



HAL
open science

Types et archétypes dans les histoire de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Types et archétypes dans les histoire de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle. Littératures. Université Bordeaux III, 1997. Français. NNT : 1997BOR30071 . tel-04492056

HAL Id: tel-04492056

<https://hal.science/tel-04492056>

Submitted on 6 Mar 2024

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.

Université Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES ANGLAISES »

**Types et archétypes dans les
histoire de Sherlock Holmes de
Arthur Conan Doyle**

Présentée et soutenue publiquement le 28 novembre 1997 par

Nathalie LALANNE JAECK

Sous la direction de Michel Jouve

Membres du jury

Alain BLAYAC, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Bernard GILBERT, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux III

André TOPIA, Professeur, Université Paris X-Nanterre

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III

U.F.R. des Pays Anglophones

TYPES et ARCHETYPES
dans
les histoires de
SHERLOCK HOLMES
de
ARTHUR CONAN DOYLE

Thèse présentée par

Nathalie LALANNE JAECK

sous la direction de

Michel JOUVE

pour obtenir le grade de docteur

(Arrêté du 30 Mars 1992)

SPECIALITE : ETUDES ANGLAISES

- 1997 -

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma plus profonde gratitude à M. Michel Jouve, mon directeur de thèse, qui m'a aidée et encouragée tout au long de ces recherches, et dont les conseils m'ont été particulièrement précieux. Je remercie également les personnes qui ont contribué à faciliter mon travail : M. Pierre Nordon, qui a toujours répondu chaleureusement et avec enthousiasme à mes questions ; Pierre Morvan, qui, au tout début de ma thèse, m'a amicalement fourni quantité d'informations et de références bibliographiques ; Heather et Trevor Dawn, qui m'ont accueillie chez eux chaque fois que j'ai eu besoin de travailler à la bibliothèque d'Oxford ; Christian Guernigou, qui m'a gentiment aidée à imprimer cette thèse ; le président de la Société Sherlock Holmes de France, M. Thierry Saint-Joanis, qui m'a renseignée sur les activités des diverses associations holmésiennes ; enfin, MM. Patrick Badonnel et Claude Maisonnat, dont les ateliers qu'ils dirigent respectivement au congrès de la S.A.E.S. m'ont donné l'occasion de nouer contact avec d'autres chercheurs, et de faire connaître mes recherches. Je voudrais remercier également tous mes collègues de l'université de Bordeaux III qui se sont intéressés à mon travail pendant ces quatre années, et qui m'ont offert leur amitié. Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à Catherine Delyfer, qui a collaboré avec une gentillesse, un sérieux, et une abnégation remarquables à la relecture de ma thèse.

Je remercie également toute ma famille et tous mes amis, sans lesquels la tâche aurait été beaucoup moins joyeuse. Je pense en particulier à Marie-Laure Schultze, dont l'amitié et le soutien m'accompagnent depuis longtemps déjà, à Frédéric Machet, à Laurence et Vincent Moreau, à Fabienne et Pascal Persillon, à Gisèle Saint-Germain, à Florence Vergneau, et enfin à tout le groupe d'A.T.E.R. et de moniteurs de la faculté d'anglais de Bordeaux, que cette thèse m'aura donné le plaisir de connaître. Surtout, je remercie mon mari, Frédéric Jaëck, qui, non content de me donner deux enfants pendant ma thèse, s'est aussi occupé de les garder, avec un bonheur dont je lui suis amoureusement reconnaissante, chaque fois que j'en ai eu besoin, et qui m'a soutenue avec constance et bonne humeur.

Je dédie ce travail à mon père, Pierre Lalanne, dont je regrette douloureusement l'absence.

LISTE DES ABREVIATIONS¹

[ABBE]	The Adventure of the Abbey Grange
[BERY]	The Adventure of the Beryl Coronet
[BLAC]	The Adventure of Black Peter
[BLAN]	The Adventure of the Blanched Soldier
[BLUE]	The Adventure of the Blue Carbuncle
[BOSC]	The Boscombe Valley Mystery
[BRUC]	The Adventure of the Bruce-Partington Plans
[CARD]	The Adventure of the Cardboard Box
[CHAS]	The Adventure of Charles Augustus Milverton
[COPP]	The Adventure of the Copper Beeches
[CREE]	The Adventure of the Creeping Man
[CROO]	The Crooked Man
[DANC]	The Adventure of the Dancing Men
[DEVI]	The Adventure of the Devil's Foot
[DYIN]	The Adventure of the Dying Detective
[EMPT]	The Adventure of the Empty House
[ENGR]	The Adventure of the Engineer's Thumb
[FINA]	The Final Problem
[FIVE]	The Five Orange Pips
[GLOR]	The "Gloria Scott"
[GOLD]	The Adventure of the Golden Pince-Nez
[GREE]	The Greek Interpreter
[HOUN]	The Hound of the Baskervilles
[IDEN]	A Case of Identity
[ILLU]	The Adventure of the Illustrious Client
[LADY]	The Disappearance of Lady France Carfax

¹ Afin de faciliter le système de référence des histoires de Sherlock Holmes, nous utiliserons les abréviations suivantes, établies par Jay Finley Christ, membre des Baker Street Irregulars, et communément admises par la critique.

[LAST]	His Last Bow
[LION]	The Adventure of the the Lion's Mane
[MAZA]	The Adventure of the Mazarin Stone
[MISS]	The Adventure of the Missing Three-Quarter
[MUSG]	The Musgrave Ritual
[NAVA]	The Naval Treaty
[NOBL]	The Adventure of the Noble Bachelor
[NORW]	The Adventure of the Norwood Builder
[PREF]	Preface to "His Last Bow"
[PRIO]	The Adventure of the Priory School
[REDC]	The Adventure of the Red Circle
[REDH]	The Red-Headed League
[REIG]	The Reigate Puzzle
[RESI]	The Resident Patient
[RETI]	The Adventure of the Retired Colourman
[SCAN]	A Scandal in Bohemia
[SECO]	The Adventure of the Second Stain
[SHOS]	The Adventure of the Shoscombe Old Place
[SIGN]	The Sign of Four
[SILV]	Silver Blaze
[SIXN]	The Adventure of the Six Napoleons
[SOLI]	The Adventure of the Solitary Cyclist
[SPEC]	The Adventure of the Speckled Band
[STOC]	The Stock-broker's Clerk
[STUD]	A Study in Scarlet
[SUSS]	The Adventure of the Sussex Vampire
[THOR]	The Problem of Thor Bridge
[3GAB]	The Adventure of the Three Gables
[3GAR]	The Adventure of the Three Garridebs
[3STU]	The Adventure of the Three Students
[TWIS]	The Man With the Twisted Lip
[VALL]	The Valley of Fear
[VEIL]	The Adventure of the Veiled Lodger
[WIST]	The Adventure of Wisteria Lodge
[YELL]	The Yellow Face

Introduction

« The best literature is always the unconscious literature – the literature which takes no thought of grace or style or the right word, but comes in a deep strong stream from a human soul¹. » Si cette analyse, proposée au cours d'une conférence que Conan Doyle donna le 23 mars 1901 à l'hôtel Balmoral, peut réjouir quiconque se proposerait d'étudier les types et les archétypes de la narration doylienne, elle pose aussi la question fondamentale de la qualité de l'œuvre. Car Conan Doyle semble apporter de l'eau au moulin des détracteurs de cette littérature dite populaire, et se reléguer lui-même, aux yeux du lecteur familier des théories modernes proclamant la suprématie de la forme sur le fond, au rang d'écrivain de second ordre : à l'en croire, Conan Doyle ne serait donc vraiment qu'un « littéraire » inconscient de sa propre écriture, écrivain plus qu'écrivain, un raconteur sachant manier les archétypes capables de transformer son héros en mythe, mais de façon quasi intuitive ou innée, sans analyser ni travailler la forme de son texte. Pour le coup, une telle affirmation ferait presque penser qu'il ne s'agit certainement pas de la « meilleure littérature » qui soit, mais plutôt d'une littérature certes capable de faire passer un bon moment de lecture, mais ne justifiant en aucun

¹ cité par Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes anglaises, 1964, p.419.

cas que son auteur figure au panthéon des écrivains. On serait alors presque tenté de donner raison à cette élite intellectuelle à laquelle se réfère Somerset Maugham dans une lettre à Pierre Nordon : « He was greatly admired by the intelligentsia, but with a certain reticence. They couldn't help enjoying his stories, but felt that it was hardly literature². »

Cette citation met en regard deux questions essentielles à propos des histoires de Sherlock Holmes, à savoir leur qualité littéraire, et l'attrait irrésistible qu'elles exercent depuis leur création sur les lecteurs du monde entier. Il convient de souligner d'abord l'universalité, ainsi que le caractère très hétéroclite, du phénomène Sherlock Holmes. Les histoires du détective constituent en premier lieu un phénomène littéraire, dont la demande, du vivant de l'auteur, a toujours excédé l'offre. Malgré ses efforts répétés pour mettre Sherlock Holmes à la retraite, voire pour l'expédier outre-tombe, Conan Doyle, confronté à l'engouement des lecteurs du *Strand Magazine*, n'a jamais réussi à se débarrasser de ce personnage envahissant, qui finissait par l'accaparer. Alors que le premier texte, *A Study in Scarlet*, publié en novembre 1887, était censé être aussi le dernier, il démarre une série de soixante textes inclassables, qui ne sont ni des romans, ni des nouvelles, qui s'étendent sur quarante ans, jusqu'en avril 1927, et pour lesquels l'auteur finira par être payé à prix d'or. Pourtant le dernier récit, *The Adventure of Shoscombe Old Place*, est bien loin de mettre un point final aux aventures du détective. Car ces histoires ont engendré une véritable frénésie de création, elles sont devenues une matrice de fiction : on ne compte plus les pastiches, et la bibliographie exhaustive des aventures du détective occupe déjà plusieurs volumes³. L'œuvre originale, relativement concise, ne cesse d'être augmentée chaque année, dans chaque pays, de dizaines de nouveaux textes, films, adaptations télévisées, pièces de théâtre, destinés à un public incroyablement varié : de sept à

² *Ibid.*, p.258.

³ Ronald de Waal a entrepris en 1974 d'établir une bibliographie mondiale des aventures du détective : *The World Bibliography of Sherlock Holmes and Dr. Watson*. Ce copieux volume, remis à jour en 1980, *The International Sherlock Holmes*, recense plusieurs milliers de pastiches des aventures du détective dans le monde entier.

soixante dix-sept ans, de l'Australie au Venezuela, on continue d'apprécier les anciennes et les nouvelles versions des aventures du détective, et surtout, on continue de réécrire, de réinitialiser inlassablement le mythe. Ces passations de parole, déjà inscrites dans le texte d'origine qui multiplie les narrateurs, s'accroissent et se radicalisent. Comme un texte sacré, les histoires de Sherlock Holmes deviennent anonymes dans la mémoire collective : elles passent dans le domaine public, et chacun en assume une autorité, chacun raconte son histoire, son interprétation. Sans cesse réactualisé, le personnage ne prend pas une ride, s'intègre aux mythes modernes, et consulte par exemple Sigmund Freud⁴. Le mythe déborde même le cadre de la fiction, et s'installe dans la réalité : on compte environ trois cent sociétés, associations, ou clubs holmésiens dans le monde, qui s'occupent de rassembler les fidèles, d'organiser des pèlerinages ou des reconstitutions en costumes sur les lieux mythiques du texte doyen, d'établir une biographie complète du détective, bref qui vivent la réalité selon les augures du texte fictif fondateur⁵.

Le texte de Conan Doyle semble donc avoir quitté la littérature pour accéder au mythe, et être tout auréolé d'inexplicable. A en croire l'auteur, l'écriture du texte est marquée par une espèce de transe inconsciente d'elle-même ; quant à sa lecture, selon Maugham, elle s'expliquerait par une sorte de compulsion irraisonnée, et presque déraisonnable. De façon très caractéristique, très peu d'ouvrages universitaires ont d'ailleurs été consacrés aux aventures du détective en tant qu'œuvre littéraire⁶, comme si ce texte, que l'on ne peut s'empêcher ni

⁴ Nicholas Meyer. *The Seven Per Cent Solution*. Londres : Hobber & Stoughton, 1975.

⁵ On pourra trouver une liste complète et récente de toutes les associations holmésiennes dans Matthew E. Bunson. *The Sherlock Holmes Encyclopedia*. Londres : Pavilion Books, 1995, pp. 310-323.

⁶ Robert Dickason s'est précisément intéressé à l'élargissement du texte, à l'ampleur prise par le mythe en analysant les adaptations audiovisuelles de l'œuvre, dans sa thèse soutenue à l'université de Rennes 2, en 1994 : *Les aventures de Sherlock Holmes. Etude narratologique et adaptations audiovisuelles*. Les autres thèses intègrent généralement Conan Doyle à d'autres auteurs, et proposent des études thématiques. Joseph Patrick McLaughlin a étudié le traitement des colonies britanniques dans sa thèse soutenue à Duke University en 1992 : *Writing the Urban Jungle : Metropolis and Colonies in Conan Doyle, General Booth, Jack London, Conrad, and T.S. Eliot*. Jasmine Yong Hall a étudié la présentation des femmes dans sa thèse soutenue à Boston University en 1990 : *Women and Crime in the Works of Arthur Conan Doyle, Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins and Charles Dickens*.

d'écrire, ni de lire, échappait au cadre de l'analyse. Il nous a donc semblé intéressant de chercher les raisons d'un tel succès populaire, d'explorer le texte à la recherche des éléments constitutifs du mythe.

Car les histoires de Sherlock Holmes ont réussi le prodige le plus convoité : elles se sont élevées en barrage contre le temps mortel. Dans un corps à corps ininterrompu avec cet ennemi public numéro un, elles remplissent une fonction magique de soulagement. Ces petites histoires que l'on dit sans prétention sont devenues mythiques, et leur héros, ce rationaliste sans âme, a accédé au statut de chaman. Nous voudrions montrer que cette involution paradoxale du texte du positivisme victorien au mythe intemporel s'effectue parce que les histoires de Sherlock Holmes trouvent une voie originale pour apaiser l'angoisse humaine archétypique face au temps qui passe et à la mort. Empruntant simultanément aux éléments typiques du conte et à ceux du récit scientifique, aux codes fantastique et réaliste, Conan Doyle convoque tous les systèmes, et Sherlock Holmes, parfait en héros solaire combattant dans le régime diurne, s'avère tout aussi sensible à l'euphémisme et à l'abandon caractéristiques du régime nocturne. Dans ce labyrinthe de symboles antithétiques que constitue le texte, tous les chemins mènent à la récompense ultime, et comblent la nostalgie de l'immortalité.

Très vite, les histoires de Sherlock Holmes nous ont donc semblé s'inscrire totalement en porte-à-faux par rapport à l'affirmation de Conan Doyle. Sa narration, loin d'être inconsciente des procédés qu'elle met en œuvre, se donne à elle-même comme propos, et peut aisément se concevoir comme un travail sur la forme, travail que Conan Doyle expose et revendique d'ailleurs au fil de ses nouvelles. Certes, la qualité fondamentale de l'écriture est probablement pour lui d'être efficace, de jouer des codes typiques afin de faire mouche auprès d'un public populaire, mais ses histoires peuvent aussi se lire comme autant d'analyses réflexives des conditions et des exigences d'une telle efficacité. Les histoires de Sherlock Holmes proposent une réflexion à l'évidence très approfondie sur la nature et le pouvoir du récit, autour des

notions de lecture et d'écriture, de narration et de modalisation. Leur forme est d'ailleurs très évocatrice de cet intérêt doyen pour la narration et ses enjeux : ne s'agit-il pas toujours en effet de récits d'un récit, plus que de simples histoires ? Le cœur de la narration n'est-il pas la remontée centripète vers un autre récit, celui de l'histoire du meurtre ? Dans un phénomène très moderne d'abîme et d'enchâssement, le récit ne se donne-t-il pas toujours à lui-même comme finalité ultime ? Afin d'analyser la narration dans toute sa richesse, il conviendra d'en déterminer les différents niveaux, et d'étudier à la fois ce que chaque degré apporte à l'intérêt de l'histoire, et ce qu'il donne à voir de l'expérimentation constante sur le récit. L'étude de cette structure emboîtée fera l'objet de notre première partie, et nous analyserons d'abord l'aspect le plus extérieur de la narration, à savoir le rôle fondamentalement manipulateur qu'exerce Watson en tant que narrateur extradiégétique. Nous examinerons ensuite les caractéristiques de la narration holmésienne qui vient clôturer chaque récit, lorsque, rituellement, Sherlock Holmes monopolise d'autorité le discours au terme d'un combat pour la possession de cette parole-révélation, et assume alors la fonction de narrateur intradiégétique. Enfin, nous terminerons cette étude des codes et des types de la narration doyenienne par une analyse des deux récits qui mettent en scène Sherlock Holmes comme narrateur extradiégétique, racontant lui-même sa propre histoire : *The Adventure of the Blanched Soldier* et *The Adventure of the Lion's Mane*. Nous verrons que ces deux textes, considérés par la majorité des critiques comme des histoires médiocres, voire comme des échecs attribués à l'essoufflement de Conan Doyle face à une formule éprouvée, sont en réalité d'excellents contre-exemples, des histoires à l'intérêt théorique : dans un souci d'auto-analyse, et lorsque le parcours du détective touche à sa fin, Conan Doyle n'hésite pas à proposer deux récits à la qualité diégétique probablement moindre, afin d'exposer par l'absurde son travail sur la forme. Ce n'est pas par hasard que Sherlock Holmes est devenu un mythe : le mythe est inscrit, programmé presque, dans la forme du texte, et nous chercherons les éléments qui, dans ce

texte, ont rendu possible cette expansion mythique. Doyle a visiblement travaillé un aspect fondamental du mythe, à savoir la relation entre le temps et le récit. Le recours à Watson, ce personnage témoin, qui raconte l'histoire *a posteriori*, ou plutôt la trace que l'histoire a laissée dans sa mémoire, permet de faire coïncider le présent et le passé, de donner au temps l'immédiateté et l'épaisseur du mythe. L'intemporalité de Sherlock Holmes est construite pas à pas dans le texte, où le temps raconté se substitue au temps historique linéaire, dans le but de transformer le héros en légende, et l'histoire en mythe. Le récit, profondément réflexif, s'efforce donc d'échapper à la linéarité et à la continuité, bouleverse la chronologie, et réinterprète en les euphémisant les notions de début et de fin, qui se trouvent à la fois distendues, étirées, diluées, et extrêmement surdéterminées par la codification. Ce sont des récits qui refusent de choisir entre le centrifuge et le centripète, et ils réussissent le paradoxe d'être à la fois récits positivistes et ascensionnels qui glorifient la supériorité humaine sur la nature, mais aussi récits régressifs et involutifs, récits ourobouros où la fin préfigure toujours un nouveau commencement, récits mythiques qui remplacent, tant au sein de chaque nouvelle que dans leur succession, le linéaire par le cyclique, l'inéluctable par la répétition. Tantôt la narration réussit à vaincre le temps humain en allant plus vite que lui, en le perdant dans ses méandres, en l'essoufflant, et elle le laisse alors pantelant, défait. Tantôt elle se laisse rattraper, englober, engloutir par lui, et se l'assujettit alors de l'intérieur, en se régaland de son emprise, en n'ayant plus peur de lui, en trouvant dans le temps apprivoisé une potion d'immortalité.

Mais cette lutte contre le temps linéaire, en ce qu'il représente la finitude, ne se manifeste pas seulement dans la structure narrative du texte doyen. Elle constitue aussi le thème essentiel de l'œuvre, l'archétype le plus influent, et c'est bien le secret de l'immortalité que Conan Doyle semble chercher, dans les histoires de Sherlock Holmes comme dans *The Lost World*⁷. Le texte explore deux voies différentes pour tenter de contrer l'irréversibilité du

⁷ Arthur Conan Doyle. *The Lost World*. Londres : Hodder & Stoughton, 1912.

temps, non seulement dans le récit, mais aussi dans l'histoire. Le texte ouvre au lecteur les portes d'un univers toujours double, d'un monde de Janus. Sherlock Holmes est à la fois surhomme, machine à raisonner, raide et inflexible, et dilettante dandy vautré sur son canapé ; il est un caméléon littéraire, une figure complexe du double. Il est d'abord héros solaire, et prend les armes pour terrasser le temps néfaste qui se manifeste de façon horrifiante dans les histoires. Archétype faustien, il développe toutes les stratégies qui le conduisent à la transcendance et à l'immortalité : il réussit tellement bien à échapper à la finitude que non seulement il ne meurt jamais, mais qu'il éclipse le démiurge et enfreint sa volonté, en jouant la résurrection chrétienne dans *The Final Problem*, et en inversant la chute à laquelle Doyle l'avait destiné. Tout l'arsenal du régime diurne est alors mobilisé contre le temps, dont les manifestations terrifiantes subiront invariablement la défaite infligée par ce surhomme aux attributs nietzschéens, selon trois mouvements dominants, l'ascension, le combat et l'illumination, qui célèbrent la capacité humaine à s'élever au dessus de la nature. Pourtant, ce régime diurne a un arrière goût d'incomplétude, et construit de dangereuses structures schizoïdes, qui provoquent un autisme et un acosmisme généralisé des personnages et plus particulièrement du détective, et qui ne permettent pas l'accession au mythe.

C'est là qu'intervient le second recours : la figure de Janus se retourne pour dévoiler son visage nocturne euphémisant, qui réconcilie l'exigence humaine d'immortalité avec le besoin d'intégration au monde et de plénitude personnelle. Le héros se doit d'être initié, et il entraînera le lecteur au cœur d'une « autre scène », où il apprendra à réinterpréter les visages du temps, à accepter l'ombre, la face cachée, et à les reconnaître comme constitutives de son être. Il parviendra donc, grâce à des processus d'involution et d'emboîtement, grâce à une régression psychique jusqu'aux limites de l'incorporation, à libérer le lecteur de la logique implacable du temps et du progrès pour le faire entrer dans le régime plénier d'un non-temps. C'est à une autre espèce de folie que le lecteur sera alors confronté, une folie plus totale, mais

aussi beaucoup plus douce : l'autisme s'inversera en absorption, le système nerveux perdra sa sensibilité différentielle et l'homme s'éparpillera dans les autres et dans le monde, dans un fantasme primitif de symbiose. C'est alors seulement que l'homme aura échappé à la temporalité, lorsque le héros aura parcouru le chemin qui le conduira du combat farouche aux délices de la reddition.

Première Partie

LA NARRATION

Chapitre Premier

Watson : narrateur extradiégétique

« Imaginons une rocade : ce narrateur central, rien ne s'oppose à ce qu'on le déplace vers la périphérie, en position de satellite : loin de raconter sa propre vie, il s'attachera à dire celle d'un autre qui sera, lui, le premier rôle. Le je sera celui d'un témoin, parlant du héros à la troisième personne. »

Jean Rousset : *Narcisse romancier*.

Sur le plan le plus extérieur de la narration, chaque histoire est le récit que fait Watson d'un cas énigmatique résolu par Sherlock Holmes. La fonction de conteur y est donc assumée par un personnage faisant partie du récit, à la fois spectateur et témoin. Il s'agit d'un récit rétrospectif, ayant pour moteur l'activité de la mémoire, activité anarchique car elle ne retient pas la chronologie des faits, mais seulement l'empreinte qu'ils ont laissée, et sélectionne chaque cas au gré de la fantaisie de ses souvenirs, ou au hasard de la compulsion watsonienne de notes ou de carnets. Dès le début, Conan Doyle muselle sa voix autoriale, et il se tiendra jusqu'au bout à cette discrétion : il s'attache à s'effacer au profit de Watson, lui abandonnant la gloire d'être celui qui parvient à tenir en haleine des milliers de lecteurs, le narrateur

extradiégétique de best-sellers s'adressant à des narrataires extradiégétiques avides de nouvelles histoires. A quoi tient le succès de sa formule ? Car il semble bel et bien s'agir d'une formule, d'un tour de main soigneusement réfléchi et répété, et exécuté avec brio. Watson ne se départ jamais de son rôle de technicien laborieux, il prête le flan à tous les dénigrement, mais sa narration rencontre un succès qui repose sur une manipulation minutieuse d'ingrédients constants et éprouvés.

