons que Stevenson se réclame d'un art de la surface, James de la profondeur), notons après tout que James développe l'idée que la fiction peut être comparable à une maison aux millions de fenêtres, métaphore féconde qui associe étroitement lieu et fiction. Tous deux partagent l'idée que certains lieux appellent à certaines histoires. Dans *The End of the Affair* de Greene (1951), le narrateur cite d'ailleurs James en des termes qui rappellent Stevenson: « Henry James once, in a discussion with Walter Besant, said that a young woman with sufficient talent need only pass the mess-room windows of a Guard's barracks and look inside in order to write a novel about the Brigade » (EA 10). Au fond, la seule chose qui sépare Stevenson de James est peut-être une question, une fois entré dans la maison, de porte ouverte ou fermée : dans « A Humble Remonstrance », Stevenson regrette un peu que l'auteur de *The Author of Beltraffio* — nouvelle dont on a pu dire qu'elle représentait le couple Robert Louis et Fanny Stevenson — refuse « the great struggle, the true tragedy, the *scène-à-faire* » que lui, Stevenson, n'aurait pas manqué de traiter, lui qui se réclame du « dramatic novel » (MP 139).

Il invente, à sa manière, un Borges qui, comme Greene, l'admirait énormément, et ne cesse de le citer. Affirmer « there is a fitness in events and places » (MP 121) annonce la célèbre remarque borgesienne à propos du labyrinthe selon laquelle « L'important est la correspondance de la maison monstrueuse avec l'habitant monstrueux. Le Minotaure justifie, et au-delà, l'existence du labyrinthe » (163). Le Minotaure selon Borges est une « évocation fatale dès qu'il y a labyrinthe » (164). Ce n'est pas un hasard si la ville de Londres, dans *Dr*

<sup>2</sup> Sur le débat amical et littéraire entre Stevenson et James, on lira l'essai de Stevenson « A Humble Remonstrance » (1884), in *Memories and Portraits*. Plus généralement, une théorie de ce que Stevenson appelle dans cet essai « the art of *fiction* narrative in prose » (133) se dégage d'une série d'essais comme « A Gossip on a Novel of Dumas's », « A Note on Realism » ou « 'A Penny Plain and Twopence Coloured' » traduits et réunis en français sous le titre *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, La Table Ronde, 1988. Cette esthétique a très bien été comprise par Schwob dans ses quatre essais sur Stevenson.

Jean Pierre Naugrette

*Jekyll and Mr Hyde*, est comparée à un labyrinthe où Mr Hyde se déplace à toute vitesse : j'ai montré ici même (Naugrette 1991) que Stevenson utilisait l'image au sein de la topographie tortueuse de la maison du Dr Jekyll, au centre de laquelle se cache le monstre. Tel le Minotaure, Jekyll-Hyde ne se cache pas dans le labyrinthe parce qu'il est monstrueux : dans une perspective borgesienne, on dirait plutôt que puisqu'il y a labyrinthe, il y a monstre. Le labyrinthe est tout compte fait un *topos* littéraire sinon rassurant, du moins prévisible, qui ne peut accoucher que d'un Minotaure, ce que le narrateur de « Abenhacan El Bokhari » appelle la fatalité du monstre. Il renvoie à la conception borgesienne selon laquelle le nombre d'histoires existant dans le monde est limité, tout comme le monde lui-même.

