

LECTURES : FICTION & IMAGINAIRE
Hommages à Joëlle Gleize



Numéro hors série de la revue *Insignis*
coordonné par Christine Marcandier & Vincent Vivès

TABLE

2 Ego-topo-graphie

FICTIONS & IMAGINAIRES

6-11 **Joëlle Gardes-Tamine**, *Le Garde du corps*

12-16 **Jean-Marie Gleize**, « Roman », *nous*

17 **Anne-Marie Audubert**, « Nabeul. Silence sombre et frais de l'image. Toute la lumière est dehors »

18 **Claude Royet-Journoud**, *Igor*

19-22 **Antoine Volodine**, *Bouïna Yoghideth*

23-25 **Pierre Schoentjes**, *Pour Joëlle*

LECTURES

26-32 **Jean-Paul Sermain**, *Don Quichotte, Le double miroir*

33-42 **Mathieu Brunet**, *De la félicité des voyages, Réflexions sur les tribulations d'un Genevois en Chine (et ailleurs)*

43-54 **Valérie Minogue**, *Les Voix du « Moi »*

55-71 **Christine Marcandier**, *La vie littéraire dans Illusions Perdues : « Le peuple in-folio »*

72-84 **Andrea Del Lungo**, *Un détail indiciaire : la fenêtre d'Edgar Allan Poe*

85-99 **Geneviève Mouillaud-Fraisse**, *Le Défaut de ligne droite*

100-118 **Chantal Massol**, *Austerlitz : la prose fictionnelle de W.G. Sebald au miroir du roman de Balzac*

119-135 **Vincent Vivès**, *L'or du rien (quelques remarques préparatoires à l'étude de l'économie générale chez Georges Bataille)*

136-145 **Frank Schuerewegen**, *Animaux articulés (en marge d'une étude de Joëlle Gleize)*

146-155 **Anne Léoni**, *Marguerite Duras : Voir / Écrire*

156-162 **Nathalie Barberger**, *Le mot amour : Hélène Cixous, Marina Tsvetaeva, Nathalie Sarraute*

163-171 **Anne Roche**, *Le vol du renard : une nouvelle histoire de lipogramme*

UN DÉTAIL INDICIAIRE : LA FENÊTRE D'EDGAR ALLAN POE

Il me disait à moi, avec un petit rire tout épanoui, que bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur, et d'habitude il accompagnait une pareille assertion de preuves immédiates et des plus surprenantes, tirées d'une connaissance profonde de ma propre personne.
Edgar Allan Poe, *The Murders in the rue Morgue*

À la naissance du roman policier est une fenêtre. Ou plus exactement deux : dans le texte fondateur du genre, *The Murders in the rue Morgue* (*Double assassinat dans la rue Morgue*) d'Edgar Allan Poe, publié en 1841, la première fenêtre est celle du cœur de l'homme, ouvert à la perspicacité extraordinaire du détective Auguste Dupin, suivant l'aveu du narrateur cité en épigraphe ; la seconde fenêtre est celle qui permettra la résolution de l'énigme. Autant dire qu'aucun autre texte littéraire ne sonde aussi profondément l'aspect paradigmatique de la fenêtre comme moyen d'accès à la connaissance, dans la mesure où la nouvelle de Poe établit un lien étroit et inséparable entre les deux aspects qui fondent la démarche herméneutique : l'aspect analytique, la fenêtre étant le lieu privilégié, au sens propre comme au sens métaphorique, de l'observation ; et l'aspect pratique, la fenêtre constituant la clé du mystère que seul le détective saura trouver.

Grâce à la fenêtre, qui devient ici un signe central, réglant aussi bien les principes de la représentation que l'univers représenté, cette nouvelle fonde le genre policier en reliant la méthode à l'exemple, l'affirmation théorique à son application pratique : la fenêtre figure à la fois le *principe* et l'*objet* d'une enquête vouée non seulement à dévoiler l'énigme, mais aussi à déterminer le modèle déductif permettant l'accès à la connaissance.

La fenêtre comme méthode déductive

Le dernier point que j'ai évoqué assume une dimension capitale dans la définition du code du roman policier, au moment de la naissance du genre. On peut aisément remarquer que dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, l'enquête du détective se trouve littéralement encadrée, au

début et à la fin de la nouvelle, par un discours de commentaire général qui établit les principes, la démarche, et surtout la méthode de l'enquête elle-même. La longue réflexion initiale conduit par paliers successifs à l'image de la « fenêtre ouverte » à l'endroit du cœur des hommes, citée plus haut : elle mérite d'être ici résumée dans sa complexité discursive. Le narrateur commence son récit par un commentaire gnomique sur les facultés analytiques de l'esprit, qui « sont en elles-mêmes fort peu susceptibles d'analyse ». Cependant, c'est bien une définition de l'homme possédant les capacités analytiques qui se trouve d'emblée esquissée par la suite : celui-ci « raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes ; il déploie dans chacune des solutions une puissance de perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel. Les résultats, habilement déduits par l'âme même et l'essence de sa méthode, ont réellement tout l'air d'une intuition »¹.

