



HAL
open science

Les histoires de Sherlock Holmes: fugues musicologiques

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Les histoires de Sherlock Holmes: fugues musicologiques. *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 2002, *Musique et littératures: intertextualités*, 11, pp.287-294. hal-01599727

HAL Id: hal-01599727

<https://hal.science/hal-01599727>

Submitted on 3 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

11 / 2002

ANGLOPHONIA

French Journal of English Studies

MUSIQUE ET
LITTÉRATURES :
Intertextualités

CALIBAN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

Les histoires de Sherlock Holmes : fugues musico-logiques.

Nathalie JAECK*

Abstract

The aim of the following paper is to analyse how the massive textual and literal presence of music reads as a symptom, as a metatextual clue. Indeed music invariably triggers off the radical change of the detective, and also of his language. Music, that could appear to be merely anecdotal in the stories, a counterpoint to official discourse, is used and experimented upon by Doyle both as a linguistic model and as a structural pattern. The text is indeed built on typically musical structures, and the study of these musical patterns that give rhythm to the text enables the reader to reassess the nature of Holmes's speech, and to appreciate its modernity.

Mots-clefs : musique - Sherlock Holmes - fugue - modernité - improvisation - rhizome.

La musique est explicitement très présente dans le texte doyen : Holmes, violoniste talentueux, compositeur remarquable,¹ interrompt fréquemment ses enquêtes en cours pour assister à de nombreux concerts, et emploie son temps libre à écrire des monographies qui font autorité sur les motets polyphoniques de Lassus.² La seule femme à avoir eu de l'importance dans sa vie, Irene Adler, est également musicienne de profession.³ Mais cette « institution, »⁴ telle que Holmes la pratique, fait avant tout symptôme dans le texte : elle est diagnostiquée comme une pathologie par le docteur Watson,⁵ qui range le violon aux côtés de la seringue hypodermique. C'est que l'irruption de la musique dans le texte déclenche invariablement le dédoublement radical du détective : le limier rationnel s'inverse en un cocaïnomanie dilettante, et son *logos* positiviste est réduit au silence, relayé par d'inquiétantes improvisations au violon.

* Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.

¹ « My friend was an enthusiastic musician, being himself not only a very capable performer but a composer of no ordinary merit » (« The Red-Headed League, » 185) Toutes les citations sont tirées de l'édition suivante : Sir Arthur Conan Doyle. *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. (Londres : Penguin Books, 1981).

² « I remember that during the whole of that memorable day he lost himself in a monograph which he had undertaken upon the polyphonic Motets of Lassus. » (« The Adventure of the Bruce-Partington Plans, » 929)

³ About Irene Adler: « Let me see! » said Holmes. « Hum! Born in New Jersey in the year 1858. Contralto – hum! La Scala, hum! Prima donna Imperial Opera of Warsaw – yes! Retired from operatic stage – ha! » (« A Scandal in Bohemia, » 165)

⁴ « As an institution I was like the violin, the shag tobacco, the old black pipe, the index books, and others perhaps less excusable » (« The Adventure of the Creeping Man, » 1071)

⁵ « His incredible untidiness, his addiction to music at strange hours, his occasional revolver practise within doors, his weird and often malodorous scientific experiments, and the atmosphere of violence and danger which hung around him made him the worst tenant in London. » (« The Adventure of the Dying Detective, » 932).

Dans les histoires de Sherlock Holmes, il n'y a souvent qu'un pas du symptôme à l'indice, et la musique a effectivement tout d'un indice métatextuel : ce simple thème, camouflé en simple contrepoint anecdotique au mode majeur du texte, s'avère fournir à Doyle à la fois un modèle linguistique et une métaphore structurale. Nous voudrions montrer que le texte, tant sur le plan des histoires individuelles que de l'ensemble du recueil, repose sur des structures typiquement musicales, et que ce recours à la musique comme outil d'analyse permet de réévaluer la nature du discours holmésien, et d'en apprécier la modernité.

