



**HAL**  
open science

# Manipulation narrative des repères temporels par le docteur Watson dans les histoires de Sherlock Holmes

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Manipulation narrative des repères temporels par le docteur Watson dans les histoires de Sherlock Holmes. *Annales du Monde Anglophone*, 1998, Une littérature anglaise de l'inquiétude, 8, pp.19-32. hal-01599755

**HAL Id: hal-01599755**

**<https://hal.science/hal-01599755>**

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.

ANNALES DU MONDE ANGLOPHONE

Revue semestrielle bilingue  
2<sup>e</sup> semestre 1998 N° 8

*UNE LITTÉRATURE  
ANGLAISE  
DE L'INQUIÉTUDE*

 L'Harmattan

Université de Provence  
(Aix-Marseille I)



## MANIPULATION NARRATIVE DES REPÈRES TEMPORELS PAR LE DOCTEUR WATSON DANS LES HISTOIRES DE SHERLOCK HOLMES

Nathalie JAECK

Université Michel-de-Montaigne  
(Bordeaux III)

---

*In this paper, we will show that if Watson is a somewhat ridiculous and not too clever character, he is on the contrary a very skilled, efficient and manipulating narrator. Through a study of the narrative techniques used by Watson, we will show in particular how he manages to disappear as a narrator behind a useless and naïve persona, and how he uses this naïvety of his as an asset. He can thus manipulate with impunity the temporal order, frequency, and length of the narration in order to reinforce the heroism of Sherlock Holmes, to involve the reader into a sort of reading competition, and to create a mythic text.*

---

À n'en pas douter, la campagne d'intoxication menée par Conan Doyle aura été couronnée de succès : non seulement il a réussi à disparaître presque totalement derrière Watson, un prête-nom bien utile à l'illusion mimétique, mais il a surtout réussi à construire un personnage de narrateur très mystificateur. Dans notre mémoire collective, Watson a imprimé la marque indélébile et emblématique du comparse un peu ballot, éternel souffre-douleur, et surtout piètre narrateur. Watson, auquel Doyle laisse consciemment endosser l'autorité du texte, veut donner de lui-même l'image d'un narrateur modeste, conscient de son incapacité, un narrateur presque démissionnaire. L'auto-dévaluation constante opérée par Watson le rapproche du personnage typique de l'*Eiron* tel qu'il a été défini par Aristote : se confondant en excuses auprès de ses lecteurs qu'il nomme "my long-suffering readers"<sup>1</sup>, il ne cesse de dévaloriser son travail et sa personne : "in these incoherent memoirs"<sup>2</sup>, "my own insignificant personality"<sup>3</sup>. Bien entendu, Holmes ajoute sa note ironique à cette autocritique masochiste, et plutôt deux fois qu'une. Pourtant, il appartient au lecteur de

---

1. *The Valley of Fear*, p. 815. Les références au texte doyleien sont celles de l'édition *The Penguin Complete Sherlock Holmes* (London : Penguin Books, 1981).

2. *The Musgrave Ritual*, p. 386.

3. *The Valley of Fear*, p. 779.

démasquer l'imposteur : ce narrateur timide est surtout "un personnage de narrateur" créé en toute connaissance de cause par Watson, que Doyle a conçu beaucoup moins naïf qu'il n'y paraît. Watson joue de sa soi-disant médiocrité narrative comme d'un atout pour séduire le lecteur : cette faiblesse fait sa force, car elle lui permet à la fois de renforcer par comparaison le statut de héros de Sherlock Holmes, et de flatter la sagacité du lecteur, afin qu'il se sente à son aise avec ce narrateur à taille humaine, trop humaine.

L'objectif est évidemment d'opérer un transfert : si Watson est un narrateur aussi incompetent que cela, alors l'intérêt des nouvelles réside ailleurs, dans l'histoire plus que dans le récit, dans le fond plutôt que dans la forme, qui s'efforce de se faire oublier. Watson endort ainsi la vigilance du lecteur, et le persuade insidieusement que sa narration est transitive, simple vecteur entre lui et le héros. En réalité, Watson est très conscient des mécanismes qu'il met en marche, et qui reposent sur une dialectique de la présence et de l'absence. Sa présence est paradoxalement celle d'un narrateur qui cherche explicitement à se faire croire absent : il renforce ainsi savamment l'illusion mimétique et conditionne le lecteur à se laisser prendre au piège de la référentialité. Mais le narrateur-démiurge informe cette réalité à laquelle il se dit naïvement fidèle, et sa modalisation constante de l'histoire souffle implicitement au lecteur le rôle qu'il joue dans la régulation de l'information narrative.

Protégé derrière cette persona naïve et mystificatrice, Watson est en réalité bien présent aux commandes du récit, et s'applique notamment à manipuler le schéma temporel.