La méthode analytique décrite par le narrateur se fonde donc sur la déduction, qui sera le vecteur fondamental du futur roman policier, comme lien logique assurant aussi bien la démarche rétrospective de l'enquête que le caractère prospectif et téléologique du récit. Il est cependant nécessaire de rappeler que, du temps de l'auteur, le principe déductif était propre à un ensemble de disciplines du savoir qui, notamment dans le domaine de sciences naturelles, anticipent le paradigme indiciaire que définit Ginzburg, en situant l'émergence dans la seconde moitié du siècle : ce n'est pas un hasard si, dans la nouvelle de Poe, la lecture d'un passage de Cuvier viendra confirmer la chaîne des déductions du détective, et permettra au fond d'identifier l'assassin — nous en reparlerons. La réflexion du narrateur prend toute sa signification seulement si elle est rapportée à son contexte historique et scientifique. Car l'intérêt de la réflexion consiste précisément à vouloir affranchir la méthode déductive d'une assimilation possible, et considérée comme erronée, à deux modèles différents : le premier est celui de l'intuition, évoquée à la fin du passage cité comme une simple apparence, qui risque de cacher l'aspect scientifique de l'analyse déductive derrière un pouvoir divinatoire et prétendument surnaturel qu'aurait l'herméneute, selon ce que le narrateur qualifie d'« opinion vulgaire » ; le second modèle est propre aux sciences dures et notamment aux mathématiques, dont le narrateur dénonce l'usurpation du terme même d'analyse dans la suite du texte, pour affirmer que « tout calcul n'est pas en soi une analyse »². Entre les écueils conceptuels d'une déduction magique et divinatoire d'un côté, spéculative et mécanique de l'autre, la nouvelle de Poe ouvre une troisième voie pour la méthode déductive, vouée à une grande fortune dans le genre policier : celle du paradigme indiciaire, dont la définition de Ginzburg rappelle l'un des fondements, qui consiste en « la capacité à faire des

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* [1841], dans *Histoires extraordinaires*, traduction par Ch. Baudelaire. Je cite l'édition « Folio » (Paris, Gallimard, 1973), p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

prophéties rétrospectives »¹ (la « méthode de Zadig ») sur la base d'une expérience empirique — ce sera le cas du détective Dupin.

Ce que je voudrais souligner, c'est la centralité absolue, au sein de ce modèle que la nouvelle de Poe élabore dans le domaine littéraire, de l'observation physiognomonique. La réflexion liminaire sur les facultés analytiques donne plusieurs exemples tirés du domaine du jeu, le narrateur comparant et opposant le jeu d'échecs au jeu de dames. Le premier est, en raison de sa complexité, plus mathématique que le second, car il se fonde sur une capacité de calcul : le joueur qui gagne sera celui qui fait le moins d'erreurs ou, comme le dit le narrateur, « le plus attentif et non pas le plus habile ». Le jeu de dames, beaucoup plus simple au niveau du mouvement des pièces, requiert moins d'attention de la part du joueur, la victoire étant plutôt le fruit d'une tactique habile qui se fonde sur une « perspicacité supérieure ». Bref, le principe déductif qui permet au joueur de gagner ne relève pas des règles mathématiques du jeu, mais plutôt d'une capacité d'*observation* de l'adversaire, dans l'esprit duquel l'analyste doit pouvoir entrer jusqu'à s'identifier avec lui. Le troisième exemple, celui du whist, présente simultanément les deux aspects analytiques : le calcul y est considéré comme un élément nécessaire du jeu, mais non indispensable, contrairement à l'observation : « c'est dans les cas situés au-delà de la règle que le talent de l'analyste se manifeste ; il fait en silence une foule d'observations et de déductions ». Loin de se confiner au jeu, l'observation du bon joueur se tourne précisément vers les attitudes des autres joueurs, pour y découvrir les indices extérieurs susceptibles de dévoiler leurs stratégies. Ce passage est capital pour fonder le paradigme indiciaire du roman policier : le joueur-analyste examine la physionomie de son partenaire, et la compare avec celle de ses adversaires ; puis « il considère la manière dont chaque partenaire distribue ses cartes » et « il note chaque mouvement de la physionomie, à mesure que le jeu marche », recueillant ainsi un capital de pensées et d'informations grâce aux expressions des joueurs. Sa capacité à prévoir et à deviner s'étend aussi à la manière de ramasser les cartes, et lui permet enfin de dévoiler le jeu des adversaires :

Il reconnaît ce qui est joué par feinte à l'air dont c'est jeté sur la table. Une parole accidentelle, involontaire, une carte qui tombe, ou qu'on retourne par hasard, qu'on ramasse avec anxiété ou avec insouciance ; le compte des levées et l'ordre dans lequel elles sont rangées ; l'embarras, l'hésitation, la vivacité, la trépidation, — tout est pour lui symptôme, diagnostic, tout rend compte de cette perception, — intuitive en apparence, — du véritable état des choses. Quand les deux ou trois premiers tours ont été faits, il possède à fond le jeu qui est dans chaque main, et peut dès lors jouer ses cartes en parfaite connaissance de cause, comme si tous les autres joueurs avaient retourné les leurs².