D'une part, au sein de chaque histoire, le discours de Holmes reproduit invariablement les ambiguïtés de sa double pratique musicale. Holmes a deux façons opposées de jouer du violon, l'une choisie et dissidente (il passe des heures à improviser, avachi sur son canapé), l'autre imposée et canonique (Watson qui n'y tient plus lui réclame des morceaux connus que Holmes enchaîne alors avec brio pour soulager les oreilles de son colocataire et rendre tolérables ses écarts). Sur ce modèle précis, il développe aussi deux types de discours. En effet, le monologue positiviste, point d'orgue typique du texte qui vient mettre la réalité en coupe réglée, doit se lire en regard des longues errances préalables du discours du détective, des innombrables lignes de fuite qui font délirer la fiction. Il improvise tout un avant-texte particulièrement chromatique, dans lequel la richesse verticale, harmonique, de la réalité, ne s'est pas encore laissée réduire à une vérité monosémique et linéaire, autrement dit à une mélodie, à un refrain bien orchestré.

D'autre part et dans un processus d'emboîtement, l'ensemble de l'œuvre peut se lire comme une version littéraire de *L'Art de la Fugue*, comme une série de variations sur le même thème. Le Canon⁶ érige en principes de construction littéraire les structures musicales d'auto-référence et de différence et de répétition, et remet en question la linéarité du récit, qui semble constamment revenir sur ses propres traces. Ainsi, la musique fonctionne comme preuve à charge contre le discours positiviste auquel on réduit souvent le détective, discours qui s'avère n'être qu'un leurre. Ce qui compte, beaucoup plus que ce soulagement-écran final obtenu par la reprise impeccable du thème, c'est le milieu, le devenir, le bégaiement du texte, à savoir les innombrables improvisations que proposent les divers personnages, abondamment relayés par le détective lui-même, qui n'en finit pas de faire délirer la réalité. La musique s'interprète alors comme le symptôme de la modernité latente du texte.

Dès la première histoire, « A Study in Scarlet, » Watson pose d'emblée le problème de la double pratique musicale de Holmes, et, aussi, métaphoriquement, de son double discours :

I see that I have alluded above to his powers upon the violin. These were very remarkable, but as **eccentric** as all his other accomplishments. That he could play pieces, and difficult pieces, I knew well, because at my request he has played me some of Mendelssohn's *Lieder*, and other favourites. When left to himself, however, he would **seldom produce any music** or attempt **any recognized air**. Leaning back in his armchair of an evening, he would close his eyes, and scrape carelessly at the fiddle which was thrown across his knee. [...] I might have rebelled against these exasperating solos had it not been that he usually *terminated* them by playing *in quick succession a whole series of my favourite airs* as a slight compensation for the trial upon my patience. » (« A Study in Scarlet, » 22)

Watson met donc ici en relief deux types de fonctionnement musical, l'improvisation d'un côté, l'interprétation de l'autre, et les oppose point par point. L'improvisation se caractérise d'abord par un repli sur soi et fonctionne comme un langage interne (« *leaning back,* »

⁶ Le « Canon » pour désigner les originaux doyliens par opposition aux nombreuses réécritures parodiques. Mais ce terme de Canon désigne aussi de manière très adéquate une sorte d'*Art de la Fugue* littéraire.