Il bouleverse d'abord la succession chronologique des histoires, qui ne sont ni écrites ni publiées dans l'ordre où elles sont censées avoir eu lieu. Ainsi, quand le lecteur contemporain de Conan Doyle achetait le *Strand Magazine*, il ne savait jamais à l'avance si le dernier récit en date serait postérieur ou antérieur au précédent, ni si une longue période se serait écoulée entre les deux. La biographie de Sherlock Holmes s'inscrit donc en faux par rapport à la tradition du roman-mémoires de type rétrospectif, et Watson fuit l'ordre chronologique comme un écueil, car la présentation de l'ensemble en histoires indépendantes lui garantit la discontinuité, un élément indispensable pour transformer le linéaire en cyclique et l'histoire en mythe.

L'abandon de l'ordre chronologique se trouve justifié par le fonctionnement d'une mémoire individuelle : le passé est raconté à partir du présent d'un sujet en proie à des souvenirs. Watson se présente véritablement comme un archéologue de sa propre mémoire qu'il nous dit fouiller sans cesse, et son récit est le récit introspectif d'une mémoire vivante, qui recompose son passé tel que celui-ci lui apparaît au moment présent :

L'auteur entreprend moins de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire ou dans une sensibilité [...]. Le

romancier se compare à l'archéologue ou au paléontologue à qui il n'est jamais possible de retrouver des ensembles, mais seulement des fragments, une sorte de plésiausirique réalité constituée de bric et de broc.<sup>4</sup>

Refusant la succession linéaire des histoires, l'ensemble n'a ni début unique ni fin unique, mais des débuts et des fins éminemment aléatoires et subjectifs, puisque la fin d'un récit est souvent antérieure au début d'un autre. Un tel bouleversement du temps macrocosmique des nouvelles est essentiel au statut de Sherlock Holmes, statut nécessairement ambigu puisque son auteur veut à la fois le désigner comme héros historique et l'élever au rang d'archétype. C'est la manipulation temporelle qui réconcilie ces deux exigences. Ce magma temporel obtenu grâce au flux incontrôlable des histoires n'entraîne pas d'évolution irréversible du héros. Heureusement privé d'histoire, Sherlock Holmes ne prend pas une ride, et reste intemporellement fidèle à son image typique.

Fondamentale au statut de Sherlock Holmes, la discontinuité l'est aussi au statut du texte. Elle autorise le moment présent de l'écriture à s'insinuer de manière répétitive entre deux récits au passé, et donc à opérer un retour à l'identique : la narration acquiert ainsi un statut mythique et le texte prend valeur de texte fondateur. C'est en effet à l'intérieur d'une structure temporelle cyclique que les histoires prennent place, et chaque nouveau début célèbre la pérennité mythique du texte :

Chaque scène de clôture d'une nouvelle est à la fois une fin et l'annonce d'un nouveau début, puisque tous les éléments sont à nouveau en place.<sup>5</sup>

Le dialogue mystificateur qui s'instaure au début de presque chaque nouvelle entre Holmes et Watson, ou entre Holmes et son client, prend alors la valeur cérémonielle d'un rite et inscrit le mythe dans le langage. Tout se passe effectivement comme si Watson et Sherlock Holmes sacrifiaient à une tradition implicite, et accomplissaient le rite inaugurant le début du texte et initiant une nouvelle cosmogonie. Le texte sacré apparaît pour la première fois dans le premier roman, *A Study in Scarlet* : "You have been in Afghanistan, I perceive. — How on earth do you know that ?"<sup>6</sup>.

Ce dialogue servira de modèle à tous les autres, qui résonneront désormais comme autant d'échos de ce rite inaugurateur, cérémonies préparatoires permettant le retour périodique du texte sur lui-même. Avec cette structure itérative, Watson aspire à rejoindre ce présent atemporel, à contribuer au retour cyclique de ce qui a été auparavant et qu'Eliade nomme l'éternel retour, où le passé et le présent se rejoignent et se che-

4. Jean Rousset, *Narcisse Romancier. Étude sur la première personne dans le roman* (Paris : José Corti, 1972), p. 23.

5. James McCearney, *Arthur Conan Doyle* (Paris : Éditions de la Table Ronde, 1988), p. 160.

6. *A Study in Scarlet*, p. 18.

vauchent, et où le futur n'est pas à craindre puisqu'il est connu d'avance et ne sera que leur répétition. Niant l'irréversibilité des événements, ce présent suspendu lui permet à la fois de proposer une alternative à l'évolution historique de son héros et de donner à sa narration l'épaisseur mythique d'un texte fondateur.