¹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 33. La nouveauté de cette méthode serait donc celle de conjuguer le paradigme cynégétique, tourné vers le déchiffrement du passé, avec le paradigme divinatoire.

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 50.

Les indices extérieures, et parfois les données les plus négligeables (comme dirait Ginzburg) deviennent ainsi les points d'accès à la connaissance intérieure, à l'image de cette parole « accidentelle » ou « involontaire » qui trahit le joueur, et qui annonce avec quelques décennies d'avance le *lapsus* freudien... Or, cette digression initiale se propose explicitement d'exposer une théorie que le récit viendra confirmer, en guise d'exemple : « le récit qui suit — affirme le narrateur — sera pour le lecteur un commentaire lumineux des propositions que je viens d'avancer »¹.

L'émergence d'un pronom de première personne, dans cette dernière phrase, assure la transition entre le discours gnomique du début et la narration homodiégétique qui commence ici, évoquant la rencontre entre le narrateur et Auguste Dupin, le célèbre détective que cette nouvelle met en scène pour la première fois. La relation d'amitié et de complicité qui se lie immédiatement entre les deux hommes permet au narrateur d'admirer, chez Dupin, une attitude analytique particulière, que ce dernier définit par l'image déjà citée, selon laquelle « bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur »². Soulignons cependant que la traduction de Baudelaire se révèle trompeuse sur ce point précis : elle pêche, étrangement, par excès de lyrisme... La version originale est en effet la suivante : « *most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms* ». L'image diffère radicalement : non pas « une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur » mais plutôt, selon une traduction littérale de l'original, « des fenêtres à leur poitrine » ou, en glissant vers un emploi figuré de *bosom*, « des fenêtres en leur sein ». L'admirable traduction de Baudelaire nous fourvoie donc à trois égards : d'abord, elle place la fenêtre imaginaire sur un plan symbolique — le cœur comme siège des sentiments, ou comme noyau de l'intériorité —, là où le texte de Poe laissait une ambiguïté entre le sens figuré et le sens propre de *bosom*, pouvant aussi indiquer, de manière tout à fait matérielle, la poitrine. Ensuite, la fenêtre imaginaire est située par la traduction à la place d'un organe intérieur, le cœur, alors que la version originale la situait dans l'enveloppe extérieure du corps, et *précisément à l'endroit où elle permet un accès à l'intériorité*, grâce à l'emploi d'un terme (toujours *bosom*) dont la duplicité sémantique indique à la fois l'extérieur (la poitrine, au sens propre du terme) et l'intérieur (le sein, au sens figuré). Enfin, cette fenêtre n'est pas « ouverte » chez Poe...

Traduttore traditore, Baudelaire a infléchi l'image vers une pénétration de l'intériorité et de la conscience humaine qui semble renvoyer au principe d'observation à l'œuvre dans son poème en prose « Les Fenêtres », d'une dizaine d'années postérieur à la traduction de cette nouvelle. En revanche, la lecture de la version originale du texte nous montre à quel point l'image de cette

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 53.

« fenêtre à la poitrine », chez Poe, est parfaitement conforme au principe analytique déductif sur lequel se fonde cette nouvelle, ainsi que le genre policier naissant. La fenêtre est en effet visible de l'extérieur¹ ; et sans pour autant être ouverte (ce qui donnerait à n'importe qui la possibilité de voir l'intérieur), elle représente le lieu dans lequel les indices extérieurs peuvent être mis en relation avec l'intérieur, par un acte herméneutique dont seul le détective aurait la clé, en raison de sa méthode déductive. Nous sommes encore une fois au cœur d'une démarche indiciaria propre au domaine de la physiognomonie : Dupin cautionne l'image de la fenêtre par des preuves « tirées d'une connaissance profonde » de la personne du narrateur. La suite de l'histoire montre que tous les indices exploités par Dupin comme amorce de la chaîne des déductions sont d'ordre corporel, exactement comme ceux que le bon joueur était capable d'analyser dans les physionomies de ses adversaires.