« solos »),⁷ marginal par rapport à la réalité (« eccentric »), tandis que l'interprétation est un service commandé, une réparation accordée à l'auditoire. Cette échappée musicale est aussi une indépendance à l'égard de la linéarité du temps qui passe : elle s'inscrit dans la cyclicité, dans la répétition (« would »), et dans la stase du présent continu. Il en va tout autrement pour l'interprétation contractuelle, caractérisée par une linéarité pressante : ces airs préférés mettent fin de manière radicale (« terminated ») à l'épisode de création, l'interprétation devient exécution musicale, et tue l'improvisation. Enfin, le texte souligne la différence majeure : l'interprétation magistrale est du côté de la *mimésis*, tandis que l'improvisation est du côté de l'irréférencialité. On le voit, pour Watson, l'interprétation holmésienne ne ressemble à rien, elle n'a aucune référence : on peut noter l'errance, l'échec de l'opérateur de parcours « any » : « He would seldom produce *any* music or attempt *any* recognized air » et donc la sanction de Watson : tout cela n'est pas de la musique. L'improvisation se situe dans l'indéfinissable, dans le neutre, dans l'innommable. En revanche, Watson a recours à un langage très précis, surdéterminé, pour décrire l'interprétation normative, qui s'emploie à reproduire au plus près une partition déjà écrite. Bien entendu, Watson choisit très rapidement son camp : point de salut dans cette improvisation malade, rhizomatique, irréférencielle, à laquelle il oppose la copie linéaire et exhaustive. Ce faisant, il oriente aussi, bien malgré lui, le lecteur : car on le sait, le propre de Watson est d'avoir immanquablement tort, et il n'y a aucune raison pour que son interprétation soit ici exacte. Contre Watson, c'est donc sur l'improvisation que le lecteur s'arrête, car c'est elle qui introduit dans le texte une résistance, un différend. En plus d'ajouter un argument à l'analyse qui consiste à faire de Sherlock Holmes une figure de Janus,⁸ l'improvisation musicale sert l'interprétation littéraire, elle est le signe intratextuel de la polyphonie, et même de l'hétéroglossie du texte. Rappelons-le, Holmes est spécialiste de musique polyphonique, et l'intérêt majeur du texte doyen réside probablement dans ce double discours, dans ce culte de la polyphonie. En effet, la citation musicale de Watson fonctionne comme un descriptif métaphorique du double langage du détective, comme un programme de composition littéraire. Il s'avère que le discours holmésien est le calque exact de sa pratique musicale : un client pousse la porte de son salon, et lui propose un thème, exactement de la même façon que Watson lui suggère, en début de citation, les *Lieder* de Mendelssohn. Ces *Lieder* sont d'ailleurs particulièrement adaptés au propos : ils s'intitulent *Songs without Words*, et décrivent parfaitement la requête du client, qui vient consulter le détective précisément parce qu'il est en manque de mots : l'histoire qui lui arrive ne fait pas sens, et il consulte le détective afin que ce dernier transforme la réalité en récit linéaire et causal. Suite à cette proposition, et pendant la plus grande partie du texte, Holmes cherche, suppute, improvise. En solo, il explore la réalité en tous sens, invente des alternatives, tisse des fils qui ne mènent nulle part, et de la même manière que pour son improvisation musicale, irrite son colocataire. Puis, au terme de ce chromatisme, de cette iridescence absolue de la réalité et de la fiction, il se retrouve tout à coup en terrain connu et résout le cas : le thème principal, exposé de manière hésitante et rudimentaire par le client, fait retour après qu'il a été déguisé sous les nombreuses variations, limpide, précisé et augmenté, enrichi de toutes les trouvailles harmoniques du détective. L'exécution est

⁷ Ce champ lexical de l'introspection est un leitmotiv qui fait retour dans toutes les histoires. On peut citer par exemple : « Leaning **back** in the cab, this amateur bloodhound carolled **away** like a lark while I meditated upon the many-sidedness of the human mind. » (« SC, » 36), ou encore « When I saw him that afternoon so **enwrapped** in the music at St. James's Hall [...] » (« The Red-Headed League, » 185).

⁸ Cf. Jean-Jacques Lecercle, « Pavane pour une épreuve défunte, » Colloque de la SAES, mai 1996, dans lequel il distingue un Sherlock Holmes majuscule, consensuel et autoritaire, qui a à cœur de faire aboutir le texte, d'un *sherlock holmes* minuscule, dissident, qui ne cesse de faire fuir le texte sur des chemins de traverse, qui fait délirer la fiction.

magistrale, Holmes stabilise la réalité et canalise le texte avec brio : le rhizome redevient arbre, l'improvisation harmonique redevient interprétation mélodique simple, la fiction finit par recouper la réalité, par redevenir mimétique par rapport à elle au lieu de s'auto-générer, de s'abîmer dans ses propres méandres, et Watson applaudit des deux mains ce retour à la norme littéraire, cette réduction du processus au produit : « Lestrade and I sat silent for a moment, and then, with a spontaneous impulse, we both broke out clapping, as at the well-wrought crisis of a play. A flush of colour sprang to Holmes's pale cheeks, and he bowed to us like the master-dramatist who receives the homage of his audience » (« The Adventure of the Six Napoleons »).

