



HAL
open science

L'indice dans le roman policier, une trace indécidable ?

Alice Jacquelin

► **To cite this version:**

Alice Jacquelin. L'indice dans le roman policier, une trace indécidable ?. Presses universitaires de Limoges. Trace(s), 2018, Constellations, 9782842877866. hal-04012201

HAL Id: hal-04012201

<https://hal.science/hal-04012201>

Submitted on 2 Mar 2023

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.

« L'indice dans le roman policier, une trace indécidable ? »

Par Alice Jacquelin
Université de Poitiers

Une trace c'est d'abord ce qui est visible, une marque, une impression, un reste ou un vestige de ce qui est passé. La trace constitue donc la preuve du passage de quelque chose ou de quelqu'un. Il ne peut véritablement y avoir de crime sans indice, le crime parfait n'existe pas et le meurtrier ne s'en tire jamais « sans laisser de trace ». Cependant le caractère essentiellement résiduel, ténu, pauvre, et éphémère de la trace semble entrer en contradiction avec le rôle essentiel que revêt l'indice dans l'avancée de l'enquête et la construction du roman policier d'énigme. Le roman policier dit « d'énigme » ou « de détection », que la plupart des historiens du roman policier le font remonter au XIX^{ème} siècle avec les nouvelles d'Edgar Allan Poe, demande une reconstruction du crime *a posteriori* et se distingue en cela du roman noir qui fonctionne selon un plan linéaire. La double temporalité très particulière du roman d'énigme¹ repose presque intégralement sur cette notion de trace et d'indice. Les indices laissés par l'assassin sont en fait des étapes qui mènent d'une découverte à une autre pour créer un tracé cohérent qui permet de remonter le fil des événements. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'enquête du détective, on fonctionne à rebours, en remontant jusqu'aux prémises du crime.

Le lecteur de roman policier se retrouve donc face à un paradoxe central : comment de si petits indices, des traces si ténues, des pierres si fragiles peuvent-elles servir à la construction de l'immense édifice qu'est la reconstitution d'un crime ? Comment les architectures théoriques finales d'un Hercule Poirot ou d'un Sherlock Holmes peuvent-elles tenir sur des bases aussi fluettes et friables ? C'est sans doute dans cette dichotomie que tient tout l'intérêt du roman policier d'énigme : précisément sur le déséquilibre qui réside au cœur de l'indice, entre sa nature chétive et l'importance cruciale qu'il revêt. Comme une boîte de Pandore, la taille de l'indice semble inversement proportionnelle aux secrets qu'il renferme.

Nous allons suivre, dans cet article, un parcours théorique pour voir comment les théoriciens successifs qui se sont penchés sur le roman policier ont considéré l'indice, comment ils ont envisagé le rôle de la trace et de la preuve non seulement au sein de la narration mais aussi sur le plan sémiotique et sur le plan de la réception. Dans notre étude, nous convoquerons de nombreux chercheurs opérant dans différents domaines qui se sont tous intéressés au roman policier d'énigme. En effet, la perspective abordée, qu'elle soit sémioticienne, littéraire ou sociologique, modifie fondamentalement la nature de l'indice. Car, si Carlo Ginzburg semble envisager l'indice comme une preuve pleine et entière dans un paradigme sémiotique, les littéraires que sont Annie Combes et Pierre Bayard à sa suite en montrent au contraire le caractère creux et incomplet. Nous verrons enfin que la spécificité de l'indice du roman policier ne réside peut-être pas tant dans sa nature qui, comme tout signe, est instable, mais plutôt dans les effets paranoïaques qu'il produit sur les lecteurs.

I. LA SÉMIOTIQUE DE L'INDICE, UN PARADIGME POSITIVISTE ?

Le paradigme indiciaire selon Carlo Ginzburg

Lorsqu'il publie en 1989 le chapitre « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » dans *Mythes, emblèmes et traces*², Carlo Ginzburg entreprend une démarche d'historien des idées pour montrer comment, à la fin du XIX^{ème} siècle, se met en place ce qu'il appelle un « paradigme indiciaire » à partir de la méthode développée par l'historien de l'art Giovanni Morelli. D'après Ginzburg, la « méthode morélienne » consiste à repérer, dans les tableaux, des détails révélateurs du style d'un artiste en particulier : par exemple, la forme d'une oreille propre à Botticelli. À la suite d'Egard