Dupin lit les pensées du narrateur qui, étonné par ce pouvoir divinatoire, le prie de lui expliquer « la méthode — si méthode il y a — à l'aide de laquelle [il a] pu pénétrer [son] âme »². Et le détective ne manque pas de dévoiler les « anneaux principaux de la chaîne » de ses déductions, fondées sur l'observation de l'extériorité : la chute du narrateur sur un tas de pierres branlantes, les sentiments exprimés par son attitude et par son regard³, sa physionomie qui s'éclaircit à la vue d'un pavé de bois, et ses lèvres qui remuent en prononçant le mot « stéréotomie » (qui indique ce genre de pavage, précise Dupin dans son discours). Le détective suit donc les associations mentales du narrateur, qui conduisent sa pensée du pavage jusqu'à la nébuleuse d'Orion — sujet d'une de leurs conversations —, ce qui est confirmé par le regard qu'il jette vers le ciel. Une autre association d'idées sera enfin dévoilée par le « *style* du sourire » qui traverse les lèvres du narrateur, et par le redressement de sa figure courbée, au moment où celui-ci pense à la petite taille d'un acteur, défaut qui le rend impropre à jouer la tragédie — ce qui correspond précisément à la pensée que Dupin avait su lire, provoquant l'étonnement du narrateur. La physionomie, l'attitude, la démarche, les yeux, la bouche : autant de signes extérieurs qui rendent possible l'accès à l'intériorité et à la connaissance, qui provoquent l'ouverture de cette fenêtre imaginaire à la poitrine. Dans cette perspective analytique, le corps de l'homme est une fenêtre que seule la perspicacité supérieure du détective, chasseur d'indices, saurait ouvrir. Ce n'est donc pas un hasard si, pour dévoiler l'énigme du déroutant meurtre de la rue Morgue, Dupin ne fera rien d'autre qu'ouvrir une fenêtre.

¹ Pour abonder dans la matérialisation de l'image, on pourrait même imaginer que le sternum est le point de clôture des deux battants de la fenêtre...

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, op. cit., p. 54.

³ « Vos yeux sont restés attachés sur le sol, — surveillant avec une espèce d'irritation les trous et les ornières du pavé (de façon que je voyais bien que vous pensiez toujours aux pierres) » (*Ibid.*, p. 56).

Ce qui passe par la fenêtre

Au rôle paradigmatique de la fenêtre, image centrale de la méthode déductive expliquée dans la réflexion qui ouvre la nouvelle, s'ajoute une fonction narrative évidente, qui fait de la fenêtre la clé même de l'énigme, dans l'histoire racontée¹. Immédiatement après la chaîne de déductions que Dupin dévoile au narrateur ébahi, l'intrigue policière s'amorce, les deux amis lisant un article de chronique dans *La Gazette des tribunaux*, qui relate un « Double assassinat des plus singuliers ». Par la complexité du processus discursif, la fenêtre s'érige aussi au rôle de figure métalittéraire, susceptible de décrire le récit dans ses cadrages multiples : la réflexion initiale du narrateur encadre — ou, si l'on veut, ouvre — le récit de la rencontre où Dupin met à l'œuvre la méthode déductive, qui ouvre à son tour la lecture d'une chronique (dans cette « fenêtre sur le monde » qu'est le journal, si l'on voulait extrapoler), laquelle ouvrira enfin l'enquête proprement dite.

Revenons à la fonction narrative centrale de la fenêtre. L'histoire du double meurtre est bien connue : deux femmes, mère et fille, ont été affreusement assassinées dans leur appartement, situé au quatrième étage d'une maison de la rue Morgue : le corps de la fille, qui présente au cou les signes d'une strangulation, a été introduit de force dans la cheminée jusqu'à une distance considérable ; celui de la mère, dont la tête se trouve séparée du corps, a été jeté par la fenêtre donnant sur une cour intérieure. La pièce où le meurtre a été commis était fermée à clé de l'intérieur : le mobilier est ravagé, sans pour autant que rien n'ait été volé. Les témoins, rapidement accourus sur les lieux du crime, ont monté l'escalier et peuvent donc assurer que l'assassin n'a pas pris la fuite par cette voie ; ils s'accordent aussi pour dire que deux voix ont été entendues dans l'appartement, une voix grave prononçant des mots en français, et une voix aiguë, ou âpre, que chacun identifie sans certitude comme étant celle d'un étranger. L'inspection de la police a montré que l'assassin n'a pas pu sortir par les cheminées, trop étroites, et que « les fenêtres, dans la chambre de derrière et dans celle de face, étaient fermées et solidement assujetties en dedans »². La police est donc absolument déroutée, s'agissant aussi bien des raisons

¹ Patrizia Lombardo, dans un article très intéressant sur les fenêtres chez Poe, analyse l'ambivalence de ce thème qui fait coexister les aspects suggestifs et les aspects rationnels. Elle souligne notamment que « Poe attribue parfois à la fenêtre sa complète existence en tant qu'objet architectural ; cependant sa valeur ne correspond pas à celle d'un ornement, et sa description ne se réduit pas à une vision par les yeux, mais renvoie à une vision par l'intelligence, c'est-à-dire à une valeur de connaissance ». Et à propos des fenêtres de *Double assassinat dans la rue Morgue*, elle distingue un rôle narratif et instrumental (car les fenêtres « ne servent pas pour les activités normales ») du rôle symbolique qu'a voulu ici infléchir plus précisément vers la définition d'un paradigme de connaissance (P. Lombardo, « *Mistero e infinito : le finestre in Edgar Allan Poe* », dans L. Bellocchio (éd.), *Finestre*, Florence, Le Monnier, « *Quaderni di Synapsis*, V », 2006, p. 375.)