Pourtant, de la même manière que l'exécution de morceaux de musique n'était pas l'essentiel de la pratique musicale de Holmes, de même ce discours très directif qu'il produit ne fait pas l'intérêt ni la richesse du texte. Sa fonction principale est d'apporter au lecteur un soulagement, ou comme le dit Eco dans son analyse du roman populaire : « le plaisir régressif du retour à l'attendu. »⁹ Mais, le texte l'indique de manière très claire, ce soulagement relève du spectacle, de l'illusion, il n'est qu'un idéal de pure convention. On le voit, Holmes sur-joue systématiquement ces conclusions pompeuses, il les met en scène sur le mode latent de la déflation comique. Son discours tient en équilibre précaire sur la ligne de crête, qui menace de se transformer en ligne de faille, et de faire basculer l'interprétation dans le fantasme. Citons l'exemple le plus révélateur, à savoir le final de « The Yellow Face, » où l'échafaudage littéraire de Holmes s'écroule après deux pages d'exposition brillante : par le biais d'un témoignage inattendu, la richesse de la réalité déborde le carcan que lui a imposé la fiction, et vient l'assimiler à un délire interprétatif. Holmes a inventé un ancien mari jaloux, caché dans une cabane, le visage jauni par une maladie, là où il n'y avait qu'une enfant portant un masque. Mortifié, réduit au silence pendant plusieurs heures, Holmes conclut le cas ainsi : « "Watson," said he, "if it should ever strike you that I am getting a little over-confident in my powers, or giving less pains to a case than it deserves, kindly whisper 'Norbury' in my ear and I shall be infinitely obliged to you." » « The Yellow Face » rend explicite le statut de ce discours final : il constitue un simple post-texte, un épilogue destiné à faire bouclage, mais dont on sait qu'il est aléatoire, qu'il opère d'autorité un choix d'itinéraire contingent.¹⁰ Cette cartographie serrée de la réalité par le biais d'un discours dont on a fait la signature du détective ne doit donc pas faire oublier qu'il existe tout un texte du milieu, plus exploratoire, plus rhizomatique, un texte *différant*, au sens que Derrida donne à ce mot, c'est à dire à la fois qui diffère, qui retarde sans cesse la parole définitive, qui fait proliférer le texte, et aussi qui crée un différend, une tension avec le langage officiel. En s'égarant dans les chemins de traverse, Holmes fugue de son texte majeur pour développer un mode mineur, il quitte le balisage de ce que Deleuze appelle les « espaces striés, » mélodiques, pour s'abîmer dans les espaces lisses, harmoniques.¹¹

L'étude de cet avant-texte permet de constater que l'improvisation littéraire n'est pas uniforme. Holmes se livre en effet à deux types opposés d'improvisation, une improvisation codifiée, experte d'une part, qui est un préalable, une condition *sine qua non* au discours de fin, et une improvisation intempestive de l'autre, qui vient mettre en échec ce discours final.

⁹ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, (Paris : Grasset, 1993), 19.

¹⁰ Cf. l'analyse de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, (Paris : 1998), dans lequel l'auteur développe, par le biais d'un cas pratique, l'idée selon laquelle la reconstitution finale, dans les romans policiers, est toujours un choix aléatoire, une prise de parti, un tour de passe-passe qui n'épuise pas la richesse du texte.

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, (Paris : Les Editions de Minuit, 1980), 596-597.