La première caractéristique de la narration watsonienne est d'être toujours une narration en second, une narration-recopiage : compulsant ses notes, Watson feuillette et recopie sa propre mémoire. En apparence, il n'a rien de l'écrivain brillant ni du créateur génial : il est dès le début et restera jusqu'à la fin un greffier, un narrateur copiste.

Au mieux, ce sont ses propres notes que Watson s'applique à recopier, mais en tout état de cause, il ne présente jamais au lecteur un original. C'est par exemple la compulsions de notes anciennes qui pousse Watson à recopier *The Adventure of the Second Stain*, ou *The Naval Treaty* : « I find them recorded in my notes under the headings of *The Adventure of the Second Stain*, *The Adventure of the Naval Treaty*, and *The Adventure of the Tired Captain*. » (NAVA, 447) De même, *The Adventure of the Golden Pince-Nez* est le résultat d'une sélection opérée après-coup :

When I look at the three massive manuscript volumes which contain our work for the year 1894, I confess that it is very difficult for me, out of such a wealth of material, to select the cases which are most interesting in themselves. (GOLD, 607)

Watson n'est jamais très inventif : c'est invariablement et quasi-littéralement de la même façon qu'il confesse son tribut à une écriture antérieure : les deux formules « I find it recorded in my notebook that [...] » (WIST, 869) et « I shall turn to my notes to [...] » (CARD, 889) sont les paradigmes de toute une série. Ce faisant, Watson place d'emblée les nouvelles sous le signe de la mémoire, et les définit comme récits rétrospectifs.

Mais cet auto-recopiage est encore la forme de reproduction la moins frustrante, la moins aliénante pour Watson. Plus grave, il est souvent rétrogradé de copiste en porte-parole, et perd son seul privilège, celui de sélection : sa propre voix est muselée et le recopiage se dégrade alors en fidèle transcription, *in extenso* et entre guillemets, de la parole du maître. Dans un véritable sacrifice de la narration, Watson laisse Sherlock Holmes lui dicter sa conduite au sens où il lui *dicte* véritablement son texte. Dans *The « Gloria Scott »*, Watson ne dispose plus du droit de choisir son sujet, et Sherlock Holmes le contraint à écrire sous sa dictée l'histoire d'un cas auquel Watson n'a même pas assisté :

"I have some papers here", said my friend Sherlock Holmes as we sat one winter's night on either side of the fire, "which I really think, Watson, that it would be worth your while to glance over." [...] He had picked from a drawer a little tarnished cylinder, and, undoing the tape, he handed me a short note scrawled upon a half-sheet of slate-gray paper. (GLOR, 374)

Marquant l'éloignement croissant de Watson par rapport à son récit, le temps de la narration est ici le plus-que-parfait : Sherlock Holmes semble soucieux d'affermir son contrôle sur la narration, de se poser comme écran entre son biographe et la réalité. En publicitaire averti, Sherlock Holmes tient à gérer personnellement sa propre carrière littéraire, et sa volonté est souveraine. Il est en quelque sorte l'éditeur des nouvelles, dont il décide la date de parution, comme en témoigne un Watson frustré :

I should have considered my first duty [to share my knowledge with the public] had I not been barred by a positive prohibition from his own lips, which was only withdrawn upon the third of last month. (EMPT, 483)

De même, Holmes a souvent le dernier mot en ce qui concerne les titres, qu'il souffle à Watson, comme c'est déjà le cas dans *A Study in Scarlet*¹. Il contraint Watson à publier les cas qu'il trouve les plus intéressants, utilisant tantôt douceur et suggestion :

"I hope you do not consider your collection closed." (STOC, 363)

¹ « "Didn't I tell you so when we started?" cried Sherlock Holmes with a laugh. "That's the result of all our Study in Scarlet: to get them a testimonial!" » (STUD, 86)

"Come along, Watson, and when the time comes, we will all hope for a place in your book." (VALL, 787)

"Well, Watson, you have one more specimen of the tragic and grotesque to add to your collection." (REDC, 913)

"Should you care to add the case to your annals, my dear Watson, [...]" (LADY, 954),

tantôt violence péremptoire – « I was about to withdraw when Holmes pulled me abruptly into the room. » (REDH, 176) ; « "Do not dream of going." » (NOBL, 290). Ce phénomène de « larcin narratif » culmine véritablement dans *The Musgrave Ritual*, qui, comme l'a analysé Jean-Pierre Naugrette, met en scène le sacrifice de la première personne :

Il n'est guère étonnant de voir Watson abandonner ses fonctions, se sacrifier lui-même sur l'autel de la narration, rendant à César ce qui est à César, au genre des mémoires ce qui lui appartient, au héros des *Mémoires* la première personne de son récit².

La tonalité sacrificielle de la nouvelle est évidente dès les premières lignes : Watson éprouve le sentiment presque paranoïaque d'être envahi, assiégé par les papiers de Sherlock Holmes qui prolifèrent de manière surréaliste. Il semble souffrir de cette dépossession de la narration dont il est victime :

But his papers were my great crux. [...] Month after month, his papers accumulated until every corner of the room was stacked with bundles of manuscript which were on no account to be burned, and which could not be put away, save by their owner. (MUSG, 386)

Ici comme souvent, c'est Holmes qui sélectionne le matériel littéraire :

He dived his arm down to the bottom of the chest and brought a small wooden box with a sliding lid such as children's toys are kept in. From within he produced a crumpled piece of paper, an old-fashioned brass-key, a peg of wood with a ball of string attached to it, and three rusty old discs of metal. (MUSG, 387)

L'ambivalence des sentiments de Watson à l'égard des notes holmésiennes est claire. D'un côté, il ne peut s'empêcher de les dévaloriser – « crumpled, old-fashioned, rusty » ; de l'autre, la proximité de ces notes avec le métal et en particulier avec le cuivre, métal magique des

² Jean-Pierre Naugrette. « Le rituel du récit. Lecture d'une nouvelle de Conan Doyle ». *Littérature* 53, fév. 1984, p. 47.

alchimistes qui porte en lui la potentialité de l'or, atteste de leur valeur et révèle le complexe d'infériorité de Watson. Mieux encore, le caractère sacré, quasiment tabou de ces notes pour Watson est souligné par la structure d'emboîtement : les notes sont assimilées à un trésor, tant elles sont cachées telles des bijoux dans des cassettes successives. Pour les produire, Sherlock Holmes commence par s'enfoncer dans la pièce de l'appartement la plus secrète, la plus intime et la plus mystérieuse aussi, dans laquelle le lecteur n'est jamais invité à pénétrer, à savoir sa chambre ; puis, c'est tout au fond de la malle qu'il lui faut plonger pour en extraire une autre boîte encore plus petite, dernier écrin protégeant précieusement ces originaux sacrés des regards gourmands.

Apparemment soumis au poids écrasant de la domination narrative de Holmes, Watson s'efforce donc de donner de lui-même l'image d'un narrateur modeste, conscient de son incapacité, d'un narrateur presque démissionnaire. L'auto-dévaluation constante opérée par Watson le rapproche de l'Eiron que définit Aristote : « the man who deprecates himself³ ». S'excusant presque auprès de ses lecteurs qu'il nomme « my long-suffering readers » (VALL, 815), il n'a de cesse de dévaloriser son travail – « In these incoherent memoirs » (MUSG, 386) ; « In an incoherent and, as I deeply feel, an entirely inadequate fashion, I have endeavoured to give some account of my strange experience in his company. » (FINA, 469) –, et sa personne – « my own insignificant personality » (VALL, 779).

La manipulation de Watson par Sherlock Holmes est réelle : certes il voit en Watson un ami et un colocataire apprécié, mais surtout un narrateur pour ses propres aventures. Structurellement, Watson lui est totalement subordonné et n'existe pratiquement que comme fonction littéraire : il est le biographe du maître – « my biographer » (MUSG, 386) –, et le qualificatif d'ami, si sincère soit-il, va rarement sans celui de narrateur : « "I will do nothing serious without my trusted comrade and biographer at my elbow." » (BRUC, 925)

³ cité par Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Londres : Penguin Books, 1957, p. 40.

Pourtant, il appartient au lecteur de démasquer l'imposteur : cet Eiron, ce narrateur timide et auto-dévalué semble être surtout un *personnage* de narrateur créé de toutes pièces et en toute connaissance de cause par Watson, que Doyle a conçu beaucoup moins naïf qu'il n'y paraît. Watson est le résultat d'une construction consciente, conforme à l'image qu'il doit nécessairement donner de lui d'un personnage manipulé, pour le succès de ses histoires. Watson est le complice de Sherlock Holmes tant il approuve et même initie ce jeu de dévaluation : il n'est pas dupe de la manipulation, et il en rajoute au contraire, se jouant de sa soi-disant médiocrité narrative comme d'un atout pour séduire le lecteur. Comme nous le verrons plus tard, il s'agit d'une faiblesse qui fait sa force, car elle lui permet de renforcer par comparaison le statut de héros de Sherlock Holmes, et de flatter la sagacité du lecteur, dont il veut qu'il se sente à son aise avec ce narrateur à taille humaine, trop humaine.

Le principe de cette narration recopiage donne le ton de l'œuvre : c'est grâce à elle que Watson peut se dévaloriser à loisir, se faire passer pour un personnage assez terne et surtout pour un piètre narrateur. L'objectif est évidemment d'opérer un transfert : si Watson est un narrateur à ce point incompetent, alors l'intérêt des nouvelles réside ailleurs, dans l'histoire plus que dans le récit, dans le fond plus que dans la forme, qui voudrait se faire oublier. Watson endort ainsi la vigilance du lecteur, et le persuade insidieusement que sa narration est transparente, transitive, simple vecteur entre lui et le héros. Nous voudrions montrer que Watson est au contraire très conscient des mécanismes qu'il met en marche et qui reposent sur une subtile dialectique de la présence et de l'absence. Très présent par ses commentaires, mettant en avant sa fonction de narrateur et d'organisateur du récit, il souffle implicitement au lecteur le rôle qu'il joue dans la régulation de l'information narrative. Mais sa présence est aussi celle d'un narrateur déficitaire, d'un narrateur qui cherche explicitement à se faire croire absent : il renforce ainsi savamment l'illusion mimétique et prépare le lecteur à se laisser totalement prendre au piège de la référentialité.

L'objectif le plus évident de la narration de Watson semble être en effet de faire croire au lecteur qu'il s'agit de *Mémoires* réelles, de la biographie d'un personnage historique – bref Watson s'attache à renforcer l'illusion mimétique. Chacun sait à quel point cette entreprise aura été couronnée de succès, et combien la mort annoncée de Sherlock Holmes dans *The Final Problem* aura mis l'Angleterre en émoi et relancé l'industrie du crêpe. Les deux ingrédients de cette narration naturaliste sont un effort constant pour gommer la frontière entre réalité et fiction, et l'adoption d'un style fonctionnellement itératif.

Dans la tradition réaliste, Conan Doyle, par l'intermédiaire de Watson, s'emploie activement à brouiller les pistes, à effacer les repères, afin que le lecteur ne sache plus très bien ce qui appartient à la réalité, et ce qui appartient à la fiction. Les tours sont nombreux, et diablement efficaces.

Le premier élément consiste à scander toutes les histoires d'un même refrain, en faisant référence de façon systématique à des cas qui ne seront jamais racontés. La première nouvelle donne le ton :

From time to time I heard some vague account of his doings: of his summons to Odessa in the case of the Trepoff murder, of his clearing up of the singular tragedy of the Atkinson brothers at Trincomalee, and finally of the mission which he had accomplished so delicately and successfully for the reigning family of Holland. (SCAN, 161)

Le texte regorge d'exemples :

This period includes the case of the papers of the ex-Président Murillo, and also the shocking affair of the Dutch steamship Friesland, which so nearly cost us both our lives. (NORW, 496)

I am retained in this case of the Ferrers Documents, and the Abergavenny murder is coming up for trial. (PRIO, 539)

As I turn over the pages, I see my notes upon the repulsive story of the red leech and the terrible death of Crosby, the banker. Here also I find an account of the Addleton tragedy, and the singular contents of the ancient British barrow. The famous Smith-Mortimer succession case comes also within this period, and so does the tracking and arrest of Huret, the Boulevard assassin – an exploit which won for Holmes an autograph letter of thanks from the French President, and the order of the Legion of Honour. (GOLD, 607)

I had observed some newspaper comment at the time, but I was exceedingly preoccupied by that little affair of the Vatican cameos, and

in my anxiety to oblige the pope I lost touch with several interesting English cases. (HOUN, 677)
 It was a ship which is associated with the giant rat of Sumatra, a story for which the world is not yet prepared. (SUSS, 1034)

Si simple que ce procédé puisse paraître, il met patiemment et méthodiquement en œuvre de nombreuses constantes dont l'association consciente réussit parfaitement sa mission. Premièrement, Watson ne se contente pas de mentionner le nombre des cas, il s'applique à les décrire *tous*, et leur confère ainsi réalité. Le procédé est d'ailleurs poussé à son comble par l'utilisation du répertoire ; consultant ses archives à la lettre V, Sherlock Holmes fait une liste, et repousse à l'infini le champ des nouvelles : « "Victor Lynch, the forger. Venomous lizard or gila. Remarkable case, that! Vittoria, the circus belle. Vanderbilt and the Yeggman. Vipers. Vigor, the Hammersmith wonder. Vampirism in Hungary." » (SUSS, 1034). Deuxièmement, il s'arrange à situer géographiquement les enquêtes holmésiennes dans le monde entier : sur les seules citations choisies, Watson nous emmène à Odessa, à Trincomalee, en Hollande, dans un pays sud-américain, revient en Angleterre, s'embarque pour la France et pour le Vatican. Troisièmement, il fait référence à des personnages réels – famille royale hollandaise, gouvernement français, pape – et, sans complexe ni souci de cohérence, les place sur le même plan que des personnages totalement fictifs, le chimérique président Murillo par exemple. Quatrièmement, il pratique une surenchère constante et alléchante pour le lecteur : les cas qu'il garde sous le coude ont toujours une saveur particulièrement bizarre, ils frisent le fantastique en étant peuplés d'un bestiaire effrayant ou de vampires, ou encore ils mettent en jeu l'équilibre mondial. On peut noter l'utilisation fréquente du superlatif pour renforcer le caractère exceptionnel de tous ces cas.

L'objectif de Watson est évidemment d'épaissir le texte, de lui donner un corps échappant aux limites nécessairement étroites de la fiction. Il ne pourra jamais raconter qu'un nombre limité de cas ? Qu'à cela ne tienne : il s'emploiera à élargir le champ des histoires, à gonfler le texte de ramifications extérieures, bref à le faire dépasser du cadre étroit et réducteur

du *Strand Magazine*. C'est paradoxalement en pratiquant une surenchère de la fiction que ces cas de détection acquerront statut de réel. Le lecteur reconnaît d'ailleurs dans ce procédé l'une des sources de la littérature borgésienne, qui déclinera dans le détail toutes les variations possibles de cet amalgame, et les énumérera dans son insolite « encyclopédie chinoise », dont Michel Foucault note le pouvoir de fascination :

On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain de choses sans rapport ; l'énumération qui les entrechoque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement⁴.

Comme chez Borgès, le texte doyllien déborde alors l'espace de la fiction, et se situe dans un « atlas de l'impossible⁵ », espace intermédiaire qui devient un effet de réel.

Cette astuce connotatrice de mimésis est renforcée par d'autres techniques, dont la plus systématique est l'ancrage du fictif dans le temps réel. En datant toujours ses récits avec précision, et en mentionnant des événements réels ayant eu lieu à la même époque, Watson insinue ses histoires au cœur de la réalité. On pourrait ouvrir le livre au début de n'importe quelle nouvelle pour citer un exemple, mais la référence historique la plus évocatrice est probablement la mention faite de la première guerre mondiale dans *His Last Bow*⁶ : l'intrigue, profondément dépendante de l'Histoire avec un grand H, avère le cas, puisque dans l'esprit naïvement confiant du lecteur, tant de références historiques sont forcément incompatibles avec un récit fictif.

Le procédé suivant est plus élaboré : grâce à de systématiques revues de presse, Watson nous persuade qu'il n'est pas le seul à parler de l'affaire en cours, mais qu'elle est aussi mentionnée dans les journaux bien réels de l'époque. Son existence s'en trouve ainsi indéniablement et presque scientifiquement authentifiée :

⁴ Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 8

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ « It was nine o'clock at night upon the second of August - the most terrible August in the history of the world. » (LAST, 970)

The papers next day were full of the "Brixton Mystery", as they termed it. (STUD, 41)

The story has, I believe, been told more than once in the newspapers. (ENGR, 274)

As far as I know, there have been only three accounts in the public press: that in the *Journal de Genève* on May 6th, 1891, the Reuter's dispatch in the English papers on May 7th, and finally the recent letters to which I have alluded. (FINA, 469).

Encore une fois, c'est une technique qui est présente dès la première histoire, et à laquelle Watson se tiendra. Très audacieusement, Watson ne se contente pas de mettre sur le même plan fiction et réalité. Il pousse le paradoxe jusqu'à contredire ces journaux-références qu'il cite. Dans *A Study in Scarlet*, ni le *Daily Telegraph*, ni le *Standard*, ni le *Daily News* n'ont compris un traître mot de l'histoire du crime, ce qui amuse d'ailleurs beaucoup Sherlock Holmes qui les tourne en ridicule : « Sherlock Holmes and I read those notices over together at breakfast, and they appeared to afford him considerable amusement. » (STUD, 42) En montrant que ces trois quotidiens offrent de l'affaire trois versions totalement différentes, trois affabulations sans fondement, Watson inverse le rapport de réalité : contrairement à la narration du biographe officiel, le reportage de ces célèbres journaux est erroné, il ne reproduit en aucun cas la réalité des choses. Les garants de la réalité eux-mêmes sont mensonges par opposition au récit de Watson qui devient vérité.

Les trois moyens analysés jusqu'ici fonctionnaient selon le même principe : il s'agissait dans les trois cas de comparer, de rapprocher fiction et réalité de façon métonymique. Mais Watson va encore plus loin et transgresse la règle de l'étanchéité entre le fictif et le réel : il passe de la comparaison avec mélange de niveaux à l'interaction effective. La réalité non seulement avère, mais encore influence la fiction.

Tout se passe d'abord comme si Sherlock Holmes, personnage de roman, fantasme d'écrivain, était capable d'influencer une réalité solidement attestée par la presse :

The case for the prosecution was so overwhelmingly strong that it was not necessary to bring forward all the facts. Only now, at the end of ten years, am I allowed to supply those missing links which make up the whole of that remarkable chain. (EMPT, 483)

Non seulement Conan Doyle canonise Watson narrateur démiurge omnipotent, mais il le fait aussi passer pour l'auteur réel, et lui donne un pouvoir discrétionnaire : Watson s'emploie à persuader le lecteur que la parution des nouvelles est influencée à la fois par les contingences de la vie réelle et par les vœux d'un personnage fictif. Il n'est pas étonnant que dans cet imbroglio, la tête ait tourné aux lecteurs de l'époque confrontés à des publications toutes fraîches et se présentant comme vraiment d'actualité. Ceci est d'autant plus vrai que Watson veut donner l'illusion qu'il n'a aucune prise sur la réalité qu'il raconte. Il feint souvent de regretter que les événements se soient déroulés de telle façon, mais se retranche derrière la nécessité de rester fidèle à la réalité pour s'excuser auprès de ses lecteurs de la dureté ou du caractère immoral de ses récits : il est tributaire des événements et ne peut les changer, quel qu'en soit parfois son désir ! La citation la plus révélatrice se trouve probablement dans la nouvelle *The Adventure of the Dancing Men*, où, conscient du caractère choquant de ce qu'il raconte, Watson se dédouane en expliquant que la fidélité à la réalité prime sur le sentiment, et qu'il est liée par elle : « Would that I had some brighter ending to communicate to my readers, but these are the chronicles of fact, and I must follow to their dark crisis [this] strange chain of events. » (DANC, 517)

Afin de renforcer la fameuse « suspension of disbelief », Watson utilise encore ce qu'on pourrait appeler une narration intertextuelle. Nous avons déjà observé que Watson s'employait à élargir le corps du texte, à lui donner une ampleur l'autorisant à déborder sur la réalité. Une première intertextualité toute simple, interne, accentue le phénomène : Watson ne cesse de se citer lui-même, d'opérer renvois et rappels. Dans *Silver Blaze* (347), il fait référence au personnage central de *The Musgrave Ritual*, le duc de Balmoral, encore cité comme une figure importante de la vie de la nation dans *The Adventure of the Empty House* (484). De même, Irene Adler refait surface dans *His Last Bow* (979), de façon toute symbolique : dans cette histoire qui devait être la dernière, Watson fait mention de la première nouvelle, ainsi la boucle

est bouclée, et le monde se referme sur lui-même. Il crée ainsi un réseau interne de noms et de lieux, une galerie de personnages qui se retrouvent d'une aventure à l'autre et finissent par devenir véritablement des connaissances du lecteur, connaissances que ce dernier a plaisir à croiser de nouveau au hasard des nouvelles. Watson conjure donc un autre monde plein de repères, parallèle au monde réel et se confondant presque avec lui. Mais l'efficacité de cette intertextualité interne est renforcée par une intertextualité externe, plus radicale. Nous avons vu jusqu'à présent que Watson-narrateur mettait sur le même plan réalité et fiction. Une autre variante du jeu de bouleversement des niveaux consiste à mettre au contraire sur des niveaux différents des choses qui ont en fait le même statut fictif. *A Study in Scarlet*, première nouvelle, donne à nouveau le mode d'emploi de cette technique. Sherlock Holmes y est comparé *a priori* innocemment par Watson à deux ancêtres détectives fictifs, le Chevalier Dupin d'Edgar Poe et l'inspecteur Lecoq d'Emile Gaboriau. Le commentaire dédaigneux de Sherlock Holmes⁷ consiste à démontrer qu'il ne faut pas être grand clerc pour réaliser bien vite que ces deux détectives ne sont que fiction. Contrairement à ses propres méthodes, à lui qui est un détective bien réel, les leurs ne résisteraient pas au test de la réalité ! Astucieusement, et pour entraîner plus facilement l'adhésion du public, Watson fait référence à un lieu commun populaire : « la réalité dépasse souvent la fiction ». A la seule différence qu'en fait, il n'y a pas de réalité, et que ce terme de la comparaison est aussi immatériel, aussi fictif que la fiction dénigrée et rejetée comme telle.