Mais ce mouvement macrocosmique est aussi repris dans le détail des nouvelles et acquiert alors un caractère plus technique d'efficacité narrative. Le premier de la longue série des griefs narratifs que Sherlock Holmes oppose à son biographe a trait à la manipulation que ce dernier fait subir au temps. Le reproche est formulé en ces termes : "You are like my friend, Dr Watson, who has a bad habit of telling his stories wrong end foremost"<sup>7</sup>. C'est donc à l'ordre du récit que Sherlock Holmes trouve à redire : Watson retournerait l'histoire en quelque sorte. Mais Sherlock Holmes ne rend pas justice à la maîtrise narrative de Watson, qui est loin de s'arrêter là ! Certes, il met à mal l'ordre du récit, mais aussi sa durée — les effets de rythme rendent inconstant le rapport durée de l'histoire/longueur du récit —, et encore sa fréquence. Il ne s'agit là ni de la manipulation inconsciente ni de la maladresse d'un narrateur transparent ou malhabile, comme semble le croire Sherlock Holmes. C'est délibérément que Watson jongle avec le temps de l'histoire, et ce bouleversement temporel est la condition *sine qua non* du succès du texte, le principal agent d'un suspense particulier et relativement inédit, qu'on semble vouloir transférer de l'histoire sur le héros : c'est en effet le statut de Sherlock Holmes beaucoup plus que le mystère de l'histoire qui gagne à cette manipulation du temps.

La première des libertés que prend Watson concerne la durée du récit : loin de proposer au lecteur un récit isochrone, Watson choisit de supprimer du texte, d'opérer des coupes claires. Il frustré le lecteur de pans entiers de l'histoire, qui n'ont pas droit de cité dans le récit, et fait un usage immodéré des deux techniques qui accélèrent le temps du récit, à savoir, dans la terminologie de Genette, le "sommaire", où le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire, ou carrément l'ellipse, où le récit "saute" de l'histoire. Genette remarque que la fonction du sommaire en littérature classique est souvent de transition<sup>8</sup>. Au contraire, Watson accorde au sommaire une valeur intrinsèque et en fait d'ailleurs souvent un usage superlatif sous la forme de l'ellipse. Dans les nouvelles, le temps résumé ou éliidé n'est que rarement un tissu coordinateur transitif. Le plus souvent, il s'agit de la dissimulation consciente d'une information attendue et capitale, à savoir les progrès effectués par Sherlock Holmes au cours de son enquête. Ce sont toujours les moments où le détective se rend possesseur d'indices

7. *The Adventure of Wisteria Lodge*, p. 870.

8. Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972), p. 131.

que le récit de Watson enjambe allègrement. L'absence est d'ailleurs marquée dans le texte. Parfois une simple ligne sautée, espace vide ironique, vient implicitement se substituer à un temps bien rempli. C'est par exemple le cas dans *The Sign of Four*, lorsque Holmes part à la recherche d'indices : "I shall be back in an hour"<sup>9</sup>. Watson choisit alors de terminer là son second chapitre, de sauter quelques lignes et d'inscrire typographiquement le manque par un blanc. Il ne reprendra que beaucoup plus tard, lorsque quatre heures d'un temps précieux se seront écoulées, et se verront retranscrites dans un espace insolemment insuffisant, refusant de les appréhender dans leur durée, un espace déficitaire. Comble de la frustration, ce déficit est reconnu, revendiqué même par le texte, qui joue à faire enrager le lecteur. En effet, si ce temps a été productif comme Watson le laisse entendre, il devrait être raconté, il devrait figurer en bonne place dans le récit, et c'est sciemment qu'il manque. Bien entendu, l'objectif d'un tel manque est de créer le suspense et surtout de souligner les capacités de Sherlock Holmes, de leur donner un caractère surhumain et merveilleux lors du dénouement. Sherlock Holmes dénonce d'ailleurs le cabotinage de cette rétention d'information watsonienne :

The same may be said, my dear fellow, for the effect of some of those little sketches of yours, which is entirely meretricious, depending as it does upon your retaining into your hands some factors in the problem which are never imparted to the reader.<sup>10</sup>

Mais si le lecteur accepte de ne pas voir qu'on ne lui dit pas tout, c'est précisément qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une rétention. Car Watson/personnage n'a effectivement pas connaissance du temps éliidé, et le récit de Watson/narrateur n'enfreint donc pas la logique de la perspective. Il choisit de focaliser le récit en fonction de son information passée de personnage, plutôt que de son information présente de narrateur.

À cette manipulation de la durée s'ajoute une manipulation de l'ordre, mais qui ne peut en aucun cas se réduire à la formule holmésienne : Watson ne se contente pas de raconter ses histoires "à l'envers", ce qui impliquerait encore une linéarité. Sa chronologie devient tout à fait erratique, et le temps linéaire est constamment bafoué par des analepses et des prolepses. Le lecteur se trouve ainsi confronté à un récit qui, s'épaississant de renvois en renvois, se chevauche lui-même sans cesse. L'analepse telle qu'elle est utilisée par Watson vient souvent compléter l'ellipse ou le sommaire; elle est homodiégétique et remplit la fonction de renvoi<sup>11</sup>. C'est en général

9. *The Sign of Four*, p. 97.