Stevenson invente aussi Umberto Eco, qui dans son *Apostille au Nom de la rose* définit l'écriture comme « un double dialogue : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle » (ANR 55). Choisir comme lieu d'un roman policier une abbaye du XIV<sup>ème</sup> siècle impose des contraintes si l'on conçoit le roman « comme fait cosmologique » (ANR 26). Il faut bien construire un monde narratif : « C'est le monde construit qui nous dit comment l'histoire doit avancer », et non l'inverse. « Une bonne idée narrative » était pour lui le choix d'un « aveugle gardien d'une bibliothèque », mais « bibliothèque plus aveugle ne peut donner que Borges », d'où le choix du prénom de Jorge, qui s'avère être le méchant de l'histoire (ANR 34). Ce que décrit Eco est une sorte de fatalité narrative dictée par le lieu. Il en va de même pour le choix du nom de l'enquêteur, Guillaume de Baskerville, qui utilise des méthodes comparables à celles de Sherlock Holmes, théorisées par Eco dans son article « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction » (LI, IV.2). Dans *L'Île du jour d'avant*, le lieu choisi pour l'intrigue, à savoir un navire à l'ancre, et le choix d'un passager clandestin, ne pouvait que déclencher, chez lui, l'hommage au Conrad de *The Secret Sharer*. Autre exemple de fatalité. Il va de soi que faire de Mr Hyde, dans *Le Crime étrange de Mr Hyde*, quelqu'un ayant empoisonné littéralement un manuscrit destiné au notaire Utterson, était un hommage à Eco et son roman. Pour *Les Variations Enigma*, le choix d'une scène se passant

*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

dans une salle de concert m'a dicté, comme idée narrative, le suspense d'une bombe prête à exploser : en admirateur de Hitchcock et de *The Man Who Knew Too Much* (1956), je savais que la bombe attendait là. Encore une fatalité rassurante pour qui cherche à créer un monde.

Stevenson, dont Brecht a salué *die filmische Optik* en 1925 à propos de *The Master of Ballantrae*, annonce aussi Hitchcock dans une conception qu'ils partagent : « There is a fitness in events and places ». Situer un film en Suisse, comme dans *Quatre de l'espionnage* (*The Secret Agent*, 1936) adapté de *Ashenden*, le roman de Somerset Maugham, implique des contraintes. Qu'est-ce qu'ils ont en Suisse ? demande Hitchcock à Truffaut. « Ils ont le chocolat au lait, ils ont les Alpes, ils ont les danseurs folkloriques, ils ont les lacs et je savais que je devais nourrir le film d'éléments qui appartiendraient tous à la Suisse » (HT 86). Nourrir est une métaphore que Pamela ne renierait pas : c'est toujours le lieu qui nourrit l'intrigue. Je connais bien la Suisse, et c'est tout naturellement que j'ai situé un chapitre des *Variations Enigma* à Berne, où existe dans la rue principale un Hôtel Adler. Mais Adler, c'est le nom d'Irene Adler : elle devait donc entrer dans mon intrigue, tout en chantant le « Que sera, sera » de *The Man Who Knew Too Much*. Je sais aussi que le professeur Moriarty trouve en principe la mort en Suisse, aux chutes de Reichenbach, près de Meiringen. Je connais Meiringen. Au pied des chutes, il y a une résidence paisible, peuplée de gens qui jouent au cerceau ou à la balle : à l'évidence, un asile d'aliénés. En haut, devant les chutes, j'ai vu apparaître du funiculaire un jeune homme habillé en Sherlock Holmes : je ne sais pas s'il venait de l'asile, mais toujours est-il qu'il semblait y croire dur comme fer. J'ai eu l'idée narrative de récrire la chute du professeur Moriarty, et sa descente vertigineuse dans les eaux du torrent. Cette idée était devenue une sorte de *topos* suisse si l'on admet que Suisse + chutes = Moriarty, ou que Moriarty + chutes = Suisse, au même titre que bibliothécaire + aveugle = Borges.

D'autres exemples hitchcockiens pourraient être convoqués, en liaison avec l'idée stevensonienne que chaque lieu est un réservoir d'intrigues potentielles, et d'autres histoires de chutes : ainsi la statue de la Liberté dans *Cinquième colonne* (*Saboteur*, 1942), utilisée à des fins dramatiques tout comme les monts Rushmore dans *La Mort aux*

Jean Pierre Naugrette

*trousses* (*North by Northwest*, 1958). A Truffaut qui lui dit que le second est un remake du premier, Hitchcock précise : « j'avais aussi les monts Rushmore que je désirais utiliser dans un film depuis des années » (HT 121). Il « avait les monts Rushmore » signifie qu'ils étaient là, dans sa tête, comme lieux renfermant une scène que Borges jugerait fatale : la manche qui se déchire, la main qui glisse, la chute dans le vide...