De façon relativement complexe, *The Hound of the Baskervilles* propose une mise en abîme très achevée de ce processus de chevauchement de la réalité et de la fiction, à l'origine d'un vertige narratif. Ici encore, la « réalité » dépasse la fiction. Dans la présentation watsonienne, la fiction est, bien sûr, ce texte légendaire censé raconter une réalité première

⁷ « "Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. [...] Lecoq was a miserable bungler." » (STUD, 24-25)

mettant en scène Hugo de Baskerville, et la réalité est l'histoire racontée par Watson ayant pour protagoniste Henry de Baskerville. Les niveaux sont multiples, et, quoique tous fictifs bien entendu, Watson s'arrange pour créer d'imaginaires degrés de réalité. Le texte est ainsi divisé : à l'origine se serait passé un événement réel – un descendant de la famille des Baskervilles aurait été dévoré par un énorme chien à la suite de molestations qu'il aurait fait subir à une jeune servante –, puis, un compte-rendu fictif, faisant intervenir superstition et fantastique, serait venu doubler cette réalité, et la rendre trouble, douteuse – le statut fictif de ce récit est d'ailleurs accentué par sa forme écrite de parchemin. Ensuite, se seraient déroulés les seuls événements pouvant véritablement acquérir statut de réalité – à savoir les manigances de Stapleton – puisqu'ils se sont déroulés devant témoins « bien réels » et dignes de confiance, Watson et Sherlock Holmes ! Le tour est joué : Watson réussit à prouver qu'il raconte bien la vérité, et opposant son récit à la chimérique légende. Le rationalisme tout puissant remplace la superstition, la réalité succède à la fiction.

Enfin, le dernier élément naturaliste dont se sert Watson pour effacer le caractère fictif de son texte est son insistance sur le superflu ; Watson se complaît dans la description de détails a priori inutiles et qui retardent d'autant le dénouement. Même si les récits sont dans l'ensemble brefs et concis, Watson se hâte toujours avec lenteur, et cette nonchalance fait sortir Sherlock Holmes de ses gonds. Le reproche se fait parfois analytique :

You have erred perhaps in attempting to put colour and life into each of your statements instead of confining yourself to the task of placing upon record that severe reasoning from cause to effect which is really the only notable feature about the thing. (COPP, 317)

Mais Holmes est souvent bien plus véhément. Alors qu'il demande par exemple à Watson auquel il a confié une mission un compte-rendu circonstancié de sa journée, ce dernier s'égare dans la description du lieu :

Right in the middle of [the highways], a little island of ancient culture and comfort, lies this old home, surrounded by a high sun-baked wall mottled with lichens and topped with moss, the sort of wall— (RETI, 1114)

Furieux de ce qu'il considère comme de la flânerie narrative, Holmes ne lui laisse pas le loisir de terminer sa phrase : « "Cut out the poetry, Watson." said Holmes severely. "I note that it was a high brick wall" » (RETI, 1114). Alors que Holmes ne retient que les détails essentiels à l'énigme, les signes pouvant se révéler indices, Watson comme toujours musarde au lieu d'en venir au fait. Le lecteur d'aujourd'hui ne peut manquer d'analyser cette technique en termes d'« effet de réel », ce concept énoncé par Roland Barthes et décrivant tout détail présent mais fonctionnellement inutile dans l'histoire. Selon Gérard Genette, qui reprend l'étude de l'effet de réel dans ses *Figures III* :

[Ces détails] ne servent à rien, qu'à faire entendre que le récit [les] mentionne seulement parce qu'[ils] sont là, et que le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la « réalité », par la présence de ce qui est là et exige d'être « montré ». Détail inutile et contingent, c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique : c'est un connotateur de mimésis⁸.

Lichens et mousse ne sont effectivement pas nécessaires au déroulement de la diégèse, mais ils ne sont certes pas dus non plus à la distraction ou à la négligence de Watson : leur présence est cruciale pour le bon fonctionnement du récit. Watson veut donner à penser qu'il les mentionne simplement parce qu'ils y *étaient*, pour ne pas faire d'infidélité à la réalité. Sherlock Holmes semble imperméable aux nécessités du récit et le restera jusqu'à ce que la tâche de prendre lui-même la plume lui incombe : il ne comprend pas l'enjeu, ne réalise pas qu'il s'agit là d'un des moyens par lequel Watson crée l'illusion, et qualifie de « pittoresque » (EMPT, 487) ces détails pourtant inhérents à la nature d'un tel récit – à moins qu'il ne joue le jeu de son biographe, et ne s'amuse à lui fournir, à des fins comiques, un contrepoint.

Pour en terminer avec ces différents aspects de « la réalité » de la fiction watsonienne, il convient de faire une remarque. Le succès de Watson est réel, mais – ou peut-être parce que – subordonné à un gigantesque pari : la narration mise sur l'établissement, puis sur la solidité du

⁸ Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972, p. 186.

pacte narrateur/lecteur, et sollicite sans cesse le lecteur dans une audace proche du bluff. Watson force véritablement la main au lecteur, l'oblige à jouer le jeu de la suspension volontaire de sa méfiance, s'exposant constamment à une rebuffade, à un refus d'adhésion ; en prétendant que le lecteur connaît, se souvient, a entendu parler de tel personnage ou de tel événement tout ce qu'il y a de plus fictifs, il court le risque que son numéro d'illusionniste ne mystifie personne, et il marche sur un fil. Citons par exemple : « *The public has already learned*⁹ those particulars of the crime which came out in the police investigation. » (EMPT, 483), ou encore :

Sharp to the half-hour, Colonel Sir James Damery was announced. It is hardly necessary to describe him, for *many will remember* that large, bluff, honest personality, that broad, clean-shaven face, and, above all, that pleasant, mellow voice. (ILLU, 985)

Alors qu'on exige de lui qu'il reconnaisse tel personnage qu'il n'a à l'évidence jamais pu rencontrer, le lecteur se laisse pourtant prendre au piège de l'identification, soit naïvement – du courrier parvient encore très fréquemment au locataire du 221 B, Baker Street –, soit avec délice, tant la machine est bien rodée, tant les rouages fonctionnent, tant il est vrai que le plaisir de la lecture est multiplié si le lecteur accepte le pacte.

Watson courtise le lecteur, exploite les moyens narratifs de le faire pénétrer dans sa fiction comme s'il s'agissait d'une aventure réelle. Avant d'aller plus loin, il nous reste pourtant à remarquer que cette réalité qu'on nous propose est une « réalité littéraire » extrêmement codée : Watson cherche à placer le lecteur en terrain réel connu, mais aussi en terrain fictif reconnu. Autrement dit, si l'univers qui est construit nous est familier, c'est non seulement qu'on s'emploie à nous le faire confondre avec la réalité, mais aussi que ce monde fictif se répète lui-même sans cesse : pour remporter l'adhésion du lecteur, les histoires se doivent surtout d'être auto mimétiques.

⁹ Nous rajouterons ainsi des italiques chaque fois que nous voudrions souligner certains éléments, dans le texte doyleen uniquement. Les italiques qui apparaissent dans les autres citations sont le fait de chaque auteur.

La répétition à l'identique de scènes, de lieux, de situations typiques est un des moteurs du plaisir de la lecture : il n'est qu'à voir la déception généralisée des critiques face aux histoires qui sortent du moule et qu'ils relèguent automatiquement au rang de récits inférieurs. Pour être réussie, chaque aventure se doit de susciter les mêmes sentiments que la madeleine de Proust : elle doit déclencher des souvenirs, replacer le lecteur dans un monde jadis connu et confortable, lui offrir, pour reprendre la formulation d'Umberto Eco, « le plaisir régressif du retour à l'attendu¹⁰ ». Cette qualité régressive du plaisir est d'ailleurs renforcée par le fait que la première lecture des nouvelles remonte souvent à l'enfance du lecteur : parvenu à l'âge adulte, il lira en partie pour retrouver cette saveur immuable, pour avoir le plaisir tranquille de reconnaître chaque fois ce monde qui n'est jamais perdu puisqu'on peut le retrouver. Ceci ne sera possible que si aucun ingrédient ne manque, alors que la recette se doit bien sûr de rester toujours différente. Dans *De Superman au surhomme*, Eco analyse ce schéma itératif typique de l'enfance, et propre au « roman populaire » tel que l'a défini Aristote : « La répétition d'une série d'événements selon un schéma fixe est une des formes les plus caractéristiques de l'art populaire »¹¹. Le texte des nouvelles de Watson ressemble tout à fait au roman-feuilleton dont parle Eco :

Le style usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continues afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu. [...] Le roman-feuilleton impose une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à la mémoire du lecteur¹².

En effet chaque nouvelle obéit au code qui a été fixé à l'avance par les textes inaugurateurs, et le déroulement de l'histoire passe forcément par les figures imposées, les scènes ou les personnages typiques : la scène *doit* s'ouvrir sur le salon plus ou moins en désordre de Baker

¹⁰ Umberto Eco. *De Superman au Surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 21.

Street, où Sherlock Holmes *doit* recevoir un client et s'offrir à ses dépens une petite mystification sous les yeux médusés de Watson, qui se *doit* d'être aussi étonné qu'il l'était la première fois – même si, pour le coup, on fait peu de cas du vraisemblable ! Puis on apprécie qu'un Holmes arrogant remarque *dès le début* qu'il a résolu ce mystère qui n'en est pas un. On est reconnaissant quand il se déplace alors sur les lieux, et ridiculise une police officielle toujours fidèle à elle-même. Enfin, on jubile que le dénouement devienne immanquablement scène de découverte ou coup de théâtre, de retour au salon fétiche transformé pour l'occasion en scène de music-hall. Les spectateurs abasourdis que sont les personnages intradiégétiques applaudissent alors l'artiste, et le lecteur se promet de revenir à la prochaine représentation – soit de se jeter sur le *Strand Magazine* dès sa prochaine parution. Ce qu'Eco analyse des structures narratives chez Fleming vaut de la même manière pour Conan Doyle :

Avant la fin du récit, l'algèbre doit s'être accomplie selon un code fixé à l'avance. [...] Le roman se déroule comme une suite de « coups » correspondant à un code et obéissant à un schéma parfaitement réglé. L'histoire proprement dite reste immuable et, curieusement, le suspense se crée à partir d'une séquence d'événements totalement convenus¹³.

Le paradoxe noté est en effet étonnant :

Paradoxalement le roman policier, que l'on serait tenté de classer parmi les produits qui satisfont le goût de l'imprévu et du sensationnel, est fondamentalement consommé pour des raisons opposées, comme invitation à ce qui est évident, acquis, familier, prévisible ; [...] il ne s'agit pas de découvrir l'assassin, mais de suivre certains gestes « topiques » de certains personnages « topiques », dont nous aimons les comportements fixes¹⁴.

A l'évidence, Eco parle ici du mimétisme inhérent à la catégorie : pour faire un bon roman policier, il est admis qu'il faut respecter certaines constantes, et aller, dans une structure circulaire, du délit à la résolution, à travers la chaîne des déductions. Van Dine a d'ailleurs

¹³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

proposé une liste très dogmatique de ces règles¹⁵. Mais ce qui est remarquable dans les nouvelles de Conan Doyle, c'est que cette caractéristique macrocosmique, catégorielle du roman policier, est reproduite et amplifiée au niveau du microcosme : chaque nouvelle ressemble à toute la catégorie, mais plus précisément à son propre modèle, et ceci multiplie l'efficacité du phénomène. Le lecteur ne retrouve pas seulement, et même pas surtout, un schéma propre à tout roman policier – c'est-à-dire une simple forme, une structure sclérosée, un contenant – il retrouve aussi un contenu, un ensemble vivant de personnages et de lieux, dont la récurrence est la condition essentielle de l'attrait du texte.

En développant cette structure itérative interne, Conan Doyle franchit la dernière étape radicalisante de l'illusion mimétique. Les deux procédés étudiés jusqu'à présent, à savoir la comparaison et l'interaction, prenaient pour référence la réalité, et avaient pour fonction de faire coïncider dans l'esprit du lecteur le fictif avec le réel ; il s'agissait de faire oublier le fictif, en provoquant l'effet de réel. Par contre, l'insertion de chaque nouvelle dans un réseau intertextuel de ressemblances afin de créer l'illusion mimétique est beaucoup plus paradoxale et beaucoup plus osée, puisqu'elle aboutit en fait à supprimer la réalité. Désormais les deux termes de la comparaison seront fictifs, et la fiction aspire donc à l'autonomie, sans toutefois lui sacrifier la vraisemblance.

Pour prendre le lecteur dans les filets de l'identification, le narrateur choisit de se doubler lui-même, de provoquer la reconnaissance du fictif. De naturaliste, la fiction devient carrément « sur-réaliste », dans le sens où, au lieu d'être isomorphe à la réalité, elle se copie elle-même. Dans un automimétisme annulant le terme réel, la fiction acquiert un statut autonome, et une réalité « littéraire », grâce à son insertion dans un réseau intertextuel. Elle sera désormais avérée par sa ressemblance non plus à la réalité, mais à l'ensemble des textes, et son

¹⁵ S.S. Van Dine. « Twenty Rules for Writing Detective Stories », in Howard Haycraft. *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*. New York : Simon and Schuster, 1946, pp. 192-193.

naturalisme deviendra un intertextualisme.

Cette aspiration à l'autonomie rapproche les nouvelles de Conan Doyle d'un autre genre littéraire, celui du conte de fées, qui fonctionne lui aussi de la sorte, comme l'a montré Vladimir Propp en dégagant une morphologie du conte¹⁶. La ressemblance est souvent frappante, et mise en relief par les protagonistes eux-mêmes. Alors que son client dans *The Adventure of the Sussex Vampire* lui rapporte les faits, Sherlock Holmes s'écrie : « But really, we seem to have been switched on to a Grimm's fairy tale. » (SUSS, 1034) Comme à l'accoutumée, les premiers textes sont exemplaires et posent les jalons. Dans *A Sign of Four*, on remarque que tous les personnages archétypiques du conte habitent les nouvelles : « "It is a romance! [...] An injured lady, half a million in treasure, a black cannibal, and a wooden-legged ruffian. They take the place of *the* conventional dragon or wicked earl." » (SIGN, 129) L'article défini atteste de la qualité de fonction de ces personnages : motifs récurrents, ils créent des archétypes reconnaissables dans chaque conte de fées, et attestent de l'appartenance au genre, et donc de la « réalité littéraire ».

La ressemblance des nouvelles avec le conte est à la fois formelle et thématique. La phrase de conclusion de *The Boscombe Valley Mystery* résonne inmanquablement comme la paradigmatique formule « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » : « There is every prospect that the son and daughter may come to live happily together. » (BOSC, 217) Les lieux eux aussi rappellent l'espace du conte. « An Arabian Nights drawing-room, vast and wonderful, in a half gloom » (3GAB, 1031), tel est le décor de *The Adventure of the Three Gables*, tandis que l'auberge de *The Adventure of the Veiled lodger* s'appelle « The Green Dragon » (VEIL, 1104). Par sa présence symbolique, le motif du dragon vole d'ailleurs la vedette à tous les autres. Il s'impose encore à l'esprit de Watson comme la vision fantastique d'un coffre fort dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton* :

¹⁶ Vladimir Propp. *Morphologie du conte*. Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1965.

I knew that the opening of safes was a particular hobby with him, and I understood the joy which it gave him to be confronted with this green and gold monster, the dragon which held in its maw the reputation of many fair ladies. (CHAS, 578)

Bien entendu la crainte ancestrale du dragon hante aussi *The Hound of the Baskervilles*, et la description finale ne laisse guère de doutes quant à la qualité « dragonsque » de l'animal cracheur de feu : « Fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame. » (HOUN, 757) Mais le dragon n'est pas le seul habitant fantastique des nouvelles ; on y trouve encore sorcière – « a body [...] with dreadful, witch-like features, all nose and chin, projecting at one end, the dim, glazed eyes staring from a discoloured and crumbling face » (SHOS, 1110) –, fantôme – « a man who seemed to have emerged from the wall » (VALL, 811) –, et autres diables et démons :

The devil, sir, for all I know. [...] It wasn't black, sir, nor was it white, nor any colour that I know, but a kind of queer shade like clay with a splash of milk in it. Then there was the size of it – it was twice yours, sir. And the look of it – the great staring goggle eyes, and the line of white teeth like a hungry beast. (WIST, 878)

Les situations elles aussi sont typiques du conte de fées : citons par exemple le thème manichéen du loup et de l'agneau – « day and night, the silent, watchful mother seemed to be lying in wait as a wolf waits for a lamb. » (SUSS, 1036) –, ou encore la récurrence de l'archétypique chasse au trésor maudit, qui vaut la mort au majordome trop cupide dans *The Musgrave Ritual*, ou ruine la vie du peu scrupuleux Jonathan Small dans *The Sign of Four* :

It was an evil day for me when I first clapped eyes upon the merchant Achmet and had to do with the Agra treasure, which never brought anything but a curse yet upon the man who owned it. (SIGN, 141)

Un des griefs narratifs que Sherlock Holmes entretient à l'égard de Watson est d'ailleurs qu'il transforme ce qui devrait être une série de conférences en autant de contes, et la critique se fait dévalorisante :

Might I trouble you, my dear Watson, to draw a little nearer to the window, taking every precaution not to show yourself, and then to

look up at our old rooms – the starting-point of so many of your little fairy-tales? (EMPT, 489)

Il ne comprend pas que cette parenté avec le conte est pourtant fondamentale au succès des nouvelles, et ce à plusieurs égards. Nous analyserons plus loin la valeur mythique que confère au texte la conjonction de tous les archétypes du conte populaire. Il nous suffit de souligner pour l'instant combien l'insertion de chaque nouvelle au creux d'un monde fictif codé et reconnaissable est efficace pour anesthésier la méfiance réaliste du lecteur et combien cet automimétisme crée l'illusion référentielle.

Nous avons jusqu'à présent analysé deux caractéristiques de la narration watsonienne : Watson cherche avant tout à construire un personnage, un type de narrateur, inspirant la confiance narrative du lecteur en lui donnant à croire qu'il est transitif. Puis, après s'être ainsi défini lui-même, Watson donne ostensiblement à voir le type de sa narration : un récit naturaliste dicté par les exigences factuelles. Ces deux aspects de la narration tendent donc vers un but unique : faire disparaître autant que possible le narrateur en tant que tel. En donnant de lui l'image d'un narrateur greffier, d'un narrateur capable de recopier mais pas d'inventer, Watson tente de supprimer la subjectivité inhérente au récit à la première personne ; en insistant par tous les moyens sur la référentialité de sa narration par rapport au monde réel, il essaie de faire oublier qu'il s'agit avant tout de fiction. Autrement dit, nous avons montré de quelle façon Watson s'évertuait à persuader le lecteur qu'il n'y avait aucun agent modalisateur entre lui et l'histoire, qu'on lui permettait de l'appréhender directement et sans filtre, ni celui d'une subjectivité humaine, ni celui d'une forme fictive.

Il nous reste maintenant à établir que derrière cette apparente transitivité, Watson a au contraire dissimulé une modalisation, une mise en perspective extrême du récit. Derrière la technique que Watson revendique de manière ostentatoire, et que la critique anglo-saxonne a depuis appelée le « showing », le lecteur débusque l'importance du « telling » : le narrateur est

bien présent aux commandes du récit, et la première modalisation qu'il effectue est d'ordre temporel. Nous verrons quelle en est la fonction, et quels en sont les effets.

Loin de présenter les faits de manière chronologique et linéaire – présentation *a priori* seule compatible avec l'exigence de transitivité par rapport au temps réel –, la narration watsonienne bouleverse le schéma temporel, et le bouleverse doublement. Le premier bouleversement temporel est d'ordre macrocosmique, et concerne la succession chronologique des différentes nouvelles : très clairement, les histoires ne sont ni écrites ni publiées dans l'ordre où elles sont censées avoir eu lieu. Un exemple pris au hasard suffira à nous en persuader : le recueil des éditions Penguin respecte l'ordre de publication des nouvelles dans le *Strand Magazine*, et *The Adventure of the Golden Pince-Nez* y est placée directement derrière *The Adventure of the Three Students*. Pourtant la première dans l'ordre de publication commence ainsi : « It was in the year '95 that a combination of events [...] » (GOLD, 596), alors que la seconde donne une date antérieure : « When I look at the three massive manuscript volumes which contain our work for the year 1894 [...] » (3STU, 607). Ainsi, quand le lecteur contemporain de Conan Doyle achetait le *Strand*, 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. Cette remarque, qui pourrait sembler relativement anodine et sans grande portée, est pourtant fondamentale à la construction du mythe qu'est devenu Sherlock Holmes. Nous commencerons donc par analyser pourquoi et comment un tel bouleversement macrocosmique est possible. La biographie de Sherlock Holmes s'inscrit en faux par rapport à la tradition du roman-mémoires de type rétrospectif tel que le définit Jean Rousset dans *Narcisse romancier* :

Il commence par le commencement, il se poursuit selon l'ordre chronologique ; si le moment actuel est introduit, c'est en fin de récit, on s'arrange à ne pas mélanger les espèces temporelles¹⁷.

¹⁷ Jean Rousset. *Narcisse romancier*. Essai sur la première personne dans le roman. Paris : José Corti, 1972, p. 23.

Watson fuit l'ordre chronologique qui serait véritablement pour lui un écueil, car la présentation de l'ensemble en histoires indépendantes lui garantit un élément clé : la discontinuité. Conan Doyle n'a pas choisi la forme de la nouvelle en obéissant à des considérations pratiques de publication. L'exemple de Dickens est la preuve qu'un roman à la présentation chronologique des faits peut parfaitement s'accommoder d'une publication hebdomadaire. Watson, dans la conception que Conan Doyle avait de son « auteur », avait visiblement besoin de discontinuité, et ce afin de transformer le linéaire en cyclique, l'histoire en mythe. L'utilisation de la nouvelle offrait en cela de nombreux avantages.

Tout d'abord, ces récits rétrospectifs sont placés sous le signe de la mémoire et obéissent à ses lois. Watson se présente véritablement comme un archéologue de sa propre mémoire, qu'il nous dit fouiller sans cesse. A ce titre, son œuvre s'apparenterait plutôt au récit introspectif au sens que Rousset donne à ce mot, c'est-à-dire le récit d'une mémoire vivante, qui recomposerait son passé tel que celui-ci lui apparaîtrait au moment présent. Rousset cite alors la très belle préface de *La Route des Flandres* où Claude Simon s'entretient avec Claude Sarraute : « L'auteur entreprend moins de raconter une histoire, que de décrire *l'empreinte laissée par elle dans une mémoire ou dans une sensibilité*¹⁸. » Il ajoute que :

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 broc¹⁹.

L'abandon de l'ordre chronologique d'habitude inhérent au genre se trouve ainsi justifié par le fonctionnement d'une mémoire individuelle : le passé est dès lors raconté à partir du présent d'un sujet en proie à des souvenirs.

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

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

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. Sherlock Holmes est soumis en cela aux mêmes nécessités que Superman :

[Superman] doit être un archétype, la somme d'aspirations collectives bien précises, et doit donc nécessairement se figer en une fixité emblématique qui le rende facilement reconnaissable [...]; mais, comme il est commercialisé dans le cadre d'une production romanesque, pour un public consommateur de romans, il doit être soumis à ce développement qui est caractéristique du personnage de roman. [...] Or Superman ne peut se consumer, car un mythe est inaltérable. [...] Superman doit donc rester inaltérable tout en se consommant selon les modes de l'existence quotidienne. Il a les caractéristiques du mythe intemporel, mais n'est accepté que s'il opère dans le monde quotidien et humain de la temporalité²⁰.

Pour Sherlock Holmes, 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. A chaque fin de nouvelle, elle permet au présent de faire irruption dans le texte, elle autorise le moment présent de l'écriture à s'insinuer régulièrement 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.

Watson accorde en effet sa préférence, pour raconter son histoire, au temps cyclique plutôt qu'au temps linéaire. Le retour à l'identique implique la résurgence cyclique d'une même cosmogonie, et l'abolition du temps historique au profit d'un temps mythique d'éternel retour. Dans sa biographie de Conan Doyle, McCearney note cette pérennité mythique du texte :

²⁰ Umberto Eco. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, pp. 136-139.

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. Les personnages ayant repris leurs positions de départ, une nouvelle aventure peut commencer²¹.