10. *The Crooked Man*, p. 412.

11. Pour reprendre la définition de Genette, il s'agit alors de "[...] segments rétrospectifs qui viennent combler après-coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon

Sherlock Holmes qui vient, en fin de nouvelle, combler les vides intentionnellement laissés par Watson : il persuade le lecteur qu'il remplace avantageusement l'indigence du texte à trous watsonien par l'épaisseur d'un texte à la complétude magique.

Mais l'analepse n'a pas pour seule fonction de compléter. Elle est aussi là pour modifier et rectifier, et c'est le rôle que jouent les nombreuses "analepses répétitives" ou "rappels". Dans une activité constante d'auto-correction, le texte semble se chercher à tâtons et ne trouver sa signification définitive qu'après avoir été malmené, étiré dans tous les "sens". Prenons l'exemple de *The Adventure of the Sussex Vampire*. Robert Ferguson consulte Sherlock Holmes et lui expose le malheur qui le touche :

He saw his wife rise from a kneeling position beside the cot and saw blood upon the child's exposed neck and upon the sheet. With a cry of horror, he turned his wife's face to the light and saw blood all around her lips.<sup>12</sup>

Tels sont les faits, et pour Ferguson, la déduction est évidente : il ne remet pas en question le lien logique qui lie ce signifiant au signifié suivant : "It was she — she beyond all question — who had drunk the poor baby's blood"<sup>13</sup>. Ce ne sera que sept pages plus loin que le texte, par la voix de Sherlock Holmes, mettra en question cette apparente transitivité des signes :

Did it not occur to you that a bleeding wound may be sucked for some other purpose than to draw the blood from it ? Was there not a queen in English history who sucked such a wound to draw poison from it ?<sup>14</sup>

Par ce procédé, Watson souligne son infériorité et celle du lecteur par rapport au détective. Le récit de Watson se présente comme un récit innocent, résultat d'une perception naïvement confiante, alors que le décryptage holmésien rend justice à l'épaisseur et à l'opacité d'un langage qui ne va pas de soi. Ces analepses ont donc deux rôles, l'un pratique et l'autre théorique : elles lèvent tout d'abord le secret inhérent à ce type de littérature et donnent la clé du mystère, après qu'il a été savamment construit par le manque. Mais elles insistent surtout sur la nécessité de s'arrêter, voire d'opérer un retour sur le sens des signes : elles portent alors en germe les réflexions modernes de la linguistique sur l'intransitivité des signes.

Watson bouleverse encore l'ordre du récit dans une figure inverse, la prolepse, dont l'utilisation semble plus paradoxale : comment en effet parvenir à créer le suspense si la fin est connue d'avance ? Et pourtant Watson use et abuse de la prolepse : il annonce quasi invariablement le

---

une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps". Cf. *op. cit.*, p. 92.

12. *The Adventure of the Sussex Vampire*, p. 1036.

13. *Ibid.*, p. 1036.

14. *Ibid.*, p. 1043.

dénouement de l'histoire, et semble théoriquement très proche du suicide narratif, notamment dans *The Final Problem*, nouvelle qui était censée être la dernière et faire mourir Sherlock Holmes. Les premiers mots du texte laissent peu de doutes au lecteur : Sherlock Holmes va mourir au cours des lignes suivantes : "It was the last that I was ever destined to see of him in this world"<sup>15</sup>.

L'enjeu d'une telle utilisation de la prolepse doit être de taille, puisqu'on lui sacrifie le suspense, dans un récit d'enquête qui par définition est censé le ménager. En fait, le lecteur s'aperçoit au fil des pages que Watson fait bien peu de cas du suspense. Le succès invariable du détective ne fait jamais mystère et la résolution de l'énigme est presque systématiquement présentée dès l'abord comme une pure formalité. Le suspense semble plutôt être tout entier contenu dans la mise en scène du mystère par Sherlock Holmes, dans une réécriture du mystère "à la Sherlock Holmes". Watson n'a donc pas besoin de s'encombrer de scrupules : la prolepse porte l'estocade à un suspense qui était déjà bien compromis. Par contre, elle contribue à une recherche essentielle, celle du confort du lecteur.