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, op. cit., p. 62.

du meurtre — et de la force manifestement surhumaine du meurtrier —, que de la manière dont celui-ci a pu prendre la fuite.

Là commence l'enquête de Dupin, qui se focalise essentiellement sur les deux fenêtres fermées de l'appartement. Persuadé que la police « procède sans méthode », le détective obtient la permission d'inspecter les lieux du crime, commençant par l'extérieur de l'immeuble, où se trouve « une multitude de gens qui contemplaient de l'autre côté de la rue les volets fermés, avec une curiosité badaude »¹. Le texte dissémine ici un premier indice — dont l'importance n'est appréciable qu'à la relecture — du principe d'observation définissant l'enquête : le regard curieux des passants ne pourrait que s'arrêter sur des volets fermés, alors que le geste décisif de l'herméneute sera précisément celui d'ouvrir une fenêtre. Après avoir analysé avec une attention minutieuse — dont le narrateur ne peut pas deviner l'objet — l'arrière de la maison, la chambre où le meurtre a été commis, ainsi que les corps des victimes, Dupin résout l'affaire, sans pour autant dévoiler au narrateur l'identité du coupable. Encore une fois, le texte se focalise sur la méthode, Dupin expliquant au narrateur la chaîne de ses déductions : par son rôle pédagogique, le détective définit dans ce texte le code fondamental du roman policier, qui substitue au récit du meurtre le récit de l'enquête. Celui-ci prend appui sur le mystère des deux voix que les témoins ont entendues dans la chambre du meurtre, conduisant par une chaîne de déductions — toujours « légitimes », selon Dupin — à la véritable clé de l'énigme : les moyens d'évasion employés par les meurtriers. L'impossibilité de la fuite par l'escalier ou par les cheminées facilite sur ce point le raisonnement déductif, postulant que seules les fenêtres ont pu fournir une issue : « nous en sommes réduits aux fenêtres », avoue Dupin ; pour préciser aussitôt : « personne n'a pu fuir par celles de la chambre du devant sans être vu par la foule du dehors. Il a donc *fallu* que les meurtriers s'échappassent par celles de la chambre de derrière »². Le verbe en italiques, déjà présent dans la version originale (« *the murderers must have passed, then, through those of the back room* »), souligne le caractère de certitude des déductions du détective, dont l'esprit analytique a la faculté d'aller au-delà des apparences. La confrontation entre l'enquête menée par la police et l'observation minutieuse de Dupin le montre clairement :

Il y a deux fenêtres dans la chambre. L'une des deux n'est pas obstruée par l'ameublement, et est restée entièrement visible. La partie inférieure de l'autre est cachée par le chevet du lit, qui est fort massif et qui est poussé tout contre. On a constaté que la première était solidement assujettie en dedans. Elle a résisté aux efforts les plus violents de ceux qui ont essayé de la lever. On avait percé dans son châssis, à gauche, un grand trou avec une vrille, et on y trouvait un gros clou enfoncé presque jusqu'à la tête. En examinant l'autre fenêtre, on y avait trouvé fiché un clou semblable ; et un vigoureux effort pour lever le châssis n'a pas eu plus de

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 72.

succès que de l'autre côté. La police était dès lors pleinement convaincue qu'aucune fuite n'avait pu s'effectuer par ce chemin. Il fut donc considéré comme superflu de retirer les clous et d'ouvrir les fenêtres.

Mon examen fut un peu plus minutieux, et cela par la raison que je vous ai donnée tout à l'heure. C'était le cas, je le savais, où il *fallait* démontrer que l'impossibilité n'était qu'apparente¹.

La fonction narrative et la fonction paradigmatique de la fenêtre se superposent parfaitement dans ce passage : cette fenêtre fermée représente dans le récit aussi bien la clé de l'énigme, que le moyen, pour l'observateur, d'accéder à la connaissance et de dévoiler le mystère. Le regard du mauvais enquêteur s'arrête sur la surface plane de la fenêtre, et sur la postulation de son inéluctable clôture. En vérité, Dupin omet de mentionner le détail dont l'évidence visible dérouta la démarche herméneutique, exactement comme dans *La Lettre volée*, invisible aux yeux des enquêteurs précisément parce qu'elle est trop ostensiblement affichée : si le corps de la mère a été retrouvé dans la cour, cela implique que l'une des deux fenêtres a forcément été ouverte, en dépit du clou qui la retient². Je crois qu'une telle omission, sans aucun doute volontaire, ne fait que renforcer l'aspect analytique du récit de l'enquête : au lieu de mentionner l'erreur manifeste de la police, Dupin se concentre uniquement sur sa propre démarche déductive qui réordonne les faits et qui, presque insensiblement, *façonne le réel selon le raisonnement du détective*.