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 » (STUD, 18), déclenchant la réponse de Watson, que le lecteur averti peut aisément deviner s'il ne s'en souvient pas : « How on earth did you know that? » (STUD, 18) Ce dialogue servira de modèle à tous les autres, qui résonneront désormais comme autant d'échos de ce rite inaugurateur. Citons par exemple : « In practise again, Watson, I observe. –Then, how do you know? » (SCAN, 162), ou encore, à la nouvelle suivante :

"Beyond the obvious facts that he has at some time done manual labour, that he takes snuff, that he is a free mason, that he has been in China, and that he has done a considerable amount of writing lately, I can deduce nothing else. [...]"

"How, in the name of good fortune, did you know all that?" (REDH, 177)

Dans *Le mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade analyse la croyance de l'homme primitif en la régénération périodique du temps, présupposant une création nouvelle, et il indique comment cette régénération nécessite toute une série de cérémonies périodiques, afin d'abolir le temps écoulé :

Pour les sociétés primitives qui vivent encore au paradis des archétypes, le temps n'est enregistré que biologiquement, sans qu'on le laisse se transformer en *histoire*, c'est-à-dire sans que son action corrosive puisse s'exercer sur la conscience par la révélation de l'irréversibilité des événements²².

²¹ James McCearney. *Arthur Conan Doyle*. Paris : Editions de la table ronde, 1988, p. 160.

²² Mircea Eliade. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1969, p. 91.

Une perspective est commune à toutes ces sociétés primitives, à savoir la nécessité pour elles de se régénérer périodiquement par l'annulation du temps :

Collectifs ou individuels, périodiques ou sporadiques, les rites de régénération renferment toujours dans leur structure et leur signification un élément de régénération par répétition d'un acte archétypal, la plupart du temps l'acte cosmogonique. Ce qui nous retient principalement dans ces systèmes archaïques est l'abolition du temps concret et, partant, leur intention anti-historique²³.

Il semble que ce soit ainsi qu'il faille aussi analyser ce discours rituel : comme une cérémonie préparatoire permettant le retour périodique du texte sur lui-même. Grâce à l'itération, 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 chevauchent, et où le futur n'est pas à craindre puisqu'il est connu d'avance et ne sera que leur répétition. Cette structure permet à Watson 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.

Ce bouleversement du temps macrocosmique de l'ensemble des nouvelles est surtout d'ordre idéologique. Il correspond à une conception primitive du temps et de l'histoire, et explicite un aspect de la définition que donnait Conan Doyle de la « meilleure littérature » : une littérature jaillissant du fond de l'âme humaine, une littérature remplaçant le temps linéaire par le temps cyclique, et transfigurant ainsi l'histoire en mythe et l'homme en archétype par le phénomène de la répétition. Mircea Eliade explique très bien ce cheminement :

Cette répétition consciente de gestes paradigmatiques déterminés trahit une ontologie originale. Le produit de la nature, l'objet façonné par l'industrie de l'homme ne trouvent leur réalité, leur identité que dans la mesure de leur participation à une réalité transcendante. Le geste n'obtient de sens, de réalité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale²⁴.

Mais ce mouvement ample est aussi repris dans le détail, et acquiert alors un caractère plus

²³ *Ibid.*, p. 103.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

technique d'efficacité narrative. Le temps linéaire est aussi mis à mal au niveau microcosmique, au sein de chacune des nouvelles. Pour développer cet aspect, et expliciter les libertés que Watson prend délibérément avec la durée, le décalage qu'il effectue entre le temps de l'histoire et le temps du récit, nous utiliserons l'étude que fait Genette du statut temporel de *A la recherche du temps perdu* dans *Figures III*.

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. » (WIST, 870), ou encore : « I am getting into your involved habit, Watson, of telling a story backward. » (THOR, 1056) C'est donc à l'ordre du récit que Sherlock Holmes trouve à redire, et il critique l'inversion du rapport entre l'ordre temporel de la succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo temporel de leur disposition dans le récit. 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. Pourtant, encore une fois, 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, « [...] à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le

rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant²⁵ », 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 :

Le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le fond sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du tissu romanesque²⁶.

Le sommaire aurait donc, dans la forme réaliste du roman, une valeur essentiellement utilitaire, sans autre intérêt littéraire que de permettre de passer rapidement sur les choses sans importance, simple conjonction de coordination. 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 éliminé 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 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. » (SIGN, 97) 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 : « It was half-past five before Holmes returned » (SIGN, 97), insistant

²⁵ Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, p. 131.

de façon narquoise sur la rapidité avec laquelle a passé le temps, et donc sur tout ce que le lecteur a manqué. Parfois, le manque est explicite :

It was after five o'clock when Sherlock Holmes left me. Just before nine o'clock Sherlock Holmes stepped briskly into the room. His features were gravely set, but there was a light in his eye which made me think that he had not been disappointed in his conclusions. (NOBL, 297)

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 bisquer 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. (CROO, 412)

Citons encore : « It was by concealing such links in the chain that Watson was enabled to produce his meretricious finales. » (BLAN, 1008) Mais si cette rétention est efficace, 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 pas la logique de la perspective. Il n'y a pas fraude : Watson se contente de manipuler en maître le décalage entre le temps de l'histoire et le temps du récit, et choisit de focaliser le récit en fonction de son information passée de personnage, plutôt que de son information présente de narrateur. La fonction de Watson est ici celle d'un intermédiaire, exploitant la souplesse, l'ambiguïté que sa position rend possible,

comme l'explique Genette : « Entre l'information du héros et l'omniscience du romancier, il y a l'information du narrateur, qui en dispose ici comme il l'entend, et ne la retient que lorsqu'il y voit une raison précise²⁷. » Lorsque Holmes assume la fonction de narrateur, nous verrons qu'un tel jeu avec les instances focalisantes lui est interdit, car il n'a pas accès à cet entre-deux défini par Genette, il n'a à sa disposition narrative que la vision toujours totalisante du héros omniscient.

*

A 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 », ou « en commençant par la fin », ce qui impliquerait encore une linéarité. Le temps linéaire est constamment bafoué par des analepses et des prolepses, si bien que la chronologie du texte devient tout à fait erratique. Le lecteur se trouve ainsi confronté à un récit qui, s'épaississant de retours 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. 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 une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps²⁸.

Bien sûr, nous venons de voir que les lacunes dans le texte de Watson sont en fait bien plus modales que temporelles, des paralipses plus que des ellipses, puisqu'elles ne consistent pas tellement en l'élimination d'un segment diachronique de liaison, mais plutôt :

[...] en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit. [...] Le récit ne saute pas par dessus un moment, il passe à côté d'une donnée²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

C'est en général Sherlock Holmes qui vient, en fin de nouvelle, combler les vides intentionnellement laissés par Watson, comme l'y autorise son omniscience narrative. Le récit de l'histoire du crime qu'il propose à ses auditeurs intradiégétiques se targue d'ailleurs d'être exhaustif. Prenons l'exemple de la nouvelle *The Adventure of the Six Napoleons*. Comme d'habitude, Watson ne rend pas compte de tout, et souligne le manque :

Holmes spent the evening in rummaging among the files of the old daily papers with which one of our lumber-rooms was packed. When at last he descended, it was with triumph in his eyes, but he said nothing to either of us as to the result of his researches. (SIXN, 591)

C'est Holmes qui remplit après coup les creux du texte, veillant scrupuleusement à n'en pas manquer un seul : « I have been looking up the dates in the old files of the paper, and I find that the disappearance of the pearl was exactly two days before the arrest of Beppo. » (SIXN, 594) Le texte opère un retour explicatif sur lui-même, célébrant la supériorité écrasante de Holmes, qui croit remplacer 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 », que Genette définit ainsi :

C'est la fonction la plus constante de ces rappels [...] que de venir modifier après-coup la signification des événements passés, soit en rendant signifiant ce qui ne l'était pas, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle³⁰.

Il remarque d'ailleurs que ce principe d'information différée ou suspendue joue à plein dans le mécanisme de l'énigme, qui fonctionne en lançant le lecteur sur de fausses pistes, en l'incitant à mal interpréter les nombreux signifiants, afin de rehausser encore le prestige du détective qui aura réussi à démêler l'écheveau. Les histoires regorgent de rappels : dans une activité constante d'autocorrection, le texte semble se chercher à tâtons et ne trouver sa signification

³⁰ *Ibid.*, p. 96.

définitive qu'une fois éclairé par la lumière de l'esprit de Sherlock Holmes, après qu'il a 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. (SUSS, 1036)

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. » (SUSS, 1036) 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, et reviendra sur sa signification :

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? (SUSS, 1043)

The Adventure of the Priory School propose un autre exemple : cette fois ce ne sont plus des faits, mais des traces qui sont mal interprétées. A la recherche de traces de pneus de vélo, Watson et Sherlock Holmes étudient le terrain : « Sheep-marks there were in profusion, and at one place, some miles down, cows had left their tracks. Nothing more. » (PRIO, 547) Mais ils en font une lecture erronée, et les empreintes de sabots de vaches se révéleront plus tard être le déguisement de sabots de cheval, et désigneront le voleur : « These shoes were dug up in the moat of Holderness Hall. They are for the use of horses, but they are shaped below with a cloven foot of iron, so as to throw pursuers off the track. » (PRIO, 558) C'est bien sûr Sherlock Holmes qui découvre la supercherie, car, contrairement à Watson, il ne se laisse pas abuser par l'apparente évidence de la réalité. Cet usage de l'analepse corrective a pour fonction d'expliquer l'énigme, mais surtout de souligner ostensiblement, comme pour leur faire honte, la mauvaise interprétation de Watson et du lecteur. Le procédé révèle clairement la volonté de

Watson de souligner son infériorité et celle du lecteur par rapport au détective. Le récit de Watson se présente donc comme un récit innocent, résultat d'une perception ne mettant pas en doute la transivité des signes, 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 :

L'usage le plus typique du rappel est sans doute [...] celui par lequel un événement déjà pourvu en son temps d'une signification voit après coup cette première interprétation remplacée par une autre³¹.

Vient alors la « longue série de révélations et d'aveux par laquelle se décompose et se recompose l'image rétrospective³². » Ce décryptage procède d'une dialectique subtile entre le « récit innocent » et sa « vérification rétrospective ». 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. Ce faisant, il ne commet toujours pas de faute narrative, il n'opère aucun de changement de niveau. Au contraire, l'anticipation est particulièrement bien adaptée au récit à la première personne, comme l'explique Genette :

Le récit à la première personne se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle³³.

Pourtant même si l'usage de la prolepse ne lui est pas *a priori* interdit par la nature de son récit, cela pourrait sembler un mauvais choix : comment en effet parvenir à créer le suspense si la fin est connue d'avance ? Genette souligne le paradoxe : « Le souci de suspens narratif

³¹ *Ibid.*, p. 98.

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 106.

propre à la conception classique du roman s'accommode mal d'une telle pratique³⁴. » Et pourtant Watson use et abuse de la prolepse : il annonce presque invariablement le dénouement de l'histoire, à savoir la réussite ou, exceptionnellement, l'échec de la détection, dès le début de la nouvelle, et semble théoriquement très proche de ce que l'on pourrait appeler un 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 is with a heavy heart that I take up my pen to write these the last words in which I shall ever record the singular gifts by which my friend Mr. Sherlock Holmes was distinguished. » (FINA, 469) Au cas où cela ne serait pas suffisant, Watson enfonce le clou quelques pages plus loin : « It was the last that I was ever destined to see of him in this world. » (FINA, 478) Quand Sherlock Holmes réapparaît finalement, au cours de la nouvelle suivante, il se sert de la même technique que Watson et lui annonce dès le début, quoique de façon très elliptique, et avant même d'avoir commencé son explication, que si lui s'en est sorti, Moriarty est bel et bien resté au fond du gouffre pour devenir « *The late professor Moriarty* ». (FINA, 486)

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 souvent présentée dès l'abord comme une pure formalité :

"There is no great mystery in this matter," he said, taking the cup of tea which I had poured out for him; "the facts appear to admit of only one explanation."

"What! you have solved it already?" (SIGN, 97)

Très clairement, l'intérêt premier des histoires ne réside donc pas dans la progression vers une

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

résolution problématique de l'énigme. 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 rendent la nouvelle moins brutale, la diluent en quelque sorte, et diminuent la tension. 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 et sans impatience la joie de la narration de l'événement : si le lecteur n'est pas obnubilé par cette question cruciale, si on l'en débarrasse dès l'abord, il sera plus à même d'apprécier le récit.

A 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 rétrospective³⁵.

Dans le contexte du roman policier, on pourrait facilement appeler indices implicites ces amorces dont Watson parsème sa narration, ces éléments qu'il sait décisifs à la résolution de

³⁵ *Ibid.*, pp. 112-113.

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 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. (SILV, 341-342)

Au milieu de tous 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 en filigrane de ces éléments cruciaux qui vont fatalement lui échapper, tant ils sont fugaces. 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. Tout est fait par Watson pour dévaloriser cet élément : c'est par hasard que Sherlock Holmes remarque

l'haltère, qui se trouve en plus « under the side table » (VALL, 790). Les deux qualificatifs de lieu font à l'évidence tout pour écarter cet objet du devant de la scène. Mais ceci ne devient évident que lorsque l'on relit le texte, parce qu'à la première lecture, le procédé fonctionne à merveille et il ne vient à l'idée de personne de garder les haltères en mémoire, d'autant moins que le récit passe très vite à autre chose :

"Mr. Douglas's dumb-bells", said Ames.

"Dumb-bell – there is only one. Where is the other?"

"I don't know, Mr Holmes. There may have been only one. I have not noticed them for months."

"One dumb-bell--" Holmes said seriously; but his remarks were interrupted by a sharp knock at the door. (VALL, 790)

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? » (VALL, 800) – 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, ainsi que la consolation, amicale, mais un rien condescendante qui suit : « Well, well, you need not be downcast » (VALL, 800). Il éprouve effectivement le sentiment déprimant d'être totalement incompetent, et la honte d'être jugé comme tel, par narrateur interposé. D'autre part, le lecteur s'arracherait presque les cheveux en s'apercevant que pourtant, il était favorisé par rapport à Watson/personnage, et qu'il aurait *dû* trouver la solution. En effet, à la deuxième lecture, 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.

Genette remarque les possibilités de renversements que comporte un tel jeu avec la compétence narrative du lecteur, qui, à force de fréquenter le code de l'œuvre, serait capable d'identifier les germes dès leur apparition, s'ils ne comportaient jamais aucune ambiguïté.

Watson se doit donc de brouiller encore les pistes, et il fait tout pour déjouer cette compétence acquise du lecteur :

C'est d'ailleurs sur cette compétence même que l'auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces ou *leurres* – bien connus des amateurs de romans policiers – quitte, une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu'est l'aptitude à détecter et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de *faux leurres* (qui sont de véritables amorces) et ainsi de suite³⁶.

Ainsi, chaque fois que le lecteur bute sur quelque chose de douteux, sur une donnée problématique et apparemment révélatrice, il se demande toujours s'il s'agit là d'une amorce ou d'un leurre, si l'on ne cherche pas à l'aiguiller sur une voie de garage. Le mot « RACHE », inscrit sur un mur du lieu du crime dans *A Study in Scarlet*, constitue un exemple typique de cette équivoque. Inscrit en lettres capitales, et *donc* ostensiblement important, il se situe *pourtant* dans le coin le plus sombre de la pièce, et donc peut-être négligeable ; *mais* seul l'examen minutieux de Sherlock Holmes permet de le repérer, ce qui pourrait signifier qu'il s'agit bel et bien là du très codifié élément clé qui aurait échappé à la police. On le voit, le procédé peut se décliner à l'infini, et le lecteur sait qu'il ne peut pas toujours prendre « à la lettre » les indices.

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 bouche bée que s'il avait lu plus soigneusement, il aurait su dès le début qu'il s'agissait d'un imposteur, que cette personne n'avait pas d'identité réelle : la réponse était littérale, et Angel avait véritablement le statut évanescent d'un ange. Mais l'indice peut être encore plus elliptique. En relisant le texte de *The Valley of Fear*, le lecteur s'aperçoit – ou peut

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

aussi très bien ne même pas s'apercevoir puisqu'on ne lui dit rien et que l'indice est si ténu qu'il peut ne pas s'en souvenir une fois la clé dévoilée – qu'il aurait pu comprendre dès le début qu'il y avait méprise sur l'identité du mort, et que M. Douglas était tout ce qu'il y a de plus vivant. En effet, sa femme ne se trahit-elle pas en employant le présent perfect suivant : « Yes, we have been married five years. » (VALL, 796) De même, 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 » (YELL, 353), 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, c'est-à-dire le rapport d'égalité ou d'inégalité entre le nombre de fois qu'un événement se produit dans l'histoire et le nombre de fois qu'il est mentionné dans le récit. Watson prend des libertés avec le récit singulatif qui consiste à raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, récit de référence puisqu'il vise à respecter au plus près le déroulement temporel.

Deux variantes de ce rapport sont proposées par Watson. Tout d'abord, il 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 de 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. Un événement de l'histoire est alors raconté plusieurs fois, et construit 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 »³⁷. A cette cacophonie des témoins se superpose celle des différents détectives et des 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 fantasmes 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 réelle³⁸. 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. Beaucoup de critiques ont

³⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁸ 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).

déprécié le côté monosémique et manichéen, positiviste et matérialiste des nouvelles de Conan Doyle³⁹. Et il est vrai que la narration holmésienne impose le paradigme d'un texte explicatif rationaliste et exclusif de la réalité. Mais il ne faut pas oublier que 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, et qui fera l'objet d'une étude ultérieure. Contentons-nous pour l'instant d'établir que 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.

Mais l'itération du récit ne consiste pas seulement à raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois. Dans un mouvement semblable à celui que Genette appelle chez Proust « l'ivresse de l'itération⁴⁰ », Watson a aussi pour habitude de raconter dans le détail *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, plutôt que de faire appel à la mémoire du lecteur, et de supposer connues des situations qu'il a déjà décrites ailleurs. Il est indéniable que, dans les nouvelles, des instants différents et éloignés dans le temps de la narration ont une forte tendance à se ressembler, si bien que le lecteur a fréquemment l'impression d'avoir déjà lu tel passage, de connaître déjà la suite de tel autre : ce sont les introductions des nouvelles qui offrent le meilleur exemple de ce procédé. Le lecteur n'a qu'à ouvrir le recueil au début de n'importe quelle nouvelle, il y retrouvera quelques lignes ou quelques pages qui résonneront comme un écho des histoires précédentes. Chaque nouveau récit commence invariablement par une pause, qui l'inscrit dans la continuité des textes précédents avant de le particulariser. Bien que Watson sache pertinemment qu'il a déjà raconté ce *type* de scène, il y revient inlassablement. Genette attribue cette itération au

³⁹ On peut citer notamment Martin Priestman dans *Detective fiction and Literature*. Londres : The Macmillan Press Ltd, 1990.

⁴⁰ Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972, p. 153.

fonctionnement de la mémoire :

Les instants ont chez lui [Proust] une forte tendance à se ressembler et à se confondre, et cette capacité est évidemment la condition même de l'expérience de la « mémoire involontaire ». [...] L'anachronisme des souvenirs (« volontaires » ou non) et leur caractère statique ont évidemment partie liée, en tant qu'ils procèdent l'un et l'autre du travail de la mémoire, qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux – époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur, mais le sien⁴¹.

Certes, ces distorsions de la fréquence sont plausibles, puisque justifiées par l'activité déformatrice qui est celle de la mémoire du narrateur. Mais elles ne se contentent pas d'être plausibles : elles sont totalement constitutives de la particularité de ce texte qui accorde à des pauses narratives le statut de scènes d'action. Car en effet, ces instants de débuts de nouvelles pourraient n'être, et même devraient n'être, selon le code du roman policier, que des pauses, des transitions dont l'intérêt serait subordonné à celui des grandes scènes traditionnelles d'action, de poursuite, et d'arrestation. Mais Watson s'arrête systématiquement sur ces ouvertures, opère une pause narrative qui isole des situations typiques et les transforme en vignettes statiques incontournables : *Sherlock Holmes et sa pipe*, *Sherlock Holmes et son violon*, *Sherlock Holmes se déguise en devin*, *Sherlock Holmes mystifie Watson*. La place importante qu'elles occupent dans l'espace total du livre, ainsi que l'impatience du lecteur à les retrouver, tout pointe dans la même direction : il s'agit bien là des grandes scènes du texte, des moments les plus attendus du lecteur. Watson, persona de Conan Doyle, réussit donc le paradoxe étonnant de transformer en grandes scènes celles qui sont d'habitude les pauses du récit, coincées entre deux scènes d'actions, et que le lecteur avide saute pour que le récit progresse. La notion de progression du récit est donc totalement remise en question par cette fréquence itérative : ce récit qui trébuche sans cesse sur lui-même ennoblit ces grandes scènes typiques et paradigmatiques, où l'action linéaire et éphémère se suspend et se dilate pour

⁴¹ *Ibid.*, pp. 154-179.

laisser la place à la construction lancinante du mythe.

On ne peut en finir avec la narration extradiégétique de Watson sans noter le paradoxe inhérent à son choix : il s'emploie comme on l'a vu à proposer un texte naturaliste, mimétique par rapport à la réalité, et cherchant à provoquer « la suspension volontaire de l'incrédulité du lecteur », mais à côté de cela, il se donne ostensiblement à voir en tant que narrateur, ce qui semble a priori fatal à la technique du « showing », et, partant, à l'illusion mimétique. Watson affiche sans cesse sa position d'écran, de source, de garant et d'organisateur du récit. Il ne se passe quasiment pas une nouvelle sans que soit fait référence à Watson en tant qu'instance narrative, et il n'est jamais permis au lecteur de perdre de vue que c'est à travers le prisme déformant de la mémoire, puis de l'organisation, de Watson que l'histoire lui est présentée. Et pourtant :

Le miracle du récit, c'est que cette *distance temporelle* entre l'histoire et l'instance narrative n'entraîne aucune *distance modale* entre l'histoire et le récit : aucune déperdition, aucun affaiblissement de l'illusion mimétique. Extrême médiation, et en même temps comble de l'immédiateté⁴².

Si cela fonctionne, c'est parce que ce qui est raconté n'est jamais présenté comme l'histoire, mais comme sa *trace*. A l'histoire toute nue qu'on semble nous proposer, se substitue une image de l'histoire, passée au crible de la vision watsonienne, et c'est ce double beaucoup plus que l'histoire elle-même qui intéresse Conan Doyle. 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.

Les nouvelles prennent souvent un tour métanarratif, et remplissent une fonction de commentaire, d'analyse, de critique littéraire ; c'est pourquoi le texte se prend si souvent lui-

⁴² *Ibid.*, p. 189.

même comme objet, et anticipe sur les analyses éventuelles. « La façon de raconter » de Watson est souvent au centre des débats :

I must admit, Watson, that you have some power of selection which atones for much which I deplore in your narratives. Your fatal habit of looking at everything from the point of view of a story instead of a scientific exercise has ruined what might have been an instructive and even classical series of demonstrations. (ABBE, 636)

Watson et Holmes ont la même conversation dans *The Adventure of the Copper Beeches* : « You have degraded what should have been a course of lectures into a series of tales. » (COPP, 317) Remarquons que ce primat du métanarratif sur le narratif est d'ailleurs tout à fait cohérent avec la nature de la narration watsonienne. Il s'agit d'une narration dont le contenu n'est jamais problématique puisque son objet, l'histoire du crime, est connu d'avance par son auteur : il est archivé, classé, répertorié dans des malles ou dans les tiroirs de sa mémoire. La teneur de la narration va de soi pour Watson – nous verrons plus loin que ce n'est pas le cas lorsque Sherlock Holmes joue le rôle de narrateur intradiégétique. 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 extrêmement technique puisqu'elle réalise l'exploit de préserver l'illusion mimétique. Watson souffle en quelque sorte au lecteur que bien sûr il met tout cela en scène, mais qu'il ne le fait pas de façon consciente, et que d'ailleurs, il ne comprend pas grand-chose à ce qu'il raconte. C'est cette naïveté affichée qui permet de sauver l'illusion mimétique, en faisant croire que toute cette mise en scène du récit n'est due qu'à l'activité inconsciente de la mémoire du narrateur.