Dans le premier cas, Holmes se situe typiquement dans le cadre de la fugue, et même du *ricercar*, soit « un canon-énigme, un type de fugue érudit, d'un intellectualisme peut-être trop austère pour une oreille profane. »¹² Ici, l'improvisation naît de la maîtrise : improviser consiste à partir d'un thème, et, après avoir su reconstituer les grilles harmoniques théoriques, à cheminer à travers l'harmonie, de la manière la plus diversifiée, complexe, novatrice possible, pour finir par retrouver le thème mélodique. C'est exactement en cela que consiste le travail de Sherlock Holmes : devenir un expert de la réalité, acquérir une connaissance théorique exhaustive de toutes les combinaisons possibles. Pour Sherlock Holmes, qui archive la réalité dans des meubles à tiroirs, un événement est toujours vertical : il contient en germe tout un développement probable, de même que chaque note de musique contient une épaisseur harmonique. Holmes indexe la réalité, et construit ses grilles d'accords : « The first day Holmes had spent in **cross-indexing his huge book of reference**. The second and third had been patiently occupied upon a subject which he had recently made his hobby—the music of the Middle Ages » (« The Adventure of the Bruce-Partington Plans » 913).¹³ Dès lors, au fur et à mesure que les personnages se succèdent dans son salon, et que les versions d'un même thème s'accumulent, toutes plus ou moins incomplètes, erronées, déguisées, Holmes est capable, du fait de ses connaissances théoriques, de cheminer dans l'harmonie proposée, et de retomber, de manière très canonique, sur des positionnements stables : « As a rule, when I have heard some slight indication of the course of events, I am able to guide myself by the thousands of other similar cases which occur to my memory » (« The Red-Headed League » 176). Pour lui, chaque cas se présente donc comme un *ricercar*, où il s'agit de partir à la recherche du thème principal, de réduire chaque indétermination à un événement simple. Ainsi, dans « The Adventure of the Retired Colourman, » alors qu'un client vient le consulter sur la mystérieuse disparition de sa femme et de son ami, Holmes est capable de greffer sur chaque élément de cette histoire toute l'épaisseur des harmonies possibles, et de retrouver le thème principal en passant par la ligne la plus probable. Il impose alors la résolution suivante : « The old story, Watson. A treacherous friend and a fickle wife » (1113), réduisant ainsi le discours indéterminé de son client à un paradigme, à une variation sur le même thème : l'article défini, ainsi que le style elliptique de la phrase nominale transforment l'improvisation en refrain. Dans ce premier type d'improvisation, Holmes se situe encore dans ce que Deleuze appelle un espace strié. « Le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise des lignes mélodiques horizontales et des plans harmoniques verticaux. »¹⁴ Il quadrille la réalité, la transforme en graphique dense, et l'improvisation consiste alors à relier entre eux les points dont il a fini par déterminer les coordonnées. Son discours de fin de cas est alors le produit de tout le travail préalable d'improvisation.

Pourtant, il peut se faire que l'improvisation dérape, et quitte les précédents théoriques, qu'elle se mette à inventer, à engendrer la réalité. Holmes bascule alors dans un autre espace, dans un espace lisse. « Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale. »¹⁵ C'est dans cet espace lisse que se complaît Sherlock Holmes qui retarde fréquemment la

¹² Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, (Paris : InterÉditions Masson, 1985), 8.

¹³ Cette parenté entre l'archivage de la réalité et l'activité musicale se retrouve dans de nombreux cas. Citons par exemple : « As an institution I was like the violin, the shag tobacco, the old black pipe, the *index books*, and others perhaps less excusable » (« The Adventure of the Creeping Man, » 1071).

¹⁴ Deleuze, Guattari, 597.

¹⁵ Deleuze, Guattari, 597.