La prolepse a en effet une fonction rassurante pour le lecteur, car elle lui rappelle constamment qu'il se voit narrer le déjà advenu. Elle supprime toute tension inhérente à un futur problématique, en intégrant le futur dans le passé. Même lorsque la fin de la nouvelle est tragique, comme c'est le cas pour *The Final Problem*, la prolepse remplit paradoxalement une fonction de soulagement pour le lecteur. En effet, ces annonces répétitives anticipant graduellement sur la mort du héros diluent en quelque sorte la brutalité de la nouvelle. Au contraire, lorsque l'issue fera plaisir au lecteur — la mort de Moriarty, par exemple —, on la lui annonce d'emblée, afin d'augmenter la durée de son plaisir, afin de lui permettre de goûter en toute quiétude la joie de la narration de l'événement.

À ces prolepses explicites s'ajoutent des prolepses implicites qui ont une autre fonction, que Genette appelle des *amorces* et qu'il définit ainsi :

[...] simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la préparation. [...] L'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un germe insignifiant et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective.<sup>16</sup>

Dans le contexte du roman policier, ces amorces sont des indices implicites dont Watson parsème sa narration, éléments qu'il sait décisifs à la résolution de l'énigme, mais qu'il choisit de ne pas privilégier et de camoufler au milieu d'autres éléments sans importance. Il s'agit alors d'un véritable jeu de piste qu'il propose au lecteur, dissimulant les amorces au détour de

15. *Ibid.*, p. 478.

16. Genette, pp. 112-113.

phrases apparemment anodines, au milieu d'énumérations qui dispersent l'attention du lecteur. Prenons l'exemple de *Silver Blaze*. Quand Sherlock Holmes vide les poches du palefrenier décédé pour en examiner le contenu, il en sort, dans l'ordre, ou plutôt dans le désordre :

[...] a box of vestas, two inches of tallow candle, an ADP brier-root pipe, a pouch of sealskin with half an ounce of long-cut Cavendish, a silverwatch with a gold chain, five sovereigns in gold, an aluminium pencil-case, a few papers, and an ivory-handled knife with a very delicate, inflexible blade marked Weiss & Co., London.<sup>17</sup>

Au milieu de tout ce fatras, bien malin qui pourrait sélectionner les objets indiciels. Et pourtant, le lecteur a bien l'intuition qu'il y a là quelque chose d'important qu'il va manquer s'il passe trop vite. Mais Watson a été trop habile; il s'est trop soigneusement appliqué à rendre la discrimination impossible. Il n'y a qu'à noter de quelle manière il a sur-qualifié chaque nom, en lui adjoignant adjectif, adverbe, complément de nom, complément de lieu, afin de leur conférer à tous la même importance. Et c'est en fait l'objet le moins précisément décrit, et très ironiquement le premier de la liste — comme si Watson pariait qu'il aurait beau le mettre sous le nez du lecteur, ce dernier ne le trouverait pas —, qu'il fallait retenir : "a box of vestas". En excellent conteur, Watson renouvelle fréquemment ce procédé mystificateur et totalement débilitant pour le lecteur, qui, au fur et à mesure qu'il devient familier avec l'œuvre, sent la présence fugace de ces éléments cruciaux qui vont fatalement lui échapper. Il faudra en général qu'il attende l'explication de Sherlock Holmes pour pouvoir reconnaître *a posteriori* l'existence de ces amorces et revenir vérifier le texte. C'est le cas dans *The Valley of Fear* : l'une des amorces indispensables pour comprendre la tragédie qui s'est déroulée à Birlstone est la présence dans un coin de la pièce d'un seul haltère. Watson s'attache à dévaloriser cet élément : c'est par hasard que Sherlock Holmes remarque l'haltère, qui se trouve en plus "under the side table"<sup>18</sup>. Les deux qualificatifs de lieu font à l'évidence tout pour écarter cet objet du devant de la scène, et le camouflage fonctionne à merveille à la première lecture.

Quand le lecteur revient sur le passage — et il ne le fait que lorsque Sherlock Holmes raconte sa version définitive : "Dear me, Watson, is it possible that you have not penetrated the fact that the case hangs upon the missing dumb-bell?"<sup>19</sup> — il se sent véritablement tout penaud, et comme doublement pris en faute. D'une part, il prend bien sûr pour lui le reproche qui est adressé à Watson, et éprouve le sentiment déprimant d'être totalement incompetent, et la honte d'être jugé comme tel, par narrateur interposé. Comble d'ironie, le lecteur s'aperçoit qu'il était favorisé par rapport

17. *Silver Blaze*, pp. 341-342.

18. *The Valley of Fear*, p. 790.

19. *Ibid.*, p. 800.

à Watson/personnage, et qu'il aurait *dû* trouver la solution. En effet, il se rend compte que Watson/narrateur avait quand même tenté de l'aiguiller : l'adverbe "seriously" *aurait dû* le mettre sur la voie, et il *aurait dû* le repérer et le privilégier au milieu de tous ces leurres qu'étaient "under" ou "side". Mais c'est précisément là que réside la difficulté majeure, décider de ce qui est amorce et de ce qui est leurre, car Watson brouille à l'infini les pistes afin de déjouer la compétence acquise du lecteur.