Enfin, Stevenson invente Dan Brown. Lorsqu'il dit que les Américains commencent à se rendre au Queen's Ferry sur les traces de Lovel et Oldbuck, il annonce les « Da Vinci Tours » dans Paris et en Europe, ou bien les « Angels & Demons Tours » dans Rome. Après avoir dévoré *The Da Vinci Code*, j'avoue m'être précipité dans l'église Saint-Sulpice pour tenter d'y retrouver la fameuse ligne et la pyramide. Le pire, c'est qu'elles s'y trouvent. Si l'on suit la ligne oblique jusqu'au pied de la pyramide, on trouve même une pancarte affichée par les autorités ecclésiastiques précisant que tout rapport entre l'église chrétienne et un certain livre à succès ne serait que pure coïncidence... Vertigineuse précision : si le lieu a pu inspirer à Brown son intrigue, le lieu est désormais un espace de textes où l'intrigue, même déniée (on sait que les mêmes autorités ont refusé le tournage du film dans l'église), est explicitement reconnue. C'est désormais définitif : le succès du roman a engendré son inscription dans le lieu. Je ne suis pas, loin s'en faut, un admirateur de l'écriture brownienne, explicite et fluide à souhait. Par contre, j'admire volontiers ses intrigues, parce qu'elles sont issues, fatalement, des lieux qu'elles visitent. Elles témoignent de ce que Eco, dans son *Apostille*, analyse du point de vue historique comme un « Retour de l'intrigue », qu'il date autour de 1972 (almanach Bompiani), en plein débat issu des années 60 sur la dichotomie littérature expérimentale/littérature de consommation. Qu'on puisse alors, au sortir des années 60, dire que Ponson du Terrail, Eugène Sue, ou Jules Verne étaient parfaitement lisibles scellait ce que Eco appelle les « retrouvailles avec l'intrigue et l'amabilité » (ANR 74). Trente ans plus tard, on sait que l'avant-garde a vécu, et que l'intrigue, encore honnie en 1965 — Eco cite Barilli disant qu'on avait privilégié, avec le nouveau roman, « la fin de l'intrigue et le blocage de l'action » (ANR 70) — est au cœur de nos débats. Que de nombreux universitaires, et les meilleurs,

lisent des romans policiers, et que certains en écrivent, de Michel Zink à Julia Kristeva, voilà qui scelle l'évolution retracée par Eco.

---

### **L'explosion et le détail**

---

Je voudrais, pour conclure, proposer deux versions apparemment opposées de cette articulation entre lieu et intrigue que j'ai tenté de décrire.

L'une est tirée du prologue du film *Goldfinger* (1964). On y voit une sorte de créature amphibie glissant à la surface des eaux. Le haut est la tête d'un oiseau, mais le bas, qui met pied sur la terre ferme, est vêtu d'un habit d'homme-grenouille. C'est James Bond (Sean Connery), qui se débarrasse de son camouflage grossier pour investir discrètement une raffinerie. Il assomme un garde, entre par un sas, place un pain de dynamite, règle l'heure du mécanisme par rapport à sa montre, puis sort dans la nuit. Au dehors, il se dévêt de sa tenue, sous laquelle apparaît un smoking blanc. La tenue de plongeur était donc un deuxième camouflage. Puis il se rend dans un bar, où bientôt, à l'heure dite, et au moment même où il allume sa cigarette, la raffinerie explose : ellipse magnifique, Bond déclenchant doublement l'explosion, comme si c'était la cigarette qui mettait le feu aux poudres. Ce prologue, qui n'existe pas dans le roman de Fleming, me ravit toujours. Il incarne à la perfection ce que Stevenson appelait « romance », c'est-à-dire « the poetry of circumstance » (MP 120). Il n'a aucun lien avec le reste de l'action. C'est un complot pur, un *plot* qui intrigue un lieu sans se résumer à l'intrigue principale : les motivations sont floues — c'est tout juste si l'on apprend l'existence d'un certain Ramires qui financerait des visées révolutionnaires. Cette scène permet de comprendre, par la beauté de l'absurde, qu'intriguer les lieux ne se réduit pas à fabriquer des intrigues. Il y a bien de la poésie ici, qui passe par la création d'images (l'explosion), voire de figures de style (l'ellipse), mais pas d'intrigue romanesque à proprement parler : plutôt de la « picture-making romance » dont se réclamait Stevenson, expression qu'il faudrait prendre ici au sens brechtien, c'est-à-dire cinématographique. Le lieu est intrigant (la nuit, le garde, le pétrole),