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 ».

A un mystère et aux indices éventuels qui permettraient de les 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, comme il se plaît à le remarquer lui-même :

When I hear you give your reasons, the thing always appears to me to be so ridiculously simple that I could easily do it myself, though at each successive instance of your reasoning I am baffled until you explain your process. And yet I believe that my eyes are as good as yours. (SCAN, 162)

Holmes abonde dans son sens : « Quite so. You see, but you do not observe. The distinction is clear. » (SCAN, 162) Le même discours revient dans *The Adventure of the Speckled Band* : « You have evidently seen more in these rooms than was visible to me – No, but I fancy that I may have deduced a little more. I imagine that you saw all that I did. » (SPEC, 270) Watson ne manque pas une occasion de confesser 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. (REDH, 186)

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 perception⁴³.

Ainsi, Watson est moins victime d'une perception erronée que d'une perception inutile, un des caractères les plus remarquables de l'illusion. 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

⁴³ Clément Rosset. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976, p. 10.

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 : « your native shrewdness, my dear Watson, that innate cunning which is the delight of your friends [...] » (VALL, 770), ou encore : « Perhaps there are points which have escaped your Machiavelian intellect » (VALL, 771). Il est remarquable de constater que, même en menant une enquête convenable, qui lui permet de se rendre maître de tous les faits, Watson tombe toujours à côté du raisonnement juste :

And a singularly consistent investigation you have made, my dear Watson. I cannot at the moment recall any possible blunder which you have omitted. The total effect of your proceeding has been to give the alarm everywhere and yet to discover nothing. (LADY, 946)

Mais cette déficience systématique se transforme en atout narratif, et déclenche le rire. Watson est constamment en butte à l'ironie affectueuse de Holmes, qui va même jusqu'à deviner à l'avance les bourdes de raisonnement de son ami, et ce dernier est au supplice : « You may argue – but I have too much respect for your judgement, Watson, to think that you will do so – [...] » (VALL, 800). Watson souligne l'aspect ludique impliqué par l'inutilité de sa perception : « He sat with his mouth full of toast and his eyes sparkling with mischief, watching my intellectual entanglement. » (VALL, 800) Martin Priestman a remarqué cette relation de dépendance entre l'incapacité de Watson à conférer un sens à la réalité et le succès de sa narration :

There is a retardation of Watson's learning faculties whereby, though eternally lectured to by Holmes, he never advances that step in applying his methods that could be fatal to the narrative procedure⁴⁴.

En effet, le rire de Sherlock Holmes est communicatif, et le lecteur, qui se sent valorisé par les errements du narrateur, lui inflige la sanction de la moquerie. Mais c'est sciemment que Watson joue le rôle d'« idiot du village » tel que l'a défini Umberto Eco :

Le roman problématique veut que le lecteur soit humilié par le savoir

⁴⁴ Martin Priestman. *Detective Fiction and Literature*. Londres : Macmillan Press LTD, 1990, p. 93.

du protagoniste. Mais le roman populaire refuse de frustrer le lecteur. Il le rend donc plus astucieux que le personnage, lequel joue le rôle d'idiot du village⁴⁵.

Cela dit, selon la terminologie d'Eco, Watson serait plutôt l'idiot calomnié que l'idiot réel, l'idiot faisant l'idiot pour les besoins de sa cause, l'idiot jouant de sa perception inutile comme d'un atout maître. Et même si, comme le laisse entendre Sherlock Holmes, Watson n'est peut-être pas une lumière – « it may be that you are not yourself luminous, but you are a conductor of light » (HOUN, 669) –, il sait se satisfaire de cette déficience et ne cherche pas à la réduire ; il la cultive au contraire pour le bénéfice du lecteur, et construit ainsi ce personnage d'idiot du village, souffre-douleur de Sherlock Holmes, sur lequel le lecteur peut s'apitoyer tout en se moquant gentiment de lui. Mais Watson rend quand même visible cette construction consciente et se démarque ainsi d'autres idiots, bien réels ceux-là, qui n'opèrent aucune distanciation par rapport à leur perception inutile. Il s'agit bien entendu de toute la flopée des policiers bornés, personnages typiques que Sherlock Holmes met tous dans le même panier, et qui se caractérisent par leur inobservance têtue du réel :

On a un idiot réel lorsque, bien que tous les éléments de l'intrigue – événements, confidences, signes irréfutables – concourent à déclencher la reconnaissance, seul le personnage persiste dans son ignorance. [...] C'est le polar qui offre la figure parfaite – assumée d'un point de vue critique par l'auteur – de cet idiot réel, en l'occurrence un officier de police opposé au détective privé⁴⁶.

Sherlock Holmes, on le sait, se refuse toujours à formuler la moindre théorie avant d'avoir une connaissance exacte des faits, et estime que la théorisation doit donc toujours être postérieure et subordonnée à l'observation du réel. Il énonce pour la première fois ce principe essentiel lors de la première enquête, et il lui restera fidèle. A Watson qui lui reproche de ne pas se concentrer sur un cas qui vient de lui être confié, il explique : « No data yet. It is a capital mistake to theorize before you have all the evidence. It biases the judgement. » (STUD, 27)

⁴⁵ Umberto Eco. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 35.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

La police officielle procède invariablement en sens inverse, c'est-à-dire à l'envers : ses divers représentants mettent au point des théories qui ont le mérite de ne pas manquer d'imagination, et déploient alors des trésors d'ingéniosité – ou d'entêtement – pour tordre et distordre les faits afin qu'ils s'insèrent tant bien que mal dans leur vue de l'esprit. Prenons l'exemple de *A Study in Scarlet* : ayant découvert dans la main du mort une alliance, Lestrade saute à la conclusion qu'il y avait une femme dans la pièce lorsque le crime a été commis. Dès lors, les faits nouveaux n'auront plus qu'à bien se tenir et seront systématiquement passés au crible de cette théorie. Tantôt Lestrade trouvera un moyen de les y insérer : il fera ainsi un sort définitif au mot « RACHE » inscrit sur le mur, décidera qu'il ne peut s'agir que du début du prénom RACHEL, et donnera miraculeusement un nom à l'inconnue à l'alliance. Tantôt il choisira commodément de les « oublier » et fera semblant de ne pas les avoir vus : ainsi l'odeur de poison émanant de la bouche du cadavre ne saura pas lui ôter de l'idée qu'il s'agit d'un meurtre sanglant, et il s'obstinera à tenir cette odeur pour négligeable. L'analyse de Rosset décrit parfaitement l'attitude de la police officielle, qui développe cette

[...] aptitude, particulière à l'homme, de résister à toute information extérieure dès lors que celle-ci ne s'accorde pas avec l'ordre de l'attente et du souhait, d'en ignorer au besoin et à sa guise ; quitte à y opposer, si la réalité s'entête, un refus de perception qui interrompt toute controverse et clôt le débat, aux dépens naturellement du réel⁴⁷.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard analyse lui aussi cette absence de perception des évidences les plus tangibles et les plus manifestes, en prenant pour paradigme de tous les illusionnés la grand-tante de Marcel, dans *A la recherche du temps perdu*. Il montre comment cette dernière se débarrasse des faits qui ne rentrent pas dans le système de ses souhaits : « La vérité, telle une mouche importune, revient sans cesse se poser sur le nez de la grand-tante, mais un revers de la main suffit pour la chasser⁴⁸. » De même que

⁴⁷ Clément Rosset. *Le principe de cruauté*. Paris : Les Editions de Minuit, 1988, pp. 59-60.

⁴⁸ René Girard. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Bernard Grasset, coll. Pluriel, 1961, p. 61.

la grand-tante proustienne, Lestrade et les autres détournent la réalité au profit de la vision qu'ils s'en sont faite antérieurement, au profit d'une image qui viendrait doubler la réalité avant qu'elle soit connue, et dont on exige qu'elle joue désormais le rôle de calque obéissant. Ces « idiots réels » opposent alors à la réalité non plus une perception inutile comme Watson, mais un refus de perception, dont ils ne sont pas conscients :

Ce qu'il y a de plus remarquable dans le phénomène de refus de perception est que l'opinion soit généralement confirmée et renforcée par les démentis mêmes. [...] Les propres « couac » du système, au lieu de l'affaiblir, font refluer vers lui une énergie issue de ses conséquences fâcheuses, de ses perpétuels différends avec le réel⁴⁹.

Dans *The Adventure of the Norwood Builder*, l'attitude de Lestrade en offre une parfaite illustration : persuadé que le jeune McFarlane est coupable, il détourne la réalité, et interprète comme une preuve indéniable de sa culpabilité l'empreinte sanglante de son pouce apposée sur le mur – alors que cette empreinte s'avérera être en réalité la preuve de son innocence. Il est d'ailleurs si sûr de lui, et tire une telle fierté de cette déduction, qu'il s'arroge le droit de remettre narquoisement Sherlock Holmes à sa place, avant d'être bien sûr ridiculisé et anéanti au final par la révélation de la « vraie » vérité : « Some of us are a little too much inclined to be cock-sure, Mr Holmes. » (NORW, 506) Ce sentiment de supériorité est bien entendu totalement étranger à Watson, qui joue au contraire à se faire modeste, et souligne, et même revendique, aussi souvent que possible sa propre incompetence, par l'intermédiaire d'un Sherlock Holmes toujours très en verve lorsqu'il s'agit de flageller Watson :

"'Pon my word, Watson, you are coming along wonderfully. You have really done very well indeed. It is true that you have missed everything of importance, but you have hit upon the method." (IDEN, 197)

Cette mise en scène watsonienne de l'inutilité de sa perception est effectuée pour le seul bénéfice du lecteur virtuel, et destinée à provoquer chez lui un certain type de comportement et d'émotions : elle met en lumière la valeur centrifuge de la narration watsonienne, de même que

⁴⁹ Clément Rosset. *Le principe de cruauté*. Paris : Les Editions de Minuit, 1988, p. 64.

le type de lecture auquel elle aspire.

Nous en venons donc pour conclure ce chapitre sur la narration watsonienne à un aspect qui s'est graduellement imposé à nous, et qu'il nous reste à analyser dans le détail. L'insistance de Watson tant sur la naïveté de son personnage que sur l'ingénuité de sa narration, de même que les déclarations de Conan Doyle sur la nécessité pour toute bonne littérature d'être inconsciente des processus qu'elle met en marche, posent clairement le problème de la manipulation et du rôle du lecteur.

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.

Le narrateur introduit délibérément entre lui et le lecteur un élément de compétition pour la possession du sens, de sorte que les progrès du lecteur sont toujours jugés en fonction de ceux de Watson. On l'a vu, Sherlock Holmes lui donne du bâton plus souvent qu'à son tour, et le lecteur reçoit de plein fouet 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 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. (REIG, 404)

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. » (DEVI, 959) 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 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! » (SILV, 337) ou encore « Brilliant, Watson, you are scintillating this morning! » (VALL, 772) 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.

Chapitre II

Sherlock Holmes : narrateur intradiégétique

A l'intérieur du récit watsonien et au terme de plusieurs passations de parole entre les différents personnages, enchâssé au cœur de la narration extradiegétique, vient se nicher le joyau du texte, la parole-oracle de Sherlock Holmes, qui remplace avantageusement la cacophonie dérangeante des paroles discordantes par l'harmonie d'une solution totalisante. A la fin de chaque nouvelle, Sherlock Holmes prend la parole pour expliciter le cas. Selon la distinction traditionnellement admise, « l'histoire du meurtre » succède alors à « l'histoire de la détection ». Nous employons cette expression d'« histoire du meurtre » car elle a valeur de référence conventionnelle, mais il y a peu de meurtres dans tout le corpus, bien trop peu en réalité pour faire l'économie d'une étude ultérieure quant à la nature de ce texte soi-disant « policier », mais où les délits graves sont fréquemment supplantés par de simples bizarreries. Watson passe souvent le relais et se fait porte-parole : le discours devient direct, et Sherlock Holmes assume la fonction convoitée de narrateur intradiégétique, s'adressant aux narrataires intradiégétiques suspendus à ses lèvres que sont en général Watson, la police officielle, le client, et le coupable. Remarquons donc dès le début que contrairement à la narration

centrifuge de Watson, celle de Sherlock Holmes ne s'adresse jamais au lecteur potentiel réel, mais à ses partenaires fictifs : elle est centripète, tournée vers l'intimité du texte. Pourtant nous verrons que ce texte, par essence régressif puisqu'obligé de revenir sur les traces du discours déficient de Watson, ne peut s'empêcher de déborder sa fonction explicative, de se mettre en scène. Là non plus, il ne s'agira donc pas d'une parole innocente, se cantonnant strictement à sa fonction suffisante minimale, mais d'un récit véritablement performatif, très conscient du pouvoir de stylisation et de manipulation qu'il peut exercer sur la réalité.

Tout d'abord, les récits intradiégétiques de Holmes se démarquent radicalement de la narration watsonienne du fait de leur caractère a priori incertain, de leur valeur d'enjeu. Pour Watson, le contenu de la narration n'est pas problématique, puisqu'il est connu d'avance : quoiqu'il arrive, Watson est sûr de pouvoir raconter son histoire, dont il possède d'ailleurs déjà le brouillon, et qui ne réclame plus qu'un travail d'édition et de mise en forme. Au contraire, Sherlock Holmes a affaire à une narration en danger, menacée de ne pas être : il doit raconter une histoire qui se dérobe sans cesse, qui se camoufle et se travestit, une histoire dont celui qui l'a initiée a parié qu'elle serait précisément inracontable, illisible sinon par lui-même. Pour Sherlock Holmes, chaque nouvelle narration exacte est toujours une gageure : il est consulté précisément pour démêler une situation que personne ne comprend, pour transformer en histoire cohérente des unités qui ne font pas sens, bref pour combler un déficit sémantique, pour résoudre un problème de narration. Ces deux types de récit semblent correspondre aux deux conceptions de la littérature énoncées par Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* : « These two views are the aesthetic and the creative, the Aristotelian and the Longinian, the view of literature as product and the view of literature as process¹. » Cette distinction est d'ailleurs reprise par Tzvetan Todorov à propos du roman policier, qui combine le mode

¹ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Londres : Penguin Books, 1990, p. 6.

constatatif et le mode performatif, la parole-récit et la parole-action : « Dans le cas de la parole-action, on réagit à l'aspect référentiel de l'énoncé [...] ; s'il s'agit d'un récit, c'est le récit en tant que tel que retiennent les interlocuteurs². » L'aspect le plus évident de la narration holmésienne est donc qu'elle consiste en une « parole-risque » bien plus qu'en une « parole-art », contrairement à celle de Watson, plus intéressée par l'efficacité formelle du récit en tant que tel. Pour Holmes, c'est surtout le contenu qui pose problème, et la narration est toujours une procédure performative, sans cesse menacée de venir se cogner au démenti de la réalité, et jamais certaine de pouvoir avoir lieu, de réussir à apprivoiser les faits pour les insérer dans une linéarité narrative. Même si, bien entendu, cette procédure se solde généralement par un succès total, par une narration exhaustive et méticuleusement exacte, le caractère aléatoire de la narration holmésienne est mis en évidence dans *The Yellow Face*, où le récit final qui revient rituellement à Holmes est impossible. La réalité mystifie son calque narratif, refuse de se laisser doubler par un récit et la narration semble alors perdre toute retenue : elle s'emballe loin de toute référentialité et se transforme en véritable affabulation. A Watson, qui lui demande s'il a une théorie quant à la mystérieuse personne aux traits figés qu'ils ont aperçue à la fenêtre d'un cottage, il répond avec son assurance habituelle : « Yes, a provisional one. But I shall be surprised if it does not turn out to be correct. This woman's first husband is in that cottage. » (YELL, 359) Mais cette fois, le décalage entre la réalité et le récit est irréductible, comme Watson le souligne : « It is all surmise. » (YELL, 359) Dès lors, Sherlock Holmes ne pourra plus renouer le contact avec les faits, et le privilège de prendre la parole narrative lui sera soufflé : ce sera la jeune mère qui reconstituera le puzzle et monopolisera la parole qui échoit d'ordinaire au détective. Réduit au silence – « Not another word did he say of the case until late that night. » (YELL, 362) -, éminemment frustré d'être cantonné à l'écoute passive, il se rend compte que sa parole performative court toujours le risque de ne pas pouvoir être

² Tzvetan Todorov. *Poétique de la prose*. Paris : Editions du Seuil, 1971, p. 26.

prononcée, et nécessite une grande humilité :

Watson, if it should ever strike you that I am getting a little overconfident in my powers or giving less pain to a case than it deserves, kindly whisper 'Norbury' in my ear, and I shall be infinitely obliged to you. (YELL, 362)

En fait, le privilège de la narration intradiégétique ne lui revient qu'au terme d'une lutte acharnée pour le sens, au cours de laquelle il doit en découdre non seulement avec la réalité, mais encore avec les autres narrateurs en puissance qui convoitent ce récit final. L'enjeu que constitue la narration est âprement disputé : en concurrence avec la police officielle, Sherlock Holmes se doit d'y parvenir avant elle, et la narration devient donc trophée. Il n'y a qu'à voir avec quelle urgence Sherlock Holmes s'interpose entre le coupable finalement démasqué et son récit. Il n'est pas question que cette narration lui échappe et il coupe d'autorité la parole aux volontaires éventuels, se gargarisant de la fluidité et de la complétude de son récit, comme dans *The Adventure of the Three Students* :

Perhaps it would be easier for you if I were to tell Mr Soames what occurred, and you can check me where I am wrong. Shall I do so ? Well, well, do not trouble to answer. Listen, and see that I do you no injustice. (3STU, 605)

L'objectif de Sherlock Holmes est alors de parvenir tout seul à tout expliciter, à concéder le moins possible de temps de parole. Dans ce cas, ce sera un franc succès car l'intervention extérieure nécessaire se limitera à un seul mot du coupable, précision dérisoire qui corrobore la théorie holmésienne : « Gloves » (3STU, 606). Ce ne sera que lorsque Holmes en aura fini que l'étudiant coupable pourra reprendre la parole, pour avérer le plus sobrement possible le récit : « Yes, sir, it is true. » (3STU, 606). Le vocabulaire employé par Watson pour décrire l'attitude de Sherlock Holmes puise alors dans le registre de la victoire – « heartily, triumphantly » (3STU, 606) : Holmes a gagné le combat pour le récit. Cette même volonté compulsive de raconter se retrouve maintes fois au fil des histoires, toujours dissimulée derrière une apparente sollicitude pour le coupable. Citons par exemple *The Hound of the Baskervilles* : « The recital

of these events must be very painful to you, and perhaps it will make it easier if I tell you what occurred, and you can check me if I make any material mistake. » (HOUN, 753) Une seule fois dans tout le corpus, Sherlock Holmes cède l'honneur de la narration, et il le cède, qui plus est, à un représentant de la police officielle. En compétition avec Stanley Hopkins dans la nouvelle *The Adventure of Wisteria Lodge*, il reconnaît en lui un adversaire à sa mesure, aussi bon lecteur que lui de la réalité, et il laisse alors échapper, bon gré, mal gré, le privilège de la narration : ce sera Hopkins qui, pour une fois, remportera le trophée. Le roi perdrait-il sa couronne ? En réalité, il n'est pas tout à fait indifférent que ce détective émérite s'appelle Stanley Hopkins, dont les initiales ne sont pas sans rappeler celles d'un autre. Stanley Hopkins est bien un apprenti Sherlock Holmes, et cette passation de parole n'est en fait qu'un retour à l'envoyeur.

*

Avant d'aller plus loin, il convient de souligner davantage un renversement fondamental. Seule une compétence extrême de lecteur permet à Holmes de décrocher le trophée de la narration, et l'obtention du statut de narrateur est toujours subordonnée à la capacité d'effectuer antérieurement une lecture exacte. La détection est clairement assimilée en premier lieu à une activité de lecture, comme le répète d'ailleurs souvent Holmes : « if my reading of the problem proves to be correct, [...] » (NORW, 507), « I was happy to have the opportunity of reading it off. » (RESI, 423). Watson lui-même accepte et développe cette métaphore de la lecture :

To Holmes, very many other things were to be read upon the trampled grass. (BOSC, 212)

A very long and complex story was written in the snow in front of me. (BERY, 314)

Then I began to think of Holmes's own methods and to try to practise them in reading this tragedy. (FINA, 479)

Autrement dit, la détection, telle qu'elle est conçue par Holmes, met clairement en évidence un phénomène d'enchâssement autour des notions de lecture, d'écriture et de récit. La narration

intradiegetique de Sherlock Holmes est présentée comme l'aboutissement d'une triple opération : c'est l'histoire de l'écriture par le criminel, puis du déchiffrement et de la lecture par le détective d'un texte inaugurateur. Il y aurait donc eu une écriture première, soigneusement camouflée et totalement indéchiffrable sinon par Sherlock Holmes, une écriture disparue, « pré-historique », mais que Sherlock Holmes réussit à lire, et dont il raconte l'histoire. Plus qu'à l'histoire d'un crime, on a donc affaire ici à l'histoire de la résurrection d'un texte voué à la non-existence.

La première étape initiatique vers la narration est, bien entendu, le succès de la lecture du message écrit par le criminel, qui fait figure d'auteur inaugural. Le criminel apparaît donc comme l'agent, en amont de la narration, d'un récit premier, et son délit s'apparente véritablement pour Sherlock Holmes à un acte de langage, mais un acte de langage caractérisé par la confusion générale des signes, le brouillage de la transitivité entre le signifiant et le signifié. Le signe s'opacifie, et la détection devient un combat entre un écrivain – le meurtrier – et un lecteur – le détective -, combat dont l'enjeu littéraire pour Sherlock Holmes est le sens du texte, et dont l'enjeu ontologique pour le criminel est la liberté.

Si cette lecture s'avère tellement difficile, c'est que le texte est réfractaire, qu'il se veut par essence illisible, voire invisible. La police officielle et Watson sont d'ailleurs mis en échec par ce texte impalpable et anonyme : « « There is no clue ? » said Gregson. « None at all », chimed in Lestrade. » (STUD, 29) Le texte se caractérise en effet par sa recherche de l'absence maximale, et il est en général suffisamment absent pour aveugler la police officielle de sa présence. Mais il ne réussit jamais à s'effacer tout à fait et Alain-Michel Boyer analyse ce surgissement bien involontaire du texte du criminel :

Il ne s'« exprime » plus, sur le plan de l'enquête, que par ses oublis, ses « dérapages », traces, taches, débris, toutes les défaillances de son énonciation meurtrière, [...] une énonciation qui comporte des ratés, dus à sa seule inattention ou au hasard. Autant de marques qui

extériorisent le caché ou qui permettent la manifestation du latent³.

Le texte semble alors désobéir à son auteur : il acquiert une existence autonome et préjudiciable. Alors qu'il s'efforce d'inscrire son délit à l'encre invisible, l'auteur laisse des marques d'une écriture indicielle, d'une écriture du désordre et du non-sens, qui s'exprime malgré lui en quelque sorte, à sa parole défendante. De tels dérapages involontaires sont souvent analysés par la critique en termes d'actes manqués, de lapsus : ils seraient alors le signe de ce qu'on pourrait appeler une scribopathologie, à savoir le signe d'une écriture malade laissant échapper des symptômes de sa présence, et s'offrant au diagnostic du détective. Le parallèle avec les troubles psychanalytiques est évident, et sera analysé plus loin, mais il convient pour l'instant de donner quelques exemples de ces actes manqués qui deviennent traces indicielles d'une écriture. On remarquera d'ailleurs combien le vocabulaire employé pour décrire ces traces appartient au champ lexical de la lecture, de l'écriture, voire de l'imprimerie.