Mais il y a des amorces encore plus frustrantes, celles qui, implicites au cours du récit watsonien, le demeurent lors de l'explication finale, et que le lecteur découvre finalement par hasard. Il s'agit souvent d'indices purement grammaticaux ou lexicaux, subrepticement glissés dans la forme du langage. Dans *A Case of Identity*, le fiancé disparu s'appelle "Angel", et le lecteur comprend qu'on lui a soufflé dès le début qu'il s'agissait d'un imposteur : la réponse était littérale, et Angel avait véritablement le statut évanescent d'un ange. Mais l'indice peut être encore plus elliptique. Dans *The Yellow Face*, quand la solution lui est donnée, le lecteur circonspect remonte le texte à la recherche d'un indice éventuel et il le trouve bel et bien. On lui a quasiment mis le doigt, par l'intermédiaire de pronoms, sur un décalage : "Both husband and child had died of it. He had seen *his* death certificate"<sup>20</sup>, et il aurait dû en déduire que l'enfant n'était pas mort, et que la clé de l'énigme se trouvait là. Le lecteur est extrêmement frustré par ce type de prolepses qu'il rencontre par hasard et qui lui font soupçonner qu'il en existe beaucoup d'autres, cachées au détour de formes langagières, qu'il a manquées, et qui auraient pu lui donner d'emblée la clé de l'énigme; mais cette intuition d'un excès de l'information implicite sur l'information explicite le stimule en même temps à la relecture d'un texte qui semble n'avoir jamais livré tous ses secrets.

Enfin, le dernier aspect temporel auquel Watson imprime un bouleversement est la fréquence narrative. Bannissant le récit singulatif, Watson met en scène les capacités de répétition du récit et montre comment le même événement peut être raconté *n* fois, le moteur de la répétition étant alors la variation du point de vue.

En effet, les nombreux témoins de chaque histoire proposent leur version de l'événement, version qui est au mieux partielle, et au pire partiellement ou totalement erronée, soit à cause d'une mauvaise perception, soit à cause d'un mensonge délibéré. Ainsi, un seul événement de l'histoire est raconté plusieurs fois, et rythme un récit surnuméraire par rapport à la réalité, récit que Genette nomme *répétitif* ou *rituel*, "où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements"<sup>21</sup>. À cette cacophonie des témoins se superpose celle des différents détectives et des

20. *The Yellow Face*, p. 353.

21. Genette, p. 147.

différents journaux qui viennent encore faire durer, épaissir l'événement : on assiste alors à une véritable inflation de la fréquence du récit sur celle de l'histoire, un récit mouvant et polymorphe qui ne se stabilisera en sa forme finale et singulative qu'avec le récit holmésien.

L'objectif d'une telle technique est évidemment de contribuer encore à mystifier le lecteur, et de l'égarer dans ce labyrinthe interprétatif, qui gonfle à l'infini le champ des possibles. Mais, plus fondamentalement et de façon plus étonnante, elle semble ouvrir aussi la porte au fantastique qui peut s'insinuer dans la brèche que lui offre l'absence d'un réel stable : les personnages sont libres d'offrir des interprétations fantastiques du fait du caractère encore indéfini du réel, qui reste en suspens. C'est ce qui se passe par exemple dans *The Adventure of the Sussex Vampire*, où le réel se voit véritablement doublé par la version fantastique qu'en donne le client, vision qui trahit les fantômes issus de son inconscient. C'est aussi le cas dans de nombreuses autres nouvelles, où une interprétation fantastique se substitue, temporairement, mais efficacement, à l'explication réelle<sup>22</sup>. Parallèlement au monde réel rationaliste qui retrouve droit de cité en fin de nouvelle et annule les autres interprétations, remplissant ainsi sa fonction de soulagement, ce type de récit répétitif permet la mise à jour d'un "autre côté du miroir", l'intervention d'un double sombre. On a souvent déprécié le côté monosémique et manichéen, positiviste et matérialiste des nouvelles de Conan Doyle<sup>23</sup>. Et il est vrai que la narration holmésienne impose le paradigme d'un texte explicatif rationaliste et exclusif de la réalité. Mais cette narration ne vient qu'au terme d'un cheminement tortueux qui donne voix à d'autres paroles, beaucoup plus ambiguës et beaucoup plus inquiétantes, célébrant le pouvoir de l'imagination plus que celui de la raison, et inscrivant dans le texte la présence d'un régime plus nocturne, sans cesse en compétition avec le rationalisme des lumières. C'est cette manipulation itérative de la fréquence narrative qui permet l'irruption de cette "autre scène", à laquelle on laisse pour un temps la bride sur le cou, avant qu'elle soit finalement muselée par la parole holmésienne.