Jean Pierre Naugrette

mais justement, on va le faire sauter. Le *plot*, entièrement réinvesti dans l'effet produit, consiste moins à faire sauter la raffinerie pour de bonnes raisons, qu'à en mettre plein la vue au spectateur : là gît le complot, dont le spectateur est la victime consentante. L'explosion rend grâce au lieu dans toute sa beauté plastique, tout en scellant sa perte.<sup>3</sup> Dans *Angels & Demons*, Brown reprend cette idée en menaçant, l'espace d'une soirée, toute la cité du Vatican d'une explosion d'antimatière. Faire planer le danger par le suspense d'une bombe à retardement permet ici un long étirement narratif (contrairement à la rapidité du prologue de *Goldfinger*), propice à la visite express de Rome : la menace de l'explosion du lieu par une machine infernale enclenche une machinerie narrative permettant d'explorer (une dernière fois, semble-t-il) le lieu en question. L'explosion du lieu comme mécanisme, machine infernale narrative : de *Goldfinger* (quelques minutes) à *Angels & Demons* (de longues heures étirées), l'idée narrative est intéressante. C'est elle qui m'a conduit sans doute, au deuxième chapitre des *Variations Enigma*, à ne concevoir la « Maison de poupée » que comme une machine destinée à volatiliser son heureux acquéreur. J'ai écrit ce chapitre sous l'égide de Henry James, en tentant de pasticher son style. Faire exploser la bombe cachée dans la maison de poupée au nez de Lord John St John de Vere, qui habite au 34, De Vere Gardens, c'est-à-dire là même où James habitait à Londres, c'était aussi faire exploser un style, et rendre hommage à Stevenson dans son débat contre James.

L'autre version des relations entre lieu et intrigue m'est fournie par Dariel Arasse dans *Histoires de peintures*. A lire ce livre, on apprend par Catherine Bédard que la mort a interrompu deux ouvrages en préparation, *L'Art dans ses œuvres. Théorie de l'art et histoire des œuvres*, et *Le Reflet perdu*, « une fiction, plus précisément un roman policier inspiré de ce regard acéré d'historien qui lui avait fait voir une mystérieuse tache dans *L'Immaculée Conception* du peintre Garofalo... » (HP 17) qui se trouve à la Pinacothèque de Brera, à Milan. Je renvoie à

<sup>3</sup> Citons aussi le remarquable prologue de *Tomorrow Never Dies* (1997), qui passe par la destruction du lieu (un marché d'armes à la frontière afghane), mais qui par contre a un lien direct avec la suite : il fait donc partie de l'intrigue.



l'article intitulé « Le rien est l'objet du désir », où Arasse raconte son approche de ce détail (HP 324) qui avait été peint pour ne pas être vu, et qui pourtant l'attendait là, depuis des siècles. Un détail opaque, digne du reflet au fond du miroir des *Époux Arnolfini*, tableau dont on sait aujourd'hui, grâce à Pierre-Michel Bertrand, qu'il ne représente pas les époux Arnolfini, mais bien Van Eyck et sa femme enceinte. Qu'Arasse, avant sa mort, ait commencé à écrire un roman policier, investissant son érudition d'historien de l'art au service d'une fiction, voilà un autre symptôme de ce retour à l'intrigue généralisé qui menace les meilleurs théoriciens. Ces *Histoires de peinture* sont bien à concevoir comme des histoires, celles que la peinture engendre. Le lieu n'est plus un décor du monde, mais un cadre de tableau. L'attention au détail, ou à ce que Carlo Ginzburg appelle le « paradigme de l'indice », qui associe aussi bien l'historien de l'art Morelli, Sherlock Holmes que Freud devant le Moïse de Michel-Ange, devient ici une autre manière de faire coïncider le lieu avec des histoires potentielles. On est passé de cet art du détail que Stevenson appelait « poetry of circumstance » au détail de l'art comme paradigme d'une matrice narrative qui ne demanderait qu'à s'enclencher. Robbe-Grillet avait déjà, dans un texte d'*Instantanés* intitulé « La Chambre secrète », au titre potentiellement policier, décrit une scène qui pourrait être le début d'un roman policier : « C'est d'abord une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires » (CS 97). Les dernières lignes de la nouvelle permettent d'identifier la scène comme inscrite dans un tableau de Gustave Moreau — comme la dédicace du texte au peintre pouvait d'ailleurs le laisser penser, en guise d'indice. Il est parfaitement possible d'investir un tableau, et d'en débusquer une intrigue qui sommeillerait dedans depuis des siècles — ce qu'amorce le travail inachevé d'Arasse.