1 Sur la double temporalité spécifique du roman de détection, voir Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose* Paris, Seuil, Coll. « Points », 1980 [1978], pp.9-19

2 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p.139-180

Wind³, Ginzburg rapproche cette technique de l'étude du détail pictural non seulement des symptômes décrits par Sigmund Freud dans ses recherches sur la psychanalyse mais aussi des indices présents dans les romans de Sir Arthur Conan Doyle qui apparaissent à la même époque⁴. Grâce à Wind puis Ginzburg, on comprend l'immense influence que Morelli a eu sur le début de la recherche de Freud, au moment où le célèbre psychanalyste construisait ce que Ginzburg analyse comme une « méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs⁵ ».

Freud, d'ailleurs, cite longuement Morelli dans *Le Moïse de Michel-Ange*, en expliquant qu'il faut « habiliter à deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut – des déchets – de l'observation⁶ ». Il nous semble que les termes de « rebut » et « déchet » utilisés par Freud sont particulièrement intéressants car ils insistent sur le caractère *a priori* négligeable des indices tels qu'ils sont présentés autant par le psychanalyste que le critique d'art ou l'auteur de roman policier. C'est d'ailleurs cette insignifiance des indices qui explique en partie qu'ils échappent le plus souvent à la sagacité du lecteur de roman policier. De façon tout à fait significative, Wind écrit à propos de la méthode morélienne qu'elle se base sur « ces détails caractéristiques qui trahissent la présence d'un artiste donné, comme un criminel est trahi par ses empreintes digitales⁷ ». Cette analogie entre l'artiste et le criminel est particulièrement productive de sens et pertinente pour notre propos : l'artiste commet une œuvre d'art comme le criminel commet un crime, et l'un comme l'autre ne peuvent pas procéder « sans laisser de trace » derrière eux. L'analogie est d'ailleurs poussée plus loin encore par Wind qui démontre à quel point Conan Doyle s'est inspiré de la méthode de Morelli pour écrire ses premières histoires du fameux détective Sherlock Holmes.

Thématique de la chasse et mise en récit

Carlo Ginzburg propose, dans une 2^{ème} partie de son texte⁸, une théorie anthropologique de la lecture liée aux traces et à la chasse : d'après Ginzburg, l'homme primitif aurait appris à lire en déchiffrant et en interprétant les traces laissées par les animaux pendant la période de la chasse. L'homme primitif a dû « sentir, enregistrer, interpréter et classer les traces infinitésimales⁹ » écrit Ginzburg. Il insiste là encore sur le caractère fugace de l'empreinte animale. Si l'on file la métaphore de cette parabole anthropologique sur le plan du roman policier, l'enquêteur est donc assimilé au chasseur et le criminel à une proie.

L'autre élément intéressant mentionné par Ginzburg dans cette partie, c'est justement le caractère fondamentalement narratif de ces épisodes de lecture des empreintes animales par l'homme primitif : « Les faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative¹⁰ » écrit-il. Dans l'analyse de Ginzburg tout se passe comme si la présence des indices et la nécessité de lecture de ces indices induisaient nécessaire la création d'une narration et donc un embryon de récit. Du récit à l'intrigue et à l'énigme, le pas est vite franchi et l'on comprend, grâce aux théories anthropologiques de Ginzburg, pourquoi les théoriciens du roman policier y ont vu le genre littéraire séminal¹¹. Pour Ginzburg, l'homme-chasseur est donc le premier à raconter une histoire « parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles), laissées par sa proie, une série cohérente d'événements¹² ». Et c'est ainsi que l'on

3 C'est Edgar Wind, dans son ouvrage *Art and Anarchy* paru en 1963, qui a été le premier à réévaluer la méthode de Morelli et à la rapprocher de celle de Freud.

4 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.147

5 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.146

6 Sigmund Freud, cité par Wind, lui-même cité par Ginzburg in *Op. Cit.*, p.143. Je souligne.

7 Edgar Wind cité par Ginzburg, in *Op. Cit.*, p.141

8 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, pp.148-169

9 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.148

10 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.149

11 Yves Reuter rappelle par exemple les sources très anciennes auxquelles les théoriciens ont parfois fait remonter le genre policier : la Bible, *Oedipe-Roi* ou encore *Hamlet* in *Le Roman Policier*, Coll. 128, Paris, Armand Colin, 2009.

12 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.149

se réalise en même temps que la découverte des indices s'actualise.