Histoire d'un clou

Ce passage est capital pour montrer l'emprise d'une méthode, ici absolument positiviste, sur le déchiffrement de la réalité. Dupin est persuadé que les meurtriers ont pris la fuite par l'une des deux fenêtres ; cependant, ils ne pourraient avoir « réassujetti les châssis en dedans, comme on les a trouvés » ; par conséquent, « il *faut* qu'ils puissent se fermer d'eux-mêmes », conclusion à laquelle, selon Dupin, « il n'y avait pas moyen d'échapper ». Ce raisonnement, proche du syllogisme, montre à quel point l'esprit analytique du détective est imprégné d'un positivisme dont le paradigme explicatif s'élève au rang de moyen unique pour saisir le réel. Tout s'explique par déduction, et ce raisonnement est tellement puissant que la réalité vient le confirmer — *il le faut*, dirait Dupin. Car la fenêtre, naturellement, présente un ressort caché, que l'examen minutieux du détective permet de découvrir. Reste cependant le clou, désormais véritable clé de l'énigme :

¹ *Ibid.*, p. 72-73.

² Dupin n'évoque cette circonstance qu'au détour d'une phrase, quelques pages plus loin, soulignant que la perception des enquêteurs « était hermétiquement bouchée à l'idée que les fenêtres eussent jamais pu être ouvertes » (*ibid.*, p. 79).

Je remis alors le clou en place et l'examinai attentivement. Une personne passant par la fenêtre pouvait l'avoir refermée, et le ressort aurait fait son office mais le clou n'aurait pas été remplacé. Cette conclusion était nette et rétrécissait encore le champ de mes investigations. Il *fallait* que les assassins se fussent enfuis par l'autre fenêtre. En supposant donc que les ressorts des deux croisées fussent semblables, comme il était probable, il *fallait* cependant trouver une différence dans les clous, ou au moins dans la manière dont ils avaient été fixés. Je montai sur le fond de sangle du lit, et je regardai minutieusement l'autre fenêtre par-dessus le chevet du lit. Je passai ma main derrière, je découvris aisément le ressort, et je le fis jouer ; — il était, comme je l'avais deviné, identique au premier. Alors, j'examinai le clou. Il était aussi gros que l'autre, et fixé de la même manière, enfoncé presque jusqu'à la tête¹.

Par l'insistance sur le verbe *falloir*, en italiques (toujours *must*, dans la version originale), le fait que le clou de la deuxième fenêtre ne soit pas identique à celui de la première devient une *nécessité* du récit : il n'en pourrait pas être autrement, car le véritable sujet de ce récit est moins le double meurtre que le pouvoir de la déduction. Et la fenêtre, qui figurait dans la réflexion initiale le lieu symbolique d'accès à la connaissance humaine, devient ici le lieu matériel d'une investigation vouée à la découverte de la vérité. Le clou de la deuxième fenêtre n'est naturellement pas identique à l'autre :

Il *faut*, me dis-je, qu'il y ait dans ce clou quelque chose de défectueux. Je le touchai, et la tête, avec un petit morceau de la tige, un quart de pouce environ, me resta dans les doigts. Le reste de la tige était dans le trou, où elle s'était cassée. Cette fracture était fort ancienne, car les bords étaient incrustés de rouille, et elle avait été opérée par un coup de marteau, qui avait enfoncé en partie la tête du clou dans le fond du châssis. Je rajustai soigneusement la tête avec le morceau qui la continuait, et le tout figura un clou intact ; la fissure était inappréciable. Je pressai le ressort, je levai doucement la croisée de quelques pouces ; la tête du clou vint avec elle, sans bouger de son trou. Je refermai la croisée, et le clou offrit de nouveau le semblant d'un clou complet².

Comme par magie, la nécessité que le clou soit défectueux se trouve aussitôt confirmée par la réalité, que seul le détective saura découvrir. Le procédé est si fréquent dans le texte que l'on pourrait soupçonner une intention ironique, semant le doute sur cet étroit positivisme déductif ; ou bien, l'on pourrait supposer que Dupin triche, antéposant le raisonnement déductif à une réalité constatée. Il me semble cependant que le texte laisse peu d'espace à une telle interprétation, Dupin exprimant toujours des certitudes inébranlables. Peut-être faut-il voir, dans ce véritable assujettissement du réel au raisonnement déductif, une nouvelle leçon de méthode : la vérité se love dans un détail, dont l'apparence est trompeuse ; et le raisonnement déductif est la condition préalable à la quête du « bon » détail indiciaire, qui est précisément celui dont l'apparence est trompeuse.

¹ *Ibid.*, p. 73-74.

² *Ibid.*, p. 74.