Il faut distinguer ici entre ce qu'Arasse appelle la pensée de la peinture, qui est de nature non verbale (ainsi la figuration de l'Incarnation dans les Annonciations de la Renaissance), et sa capacité à suggérer des intrigues qui pourraient prendre la forme d'histoires, capacité qu'Arasse suggère ne serait-ce qu'en mentionnant un détail dont il ne dira rien. Ainsi d'un « escalier qui tourne » dans une *Annonciation* de Fra Filippo Lippi (HP 114). On pense aux histoires de

Jean Pierre Naugrette

Sherlock Holmes, comme celle du rat géant de Sumatra, que Watson se contente de citer : peut-être aura-t-il un jour le temps d'en parler. De même que Pérez-Reverte, dans *Le Tableau du maître flamand*, conçoit une énigme policière à partir d'un tableau intitulé *La Partie d'échecs*, du peintre Van Huys (1471), de même on sent Arasse sur le point de franchir le pas, d'écrire à son tour une histoire. Il y a dans le roman de Pérez-Reverte des moments où le personnage de Julia regarde à la loupe le tableau: « Qui a tué le cavalier. Julia regarda la radiographie qu'elle tenait à la main, puis le tableau, sans pouvoir y déceler à l'œil nu la moindre trace de l'inscription secrète » (11). Il y a dans les *Histoires de peintures* des moments où Arasse ne fait pas autre chose, comme dans « Secrets de peintres », à propos d'une *Annonciation* de Fra Filippo Lippi, où il remarque une « minuscule boutonnière à l'intérieur des plis de la robe de Marie » (HP 115). A propos d'une *Annonciation* de Domenico Veneziano (Cambridge, Fitzwilliam Museum), il détecte un mystère dans la porte au fond de la perspective, qui semble ouvrir sur la ville alors que par son verrou c'est plutôt une porte de placard (HP 80). On retrouve le jardin virginal de Pamela, à la fois *hortus conclusus* renfermé sur un secret et ouvrant potentiellement sur une histoire pas encore racontée. Secrets enfouis, détails fascinants ou accablants, motivations du peintre qu'Arasse va jusqu'à rechercher dans la biographie, perspectives et trompe-l'œil, thèse volée : il n'y a plus, semble-t-il, qu'à écrire le roman. Ce n'est pas un hasard si à propos de l'escargot qui orne le premier plan d'une *Annonciation* de Francesco del Cossa (vers 1470, Dresde), Arasse dit qu'il a travaillé avec Eco pour tenter d'établir si « l'escargot est une figure de Dieu ». Eco lui a répondu qu'un texte du Moyen Age « existait sûrement à ce sujet et que s'il n'existait pas il se chargerait de l'écrire ! » Ce à quoi Arasse répond qu'il avait besoin de quelque chose de plus solide sur quoi s'appuyer (HP 122). Cette réplique me semble rétrospectivement une erreur : Eco lui a répondu en romancier, non en théoricien, et Arasse est mort sans avoir terminé son roman.