L'exemple de « La Boîte en carton » d'Arthur Conan Doyle

Ginzburg évoque d'ailleurs ici la nouvelle de *La Boîte en carton* de Conan Doyle, publiée pour la première fois dans la revue britannique *Strand Magazine* en 1893. Voici un dialogue entre Sherlock Holmes et le détective de Scotland Yard Lestrade qui illustre plusieurs éléments importants repris par Ginzburg. Le narrateur à la fin du passage est l'inévitable Watson :

- La ficelle est extraordinairement intéressante, observa-t-il en la portant à la lumière et la reniflant. Que pensez-vous de cette ficelle, Lestrade ?
- Elle a été goudronnée.
- Précisément. C'est un morceau de ficelle goudronnée. Vous avez aussi remarqué, sans doute, que Mlle Cushing l'a coupée avec des ciseaux, comme en témoigne le double effilochage de chaque côté. C'est important.
- Je ne saisis pas son importance, fit Lestrade.

[...]

- Ne parlons plus de la ficelle, dans ce cas, dit Holmes en souriant ; observons maintenant le papier qui enveloppe la boîte. Du papier kraft, avec une odeur de café très perceptible. Comment, vous ne l'aviez pas remarquée ? Je crois qu'il ne peut pas y avoir de doute là-dessus. L'adresse est écrite de manière un peu négligée : « Mademoiselle S. Cushing, Cross Street, Croydon. » Rédigée avec une plume à pointe large, probablement une J, et avec une encre de qualité médiocre. Le mot Croydon a d'abord été écrit avec un « i » , qui a ensuite été corrigé par un « y ». Le paquet a donc été expédié par un homme - l'écriture est indiscutablement masculine – avec une éducation limitée et sans lien avec la ville de Croydon. Bon, c'est déjà cela ! La boîte est une boîte jaune d'une demi-livre de tabac aromatisé, qui ne présente rien d'intéressant en dehors de deux traces nettes de pouce dans le coin en bas à gauche.

Elle est remplie de gros sel, de cette qualité habituellement utilisée pour conserver les peaux et autres articles grossiers. Et, rangés à l'intérieur se trouvent ces deux objets insolites.

Tout en parlant il sortit les deux oreilles, posant une planche sur ses genoux, il les examina minutieusement, tandis que Lestrade et moi, penchés de chaque côté, l'encadrions pour observer alternativement ces horribles dépouilles et le visage méditatif et concentré de notre compagnon¹³.

Ce passage de *La Boîte en carton* révèle tout d'abord une analogie entre le détective, Sherlock Holmes, et un chien de chasse par l'expression « en reniflant » : nous voyons donc la parabole de la chasse de Ginzburg magistralement mise en scène ici. L'homme-chasseur est ici identifié à Sherlock Holmes qui se sert de son odorat comme un animal pisteur. L'autre élément important, c'est la nature des indices évoqués qui paraissent tous minimes : d'abord l'aspect très ténu de la « ficelle » qui entoure le paquet, rendue plus fine encore par son « effilochage », ensuite l'évanescence de l'odeur prégnante de café sur le papier d'emballage, et enfin le caractère fugace du sel sur lequel repose les deux oreilles, qui peut filer entre les doigts comme du sable. Il est remarquable que ces indices minimes soient donc encore plus significatifs pour Sherlock Holmes que les oreilles elles-mêmes.

Quant à la transcription de l'adresse sur le paquet est triplement significatives : d'abord parce qu'elle rend visible à l'écrit ce que Freud a appelé un lapsus révélateur, ensuite parce qu'elle révèle doublement l'identité de l'expéditeur qui non seulement ne connaît pas la ville de Croydon mais qui de plus est un homme. On entre ici dans un mélange syncrétique entre le psychanalytique, le biologique, le symbolique et le sémiotique. Mais c'est surtout l'oxymore « traces nettes » qui nous intéresse dans la mesure où il condense en lui-même le paradoxe au cœur de l'indice, qui est à la fois précis et indistinct. Ici, les empreintes digitales sont les preuves les plus solides apportées par l'enquêteur. Cette découverte est d'ailleurs à mettre en lien avec l'identification judiciaire, qui se met en place à cette époque¹⁴. Enfin, Morelli est cité ici de façon presque explicite par le choix des « oreilles » comme preuve à charge puisqu'elles rappellent évidemment l'analyse de Morelli sur les oreilles des personnages dans les tableaux de Botticelli.