Dans *The Sign of Four*, Holmes découvre les vestiges de cette écriture manquante :

"Here is the *print* of a foot in mould upon the sill. And here is a circular muddy *mark*, and here again upon the floor, and here again by the table. See here, Watson! This is really a very pretty demonstration."
I looked at the round, well-defined muddy discs.

"That is not a foot-mark", said I.

"It is something much more valuable to us. It is the *impression* of a wooden stump. You see here on the sill is the boot-mark, a heavy boot with a broad metal heel, and beside it is the mark of the timber toe."
(SIGN, 110)

Les références à l'écriture sont claires : « print », « mark », « impression » sont autant de signes involontaires d'une histoire, signes isolés qui n'ont pas de sens en eux-mêmes, mais qui acquerront une valeur référentielle lorsque Sherlock Holmes aura réussi à les intégrer dans un énoncé linguistique continu, lorsqu'ils auront pris leur place au sein d'une linéarité. Dans *A Study in Scarlet*, Sherlock Holmes emploie également la métaphore de l'imprimerie pour

³ Alain-Michel Boyer. « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret », *Modernités. Criminels et policiers*, 2, 1988, p. 12.

décrire ces traces :

I then walked slowly down the garden path, which happened to be composed of a clay soil, peculiarly suitable for taking **impressions**. No doubt it appeared to you to be a mere trampled **line** of slush, but to my trained eyes every **mark** upon its surface had a meaning. (STUD, 84)

Il apparaît évident que, face à un texte si lacunaire, le travail de lecture du détective consiste à retrouver les liens logiques, les conjonctions de coordination : il s'appuie pour cela sur les éléments typiques à cette écriture, qui sont récurrents d'un cas sur l'autre, et qui créent des motifs reconnaissables. Restera alors à réécrire le texte et à proposer une narration finale qui sera l'histoire de cette réécriture. Pour devenir narrateur, Sherlock Holmes doit donc s'initier activement à la littérature, et écrire un texte capable de donner aux signifiants valeur de signifiés. Cette tâche s'apparente beaucoup aux activités d'écriture et de lecture du poème, telles que les définit Frye dans *Anatomy of Criticism* :

In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs. [...] The words of a poem cannot be separated and attached to sign-values: all possible sign-values of a word are absorbed into a complexity of verbal relations. The poet does not equate a word with a meaning; he establishes the functions or powers of words⁴.

La reconstitution du texte effectuée par Sherlock Holmes l'oblige, en effet, à une lecture symboliste, complément du naturalisme extrême dont il fait preuve par ailleurs : il considère chaque élément comme subordonné à l'intégrité de l'ensemble. Pour reprendre la formule de Frye, « the word does not echo the thing but other words⁵ » : la trace est importante au milieu des autres traces, et la référentialité directe n'est d'aucun secours face à la complexité de la réalité. On sait combien la police officielle, très prompte à sauter aux conclusions, propose des interprétations erronées. Prenons l'exemple de *The Adventure of the Norwood Builder* où

⁴ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Londres : Penguin Books, 1990, pp. 74 ; 78.

⁵ *Ibid.*, p.81.

l'empreinte sanglante du pouce apposée sur le mur, identifiée avec certitude comme celle de Mc Farlane, est interprétée comme la preuve indiscutable de sa culpabilité. Pourtant, la réalité ne se laisse pas soumettre, le texte n'est pas si facile à lire, le signe n'est pas si référentiel que cela, et une lecture naturaliste s'avère inadaptée.

La raison en est que l'auteur du délit et du texte n'est pas uniquement un scribopathe : certes sa présence apparaît en filigrane dans ses actes manqués, mais elle se révèle aussi dans des traces très conscientes d'elles-mêmes, dans des lapsus intentionnels. Sur le symptôme vient se superposer le signal, sur l'absence s'inscrit le déguisement. Tout se passe comme si le meurtrier ne pouvait pas se résoudre à passer complètement inaperçu : d'un côté, il fait tout pour gommer les traces indicielles réelles de son passage ; de l'autre, il se plaît à épaissir son texte de signaux déroutants et mensongers, consciemment destinés à lancer le détective sur une fausse piste, mais peut-être aussi marques inconscientes de son désir d'être reconnu comme écrivain parfait. L'anonymat semble lui être insupportable : il tient à signer d'un nom d'emprunt, quitte à courir le risque de faire tomber le masque. Dès lors, le criminel va s'appliquer à désolidariser le signifiant du signifié et à rompre ainsi la transitivité du langage : les signes deviennent opaques, tant l'auteur travestit son texte. Comme le déguisement du corps que nous analyserons plus loin, le déguisement du texte procède par ajouts : afin de maximiser son absence, l'auteur dilate paradoxalement sa présence, gonfle le sens, et rompt le rapport d'unicité entre un signe et son référent. Il parie sur la souveraineté de sa parole manipulatrice, qui entre dans le cadre de ce que Todorov a appelé « la parole inadéquate », à savoir « le discours où un décalage visible s'opère entre la référence et le référent, entre le sens et les choses⁶ ». Todorov insiste sur la qualité performative de cette parole feinte, qui est à la fois récit et action : elle est persuadée qu'elle peut, au sens propre, dicter sa narration au détective, manipuler impunément la transitivité des signes. Et le lecteur s'aperçoit que c'est

⁶ Tzvetan Todorov. *Poétique de la prose*. Paris : Editions du Seuil, 1971, p. 27.

presque possible, que lui en tous cas, comme la police officielle, s'est laissé prendre au piège de ce langage faussé et truqué. Dans *A Case of Identity*, par exemple, il a pris « au pied de la lettre » ce fiancé chimérique, en faisant confiance au langage : Hosmer Angel est capable d'écrire, DONC il existe. C'est sur cette déduction évidente et de bon sens que comptait l'escroc pour arriver à ses fins. Mais Sherlock Holmes décèle l'absurdité d'un tel postulat, et c'est ironiquement la signature mensongère du coupable qui le trahit. A vouloir fournir une preuve écrite et donc indubitable de son existence, il court à sa perte, car Sherlock Holmes est encore meilleur spécialiste que lui de la manipulation du rapport entre signifiant et signifié, et il est tout à fait capable de débarrasser l'original des oripeaux qui le travestissent. Il sait réduire l'apparemment multiple à l'unique, et reconnaît sous la plume inadéquate de Hosmer Angel celle de Windibank, trahi précisément par sa machine à écrire :

"It is a curious thing", remarked Holmes, "that a typewriter has really quite as much individuality as a man's handwriting. [...] Now, you remark in this note of yours, Mr Windibank, that in every case there is some little slurring over the 'e', and a slight defect in the tail of the 'r'. There are fourteen other characteristics, but those are the more obvious. [...] I have here four letters which purport to come from the missing man. They are all typewritten. In each case, not only are the 'e's' slurred and the 'r's' tailless, but you will observe, if you care to use my magnifying lens, that the fourteen other characteristics to which I have alluded are there as well." (IDEN, 99)

La démonstration est sans faille, et c'est l'instrument de l'écriture qui donne à Sherlock Holmes sa solution : l'écrit semble se rebiffer, comme s'il n'acceptait pas que l'on touche à la transitivité du langage, principe sacro-saint de la communication.

*

C'est donc toujours un texte difficile que Sherlock Holmes doit déchiffrer, et c'est à deux métaphores différentes du support littéraire qu'il a recours pour exprimer sa recherche du texte littéraire originel dissimulé sous la trace fragmentaire, à savoir le terrain géologique et le palimpseste. Il s'agit d'une lecture verticale intéressée par l'épaisseur du texte, et apparentée à une véritable archéologie du savoir. En traçant un parallèle entre le détective et le géologue

positiviste, entre le texte à trous du criminel et le patrimoine archéologique, Sherlock Holmes développe une métaphore initiée par Darwin lui-même, pour lequel le patrimoine géologique était un texte fragmentaire, écrit dans des langues différentes, nécessitant déchiffrement et interprétation :

I look at the natural geological record, as a history of the world imperfectly kept, and written in a changing dialect; of this history we possess the last volume alone, relating only to two or three countries. Of this volume, only here and there a short chapter has been preserved; and of each page, only here and there a few lines. Each word of the slowly-changing language, in which the history is supposed to be written, being more or less different in the interrupted succession of chapters, may represent the apparently abruptly changed forms of life, entombed in our consecutive, but widely separated formations⁷.

Comme Darwin, Holmes a foi en la transitivité de la trace et du fragment, et le succès de sa narration repose sur sa capacité inégalée à reconstituer le tout à partir du vestige. Le bâton du professeur Mortimer dans *The Hound of the Baskervilles* fournit le paradigme de toute une série d'objets à la capacité métonymique telle, qu'ils permettent de remonter jusqu'à l'intégralité d'une personne ou d'un événement. Le fameux bâton est ainsi décrit par Watson :

It was a fine, thick piece of wood, bulbous-headed, of the sort which is known as a Penang lawyer. Just under the head was a broad silver-band, nearly an inch across. 'To James Mortimer, M.R.C.S., from his friends of the C.C.H.', was engraved upon it, with the date '1884'. It was just such a stick as the old-fashioned family-practitioner used to carry – dignified, solid, and reassuring. (HOUN, 669)

Ce simple objet déclenche le mouvement centripète, et la partie invite à rechercher le tout : « Let me hear you reconstruct the man by an examination of it. » (HOUN, 669) Alors que Watson parvient tout juste à inférer que Mortimer est un médecin de campagne, la démonstration de Sherlock Holmes est époustouflante. Le seul bâton l'informe que Mortimer a travaillé au Charing Cross Hospital ; qu'il en est parti ; qu'il a moins de trente ans ; qu'il est aimable, peu ambitieux, distrait ; enfin, qu'il possède un chien plus grand qu'un terrier et plus

⁷ Charles Darwin. *The Origin of Species*. Londres : Penguin Books, 1968, p.299.

petit qu'un dogue anglais. Le dictionnaire médical confirme bien entendu tout cela, prouvant que pour Sherlock Holmes, l'objet peut être métonymique de la personne tout entière, de même que pour le paléontologue, le fragment est métonymique de l'animal tout entier. Le détective se compare d'ailleurs explicitement à Cuvier :

As Cuvier could correctly describe a whole animal by the contemplation of a single bone, so the observer who has thoroughly understood one link in a series of incidents should be able to accurately state all the other ones, both before and after. (FIVE, 225)

Cet usage superlatif que fait Sherlock Holmes de la métonymie est probablement le trait le plus apparemment magique du personnage. Le lecteur se souvient d'ailleurs que Zadig, l'un des ancêtres du grand détective, fut à deux doigts d'être condamné pour sorcellerie : sa description minutieusement exacte des deux animaux royaux, sans qu'il les ait jamais vus, semblait relever de la magie noire. Mais Watson et divers autres personnages du corpus ont beau le qualifier régulièrement de sorcier ou de magicien (« a wizard », (RETI, 1116)), c'est de la science que Sherlock Holmes se réclame, et il fait siennes les méthodes de lecture et de reconstitution mises au point par la paléontologie, qui lui permettent de lier le texte. Dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, de petites taches de boue sur le pantalon de Watson et la forme du nœud de ses lacets de chaussures permettent à Holmes de raconter l'histoire de la matinée de son ami : il est allé aux bains turcs et a partagé son fiacre. Pour Sherlock Holmes tout est donc matière à récit : la plus infime trace doit trouver sa place dans la linéarité d'un récit, et la métonymie fournit le moyen d'expansion de la trace isolée en récit exhaustif.

Pour le détective comme pour le géologue, c'est la terre qui constitue l'outil de travail principal, l'adjuvant indispensable. Elle est d'abord le support privilégié de toutes les empreintes, métaphore du papier sur lequel s'inscrit le texte. Sherlock Holmes, qui connaît tous les coins et recoins de Londres, en a systématiquement appris toutes les caractéristiques géologiques : reproduire le trajet d'une personne en fonction de la couleur ou de la matière de la terre emprisonnée sous ses semelles est donc pour lui un jeu d'enfant. Élément statique

capable de fixer l’empreinte, la terre a aussi une vocation dynamique essentielle : elle s’attache aux pas de ceux qui la foulent, et indique avec ténacité sa présence. Ce sont de petits cônes de terre qui adhèrent aux pointes des chaussures d’athlétisme de l’étudiant Gilchrist qui donnent à Holmes la clé du mystère dans *The Adventure of the Three Students* :

The earth round the spike had been left on the table and a second sample was loosened and fell in the bedroom. I may add that I walked out to the athletic grounds this morning, saw that tenacious black clay is used in the jumping-pit, and carried away a specimen of it, together with some of the fine tan or sawdust which is strewn over it to prevent the athlete from slipping. (3STU, 606)

Toutes deux dépendantes de la terre, géologie et détection obéissent au même principe frustrant de fugacité de la trace : la terre s’insurge parfois contre le récit et reste muette, soit parce qu’elle refuse d’imprimer – c’est le cas par exemple des sols trop durs, réfractaires à toute empreinte –, soit parce qu’elle efface instantanément les caractères – le marécage est l’exemple parfait de cet absorption que la terre fait subir à la trace. Sherlock Holmes remarque maintes fois l’inégalité des sols face à l’exigence de lecture. Un terrain humide et herbu permet une lecture facile :

So moist was the ground that I could plainly see the traces which had been left by the fall of the stricken man. To Holmes, [...] very many other things were to be read upon the trampled grass. (BOSC, 212)

La neige, elle aussi, imprime parfaitement – « A very long and complex story was written in the snow in front of me. » (BERY, 314) -, de même que l’argile meuble : « There were many marks of footsteps upon the wet clayey soil. » (STUD, 28). Par contre, les terrains trop durs ne valent rien à l’écriture et la trace y est invisible ; Sherlock Holmes entreprend alors d’humidifier le support : « He stumbled over the watering-pot, upset its contents, and deluged both our feet and the garden-path. » (DEVI, 958). Un juste équilibre doit donc être trouvé entre la terre et l’eau, et un terrain légèrement marécageux est idéal : « We crossed the marshy bottom : [...] the track of a horse was plainly outlined in the soft earth. » (SILV, 344) Mais trop d’eau dilue les signes : la terre fait buvard, et la page devient blanche. Le marécage de *The*

Hound of the Baskervilles ne livre aucune trace du passage de Stapleton, et Holmes doit chercher un terrain plus favorable au récit :

There was no chance of finding footsteps in the mire, for the rising mud oozed swiftly in upon them, but as we at last reached firmer ground beyond the morass we all looked eagerly for them. But no slightest sign of them ever met our eyes. If the earth told a true story, then Stapleton never reached that island of refuge [...]. (HOUN, 760)

Cette assimilation directe entre nature du sol et qualité du papier se retrouve, de façon plus explicite encore, un peu plus haut dans ce même texte. Sherlock Holmes déplore en effet que la « page de gravier », qui aurait dû raconter une histoire si riche, ait été en quelque sorte froissée, tachée par une lecture désordonnée et peu soignée : « That gravel page upon which I might have read so much has been long ere this smudged by the rain and defaced by the clogs of curious peasants. » (HOUN, 680) Comme la géologie, la détection souffre donc aussi des conditions climatiques et du passage du temps qui rendent la trace éphémère. La nature elle-même handicape la lecture de son propre texte, et l'animalisation de la police officielle – « If a herd of buffaloes had passed along, there could not be a greater mess » (STUD, 28) – accentue le rôle de la nature dans la conservation ou la destruction de ces traces. Le marécage de *The Hound of the Baskervilles* métaphorise donc cet espace littéraire et géologique devenu incomplet, qu'il appartient à Sherlock Holmes de raconter. Pour en terminer avec cette métaphore archéologique, il convient de mentionner l'exemple extrême de *The Musgrave Ritual*, où le paysage entier se transforme véritablement en texte, à moins que ce ne soit le texte qui se transforme en paysage. La charade qui se transmet de génération en génération s'avère être un calque du paysage, une version littéraire de cette nature centenaire. Le texte est alors métonymique de la nature, et décoder le texte équivaut à lire le paysage : « It was perfectly obvious to me, on reading the ritual, that the measurements must refer to some spot to which the rest of the document alluded. » (MUSG, 393)

La deuxième métaphore de l'activité de lecture du détective est plus littéraire : la

technique de détection s'apparente, pour Sherlock Holmes, au déchiffrement vertical d'un palimpseste, dont il est d'ailleurs un spécialiste : « He [was] engaged with a powerful lens deciphering the remains of the original inscription upon a palimpsest. » (GOLD, 607) De la même manière, la narration finale de Holmes est subordonnée à sa capacité de « déchiffrer les traces de l'inscription originale » du meurtrier, et le parallèle ne lui échappe pas : « It will be harder to read now than this palimpsest. » (GOLD, 611) Sherlock Holmes présuppose l'existence et surtout la déchiffribilité d'un texte premier, dissimulé sous diverses couches d'écritures postérieures, souvent par le coupable lui-même pour travestir son texte – c'est le cas par exemple pour le petit morceau de sparadrap que M. Douglas colle sur la joue de Ted Baldwin, afin d'intervertir leurs deux identités dans *The Valley of Fear*. Dans ce cas, Sherlock Holmes ne se laissera pas prendre à cette superposition tricheuse : il s'apercevra que le pansement ne protège aucune blessure, et sera capable d'analyser comme un leurre cette superposition verticale de signes. Mais c'est parfois la nature qui recouvre de ses propres écrits les caractères originaux : « It has been pouring rain and blowing a hurricane ever since » (GOLD, 611), ou encore d'autres écrivains malgré eux : « It was all trodden into mire. » (GOLD, 611) Si bien que Sherlock Holmes doit d'abord délimiter la totalité du texte à lire, puis faire la part de ces couches superposées. A propos de *A Study in Scarlet*, Fillingham remarque que le détective se pose en lecteur exemplaire de la scène du crime : « He proceeds by first expanding the definition of the text to be read. [...] What is a blank wall to others is covered with signifiers to Holmes, signifiers which he reads aloud⁸. » Sa lecture consiste donc à saisir le texte dans toute sa densité, afin de remonter ensuite jusqu'à l'unicité de l'original. La narration issue de cette lecture se présente donc comme la réduction du multiple à l'unique, de l'épaisseur à la transparence et à la linéarité. Holmes effectue une lecture verticale pour

⁸ Lydia Alix Fillingham. « The Colourless Skein of Life : Threats to the Private Sphere in Conan Doyle's *A Study in Scarlet*. » *English Literary History* 56, n°3, p. 667. U.S.A. : The John Hopkins University Press, 1989.

parvenir à une narration horizontale ou, si l'on veut, une lecture synchronique autorisant une narration diachronique. Le texte narratif auquel il parvient en fin de nouvelle est donc le contraire de ce qu'Eco appelle « une œuvre ouverte », et constitue un discours essentiellement monosémique, intolérant à l'égard de la pluralité d'interprétations ou du mélange de voix. Il ne conçoit pas le palimpseste comme une riche collaboration intertextuelle, mais comme un défi à la linéarité positiviste, défi qu'il relève et remporte invariablement en imposant sa voix narrative.

*

La narration holmésienne se démarque de celle de son biographe d'une autre façon encore. Nous venons de voir qu'elle constitue un trophée qui s'obtient à l'arraché au terme d'un parcours initiatique, et que sa valeur réside dans son contenu référentiel, plus que dans sa forme. Nous voudrions montrer maintenant que ces deux types de narration représentent deux mouvements inverses. Centrifuge dans le cas de Watson, la narration du détective est essentiellement centripète, et fonctionne de la même façon que deux modèles auxquels elle se réfère d'ailleurs : le discours retrouvé au terme d'une cure psychanalytique, et le texte mythique fondateur. Ces deux parallèles s'imposent, car dans les deux cas, il s'agit d'une narration à rebours, ayant pour objectif la découverte, grâce au langage, d'un acte inaugural, et le retour à la situation d'avant le chaos instauré par cet acte. Comme la psychanalyse et comme le mythe, la détection est un système d'explication totalisant, fondé sur une exploration et une mise à jour des origines.

De même que la cure psychanalytique doit aboutir à l'intégration par le conscient puis à la verbalisation d'une scène du passé, de même la narration holmésienne se doit de retrouver un texte perdu pour la raison, mais accessible au moyen d'une démarche régressive. Il s'agit d'inscrire à l'intérieur du roman la partie fondatrice de celui-ci, de lui redonner un début : la narration finale équivaut toujours à une analepse, à un retour sur la première ellipse du texte

que l'on pourrait, à juste titre, nommer la scène primitive. Dans une archéologie de l'intériorité du texte, la narration témoigne de la recherche des origines à laquelle se livre la détection. Mais comme l'inconscient du sujet de la cure psychanalytique, l'intériorité du mystère se protège grâce à de multiples verrous, et ne pourra être atteinte qu'au moyen de différentes techniques d'effraction : à la manière du Surmoi qui ne lâche pas facilement son emprise sur le ça, les techniques d'auto protection du criminel s'efforcent de rendre inaccessible la scène primitive du délit.

Il convient donc d'analyser précisément ces similitudes. Alain-Michel Boyer a bien mis en évidence la parenté structurelle qui lie le criminel et le ça :

En se déroband à l'enquête, le criminel s'apparente donc à l'inconscient et à ses « contenus », aux « représentants » qui se glissent à la frontière du somatique et du psychique ; ses dissimulations et, parfois, ses travestissements, miment les réorganisations fantasmatiques alors que certains témoignages ressemblent étonnamment au « souvenir-écran », ce « Deckerinnerung » qui se caractérise par l'apparente insignifiance de son contenu⁹.

Nous avons déjà mentionné cette « réorganisation fantasmatique » de la réalité par le criminel : il est obligé de se dissimuler derrière cette mise en scène pour assurer sa propre sécurité physique, de la même manière que l'équilibre mental du patient d'une cure repose sur l'efficacité de son refoulement. Dans les deux cas, le sujet obéit à une nécessité de sécurité, et se protège au moyen d'une réorganisation mensongère des scènes signifiantes. C'est probablement *The Adventure of the Retired Colourman* qui fournit au lecteur le cas le plus complet de travestissement de la réalité par le criminel. C'est ce dernier lui-même qui fait appel à la police pour qu'elle enquête sur la disparition de sa femme adultère partie avec ses objets précieux, et il leur propose la version suivante :

On that particular evening old Amberley, wishing to give his wife a treat, had taken two upper circle seats at the Haymarket Theatre. At the last moment she had complained of a headache and had refused to

⁹ Alain-Michel Boyer. « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret », *Modernités. Criminels et policiers*, 2, 1988, p. 28.

go. He had gone alone. [...] He had got back from the theatre about midnight and found the place plundered, the door and window open, and the fugitives gone. (RETI, 1115)

Tout cela s'avère n'être que le double de la réalité : Josiah Amberley est en fait un avare jaloux qui a asphyxié sa femme ainsi que celui qu'il soupçonnait d'être son amant. Il a d'autre part dissimulé son argent pour faire croire que les fugitifs l'avaient emporté, et bénéficié ainsi de la prime d'assurance. Ce double du réel est particulièrement réussi parce que psychologiquement difficile à remettre en cause. Josiah Amberley a en effet pensé à inverser le rapport de crédibilité : il a camouflé une réalité fantasmagorique et improbable derrière un fantasme crédible puisque typique. Holmes souligne d'ailleurs le caractère banal de l'histoire d'Amberley : « The old story, Watson. A treacherous wife and a fickle friend. » (RETI, 1113) De même que l'inconscient, le criminel est très habile à préserver ses secrets, et le déguisement du double est en général très perfectionné : l'odeur de peinture destinée à couvrir l'odeur du gaz trompe tout le monde, ou presque. Pourtant, c'est le criminel lui-même qui, par une remarque plutôt incongrue, dévoile l'artifice de sa construction en trompe-l'œil de la réalité. Il a la fierté du prestidigitateur, et ne peut s'empêcher de souligner la perfection artistique de son tour, quitte à se trahir : « Even on the artistic side of crime, he [Sherlock Holmes] might have found something here to study. » (RETI, 1115)

Pour dissimuler la réalité, le criminel ne fait pas toujours œuvre de faussaire. Il se sert parfois aussi de ces souvenirs-écrans dont parle Boyer, bien réels, mais qui détournent l'attention du détective-analyste à la périphérie de l'enquête. C'est le cas, par exemple, dans *The Hound of the Baskervilles*, où Stapleton, lorsqu'il se présente à Watson, évite de lui raconter les éléments réellement signifiants, et se retranche derrière un babil de pure forme. Il satisfait la curiosité de Watson en lui servant des informations annexes : il lui fait part de sa passion sympathique pour l'entomologie et se dissimule derrière son passé d'instituteur pour se dispenser de mentionner ses motivations présentes.