Par la voix de Watson, Doyle affirme haut et clair que l'intérêt des nouvelles ne réside pas tant dans l'histoire et dans l'énigme, que dans le reflet de l'histoire, dans la façon de la raconter, bref, dans le récit. Remarquons que ce primat du métanarratif sur le narratif est d'ailleurs tout à fait cohérent avec la nature de la narration watsonienne, puisqu'il s'agit d'une narration dont le contenu n'est jamais problématique : son objet, l'histoire

---

22. On peut citer *The Hound of the Baskervilles* (669-766) mais aussi *The Yellow Face* (350-362), *The Adventure of the Devil's Foot* (954-970), *The Adventure of the Blanched Soldier* (1000-1012), *The Adventure of the Sussex Vampire* (1033-1044), ou encore *The Adventure of the Creeping Man* (1070-1083).

23. On peut citer notamment Martin Priestman dans *Detective fiction and Literature* (London : The Macmillan Press Ltd, 1990).

du crime, est connu d'avance par son auteur, archivé dans des malles ou dans les tiroirs de sa mémoire. La teneur de la narration va de soi pour Watson, et c'est donc dans la présentation de l'histoire, dans sa mise en forme, dans la difficulté qu'il y a précisément à tout considérer du point de vue de l'histoire, que réside l'intérêt du texte. C'est la perspective narrative qui accède au rang de sujet véritable du récit, la forme qui devient fond. Le lecteur doit dès lors en découdre avec une modalisation qui se présente comme naïve et parvient à préserver l'illusion mimétique

Deux constantes étayent cette impression de naïveté : d'une part Watson affiche une perception sensorielle à jamais inutile et déficitaire, d'autre part, il se plaît à jouer le rôle "d'idiot du village" tel que l'a défini Umberto Eco<sup>24</sup>.

À un mystère et aux indices éventuels qui permettraient de le résoudre, Watson oppose systématiquement une perception inutile : tout se passe comme si ses sens fonctionnaient, mais ne transmettaient pas d'information, ne permettaient d'opérer aucune analyse. Sherlock Holmes ne manque d'ailleurs pas une occasion de lui en faire la remarque, et Watson lui-même confesse avec candeur l'inutilité de sa perception :

Here I had heard what he had heard, I had seen what he had seen, and yet from his words, it was evident that he saw clearly not only what had happened, but what was about to happen, while to me, the whole business was still confused and grotesque.<sup>25</sup>

Dans un essai où il s'applique à étudier les différents stratagèmes utilisés par l'homme pour refuser la perception d'un réel qui lui est essentiellement pénible, Clément Rosset mentionne cette perception inutile que l'homme oppose fréquemment au réel. Selon lui :

L'attitude la plus commune consiste à dire oui à la chose perçue, non aux conséquences qui devraient normalement s'ensuivre. [...] C'est une perception juste qui s'avère impuissante à faire embrayer sur un comportement adapté à la perception.<sup>26</sup>

Ainsi, ce que Watson voit est comme mis hors circuit, et sa perception est en quelque sorte scindée en deux ; l'aspect théorique s'émancipe artificiellement de l'aspect pratique. Il développe jusqu'à la limite du comique l'art de percevoir juste, mais de déduire faux. Sherlock Holmes ne manque d'ailleurs jamais une occasion de souligner avec ironie le dysfonctionnement de la déduction watsonienne, mais cette déficience systématique se transforme en atout narratif, et déclenche le rire : "your native shrewdness, my dear Watson, that innate cunning which is the delight of your friends [...]"<sup>27</sup>.

24. Umberto Eco, *De Superman au surhomme* (Paris : Grasset, 1978), pp. 131-162.

25. *The Red-Headed League*, 186.

26. Clément Rosset, *Le réel et son double* (Paris : Gallimard, 1976), p. 10.

27. *The Valley of Fear*, p. 770.

La position affichée de Watson, son incompetence avouée malgré ses efforts pathétiques pour comprendre le cheminement de Holmes, instaurent une pratique agonistique de la lecture, où le lecteur sera amené à se poser en rival de Watson, et à mesurer sa propre sagacité. Watson s'emploie donc à faire de son personnage de narrateur l'étalon de mesure par rapport auquel le lecteur virtuel se positionnera, tantôt dans un mouvement d'identification, tantôt dans un mouvement de distanciation. Le lecteur des nouvelles de Sherlock Holmes est en fait soumis à la dialectique de la carotte et du bâton : tantôt flatté, tantôt humilié, il l'est toujours par rapport à Watson, et par l'intermédiaire de sa narration.