13 Arthur Conan Doyle, « La Boîte en carton » in *Les Neuf Femmes de Sherlock Holmes*, trad. Eric Wittersheim, Paris, Ed. Omnibus, Coll. « Bibliomnibus Polar », 2015 [1893], pp.183-184. Je souligne les extraits.

14 Notamment grâce à la méthode anthropométrique de Bertillon, à laquelle ont été ajoutées ensuite les empreintes digitales.

La trace, chez Conan Doyle, comme chez Freud et Morelli, est donc une preuve pleine et entière, qui mettra l'enquêteur sur la piste sûre de l'assassin, de la maladie ou de l'artiste. Ginzburg rappelle d'ailleurs à quel point la méthode morélienne a été critiquée pour son caractère « positiviste » et son « assurance presque arrogante¹⁵ ». Car, si la trace est certes la preuve d'une passage et d'une présence, elle se caractérise surtout par son incomplétude, son apparence ténue et son sens fugace.

II. INDICE OU DÉTECTANDE ? LA RÉVERSIBILITÉ D'UN SIGNE CREUX.

Annie Combes et le détectande

Dans son ouvrage *Agatha Christie, l'écriture du crime*¹⁶, Annie Combes reconsidère le statut de l'indice dans le roman policier d'énigme et en offre une toute autre vision que celle qu'en propose Carlo Ginzburg à propos de Sherlock Holmes. Son analyse divergente est d'autant plus intéressante que les deux ouvrages, celui de Ginzburg et le sien, ont été publiés la même année, en 1989, mais offrent deux visions contradictoires de l'indice. Cette divergence de point de vue est due non seulement à une différence de méthode mais aussi au choix des auteurs étudiés, qui n'utilisent pas l'indice selon les mêmes modalités - la méthode scientifique de Sherlock Holmes n'étant pas comparable avec la méthode interprétative de Hercule Poirot. La vision de Combes s'oppose donc à celle de Ginzburg de deux manières : d'abord elle dénie aux traces, mentionnées par Ginzburg à propos de Doyle, leur caractère indiciaire. Son propos à ce sujet est tout à fait clair et incisif : « Il ne serait pas correct d'employer le terme de 'détectande' à propos des 'traces' mentionnées dans les nouvelles ou romans du XIXème siècle : empreintes, regards, cheveux, débris terreux ou sanglants... Le but d'auteurs tels que Poe ou Doyle n'était pas d'insérer des signes de la vérité, mais de préserver le mystère le plus longtemps possible. Les traces lacunaires et parcimonieuses qu'ils mentionnent stigmatisent le passage du criminel, mais ne suffisent pas à construire son identité¹⁷ ». Contrairement à ce que semblait soutenir Ginzburg, pour Annie Combes, les traces présentes dans les récits Sherlock Holmes constituent moins des preuves scientifiques que les vestiges et les marques d'un passé du crime. Comme l'empreinte de l'animal, ils n'ont qu'une fonction de témoignage d'un passage ou d'un tracé mais ne contiennent aucune signification particulière.

L'autre objection de Combes à Ginzburg¹⁸ concerne moins les traces du passage du criminel que les véritables indices : pour Combes, toute la subtilité de l'indice se trouve plutôt chez Agatha Christie que Conan Doyle dans la mesure où celle-ci joue précisément sur l'incomplétude du signe que représente l'indice, qui demande sans cesse à se remplir de signifiant. À la première lecture donc, chaque élément, chaque objet, chaque témoignage peut être soit un indice déterminant soit un leurre pour le lecteur. C'est pourquoi Annie Combes propose une autre terminologie pour ces éléments textuels qui parsèment le roman policier de détection et qu'elle nomme « détectandes ». « J'appelle détectande un fragment du livre (un mot, une phrase...) qui peut virtuellement être interprété comme un indice ou un leurre. [...] Pour les discerner, le lecteur doit avoir l'étoffe d'un sémiologue¹⁹ ». La mention de la sémiologie est très importante car elle fait de l'indice un signe coupé en deux, constitué d'un signifié visible d'une part - la trace en ce qu'elle est marque - et d'un signifiant encore incertain d'autre part, soumis à la double interprétation du lecteur et de l'enquêteur. Un signe creux donc. L'analyse d'Annie Combes a ceci de stimulant qu'elle permet de comprendre pourquoi la lecture d'un récit d'énigme excède largement la définition de sport cérébral à laquelle on a souvent voulu la réduire. À l'opposé du jeu de piste linéaire, la problématique du détectande suppose un ensemble complexe de relations entre les différents plans du texte. Ainsi, elle définit trois types de détectandes : les détectandes fictionnels (objets et circonstances liés au crime), les détectandes linguistiques (dans les dialogues) et les détectandes scripturaux (accessibles