Il semble qu'entre l'explosion et le détail, des perspectives intéressantes s'ouvrent ici. Apparemment deux versions opposées du lien entre lieu et intrigue, l'une cherchant à faire sauter le lieu, l'autre à l'explorer à la loupe, ce sont peut-être deux versants d'un même

traitement romanesque. Dans mes romans, Sherlock Holmes alterne entre les coups de revolver intempestifs (souvent à l'encontre du malheureux Watson) et une attention maniaque au détail, notamment dans *Les Variations Enigma*, où il se fait prendre au piège d'une fausse inscription picturale contenue dans cinq tableaux de la Renaissance. Seul Watson tente de maintenir un équilibre. Mon vrai héros, celui pour lequel j'ai une profonde affection, c'est Watson, pas Holmes, pour lequel je n'ai que de l'admiration. L'explosion peut être vue comme un *punctum* permettant de faire éclater les possibilités narratives d'un lieu donné: entre James Bond et Dan Brown, on a vu que l'étirement narratif était possible. Le *punctum* que cherche Arasse dans les tableaux de la Renaissance en marge de l'historiographie officielle peut être conçu avec Barthes non pas comme un simple détail figé mais comme possédant « une force d'expansion » (CC 74) : une fois qu'on l'a détecté, non seulement on ne voit plus que lui (la boutonnière, l'escargot, le reflet dans le miroir), mais on ne cesse d'en voir les effets. Barthes le définit très bien comme « un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* » (CC 89).

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

#### **Bibliographie**

- Arasse, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, Gallimard, Folio-essais n° 469, 2004. Abrév. HP.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. Abrév. CC.
- Bertrand, Pierre-Michel. *Le Portrait de Van Eyck*. Paris : Hermann, 1997.
- Borges, Jorge Luis. « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe ». 1962. *L'Aleph*. Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1967.
- Brooks, Peter. « Repetition, Repression and Return: The Plotting of *Great Expectations* ». *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. Rpt. in Dickens,

Jean Pierre Naugrette

- Charles. *Great Expectations*. New York and London: Norton Critical Edition, 1999. Abrév. GE.
- Brown, Dan. *Angels & Demons*. New York: Simon & Schuster, Pocket Star Books, 2000.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. 1859-60. Oxford: Oxford UP, World's Classics, 1996. Abrév. WW.
- Eagleton, Terry. *The Rape of Clarissa*. Oxford: Blackwell, 1982.
- Eco, Umberto. *Apostille au "Nom de la rose"*. 1983. Paris: Grasset, Le Livre de Poche, Biblio-essais, 1985. Abrév. ANR.
- Greene, Graham. *The End of the Affair*. 1951. Penguin: Harmondsworth, 1975.
- Hitchcock, Alfred et Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Gallimard, 1983, 1993. Abrév. HT.
- Meyer Spacks, Patricia. *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century Novels*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.
- Naugrette, Jean-Pierre. « *Dr Jekyll and Mr Hyde* : dans le labyrinthe ». *Tropismes* 5 (1991).
- *Le Crime étrange de Mr Hyde*. Arles: Actes Sud, Babel, 1998.
  - *Les Hommes de cire*. Castelnau-le-Lez: Climats, 2002.
  - « On the possibility and plurality of worlds: from *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* to *Le Crime étrange de Mr Hyde* », in *Crime fictions: subverted codes and new structures*. Ed. F. Gallix et V. Guignery. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
  - *Les Variations Enigma*. Rennes: Terre de Brume, 2006.
- Pérez-Reverte, Arturo. *Le Tableau du Maître flamand*. 1990. Paris : Lattès, 1993.
- Robbe-Grillet, Alain. « La Chambre Secrète ». *Instantanés*. Paris : Ed. de Minuit, 1962.

*Intriguer les lieux : en lisant, en écrivant*

- Schwob, Marcel. « Robert-Louis Stevenson », 1896. In *M. Schwob/R.L. Stevenson : Correspondances*. Paris : Allia, 1992.
- Stevenson, Robert Louis. 1886. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Paris : Le Livre de Poche bilingue, 1988. Abrév. JH.
- « On the Enjoyment of Unpleasant Places ». 1874. *Virginibus Puerisque and other essays in belles lettres*. London: Heinemann, Tusitala Edition, vol. XXV, 1924. Abrév. VP.
- « A Gossip on Romance ». 1882. *Memories and Portraits*. London: Heinemann, Tusitala Edition, vol. XXIX, 1924. Abrév. MP.