On l'a vu, Sherlock Holmes lui donne du bâton plus souvent qu'à son tour, et le lecteur prend pour lui les remarques ironiques explicitement adressées à Watson. Mais Watson/narrateur entretient aussi chez le lecteur un complexe de supériorité, en lui permettant parfois de remporter des victoires jubilatoires sur Watson/personnage. Au détour de quelques histoires, le lecteur a l'impression très valorisante qu'il l'emporte sur Watson, qu'il comprend plus vite et ne se laisse pas prendre aux pièges tendus par Holmes. C'est le cas par exemple dans *The Reigate Puzzle*, où Holmes joue l'un de ses nombreux tours : il feint de se tromper dans une précision horaire écrite sur un billet, afin d'amener son suspect à rectifier et à lui donner ainsi un échantillon de son écriture. Le personnage se laisse prendre, et Watson n'y voit que du feu. Il plaint même Sherlock Holmes d'avoir fait cette erreur et de s'exposer à la moquerie de la police officielle :

I was pained at the mistake, for I knew how keenly Holmes would feel any slip of the kind. It was his speciality to be accurate as to fact, but his recent illness had shaken him, and this one little incident was enough to show me that he was still far from being himself.<sup>28</sup>

Pendant ce temps, le lecteur jubile doublement : d'une part, il sait que le suspect s'est piégé lui-même et que Sherlock Holmes a encore gagné, et d'autre part il savoure sa victoire sur un Watson décidément trop naïf. Le même mouvement est reproduit et amplifié dans *The Adventure of the Devil's Foot*. Alors que Sherlock Holmes cherche à savoir si quelqu'un espionnera à nouveau la famille Tregennis, Watson informe le lecteur d'un événement auquel il veut à l'évidence donner le statut d'effet de réel, et un caractère anodin : "So absorbed was he in his thoughts, I remember, that he stumbled over the watering-pot, upset its contents, and deluged both our feet and the garden-path"<sup>29</sup>. Ici, le lecteur est aux anges : non seulement il a bien compris, contrairement à Watson/personnage, que Sherlock Holmes avait fait exprès de glisser afin de détremper le sol pour que s'y impriment d'éventuelles traces révélatrices, mais il ne s'est surtout pas

28. *The Reigate Puzzle*, p. 404.

29. *The Devil's Foot*, p. 959.

laissé prendre au piège tendu par Watson/narrateur. La fonction dans cette phrase de "I remember" est d'éclairer cette scène passée de l'information présente du narrateur, et ainsi de lui conférer valeur réelle : si Watson dit "I remember", le code l'oblige normalement à focaliser son récit sur le savoir du narrateur, et non sur celui du personnage. Mais le lecteur débusque ce mensonge, d'autant plus facilement qu'il sent la tricherie à plein nez : Watson ne sait pas mentir, on l'a vu, et cette incursion du narrateur, très rare, est pour le moins suspecte. Le lecteur savoure donc cette double victoire : il a été meilleur lecteur que Watson/personnage, et il a déjoué le piège modalisateur de Watson/narrateur.

Pourtant, cette victoire a un effet pervers : le lecteur ne peut s'empêcher de penser que le combat n'a pas été loyal, et que Watson a en réalité déclaré forfait, qu'il l'a laissé gagner. Il a l'impression de se glorifier de bien peu de choses, exactement comme Watson qui devient touchant tellement il est heureux d'avoir pu résoudre l'évidence même, et tellement il est sensible aux compliments de Holmes, dont le lecteur perçoit bien l'exagération : "Excellent, Watson, excellent !" <sup>30</sup> ou encore "Brilliant, Watson, you are scintillating this morning !" <sup>31</sup>. Le lecteur est alors pris d'un doute et se demande si ses victoires ne seraient pas un effet de la bonté de Watson, tout comme celles de Watson sont un effet de la bonté de Sherlock Holmes. Cette gratification illusoire conduit donc le lecteur à sourire de la précipitation avec laquelle il s'était glorifié, et à se moquer gentiment de lui-même comme il s'était moqué gentiment de Watson. Il réalise avec amusement, et avec admiration pour la compétence narrative du docteur, qu'il ne voit que ce qu'on veut bien lui donner à voir, et que derrière chacune de ses trouvailles, se tient en embuscade un narrateur bienveillant, mais tout-puissant.



#### Works Cited

- Doyle, Arthur Conan. *The Complete Sherlock Holmes*. Londres : Penguin Books, 1981.
- Eco, Umberto. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1978.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1969.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- McCearney, James. *Arthur Conan Doyle*. Paris : Éditions de la table ronde, 1988.
- Priestman, Martin. *Detective fiction and Literature*. Londres : The Macmillan Press Ltd, 1990.

30. *Silver Blaze*, p. 337.

31. *The Valley of Fear*, p. 772.

Rosset, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.

Rousset, Jean. *Narcisse Romancier. Étude sur la première personne dans le roman*.  
Paris : José Corti, 1972.