Pourtant ces techniques de camouflage comptent sans la perspicacité du détective ou de l'analyste, qui tous deux s'intéressent avant tout aux signes apparemment négligeables que le criminel, ou le patient, dispersent et laissent filtrer. Ainsi, le souvenir-écran de Stapleton se retourne contre lui, car Sherlock Holmes est capable de passer outre le caractère apparemment anodin de l'information, voire de privilégier cette information, précisément du fait de son caractère anodin :

He so far forgot himself as to tell you a true piece of autobiography upon the occasion when he first met you. [...] He was once a schoolmaster in the north of England. Now, there is no one more easy to trace than a schoolmaster. A little investigation showed me that a school had come to grief under atrocious circumstances, and that the man who had owned it – the name was different – had disappeared with his wife. The descriptions agreed. (HOUN, 742)

Ces signaux secondaires sont habituellement dédaignés par les néophytes, mais comme l'analyse, la détection est un métier, et Sherlock Holmes, au contraire, dans une illustration parfaite de la démarche psychanalytique telle que Freud la théorise à la même époque, insiste inlassablement sur l'importance des détails. A Watson qui remarque : « You have an extraordinary genius for minutiae » (SIGN, 91), il répond « I appreciate their importance. » (SIGN, 91) Il n'est qu'à voir d'ailleurs sa bibliographie : il s'intéresse avant tout aux traces – de pas (SIGN, 91), de pneus (PRIO, 547), de craie (SECO, 654) – et aux vestiges – cendres de cigares (STUD, 33), de tabac (SIGN, 91) –, qui jouent pour lui le même rôle que les lapsus et les actes manqués pour le psychanalyste, et l'introduisent un peu plus avant dans l'intimité du sujet. Ce seront, par exemple, des mégots qui l'aideront à se faire une image des meurtriers dans *The Resident Patient* : « Oh, this is a Havana, and these others are cigars of the peculiar sort which are imported by the Dutch from their East Indian colonies. » (RESI, 432) Parmi les signaux secondaires qui l'aident à pénétrer le personnage, les expressions du visage et, plus généralement, la forme ou les attitudes du corps figurent en bonne place. *The Book of Life* écrit par Holmes et dont il discute avec Watson dans *A Study in Scarlet* est d'ailleurs décrit

comme un traité de physiognomonie, et Sherlock Holmes ne manque jamais une occasion de faire la preuve de sa capacité à lire le corps :

The writer claimed by a momentary expression, a twitch of a muscle or a glance of an eye, to fathom a man's inmost thoughts. Deceit, according to him, was an impossibility in the case of one trained to observation and analysis. (STUD, 23)

Watson est bien entendu son cobaye de prédilection, et il exerce sur lui sa capacité d'inférence physiognomonique, lui démontrant régulièrement qu'il y a pour lui une transativité totale entre la lecture du corps et la connaissance de l'esprit. Alors que Watson se défend par exemple d'avoir jamais exprimé de l'incrédulité à l'égard des méthodes de Holmes, celui-ci rétorque :

« Perhaps not with your tongue, my dear Watson, but certainly with your eyebrows. » (RESI,

423) L'observation des traits de Watson lui permet de suivre le cheminement de son esprit :

"The features are given to man as the means by which he shall express his emotions, and yours are faithful servants."

"Do you mean to say that you read my train of thoughts from my features?"

"Your features, and especially your eyes." (RESI, 423)

Dans ce cas, Holmes utilise cette capacité de lecture à des fins essentiellement ludiques et mystificatrices, et ses premiers mots dans cette nouvelle, qui ne répondent à aucune question de Watson, ressemblent déjà à un coup de théâtre : « "You are right, Watson. It does seem a very preposterous way of settling a dispute." » (RESI, 423) Mais le plus souvent, la transativité des corps étrangers lui sert à résoudre les cas, à déceler le décalage entre les mots prononcés et le contenu de la pensée. L'exemple le plus frappant d'un acte manqué relevé par Sherlock Holmes se trouve dans *A Case of Identity*. Le corps du coupable, qui s'était jusqu'alors soumis et laissé travestir, échappe au contrôle de la raison, et désobéit à sa censure : « Mr Windibank gave a violent start and dropped his gloves. "I am delighted to hear it", he said. » (IDEN, 199) Tous ces indices traqués par Sherlock Holmes sont de même nature que ceux qui aident le psychanalyste. Ce sont :

[...] des indices qui ont pour équivalent les « traces mnésiques » – ce que Freud nomme « Erinnerungsspur ». Des stigmates qui jouent le

rôle que tiennent dans la psychanalyse les symptômes et les actes manqués, lapsus, oublis, erreurs de lecture, tout ce qui est couvert par la notion de « Fehlleistung » : marques qui représentent le chiffage abstrait d'une scène active et présente dans le sujet, mais, qui, en raison de sa chute dans l'amnésie, se dérobe à toute maîtrise consciente¹⁰.

Le parallèle est d'ailleurs complété par plusieurs éléments révélateurs. Tout d'abord, pour écouter ses clients, Holmes adopte symboliquement la position typique du psychanalyste, attentif et silencieux, n'imposant aucun cadre à la narration qu'il laisse vagabonder, les yeux clos ou évitant de croiser le regard de son client, soucieux des détails :

Sherlock Holmes had been leaning back in his chair with his eyes closed and his head sunk in a cushion, but he half opened his lids now and glanced across at his visitor.
"Pray be precise as to details." (SPEC, 261)

Surtout, il semble en deux endroits être très au fait des dernières techniques de l'hypnose développées par Freud, et sa pratique en est parfaite. C'est d'abord sur Watson qu'il s'exerce : « Lie down there on the sofa and see if I can put you to sleep. » (SIGN, 128). Mais son pouvoir hypnotique s'affermi, et il est bientôt capable de s'en servir pour forcer la confiance de ses clients :

Holmes leaned forward and laid his long, thin fingers upon the woman's shoulder. He had an almost hypnotic power of soothing when he wished. The scared look faded from her eyes and her agitated features smoothed into their usual commonplace. She sat down in the chair which he had indicated.
"If I take it up I must understand every detail", said he. (CARD, 902)

Ce recours à l'hypnose met en relief une autre caractéristique commune de la détection et de l'analyse : toutes deux obéissent à la même nécessité de tout savoir, de ne rien laisser dans l'ombre. Il s'agit de deux inquisitions, où le texte recherché, l'écriture originelle, doit se soumettre à l'exigence de capitulation absolue. Pour parvenir à une transparence totale, toutes deux ont recours à ce que Boyer nomme des « techniques d'effraction¹¹ », et l'hypnose est bien

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

entendu l'une d'entre elles, technique permettant d'aller chercher des informations à l'insu du sujet conscient.

L'enquête et la cure se présentent comme des techniques d'effraction, qui visent à extorquer, extirper une part intime au patient ou au suspect. En exigeant une totale reddition, elles se caractérisent par leur intolérance envers la retraite où l'individu s'est établi¹².

Mais le détective se permet aussi et surtout des effractions plus radicales : il ne faut pas oublier que pour lui, ce n'est pas tant l'intériorité du sujet qui fait mystère, que l'intériorité du texte et de l'énigme. Il met donc au point une technique de profanation qui lui est propre : les multiples cambriolages auxquels il s'adonne équivalent à l'hypnose pour le psychanalyste. Dans les deux cas, il s'agit en effet du dernier recours contre la résistance du sujet ou du criminel, profanation ultime de son intériorité ou de son intérieur, même si une différence essentielle réside dans le fait que le cambriolage se fait à l'insu du sujet alors que l'hypnose, dans le cadre d'une psychanalyse, est en général sujette à entente préalable. Sherlock Holmes fait fi de la loi à de nombreuses reprises, et n'hésite pas à pénétrer par effraction là où il pense pouvoir recueillir des informations qui resteraient sans cela inaccessibles. Souvent, son enquête nécessite qu'il pénètre par effraction : c'est le cas dans *The Yellow Face*, *The Greek Interpreter*, *The Adventure of the Copper Beeches*, *The Adventure of Charles Augustus Milverton*, *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, et *The Adventure of the Retired Colourman*. Il va même jusqu'à cambrioler dans *A Scandal in Bohemia*, et récidive dans *The Boscombe Valley Mystery*. Paradigmatiques de la nécessité de lever toutes les énigmes au détriment de quelque autre considération, ces effractions plaisent à Holmes : « The opening of safes was a particular hobby with him » (CHAS, 578), et procurent à Watson qui l'accompagne un plaisir jouissif :

My first feeling of fear had passed away, and I thrilled now with a keener zest than I had ever enjoyed when we were the defenders of the law instead of its defiers. [...] Far from feeling guilty, I rejoiced and exulted in our dangers. (CHAS, 578)

¹² *Ibid.*, p. 27.

Qu'elle soit matérielle ou psychologique, l'effraction est donc une condition *sine qua non* de la possession du récit : grâce à elle, Holmes parvient à s'approprier la parole et donc à relever le défi de déchiffrement initialement lancé par le texte du criminel. Malgré la résistance que ce dernier oppose et les déguisements dont il affuble son texte, il ne peut empêcher Holmes de s'insinuer dans son intériorité, et de redonner un début au texte de Watson. Ce sont donc deux textes que l'application de cette méthode psychanalytique permet d'écrire : non seulement Holmes raconte l'histoire du délit, mais il enclenche aussi la narration watsonienne, car sans résolution, il n'y aurait eu aucun emboîtement de récits.

Dans un même mouvement centripète, la recherche holmésienne s'apparente aussi à la quête mythique d'un texte fondateur, d'un texte explicatif levant toutes les incertitudes relatives au commencement, et permettant ainsi un retour avant la chute – c'est-à-dire avant le chaos instauré par le délit. Boyer propose de cette parenté un début d'analyse théorique et généralisante :

En remontant de l'événement à sa source, le roman policier participe de tous les systèmes qui prétendent alors se substituer aux grands mythes sacrés et aux discours révélés ; la quête du récit qu'il implique trahit cette recherche d'un texte fondateur qui viendrait proposer le simulacre d'une anagogie. Lorsque s'effacent les fables originelles, il offre en effet, à l'instar de l'énoncé scientifique et de l'investigation psychanalytique – qui transmue la confession chrétienne en thérapeutique –, le paradigme d'un texte explicatif¹³.

Cette remarque s'applique bien entendu à tout le genre du roman policier, et Boyer arrête là le parallèle. Il reste pourtant à montrer comment, dans le cas de Sherlock Holmes, cette parenté avec le mythe est beaucoup plus que structurelle, et donc bien plus originale : le texte mythique – l'écriture des origines du délit – ne peut être obtenu que grâce à une démarche qui relève d'une idéologie primitive.

Sherlock Holmes semble en effet entretenir en toute bonne foi la croyance mythique que

¹³ *Ibid.*, p. 24.

la connaissance qu'il peut avoir de la réalité l'emporte sur la richesse de cette réalité. Il accorde en quelque sorte sa confiance à la réalité : il est persuadé qu'elle finira par livrer son secret à l'entendement humain. Cette assurance repose toute entière sur son refus mythique de croire en l'unicité du moment : pour Sherlock Holmes, tout a déjà eu lieu, *in allo tempore*, et rien n'est nouveau, parce que rien n'est unique. Le rationalisme extrême de Sherlock Holmes, sa confiance aveugle et parfois irritante – Watson en sait quelque chose ! – en son intellect reposent donc tout à fait paradoxalement sur un fantasme mythique : la réalité ne pose pas problème puisqu'elle rejoue ce qui a déjà eu lieu, et Sherlock Holmes cherche donc à retrouver, à réécrire cette première fois. Mais il intellectualise immédiatement ce fantasme, et son mythologisme devient positivisme. Il réduit la maîtrise de la réalité à une excellente connaissance du passé, c'est-à-dire qu'il subordonne la capacité de résolution d'un cas à une connaissance exhaustive de l'histoire de la criminalité. Citons par exemple : « They lay all the evidence before me, and I am generally able, by the help of my knowledge of the history of crime, to set them aright. » (STUD, 24), ou encore : « 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. » (REDH, 177) Sherlock Holmes répertorie donc la réalité, et fait le pari primitif qu'il peut ainsi la connaître à jamais, et la contenir toute entière dans ses archives : « Her little problem is a rather trite one. You will find parallel cases, if you consult my index, in Andover '77, and there was something of the sort at The Hague last year. » (IDEN, 196), ou encore :

"But I have heard all that you have heard."

"Without, however, the knowledge of preëxisting cases which serves me so well. There was a parallel instance in Aberdeen some years back, and something on very much the same lines at Munich the year after the Franco-Prussian War." (NOBL, 295)

Le positivisme de Sherlock Holmes dévoile souvent son origine mythique, et la métaphore remplace alors le répertoire. A l'inspecteur MacDonald qui objecte à Holmes qu'il est

quelqu'un de pratique, et lui reproche de s'égarer en mentionnant l'histoire du fictif Jonathan Wild, Holmes rétorque :

Mr Mac, the most practical thing that you ever did in your life would be to shut yourself up for three months and read twelve hours a day at the annals of crime. Everything comes in circles. [...] The old wheel turns, and the same spoke comes up. It's all been done before, and will be again. (VALL, 777)

Ce thème du cercle ou de la roue qui tourne, et dont le mouvement ramène périodiquement le même rayon, semble tout droit sorti des différents essais qui ont étudié les mythes primitifs, fondés sur la croyance au retour cyclique. C'est donc en faisant appel à l'origine, en opérant un retour de la réalité sur elle-même que Sherlock Holmes réussit à obtenir ce texte explicatif. On comprend mieux dès lors la valeur oraculaire de sa narration : de même qu'une connaissance mythique et exhaustive permet au sorcier de prédire l'avenir, de même elle permet à Holmes de reconstruire un passé perdu. Passé et futur se trouvent réunis dans un même présent atemporel et éternel, et les paroles subjectives se taisent pour entendre l'oracle prononcé par celui qui est capable de maîtriser l'h(H)istoire.

Confronté aux textes multiples de tous les cas, Sherlock Holmes, en bon disciple d'Aristote, semble donc en proposer une « lecture archétypique » pour reprendre les termes de Frye dans *Anatomy of Criticism* :

In the first place, [the poem] is unique, a techne or artifact, with its own peculiar structure of imagery, to be examined by itself without immediate reference to other things like it. [...] In the second place, the poem is one of a class of similar forms. [...] And it is clear that any poem may be examined, not only as an imitation of nature, but as an imitation of other poems. [...] And as the archetype is the communicable symbol, archetypal criticism is primarily concerned with literature as a social fact and as a mode of communication. By the study of conventions and genres, it attempts to fit poems into the body of poetry as a whole¹⁴.

A travers les différents cas qui lui sont soumis, Sherlock Holmes cherche en effet à débusquer

¹⁴ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Londres : Penguin Books, 1957, pp. 94 ; 99.

les archétypes, à intégrer chacun des cas à l'intérieur d'une même unité. Pour lui, l'échelle de la difficulté est, en fait, l'échelle de la convention ou de la nouveauté. Le cas est difficile en proportion des éléments inédits qu'il contient : « Old as the idea is, however, there were one or two details which were new to me. » (IDEN, 196), et l'échelle varie de la pure convention – « trite » (REDH, 178) – à la pure invention – « new » –, mais une invention qui s'avère toujours n'être qu'un déguisement plus habile que d'habitude des archétypes. En cela, la détection holmésienne s'apparente véritablement à un rituel : il s'agit invariablement de démasquer l'imitation de ce qui a déjà été fait, de mettre à jour des archétypes, d'intégrer un acte qui paraît singulier à l'histoire commune, et ce par une démarche comme nous l'avons vu essentiellement centripète.

Mais l'on rencontre peut-être alors la limite philosophique du personnage : car Sherlock Holmes dénature le mythe, en faisant de lui un simple outil vers un intellectualisme forcené, et en n'en respectant ni la sagesse ni la mesure, c'est-à-dire en voulant s'élever au-dessus de la nature au lieu d'y participer. Il semble alors victime de ce Clément Rosset appelle « l'intolérance de l'homme à l'incertitude », et qu'il définit négativement comme un « fantasme de parvenu » :

Je soupçonne fort [...] cette inflation des valeurs purement intellectuelles, manifeste dans toutes les entreprises de séparation radicale du corps et de l'esprit, d'être principalement attribuable à un fantasme mégalomane issu du souci de couper les ponts entre la nature de l'homme et la nature de toute autre chose, qu'il s'agisse d'animal ou de matière non animée. [...] Je remarquerais aussi que l'absurdité inhérente à cette volonté d'intelligence avant tout consiste à accorder plus de prix à la représentation des choses qu'à l'expérimentation de ces mêmes choses, à l'épreuve de leur intensité tragique ou jubilatoire : car c'est lâcher la proie pour l'ombre que d'estimer ainsi que la connaissance que l'on peut avoir de la réalité l'emporte sur la richesse de la réalité elle-même¹⁵.

Cette citation appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, il est certain que Sherlock Holmes se

¹⁵ Clément Rosset. *Le principe de cruauté*. Paris : Les Editions de Minuit, 1988, pp. 42-43.

rend coupable de ce pari excessif sur la raison. Ses remarques répétitives sur sa capacité à résoudre le cas sitôt qu'il l'entend mentionner¹⁶ indiquent que son intelligence croit pouvoir faire fi de la réalité. Sherlock Holmes s'apparente ici à tous les personnages faustiens, et nourrit comme eux l'orgueilleuse illusion que la culture l'emporte invariablement sur la nature. Son frère Mycroft symbolise d'ailleurs, entre autres, cette potentialité ultime de Sherlock Holmes – « If the art of the detective began and ended in reasoning from an armchair, my brother would be the greatest criminal agent that ever lived. » (GREE, 436) -, et Conan Doyle traite alors sur le mode du ridicule son refus total de l'expérimentation de la nature au profit d'un rapport exclusif avec la culture :

It is for the convenience of these that the Diogenes Club was started, and it now contains the most unsociable and unclubable men in town. No member is permitted to take the least notice of any other one. (GREE, 436)

Deuxièmement, cette intolérance à l'incertitude se manifeste chez Sherlock Holmes par son refus systématique de toute expérience première. Dans *Le réel et son double*, Clément Rosset montre avec quel entêtement l'homme refuse l'immédiateté et l'unicité. Il rappelle que les philosophes se sont engagés dans deux voies différentes pour contourner l'inexorable, à savoir soit l'entreprise métaphysique, qui veut croire que ce monde-ci n'est que la duplication d'un monde suprasensible qui offrirait un paradigme explicatif et rassurant – entreprise illusoire qui consiste à reléguer le réel dans un autre monde, complètement distinct de celui des apparences –, soit la vision mythique. Il semble bien que ce soit cette dernière qui ait les faveurs de Conan Doyle, et le cycle de Sherlock Holmes se rapproche en cela de la philosophie illustrée dans *The Lost World*. Holmes ne conçoit en effet le réel que comme se recopiant sans cesse lui-même,

¹⁶ On pourrait citer par exemple : « I had formed my conclusions as to the case before our client came into the room. » (NOBL, 294), ou encore : « As a matter of fact, my mind is entirely made up upon the case. » (STUD, 32) ; « "I believe, Mr. Holmes, that you have already made up your mind," said Miss Stoner, laying her hand upon my companion's sleeve. "Perhaps I have." » (SPEC, 269) ; « Simple as it was, there were several most instructive points about it. » (STUD, 83) ; « Simple as the case is, there have been one or two very instructive details in connection with it. » (CARD, 894)

recopiage qui, on l'a vu, aboutit à enrichir le présent de toutes les potentialités, tant futures que passées, et à créer un présent continu. Comme le développe Rosset, on retrouve là le thème, à la fois nietzschéen et stoïcien, de l'éternel retour, et

[...] un présent qui se trouve enrichi, ou mieux rempli comme dirait Hegel, de tout ce qui a eu lieu et qui aura jamais lieu. Ce sens de la duplication aboutit donc, non pas à une échappée de l'ici vers l'ailleurs, mais au contraire à une convergence quasi-magique de tout ailleurs vers ici¹⁷.

Si la narration holmésienne recherche l'univoque et le monosémique, elle se refuse en même temps à considérer son explication comme originelle : il s'agit toujours d'un double de ce qui a déjà eu lieu, notamment du double de la parole criminelle. De même, Eliade montre comment pour l'homme archaïque, ce qu'il fait a déjà été fait, et se trouve inscrit dans le mythe : « sa vie est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres¹⁸ ». *The Musgrave Ritual*, dont le titre est particulièrement adapté, met en scène cette répétition rituelle. On y voit en effet Sherlock Holmes suivre pas à pas, quoique plusieurs jours plus tard, le majordome. Il refait, mentalement d'abord, puis géographiquement, le trajet du malfaiteur, et la terre, qui porte la marque rassurante du passé, lui donne confirmation qu'il est sur la bonne voie :

You can imagine my exultation, Watson, when within two inches of my peg I saw a conical depression in the ground. I knew that it was the mark made by Brunton in his measurements, and that I was still upon his trail. (MUSG, 394)

Cette nouvelle littéralise donc le procédé de répétition qui gouverne la détection holmésienne, et l'acte inaugurateur est celui du criminel. Pourtant, cet acte même n'est inaugurateur que dans la mesure où il relance le processus et donne un nouveau tour de roue. Car, il n'est qu'un maillon qui double une réalité universelle et périodique, réalité qui ne dément jamais la confiance mythique que Sherlock Holmes lui accorde.

La conception holmésienne du temps se pose donc en complément de celle de Watson.

¹⁷ Clément Rosset. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, Coll. folio Essais, 1984, pp. 82-83.

¹⁸ Mircea Eliade. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, Coll. Folio Essais, 1969, p. 16.

La manipulation de la linéarité permettait à Watson de faire accéder Sherlock Holmes au statut de héros mythique, en empêchant que le temps ne soit enregistré biologiquement. Sherlock Holmes franchit une étape complémentaire dans la construction du mythe : il empêche le temps de se transformer en histoire, et ce faisant supprime le sentiment de l'irréversibilité des événements. Dans une intention anti-historique, ses narrations finales s'inscrivent donc dans « une ontologie non contaminée par le temps et le devenir¹⁹ ». Tout recommence à chaque instant en son début, et il n'est bien entendu pas indifférent que ces narrations intradiégétiques ramènent rituellement le lecteur au salon de Baker Street, lieu typique où le texte prononcé devient oracle, et constitue à la fois la confirmation d'un passé et le présage d'un futur. La narration, mise en danger par la précarité de la trace, est ainsi assurée par son appartenance irréductible à un texte antérieur. Le secret lui-même est paradoxalement soumis à cette logique de la répétition, alors qu'il se doit par essence d'être unique, lui que Sherlock Holmes finit par dévoiler au terme de cette narration dont le premier objectif est précisément de créer l'événement. Si l'on peut percer ce secret dans l'unicité des histoires, il demeure irréductible dans leur succession, et se reforme périodiquement. Sans cesse révélé, il ne l'est que temporairement, et, pour reprendre la formule de Boyer, « il renaît de ses cendres²⁰ ». Le secret est ici ambivalent : au sein de chacune des histoires, il n'acquiert un sens que lorsqu'il est révélé, mais dans l'ensemble de l'œuvre, ces secrets multiples ne sont qu'anecdotiques, et ont pour fonction relais d'annoncer un secret inexpugnable qui doit se reformer inlassablement.