15 Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p.140

16 Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1989

17 Annie Combes, *Op. Cit.*, p.231

18 Cette formulation constitue évidemment un dialogue fictif et théorique entre les textes de Combes et Ginzburg qui n'a, en réalité, jamais pu avoir lieu dans la mesure où les deux ouvrages ont été publiés la même année.

19 Annie Combes, *Op. Cit.*, p.230

uniquement au lecteur, et non au détective).

L'exemple des Pendules d'Agatha Christie

Dans ce roman publié en 1963, Agatha Christie raconte comment une jeune sténodactylo, envoyée chez Miss Pebmarsh, une vieille dame aveugle, découvre un cadavre anonyme dans une pièce remplie de pendules. L'inspecteur Hardcastle arrive sur les lieux dans le chapitre 3 :

– Miss Pebmarsh, voulez-vous avoir l'obligeance de m'accompagner dans la pièce à côté ?

– Mais certainement. En vérité, j'ai moi-même très envie de les voir, ces pendules.

La réaction de Hardcastle fut immédiate :

– Les voir ?

– Les examiner serait plus correct, convint miss Pebmarsh, mais les aveugles, inspecteurs, utilisent eux aussi les images du langage courant, même si elles ne sont pas tout à fait adaptées à leur situation. Quand je dis que je voudrais *voir* ces pendules, j'entends par là les examiner, *les sentir* du bout de mes doigts.

Suivi de miss Pebmarsh, Hardcastle sortit de la cuisine, traversa le hall d'entrée et pénétra dans le salon. L'homme qui relevait les empreintes se redressa :

– J'ai pratiquement fini, monsieur. Vous pouvez toucher ce que vous voulez.

Hardcastle hocha la tête et prit le réveil de voyage qui portait l'inscription « Rosemary ». Il le mit dans les mains de miss Pebmarsh²⁰.

Dans son ouvrage, Annie Combes utilise précisément *Les Pendules* comme roman exemplaire de la mise en place des détectandes par Agatha Christie. Nous avons sélectionné ce passage qui combine un grand nombre de détectandes, des trois différents types mentionnés plus haut. Le détectande scriptural d'abord est illustré par le titre même du roman *Les Pendules* : cette inscription paratextuelle n'est évidemment accessible qu'au lecteur, et non à l'inspecteur Hardcastle, et oriente donc déjà la lecture en laissant entendre que les pendules vont jouer un rôle prédominant dans l'intrigue. Nous avons ensuite les détectandes linguistiques inscrits dans les dialogues, le plus frappant étant le lapsus de miss Pebmarsh qui utilise le terme « voir » alors qu'elle est supposée être aveugle, laissant ainsi planer le doute sur la réalité de son handicap.

Enfin nous avons les détectandes fictionnels, objets et circonstances à l'intérieur de la diégèse. Il est significatif de voir qu'il n'y pas d' « empreinte » sur les pendules : le coupable, chez Agatha Christie, contrairement à Sherlock Holmes, ne laisse pas de trace. Comme le suggérait Annie Combes dans son analyse, la trace qui sanctionne le passage du meurtrier est ici absente : le détectande se situe bien plus dans la présence mystérieuse des pendules, de tailles et formes différentes, placées sur la scène de crime et le fait très intrigant qu'elles soient toutes, intentionnellement, arrêtées sur 16h13. La présence de ces pendules, qui semble être la clé de l'énigme, s'avèrera finalement n'être qu'un leurre à la fin de l'histoire : Poirot découvre que ces pendules ont été placées par les assassins spécifiquement dans le but de créer du mystère mais qu'elles ne recouvrent en fait aucune signification particulière. Agatha Christie se joue évidemment aussi de l'horizon d'attente du lecteur en intitulant son roman de telle sorte qu'elle laisse croire à l'importance de ces détectandes qui ne sont en fait que des faux indices.