Pour Dupin, l'énigme est, jusque-là, débrouillée, l'assassin ayant certainement pris la fuite par la fenêtre qui touche au lit de la chambre. Cependant, comment aurait-il pu descendre de cette fenêtre, située au quatrième étage de l'immeuble ? Pour résoudre ce nouveau problème, l'observation de la fenêtre depuis l'extérieur se révèle fondamentale : une chaîne de paratonnerre court à une distance assez remarquable de la fenêtre, ce qui rend impossible « à n'importe qui d'atteindre la fenêtre », et « à plus forte raison, d'entrer »¹. La chaîne des déductions du détective court encore plus rapidement que son récit : au moment où il entame son raisonnement pour répondre à la question qui porte sur le mode de descente depuis la fenêtre, Dupin suppose aussi que l'assassin a pu, préalablement, entrer par cette même fenêtre. Les volets extérieurs constituent dans ce cas la clé de l'énigme, comme le clou l'était à l'intérieur :

Toutefois, j'ai remarqué que les volets du quatrième étage étaient du genre particulier que les menuisiers parisiens appellent *ferrades*, genre de volets fort peu usité aujourd'hui, mais qu'on rencontre fréquemment dans de vieilles maisons de Lyon et de Bordeaux. Ils sont faits comme une porte ordinaire (porte simple, et non pas à double battant), à l'exception que la partie inférieure est façonnée à jour et treillissée, ce qui donne aux mains une excellente prise.

Toutes les descriptions de Dupin, on l'aura remarqué, foisonnent de termes architecturaux contribuant à définir et préciser à la fois le rôle indiciaire de la fenêtre, saisie dans sa matérialité : châssis, ressorts, poignées, clous, battants, volets. Tout est détaillé afin que chaque objet, comme le soutient Patrizia Lombardo, soit inséparable de sa fonction, et afin que le détective en analyse tous les aspects : matière, structure, emploi, mouvement, apparence intérieure et extérieure². Seule la vitre n'intéresse pas le détective, dans la mesure où l'énigme concerne uniquement l'ouverture de la fenêtre, et non sa transparence. L'esprit positif de Dupin se double ici d'un esprit encyclopédique qui permet au détective de faire, au passage, une courte leçon d'histoire d'architecture au sujet des volets — manière d'asseoir son autorité discursive, ainsi que d'affirmer sa capacité à saisir et nommer le réel. La fonction indiciaire n'intervient qu'à la fin, comme une conséquence attendue : le treillage particulier des ferrades fournissant une excellente prise, on suppose (ou *il faut*) que l'assassin ait utilisé les volets pour se balancer de la chaîne de paratonnerre à la fenêtre. Soulignons aussi que les volets ont la forme d'une « porte ordinaire », renvoyant donc à l'image, aussi symbolique que matérielle, d'une pénétration. Comme la fenêtre vue de l'intérieur, les volets extérieurs ne deviennent un indice que grâce à la perspicacité propre au détective. Au moment où celui-ci a observé l'arrière de la maison, où se trouve la fenêtre incriminée, les volets étaient ouverts à moitié, faisant un angle droit avec le mur : la largeur des

¹ *Ibid.*, p. 75.

² P. Lombardo, « *Mistero e infinito : le finestra in Edgar Allan Poe* », *op cit.*, p. 376.

volets se trouvait était ainsi impossible à apprécier, et le regard superficiel des mauvais enquêteurs — la policiers, naturellement — « n'a sans doute pas pris garde à cette largeur même », ou du moins il « n'y a pas attaché l'importance nécessaire »¹. Toutefois, l'œil analytique de Dupin remet le volet à sa place :

Il était évident pour moi que le volet appartenant à la fenêtre située au chevet du lit, si on le supposait rabattu contre le mur, se trouverait à deux pieds de la chaîne du paratonnerre. Il était clair aussi que, par l'effort d'une énergie et d'un courage insolites, on pouvait, à l'aide de la chaîne, avoir opéré une invasion par la fenêtre. Arrivé à cette distance de deux pieds et demi (je suppose maintenant le volet complètement ouvert), un voleur aurait pu trouver dans le treillage une prise solide. Il aurait pu dès lors, en lâchant la chaîne, en assurant bien ses pieds contre le mur et en s'élançant vivement, tomber dans la chambre, et attirer violemment le volet avec lui de manière à le fermer, — en supposant, toutefois, la fenêtre ouverte à ce moment-là².

L'attention de Dupin se déplace complètement du mode de descente (qui était cependant l'énigme initiale) au mode d'entrée, l'assassin ayant pu, grâce au volet, opérer une « invasion par la fenêtre ». Suivant la logique déductive de l'enquêteur, il est en effet évident que si l'assassin a pu entrer par cette voie, il a aussi pu sortir de la même manière³. Mais le rôle indiciaire de la fenêtre ne s'arrête pas à la matérialité de l'entrée et de la sortie : elle fournit aussi le *premier indice permettant d'identifier l'assassin*. Dupin souligne d'emblée que le but de son raisonnement déductif était, en premier lieu, de montrer que le passage par la fenêtre était possible ; mais qu'il s'agit aussi, en second lieu et *principalement*, d'attirer l'attention du narrateur « sur le caractère très *extraordinaire*, presque surnaturel, de l'agilité nécessaire pour l'accomplir »⁴.