résolution, qui fait proliférer l'improvisation, qui déterritorialise le récit. Peu à peu, l'improvisation se désolidarise du thème, elle n'est plus mimétique par rapport à la réalité, elle devient délire interprétatif, et s'émancipe de tous les points de référence. La fiction démultiplie la réalité, et le détective devient inventeur de texte : « I have devised seven separate explanations, each of which would cover the facts as we know them. » (« The Adventure of the Copper Beeches » 316), ou surtout, dans « The Yellow Face, » à la suite de son client : « All the rest of the night I tossed and fumbled, framing theory after theory, each more unlikely than the rest » (362). On le voit, Holmes quitte le repère du plan, et invente sa propre progression originale : le réel cède le pas devant le potentiel, et la réalité devient chromatique, musicale, puisqu'elle crée « un glissando généralisé »¹⁶ où aucun élément n'est donné de manière stable, mais fluctue en permanence au gré des autres variables. Dans « The Yellow Face » uniquement, ce glissement aboutit à une impasse, et le texte, après une accélération fulgurante, est contraint de faire machine arrière face à la stabilité de la réalité qui réaffirme ses droits. Mais la plupart du temps, les fulgurances holmésiennes ont raison de la réalité. Son positionnement harmonique erratique (« It is all surmise » lui oppose Watson, [362]) crée une réalité inédite : « In the present instance I am forced to admit that the facts are, to the best of my belief, unique » (« The Red-Headed League » [177]). Ainsi, Holmes manifeste, dans sa pratique professionnelle comme dans sa pratique musicale, un goût pour le devenir, pour l'errance, pour les lignes de fuite. « Let us escape from this weary workaday world by the side door of music, » dit-il dans « The retired Colourman » (1116), et effectivement, la musique, comme l'improvisation littéraire, constitue dans le texte une porte de derrière, une ligne de fuite. Holmes finit par produire, dans les deux cas, quelque chose qui n'existe pas (« he would seldom produce any music or attempt any recognized air »), qui n'est pas inventorié, et qui ne saurait en aucun cas se laisser réduire à la ritournelle finale. Ainsi, le texte propose pour le langage une autre fonction que celle qui consiste à être strictement mimétique par rapport à la réalité : le langage vaut d'être exploré en lui-même, pour ses propres détours, et le texte rejoint la définition que donne Deleuze d'un idéal langagier : « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement. [...] Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. »¹⁷ C'est dans ce cadre, ou plutôt ainsi hors-cadre, que me semble se situer la prise de parole alternative de Sherlock Holmes.

Reste à examiner de quelle manière Doyle emboîte le processus. En effet, ce recours à la musique au sein de chaque histoire se double d'un emprunt identique pour ce qui est de l'ensemble du texte. Les cinquante-six nouvelles et les quatre romans qui constituent le *Canon* semblent définir dans leur ensemble un art de la fugue, et ce autour de trois structures dominantes, la dialectique de la différence et de la répétition, l'auto-référence, et le refus de la linéarité ou de l'achèvement.

Tout d'abord, le texte repose à l'évidence sur la dialectique très moderne de la différence et de la répétition, et, partant, de l'autoréférence, propre à la musique.¹⁸ Chaque nouvelle histoire consiste en une variation sur le même thème, à partir de situations de base

¹⁶ Deleuze, Guattari, 122.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, (Paris : Les Editions de Minuit, 1993), 11.

¹⁸ Cf. Eric Emery, *Temps et musique* (Lausanne : L'âge d'homme, 1998). Il explique comment depuis les Pythagoriciens jusqu'à Schopenhauer (« Nous ne pouvons plus y trouver la copie, la reproduction de l'idée de l'être tel qu'il se manifeste dans le monde. [...] Il est très difficile de saisir le point commun du monde et de la musique, le rapport d'imitation ou de reproduction qui les unit. » 369), se pose le problème de l'irréférencialité de la musique, qui rend infirme la théorie de l'imitation.