Pierre Bayard sur la polysémie de l'indice

Reprenant les analyses de Combes sur le détectande, Pierre Bayard pousse l'analyse encore plus loin pour observer la réversibilité totale de l'indice dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Dans son ouvrage *Qui a tué Roger Ackroyd ?*²¹, Bayard se lance dans une entreprise passionnante : relire le chef d'oeuvre d'Agatha Christie en essayant de découvrir le véritable coupable du meurtre de Roger Ackroyd. Il pose donc comme postulat de départ de refuser la solution proposée par Poirot dans l'excipit, à savoir que le coupable serait le narrateur lui-même, le docteur James Sheppard. Bayard entreprend une contre-enquête : il collecte les indices les uns après les autres, les passe au peigne fin et en propose une lecture alternative pour arriver finalement une solution plus

20 Agatha Christie, *Les Pendules*, trad. Jean-Marc Mendel, Paris, Éditions du Masque, 2012 [1963], p.42

21 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2008 [1998]

satisfaisante que celle qui est imposée au lecteur. D'après Bayard, ce serait donc la sœur de James Sheppard, Caroline, qui serait la véritable coupable et son frère James se serait dénoncé pour la protéger. Il faut reconnaître à la lecture de l'essai de Bayard que cette version alternative proposée est extrêmement convaincante et prouve en effet la réversibilité des indices du roman policier d'énigme.

Bayard tire trois conclusions passionnantes de cette expérimentation de lecture alternative. Tout d'abord, il prouve la versatilité de l'indice policier : « Les romans policiers d'Agatha Christie montrent bien à l'oeuvre la difficulté d'interpréter, qui est d'abord la difficulté à décider de ce que l'on interprète. [...] Il en va ainsi des traces laissées par les chaussures de Paton ou le coup de téléphone à Sheppard, qui seront vraisemblablement des indices dans toutes les lectures, mais ne porteront pas les mêmes significations²² ». Les mêmes détectandes peuvent donc signifier des choses divergentes selon la lecture téléologique que l'on en fait. Ensuite, il explique que la structure du roman policier d'énigme se caractérise par un premier mouvement d'ouverture du sens, puis par un second moment de sélection des indices et de verrouillage de la solution : « Cette difficulté à arrêter le sens tient à la logique particulière du signe policier, à savoir l'indice. La narration, pendant toute la période d'ouverture, dissémine un nombre considérable de signes, dont seuls quelques uns prennent sens à la fin du livre²³ ». Le tri drastique se transforme en une seule solution imposée par la focale du détective. Bayard suppose qu'Agatha Christie se serait donc « trompée » de coupable en réorganisant ses indices dans le mouvement de fermeture. Enfin, Bayard démontre à quel point le lecteur est un co-producteur du sens du texte. Il reprend évidemment la théorie du lecteur modèle développée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*²⁴ et l'applique concrètement ici : « Ce qui apparaît clairement ainsi, c'est que l'indice est moins un signe déjà présent qu'un signe qui se constitue après coup dans le mouvement herméneutique de l'interprétation. [...] En cela, l'indice préexiste moins à l'interprétation qu'il n'en est le produit²⁵ ».

À la suite de Bayard, on observe donc un glissement progressif de l'analyse structurale et sémioticienne de l'indice vers les sphères de la réception : celle du lecteur d'abord, et nous allons observer comme la critique contemporaine s'oriente vers des analyses cognitivistes de l'indice, mais aussi celle du citoyen puisque le paradigme indiciaire détecté par Ginzburg revêt aussi une portée sociologique, comme le démontre Luc Boltanski.

III. DE LA PARANOÏA À L'INTRIGUE : QUELLE RÉCEPTION DE L'INDICE ?

De l'euphorie trompeuse au délire interprétatif

Dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Pierre Bayard évoque la possible folie d'Hercule Poirot lui-même, qui serait entraîné dans une « euphorie trompeuse²⁶ ». D'après Bayard, Poirot fait une lecture délirante du crime, qui le mène à l'accusation du Dr Sheppard et au suicide de ce dernier. Bayard montre comment Poirot entretient un « rapport falsifié [...] avec la réalité²⁷ », combiné à un intense « sentiment de conviction²⁸ ». Il entre donc dans un « délire paranoïaque²⁹ » qui se présente comme un discours raisonné et plausible reposant sur la logique et une « fausse cohérence³⁰ ». Bayard montre à quel point Poirot privilégie de manière obsédante des détails infimes, ces mêmes détails tant valorisés par la méthode morélienne décrite par Ginzburg. Dans la démonstration finale de Bayard, on voit donc une remise en cause de ce paradigme indiciaire basé sur l'infime, le détail et la trace ténue, dans le cadre du roman policier d'énigme du moins.