À partir de ce passage par la fenêtre, nécessitant une agilité hors du commun, Dupin reconstruit le récit du meurtre par l'association de plusieurs indices, en rapprochant ce dernier élément « nouveau », qui avait échappé aux enquêteurs, des témoignages autour de la brutalité extrême du meurtrier, de sa force surhumaine, et enfin des voix entendues dans la chambre : « Mon but actuel — déclare Dupin au narrateur — c'est de vous induire à rapprocher cette énergie tout à fait insolite de cette voix particulière, de cette voix aiguë (ou âpre), de cette voix saccadée, dont la nationalité n'a pu être constatée par l'accord de deux témoins, et dans laquelle personne n'a saisi de mots articulés, de syllabisation »⁵. Autant dire que la fenêtre est ici *l'indice qui donne un sens à tous les autres*, permettant d'amorcer la chaîne déductive et de réordonner le récit du

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 75-76.

³ C'est ce qu'il avoue quelques lignes plus loin : « Vous voyez, dit-il, que j'ai transporté la question du mode de sortie au mode d'entrée. Il était dans mon plan de démontrer qu'elles se sont effectuées de la même manière et sur le même point » (*ibid.*, p. 76-77)

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibidem.*

meurtre. Ce dernier trouve enfin sa cohérence, sa logique, et surtout ses preuves, sur les corps mêmes des victimes : les marques de strangulation au cou de la fille sont trop grandes pour qu'elles aient été laissées par une main d'homme ; et la touffe de cheveux que Dupin a retrouvée entre les doigts crispés de la mère n'a également rien d'humain.

Jusqu'à maintenant, j'ai avancé dans mon analyse en faisant semblant de croire que mon lecteur ne connaît pas l'identité du meurtrier, ce qui est tout compte fait très peu probable, en raison de la célébrité de cette nouvelle. Si je l'ai fait, c'est pour mieux suivre le raisonnement déductif de Dupin, et pour indiquer maintenant la preuve décisive, la lecture d'un passage de Cuvier, que le narrateur décrit en ces termes :

C'était l'histoire minutieuse, anatomique et descriptive, du grand orang-outang fauve des îles de l'Inde orientale. Tout le monde connaît suffisamment la gigantesque stature, la force et l'agilité prodigieuses, la férocité sauvage et les facultés d'imitation de ce mammifère. Je compris d'un seul coup tout l'horrible du meurtre¹.

La méthode du détective se trouve implicitement rapprochée de celle du paléontologue, capable de reconstruire le passé à partir de minuscules indices, comme les fossiles permettant de définir des espèces animales disparues : nous sommes encore une fois au cœur du paradigme indiciaire décrit par Ginzburg. Plus explicitement, la lecture de Cuvier met l'accent sur le caractère minutieux d'une étude positiviste dont l'emprise sur le réel devient absolue : la simple description de l'animal acquiert une dimension gnomique (« tout le monde connaît ») qui ne saurait être discutée. Surtout, elle permet de lever l'énigme, fonctionnant pour le narrateur comme une véritable épiphanie. Il s'agit en effet, dans la nouvelle, du dernier chaînon d'une enquête qui a permis d'identifier l'assassin — un orang-outang —, suivie par le récit du meurtre que Dupin déroule dans les dernières pages du texte.

Quelques considérations conclusives : l'image de la fenêtre, à la fois métaphorique et figurative, constitue le lien fondamental, et unique, entre l'affirmation d'une méthode et son application pratique. La fonction paradigmatique de la fenêtre ne concerne donc pas uniquement l'accès à la connaissance, mais aussi le principe même de la représentation, dans lequel la fenêtre constitue le signe (le seul, dans cette nouvelle) permettant l'association entre la méthode analytique et le récit, entre la théorie et l'exemple². La fonction narrative ne fait que confirmer la

¹ *Ibid.*, p. 80.

² Patrizia Lombardo ajoute que « la fenêtre ne se limite pas au rôle d'ornement dans un décor historiquement déterminé, mais assume une fonction fondamentale dans la composition des nouvelles de

centralité de la fenêtre, qui devient au cours du récit de l'enquête l'indice (toujours le seul) qui donne un sens à tous les autres, et qui condense l'acte herméneutique. De ce point de vue, la particularité de la nouvelle de Poe est de considérer la fenêtre en soi, comme objet central de l'analyse : vue de l'intérieur, puis de l'extérieur, la fenêtre double sa « surface herméneutique », venant encore une fois exemplifier les théories de Dupin : « La vérité n'est pas toujours dans un puits. [...] je crois qu'elle est invariablement à la surface »¹. L'image de la fenêtre se trouve réifiée, sans pour autant perdre sa valeur métaphorique : avant d'ouvrir la fenêtre, afin de pouvoir regarder les mystères qu'elle cache, il faut d'abord savoir regarder la fenêtre elle-même, pour trouver le moyen de l'ouvrir. Telle pourrait être la morale de la nouvelle de Poe, acte de naissance du roman policier.

Andrea Del Lungo

Poe, et réfléchit son idée même de composition, en poésie ou en prose » (« *Mistero e infinito : le finestre in Edgar Allan Poe* », *op. cit.*, p. 369).

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 66.