extrêmement codées, et d'un schéma de construction invariable.¹⁹ Les mêmes personnages, les mêmes situations, remaniés, font retour, et le texte antérieur devient contexte, créant ainsi des leitmotifs internes, des reprises et des échos qui ne doivent rien à la réalité extra-textuelle, et qui forment un auto-développement. Souvent même, les citations sont littérales. Ainsi, le début de « The Blanched Soldier » : « From South Africa, sir, I perceive. » (p. 1000) cite presque mot à mot la première réplique culte du texte inaugural et archétypique, « A Study in Scarlet » : « You have been in Afghanistan I perceive » (18). Le texte se transforme ainsi en rituel, et s'opère alors une mutation radicale : la fonction mimétique du texte, pourtant fondamentale (les effets de réel fonctionnent tellement bien que le texte constitue peut-être le cas littéraire le plus remarquable de brouillage effectif entre la réalité et la fiction) passe au second plan, derrière un enjeu novateur, dissident. Le texte n'en finit plus de se citer lui-même, de revenir sur ses propres traces, et invente l'un des éléments fondateurs de la modernité,²⁰ à savoir l'auto-référence, le bégaiement systématique d'un texte qui se prend lui-même comme référent. Doyle invente une structure qui annonce les expérimentations du nouveau roman tel que Genette l'analyse : « Le récit romanesque va ordinairement son train sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire, où seul le nouveau roman a su introduire, par le jeu de ses descriptions instables, imperceptiblement métamorphiques, une dimension qu'il faut bien appeler musicale. »²¹ Deux histoires atypiques viennent conforter ce point, et théoriser cette dimension métamorphique du texte. Il s'agit de « The Adventure of the Blanched Soldier » et « The Adventure of the Lion's Mane, » deux récits tardifs qui appartiennent au dernier recueil de nouvelles, *The Casebook of Sherlock Holmes*, et dans lesquels Holmes, exceptionnellement, assume la fonction de narrateur. Ces deux histoires sont tenues par la critique holmésienne pour être les deux couacs les plus dissonants du système, et elles sont certes désastreuses. Mais elles sont désastreuses parce que, au terme de son parcours, Conan Doyle propose au lecteur un bilan métatextuel : il fait passer l'*histoire* au second plan, et s'intéresse ici, de manière très explicite, aux conditions de succès du *récit*. Il propose au lecteur deux chroniques métatextuelles d'un échec annoncé (Holmes lui-même dissèque les manques de ces deux histoires : « And here it is that I miss my Watson. By cunning questions and ejaculations of wonder he could elevate my simple art, which is but systematized common sense into a prodigy. When I tell my own story I have no such aid. » [« The Adventure of the Blanched Soldier, » 1011]) où il se propose d'illustrer par la négative, par l'absence, par l'absurde, le succès de la méthode Watson. Ici, l'illusion mimétique et le bon fonctionnement même de l'histoire sont sacrifiés au commentaire théorique.

Enfin et pour conclure, la citation de Genette met en relief la dernière caractéristique musicale et moderne essentielle du texte doyen, à savoir la remise en question de la linéarité. En effet, les histoires qui se succèdent, de la même manière que les fugues d'une série, rendent plutôt caduques, ou en tous cas remanient, dissolvent les concepts de débuts et de fins. En effet, la multiplication, la prolifération des débuts et des fins équivalent à une dissolution : chaque fin annonce un nouveau début, le lecteur sait que l'état d'équilibre auquel parvient Holmes en fin de récit est instable, aléatoire, qu'il ne constitue qu'une exécution éphémère d'un texte qui ne sera jamais achevé, et les histoires regorgent d'ailleurs de faux-débuts, le plus spectaculaire étant la chute du détective dans les chutes du Reichenbach,

¹⁹ Pas une histoire qui ne s'ouvre sur l'entrée intempestive d'un client qui semble tout droit sorti d'une salle d'attente freudienne, pas une seule histoire qui ne mette en scène l'hébétéude de Watson, les exercices de mystification du détective, pas une seule histoire qui ne se termine sur le refrain.

²⁰ Cf. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, (Paris : Nathan, 1993).

²¹ Gérard Genette, *Figures IV*, (Paris : Seuil, 2000, 105).

suivie de sa résurrection *in extremis* devant les manifestations de deuil national. C'est d'ailleurs à la métaphore musicale que Conan Doyle a recours, dans la préface de son tout dernier recueil, pour annoncer que ce départ-là sera le bon : « I fear that Mr Sherlock Holmes may become like one of those popular tenors who, having outlived their time, are still tempted to make repeated farewell bows to their indulgent audiences » (983). Au-delà de l'anecdote, l'ironie de l'auteur est très adéquate, car les débuts et les fins, à l'exception du « premier début, » paradigmatique, n'existent pas dans l'unité : ils sont des reprises littérales du thème, et se lisent comme des références, en regard des autres exécutions. Le début et la fin perdent tout caractère distinctif, et donc tout caractère décisif. Le sens du texte se joue donc ailleurs, au milieu, « il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. »²²

BIBLIOGRAPHIE

- Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.
 Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
 Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.
 Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1993.
 Eco, Umberto. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993.
 Emery, Eric. *Temps et musique*. Lausanne : L'âge d'homme, 1998.
 Genette, Gérard. *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999.
 Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach*. Paris : InterÉditions Masson, 1985.
 Lecercle, Jean-Jacques. « Pavane pour une épreuve défunte. » Paris : Colloque de la SAES, mai 1996.

²² Deleuze, Guattari, 31.