Bayard étend ensuite sa réflexion sur la méthode interprétative aux domaines plus larges de

22 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.96-97

23 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.96

24 Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979

25 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.97

26 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.85

27 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.115

28 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.117

29 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.118

30 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.120

la théorie et de la critique en littérature. Quand il écrit : « Mais le délire cohérent, le plus intéressant de tous par le miroir qu'il tend à la pensée, risque de demeurer difficile à désigner avec certitude³¹ », c'est évidemment ici une autocritique qu'admet Pierre Bayard puisque la lecture délirante de Poirot pourrait tout à fait se doubler de la lecture délirante de Pierre Bayard. On entre ici dans le cercle de la paranoïa qu'il devient presque impossible de briser : « Le délire étant une surinterprétation, qualifier un discours de délirant, c'est prendre le risque de l'être devenu soi-même, par excès d'interprétation³² ». Dans la fin de son ouvrage, Bayard associe enfin le délire interprétatif au travail du chercheur, qui n'est autre que celui qui cherche des indices dans un texte pour étayer des théories critiques.

La dérive paranoïaque étendue à l'espace social

Dès lors, comme l'écrit Bayard : « Le délirant vit en quête d'une réalité située au-delà des apparences³³ ». Cette forme de réalité sous-jacente de l'interprétation qui deviendrait plus réelle que la réalité du texte ou de la vie. Cette idée des différents niveaux de réalité est reprise par Luc Boltanski dans son ouvrage *Énigmes et complots, une enquête à propos d'enquêtes*³⁴ et appliquée à la réalité sociale. Significativement, Boltanski commence son enquête sociologique par une analyse du roman policier d'énigme du début du siècle et démontre ainsi « la fascination que les procédures d'enquête semblent presque subitement exercer à l'époque où naît le roman policier³⁵ ». À partir d'études liminaires sur Chesterton, Conan Doyle et Simenon, Boltanski observe justement le fonctionnement paranoïaque du roman policier qui tente de déceler une réalité réelle qui serait recouverte et cachée sous une réalité fictionnelle, dans un espace essentiellement signifiant où tout devient un indice ou une preuve. Il prend l'exemple de *L'Innocence du Père Brown* de Chesterton et montre comment Aristide Valentin est attentif aux moindres petits détails énigmatiques, qui fonctionnent dès lors comme des événements, des « saillances³⁶ » qui se détachent du fond de la réalité. L'énigme est donc contenue dans cette singularité anormale qui tranche avec le déroulement normal des choses.

Il est intéressant de voir comment Boltanski semble réinvestir non seulement les analyses de Bayard sur les différents niveaux de réalité mais aussi le paradigme indiciaire de Ginzburg dans une perspective sociale. Cet imaginaire complotiste agit par exemple, selon Boltanski, sur la science psychiatrique qui développe le concept de paranoïa, sur les sciences politiques qui exacerbent les théories du complot et sur la sociologie elle-même. Là où Ginzburg disait de l'indice qu'il avait structuré les sciences humaines en leur donnant une méthodologie propre, Boltanski décale quelque peu le propos en montrant comment elles ont fait de l'enquête un instrument principal³⁷. Pour Boltanski, l'espace entièrement signifiant du roman policier, qui ne laisse aucun indice au hasard, aurait déteint sur les imaginaires collectifs et sur les interprétations du monde réel et sur les sciences humaines.

Les analyses cognitivistes : la curiosité et le suspense

Les analyses quasi psychanalytiques de Bayard trouvent un autre écho dans les analyses cognitivistes qui s'invitent depuis quelques années dans la recherche en littérature : le champ de la réception devient un laboratoire expérimental pour des théories qui s'appuient sur les réactions et émotions présentes chez le lecteur. Car si l'indice a une fonction narrative centrale dans le roman policier d'énigme, elle a aussi une fonction émotionnelle et thymique sur le lecteur. C'est ce que Tzvetan Todorov avait déjà bien perçu et analysé dans sa « Typologie du roman policier » quand il s'intéresse aux différences structurelles entre le roman policier d'énigme et le roman noir. Pour Todorov, cette différence se situe dans les formes d'intérêt distinctes et divergentes suscitées : « On

31 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.123

32 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.121

33 Pierre Bayard, *Op. Cit.*, p.120

34 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF essais », 2012

35 Luc Boltanski, *Op. Cit.*, p.37

36 Luc Boltanski, *Op. Cit.*, p.20

37 Luc Boltanski, *Op. Cit.*, p.11

se rend alors compte qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut-être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain résultat (un cadavre et quelques indices) il faut trouver la cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, bagarres)³⁸ ».

Cette analyse séminale de Todorov connaît une riche postérité puisqu'elle fonde les analyses narratologiques contemporaines qui se basent précisément sur les sciences cognitives et le ressenti des lecteurs. Raphaël Baroni, dans son ouvrage sur la tension narrative³⁹, reprend les analyses de Todorov et étudie de près le phénomène de la curiosité suscitée par les indices du roman policier d'énigme. Baroni explique la distinction dans l'appréhension cognitive de l'action par les lecteurs entre le roman noir dont la modalité relève du « pronostic » et vise un effet de « suspense » et le roman policier d'énigme dont la modalité relève du « diagnostic » et vise un effet de « curiosité⁴⁰ ». Baroni définit ainsi la curiosité comme une « anticipation incertaine à partir d'indices sur une situation narrative incomplète⁴¹ ». Dès lors, les indices jouent un rôle essentiellement intrigant, au sens fort, dans la mesure où ils fondent la curiosité du lecteur et permettent donc de tisser une intrigue, et précisément grâce à leur caractère incomplet et simplement esquissé.

Grâce au parcours théorique effectué, nous avons pu creuser la complexité du statut de la trace dans le roman policier d'énigme : tour à tour détail hyper signifiant, détectant creux ou indice intrigant, la trace peut mener à la résolution de l'énigme tout comme à un délire interprétatif. Allant du paradigme indiciaire de Ginzburg aux observations sociologiques de Boltanski en passant par les analyses littéraires de Combes et Bayard et les analyses cognitivistes de Todorov et Baroni, nous avons observé l'influence de certaines analyses séminales, notamment celles de Ginzburg, Todorov et Combes sur les recherches plus contemporaines. En raison de sa duplicité, à la fois inscrit et éphémère, résiduel et structurant, contraignant et ouvert, l'indice reste donc un objet de réflexion et de mystère qui excite l'imagination du lecteur aussi bien que celle du théoricien du récit, et fonctionne donc comme un miroir de la psyché car, comme l'écrit Annie Combes : « Il se constitue après coup dans le mouvement herméneutique de l'interprétation⁴² ».

Alice Jacquelin

Alice Jacquelin est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de Lettres Modernes. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat en Littérature Comparée à l'Université de Poitiers où elle est également chargée d'enseignement. Ses travaux de recherche, dirigés par Denis Mellier, portent sur le polar contemporain en littérature, cinéma et séries TV, en France et aux États-Unis. Elle s'intéresse aussi bien au roman policier d'énigme qu'au roman noir, comme en témoignent ses communications sur « L'enquête empêchée, le tragique dans le country noir contemporain » dans le cadre du séminaire *Aux confins de l'enquête* du laboratoire ALEF de l'Université de Rennes 2 (11/02/16) et sur les « Impuretés du polar » dans le cadre de la journée d'étude interdisciplinaire *Impuretés* organisée par le laboratoire Forell B3 de l'Université de Poitiers (6/10/16).

Bibliographie

- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2007
- Bayard, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2008 [1998]
- Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF essais », 2012
- Christie, Agatha, *Les Pendules*, trad. Jean-Marc Mendel, Paris, Éditions du Masque, 2012 [1963]
- Combes, Annie, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Éd. Les Impressions Nouvelles, 1989

38 Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p.14

39 Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2007

40 Raphaël Baroni, *Op. Cit.*, p.120

41 Raphaël Baroni, *Op. Cit.*, p.125

42 Annie Combes, *Op. Cit.*, p.98

- Conan Doyle, Arthur, « La Boîte en carton » in *Les Neuf Femmes de Sherlock Holmes*, trad. Eric Wittersheim, Paris, Éd. Omnibus, Coll. « Bibliomnibus Polar », 2015 [1893]
- Eco, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979
- Ginzburg, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989
- Reuter, Yves, *Le Roman Policier*, Coll. 128, Paris, Armand Colin, 2009
- Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1980 [1978]