Pour être la plus spectaculaire, la narration finale de Sherlock Holmes est loin d'être la seule marque narrative qu'il imprime sur la réalité : il ne s'agit là en effet que d'un point d'orgue qui conclut sa mise en forme systématique du réel. Avant cette intervention explicite et

¹⁹ *Ibid.*, p. 107.

²⁰ Alain-Michel Boyer. « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret », *Modernités. Criminels et policiers*, 2, 1988, p. 34.

rituelle, Holmes se caractérise déjà par une omniprésence narrative implicite : loin de subir la réalité, il la façonne et la modèle, tant et si bien qu'elle finit par lui ressembler. Les événements prennent alors un tour sherlockien, et le monde des nouvelles semble avoir été créé aussi par Sherlock Holmes. Il s'agit là d'une caractéristique fondamentale de la narration : si elle est aussi achevée et aussi efficace, c'est que le lecteur est confronté à un trio de narrateurs. Les auteurs des histoires semblent se multiplier, puisqu'en aval de Conan Doyle, exerce bien entendu Watson, dont le rôle narratif n'est plus à développer, mais aussi le héros lui-même : en plus d'exercer le rôle de narrateur en fin de nouvelle, Holmes ne se satisfait pas d'une attitude passive à l'égard de la réalité, et tient à apposer sa griffe sur le réel, à lui donner son *style*. La réalité que Watson appréhende est déjà totalement reconstruite et stylisée par Sherlock Holmes, et ce doublement.

*

C'est tout d'abord sa lecture du délit qui fait œuvre de création et de stylisation : meurtres et délits deviennent ce que Sherlock Holmes veut bien y voir, bien plus que de simples faits réels. Les événements semblent obéir au pouvoir manipulateur holmésien, et acquièrent véritablement le statut d'« œuvres ouvertes », que la lecture holmésienne interprète et complète à sa façon. La réalité n'est jamais définitive avant que Sherlock Holmes se la soit appropriée. Mais c'est aussi la présentation de cette réalité aux personnages intradiégétiques qui est stylisée. Sherlock Holmes est le seul à lire correctement le texte car lui seul en comprend le langage, et les autres personnages, et notamment Watson, ainsi bien sûr que le lecteur, ne peuvent en prendre connaissance que par lecture interposée. C'est donc toujours à un commentaire, à une traduction, à un texte métanarratif que Watson, la police officielle et le lecteur ont affaire, et Sherlock Holmes fait à nouveau et implicitement œuvre de narrateur dans la mesure où il stylise sa présentation du réel.

Commençons par remarquer que la lecture holmésienne est une lecture créatrice et

esthétisante : Sherlock Holmes appréhende clairement le texte à lire en tant que produit esthétique, en tant qu'œuvre d'art. Sa démarche consiste dès lors à apprécier – et parfois, lorsque l'artiste que devient le criminel n'est pas à la hauteur de son art, à déprécier – la qualité esthétique de l'œuvre. Boyer insiste sur cette translation de l'intérêt de Sherlock Holmes,

[...] de l'attention accordée à la culpabilité du criminel, de l'effroi qu'exercent ses forfaits, vers un intérêt pour la forme de son acte : l'accent est mis sur l'essence esthétique du meurtre, sur son montage trompe-l'œil et artifice²¹.

Dans *Bloodhounds of Heaven*, Ian Ousby relie cet intérêt quasi exclusif de Sherlock Holmes pour la forme à l'esthétisme décadent très en vogue à l'époque dans les cercles littéraires, et dont Oscar Wilde est le meilleur représentant. En citant Sherlock Holmes dans *The Red-Headed League*, il écrit :

Crime appeals not only to his [Sherlock Holmes] scientific instinct, but also to his decadent love for "all that is bizarre and outside the conventions and humdrum routine of everyday life"²².

La froideur et l'insensibilité souvent évoquées de Sherlock Holmes, que le fidèle Watson ne peut d'ailleurs s'empêcher de déplorer parfois, lui qui est au contraire tellement attaché à la dimension sociale et curatrice de l'activité de son ami, sont des conséquences directes de la conception holmésienne de la détection. Même si l'on peut l'entendre dire dans *The Hound of the Baskervilles* : « In a modest way, I have combated evil » (HOUN, 672), il s'agit avant tout pour lui d'un art susceptible de lui procurer un plaisir esthétique et solitaire. Le terme « art » revient d'ailleurs comme un leitmotiv :

Working as he did for the love of his art, [...] (SPEC, 259)
 "To the man who loves art for its own sake, [...]" (COPP, 316)
 Holmes, however, like all great artists lived for his art's sake. (BLAC, 559)
 Holmes had the impersonal joy of the true artist in his better work, [...]. (VALL, 773)
 He was always warmed by genuine admiration – the characteristic of

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² Ian Ousby. *Bloodhounds of Heaven.: the Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Mass) & London, 1976, p. 160.

the real artist. (VALL, 776)

Cet intérêt pour la forme est résumé dans cette phrase qui est devenue la devise du modernisme : « It is art for art's sake ». (REDC, 904) C'est le plus souvent la peinture qui s'impose à l'esprit de Sherlock Holmes comme l'art le plus proche de la criminalité, et c'est à une toile, forme construite, circonscrite par un cadre fixe, que Sherlock Holmes aime à comparer un délit.

La toute première histoire donne le ton. *A Study in Scarlet* est avant tout remarquable pour la connotation esthétique de son titre, qui place d'emblée l'ensemble des nouvelles sous le signe de l'art, et définit la détection comme une recherche artistique. Pour ce détective amateur²³, – et il faut redonner à ce terme d'amateur sa dimension artistique –, le meurtre du 3, Lauriston Gardens est un tableau à interpréter, et ce sont surtout les formes, les couleurs, et la composition de la toile qui vont retenir son attention :

A study in scarlet, eh? Why shouldn't we use a little art jargon. There is the scarlet thread of murder running through the colourles skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it. And now for lunch, and then for Norman Neruda. Her attack and her bowing are splendid. What's that little thing of Chopin's she plays so magnificently: Tra-la-la-lira-lira-lay. (STUD, 36)

On le voit, le côté sordide du meurtre ne lui coupe pas l'appétit, alors que Watson, pourtant rompu aux horreurs de la guerre, retiendra pour sa part : « I have seen death in many forms, but never has it appeared to me in a more fearsome aspect than in that dark, grimy apartment. » (STUD, 29) Au contraire, il stimule son envie de nourritures tant terrestres qu'artistiques. Soucieux avant tout du régal esthétique, il se rit de l'horreur sociale – « carolled away like a lark » (STUD, 36) –, méritant ainsi la réputation d'esthète décadent froid et insensible que les premières histoires lui ont forgée.

A Sign of Four comporte, de façon plus ostentatoire encore, les mêmes éléments

²³ Sherlock Holmes est souvent qualifié par Watson de « amateur bloodhound », comme par exemple dans *A Study in Scarlet*, p. 36.

artistiques subversifs : l'introduction de Thaddeus Sholto, caricature d'Oscar Wilde comme on l'a souvent souligné²⁴, mais aussi virtualité extrême de Sherlock Holmes, autorise Doyle à explorer, dans une exagération ludique, cette veine décadente. Le lieu du crime ressemble à un musée très incongru, œuvre artistique cosmogonique à laquelle le propriétaire des lieux a consacré sa vie, et qu'il décrit comme « [...] an oasis of art in the howling desert of South London. » (SIGN, 100) Dans un renversement post moderne, l'art devient réalité au milieu du désert que constitue le réel, et surtout l'esthétisme devient l'étalon de mesure, la raison d'être ou de ne pas être du réel. C'est pour des raisons esthétiques que Thaddeus Sholto refuse d'appeler la police, et il se construit un monde parallèle, dans lequel il s'entoure de paysages stylisés, ainsi que de la compagnie des artistes défunts qui les ont peints. L'homme et la nature perdent toute matérialité chez Thaddeus Sholto, et sont totalement reconstruits, réinvestis par l'art :

You will excuse these precautions, but I am a man of somewhat retiring, and I might say even refined, tastes, and there is nothing more unaesthetic than a policeman. I have a natural shrinking for all forms of rough materialism. I seldom come in contact with the rough crowd. I live, as you see, with some little atmosphere of elegance around me. I can call myself a patron of the arts. It is my weakness. The landscape is a genuine Corot, and though a connoisseur might perhaps throw a doubt upon that Salvator Rosa, there cannot be the least question about the Bouguereau. (SIGN, 101)

Sholto partage d'ailleurs avec Sherlock Holmes un goût immense pour la narration de la réalité, et pour l'effet produit par cette mise en forme verbale. Il ressent « an obvious pride at the effect which the story had produced » (SIGN, 105). Pour lui aussi, le récit est inséparable d'un certain cérémonial : « We sat all three in a semicircle, with our heads advanced and our chins upon our hands, while the strange, jerky little fellow, with his high, shining head, puffed uneasily in the centre. » (SIGN, 101)

²⁴ Samuel Rosenberg. *Naked is the Best Disguise: The Death and Resurrection of Sherlock Holmes*. Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1974, pp. 146-147, & Ian Ousby. *Bloodhounds of Heaven.: the Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Mass) & London, 1976, pp. 102-109.

Souveraine sur les personnes qui peuplent le monde de Sholto et sur les lieux qui le décorent, l'esthétique l'est aussi sur ses actes : c'est en effet en fonction de leur qualité artistique que Thaddeus Sholto décide de ses actions, et il n'admet aucune réalité qui soit contraire aux principes du bon goût. C'est l'esthétique et certainement pas la morale qui lui dicte sa conduite envers Mary Morstan : il explique ce qui ressemble à une bonne action altruiste, à savoir partager avec Mary Morstan un héritage auquel selon les lois de la morale elle a droit, par une satisfaction artistique totalement égocentrique : « It would have been such bad taste to have treated a young lady in so scurvy a fashion. *Le mauvais goût mène au crime.* The French have a very neat way of putting these things. » (STUD, 104) Le personnage de Sholto constitue donc une caricature de la vision holmésienne esthétisante de la réalité, et la voix ironique du censeur Conan Doyle se fait entendre dès ce second roman.

Cet esthétisme va d'ailleurs aller s'estompant au fil des nouvelles : Doyle, qui était finalement peu réceptif à la décadence en vogue à l'époque et qui avait donné ce trait de caractère à son héros en partie pour sacrifier à la couleur locale, fera marche arrière au milieu des années 1890, et s'attachera à rendre Holmes plus sympathique aux lecteurs victoriens déjà outrés par le procès à scandale d'Oscar Wilde. Des maximes beaucoup plus conformistes comme « The work is its own reward » (NORW, 509) viendront souvent se substituer au désormais sacrilège « It is art for art's sake. » (REDC, 907) Pourtant, l'intérêt holmésien pour la mise en scène de la réalité par les criminels s'enracine dans cette reconstruction constante, dans cette capacité de mise en forme et de sublimation narrative de la réalité qui contribue tant au mythe d'un Holmes démiurge. On en trouve d'ailleurs un exemple tardif très explicite à la fin de *The Valley of Fear*, où, tel un expert en peinture, Sherlock Holmes est capable de reconnaître la griffe de l'artiste dans son œuvre anonyme. Son commentaire critique emprunte au vocabulaire du registre pictural, et le crime est explicitement comparé à un tableau, dont la structure typique et les motifs récurrents ne laissent aucun doute à Sherlock Holmes sur

l'auteur : il s'agit bien là d'une œuvre majeure, exécutée de main de maître par Moriarty, le plus grand artiste de la discipline. Le dégoût social légitime de Watson vient se doubler de la jouissance artistique et de l'admiration décadente et anticonformiste de l'expert Holmes pour cette stylisation parfaite de la réalité à laquelle Moriarty est parvenu : « There is a master hand here. [...] You can tell an old master by the sweep of his brush. I can tell a Moriarty when I see one. » (VALL, 866)

Dans une enquête, c'est donc la forme, la mise en scène de la réalité qui intéresse Sherlock Holmes beaucoup plus que la position sociale de son client, l'horreur que lui inspire le délit, l'importance de l'infraction, ou même la raison d'état. Les qualités essentielles que doit revêtir une enquête pour attirer l'attention du détective sont le bizarre, l'outré, le grotesque, bref toute distorsion du réel qui le rende méconnaissable, et qui exige un redressement de la forme, un décodage de la stylisation opérée par le criminel. Holmes réaffirme continuellement cet intérêt un peu marginal pour ces distorsions bizarres du réel :

"It is a case, Watson, which may prove to have something in it, or may prove to have nothing, but which, at least, presents those unusual and *outré* features which are as dear to you as they are to me." (STOC, 364)

Presque toutes les nouvelles partagent ces caractéristiques :

"It seems to me to be rather grotesque than otherwise" (GLOR, 379)
 "grotesque and bizarre" (SOLI, 533)
 "the complex and the unusual" (PRIO, 541)
 "queer, singular, not to say grotesque" (SIXN, 584)
 "queer, freakish" (SECO, 660)
 "grotesque" (CARD, 888)

Avant toute autre chose, la détection satisfait donc son goût et parfois son admiration pour ce travail créateur sur le réel auquel se livrent les criminels.

*

Mais il ne se contente pas de contempler cette stylisation en spectateur : il s'y essaie lui-même constamment, dans le sens où sa lecture esthétisante du crime se double d'une écriture

esthétique de sa détection, d'une mise en scène de tous les instants de sa propre activité, au bénéfice des personnages intradiégétiques et plus particulièrement de Watson. Il sait en effet que Watson l'observe et qu'il racontera probablement l'histoire en cours, mais s'il y a un souci qu'il n'a pas, c'est bien celui du naturel. Ce que Watson observe n'a absolument rien de spontané ou d'immédiat, car Sherlock Holmes l'aide en quelque sorte en amont de sa narration, et lui présente un réel qu'il a déjà ouvré. Nous avons remarqué précédemment que la narration watsonienne était un recopiage avoué de notes personnelles ou empruntées au héros. Mais le succès du récit de Watson dépend aussi d'un autre recopiage, implicite celui-ci : Sherlock Holmes se donne beaucoup de mal pour que Watson assiste *déjà* lui-même à une représentation. Le procédé constant qui sous-tend les nombreuses variantes de l'intervention holmésienne est simple. Il s'agit dans tous les cas de rendre compliqué ce qui est simple, de proposer un spectacle à rebondissements là où il n'y a en réalité que travail et recherche, afin que Watson recopie naïvement ce réel stylisé comme s'il ne l'était pas, et comme s'il n'avait pas remarqué la manipulation holmésienne. *Comme s'il n'avait pas remarqué* en effet, car Watson encore une fois est loin d'être dupe : il sait que l'intérêt de son récit repose précisément sur le fait que Holmes met en scène la réalité, augmente les possibilités d'émerveillement des spectateurs, et renforce ainsi son statut de héros. Loin d'être hostile à ce que Sherlock Holmes oriente sa narration, faisant bien peu de cas de son privilège narratif ou de la nécessité de raconter la vérité toute nue, Watson fait toute la place à la stylisation holmésienne et prend au mot la moindre de ses suggestions.

*

Si le délit se rapproche pour Sherlock Holmes d'une composition picturale, la présentation holmésienne de sa détection emprunte à un autre art, celui du théâtre, et c'est à une théâtralisation constante de la réalité que se livre le détective. Après avoir analysé les tours et les détours de cette théâtralisation intradiégétique holmésienne, nous montrerons que le rôle

de Watson ne se borne pas uniquement à donner sa bénédiction aux écarts théâtraux du héros par rapport à la réalité : il démultiplie en effet cette théâtralisation en proposant au lecteur, cette fois-ci de son propre chef, une forme théâtrale, il se charge de planter le décor adéquat pour la pièce qui se joue devant lui. En d'autres termes, la théâtralité extradiégétique du récit watsonien vient calquer et renforcer la théâtralisation intradiégétique de la détection holmésienne.

La fierté de Sherlock Holmes réside moins dans la résolution de l'énigme, que dans la présentation d'un spectacle théâtral de qualité. Pierre Nordon notamment a insisté sur ce point : « Son sens de la perfection artistique le pousse à rechercher les dénouements spectaculaires et élégants ou à s'offrir une mystification aux dépens de ses clients²⁵ », et Sherlock Holmes confesse lui-même à plusieurs reprises son goût pour la mise en scène :

"Watson here will tell you that I never can resist a touch of the dramatic." (NAVA, 466)

"You must not grudge me a little pomp and ceremony now." (NORW, 508)

"My old friend here will tell you that I have an impish habit of practical joking. Also that I can never resist a dramatic situation." (MAZA, 1022)

Watson laisse toujours le champ libre à cette mise en scène, tant au cours des aventures que dans sa narration, peut-être par amitié, mais surtout parce qu'il sait combien son propre récit pourra gagner à ce que les effets soient ménagés : « I was aware that Holmes liked to make his own disclosures at his own time and in his own way, so I waited until it should suit him to take me into his confidence. » (DANC, 517) Parfois Sherlock Holmes passe les bornes, lorsque ses intérêts entrent en conflit avec son goût pour la théâtralisation. C'est le cas surtout dans *The Adventure of the Empty House*, lorsque Holmes abuse délibérément Watson, et réapparaît de façon très cavalière alors que son ami le croyait mort, faisant peu de cas des émotions de ce dernier, et lui infligeant un choc si brutal qu'il en perdra connaissance. Holmes présente alors

²⁵ Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes Anglaises, 1964, p. 203.

des excuses sincères et repentantes : « I have given you a serious shock by my unnecessarily dramatic reappearance. » (EMPT, 486) Mais la plupart du temps, Holmes n'éprouve aucun sentiment de culpabilité, et c'est avec ironie qu'il fait référence à cette habitude : « I don't wish to be theatrical » (SIGN, 119), ou bien avec une fierté qui souligne son détachement à l'égard de la réalité : « Watson insists that I am the dramatist in real life. Some touch of the artist wells up within me, and calls instantly for a well-staged performance. » (VALL, 809)

Ce goût holmésien pour la mise en scène est donc souvent mentionné par les critiques à la suite de la thèse de Pierre Nordon, mais jamais analysé en détail, ni relié à la signification générale de l'œuvre. Pourtant, il n'y a là rien d'anecdotique ou de trivial : une étude précise nous permettra de mettre en lumière l'extraordinaire habileté de Conan Doyle, qui est ici bien loin d'écrire la « littérature inconsciente d'elle-même » citée précédemment. En effet, les procédés qu'il met en œuvre sont nombreux, complexes, et exploités de manière itérative du début jusqu'à la fin de son œuvre. Ils lui permettent de créer avec Sherlock Holmes un personnage théâtral polymorphe et polyvalent : acteur bien sûr, mais aussi metteur en scène, décorateur, costumier, et dialoguiste. Holmes est un exemple « vivant » de toutes les techniques dont le théâtre use pour créer un spectacle total qui réussit particulièrement bien à envoûter les spectateurs. A ce niveau, Sherlock Holmes constitue l'illustration pratique d'une réflexion approfondie sur les mécanismes que le théâtre doit mettre en œuvre pour faire disparaître le réel au profit d'une chimère artistique.

L'élément le plus immédiatement remarquable est donc que Sherlock Holmes fait sans cesse l'acteur, un acteur dont la qualité de jeu est reconnue de tous, tant parmi les criminels – « Old Baron Dowson said the night before he was hanged that in my case, what the law had gained, the stage had lost. » (MAZA, 1016) -, que parmi les honnêtes gens – « You would have made an actor and a rare one. » (SIGN, 133) Conan Doyle permet d'ailleurs au lecteur de se rendre compte par lui-même, en lui fournissant toute une série d'occasions où il sera, sans

coup fêrir, mystifié par Sherlock Holmes, en même temps que tous les personnages. *The Adventure of the Dying Detective* en offre le meilleur exemple. Il s'agit en effet d'une nouvelle totalement construite autour de la prestation d'acteur de Sherlock Holmes, et la crédibilité de Holmes est la condition *sine qua non* de la résolution du cas. Il est en effet question de piéger un criminel qui est jusque là passé à travers les mailles du filet holmésien : pour forcer sa confiance et l'amener à avouer son délit, Sherlock Holmes interprète le rôle du détective mourant, et parie que le criminel, certain que Holmes emmènera son secret dans sa tombe, ne pourra pas résister à se dévoiler. Holmes a besoin d'un témoin auditif de la scène, et Watson est donc appelé au chevet du malade, puis dissimulé sous le lit du détective selon les règles de la comédie de boulevard. La scène d'ouverture de la nouvelle est une véritable répétition générale, en costumes, de cette représentation d'un soir. La présence et l'adhésion de Watson, spectateur averti s'il en est, doit permettre à Holmes de s'assurer qu'il maîtrise ce rôle de composition : qui d'autre mieux que ce docteur ami, très au fait des symptômes de l'approche de la mort, et rompu aux astuces de jeu de son colocataire, pourrait permettre à Holmes de mettre à l'épreuve la qualité de sa composition ? Le rideau s'ouvre donc sur une répétition de la scène principale : Watson reprend, sans le savoir, le rôle de Culverton Smith, et il va s'insérer parfaitement dans la mise en scène holmésienne, précisément en ne s'apercevant pas qu'il s'agit de théâtre, et en ne doutant pas une seconde que son ami est mourant ; une fois convaincu, il ira à son tour persuader le criminel de l'urgence de son intervention. C'est d'un « acteur malgré lui » dont Sherlock Holmes/metteur en scène a besoin, car Watson n'a pas son talent de composition, et l'informer aurait été humainement plus charitable, mais théâtralement désastreux :

"You won't be offended, Watson? You will realize that among your many talents dissimulation finds no place, and that if you had shared my secret you would never have been able to impress Smith with the urgent necessity of his presence, which was the vital point of the whole scheme." (DYIN, 941)

Si Watson n'y voit que du feu, c'est que la prestation de Sherlock Holmes est magistrale, et qu'il se déguise en malade à la perfection : son interprétation masochiste participe du théâtre de la cruauté et de l'abnégation de l'acteur tel qu'Antonin Artaud les a définis²⁶. Certes, il a recours au maquillage : « With vaseline crust upon one's forehead, belladonna in one's eyes, rouge over the cheek-bones, and crusts of beeswax round one's lips, a very satisfying effect can be produced » (DYIN, 941), mais le déguisement est beaucoup plus achevé que cela, et implique un engagement total et mortifiant du corps. Comme l'explique le maître lui-même : « The best way of successfully acting a part is to be it. » (DYIN, 940) A la mortification physique – « Three days of absolute fast does not improve one's beauty » (DYIN, 941) – s'ajoute donc un dérèglement très crédible de la parole – « his voice was croaking and spasmodic » (DYIN, 932), – du corps – « the thin hands upon the coverlet twitched incessantly » (DYIN, 932) ; « the long hands twitching and jerking as he motioned me away » (DYIN, 933) –, et de l'esprit. Watson est totalement convaincu par le délire verbal de Sherlock Holmes, qu'il décrit d'ailleurs en termes médicaux : « His eyes had the brightness of fever » (DYIN, 932), « disorganization of the mind ; raving insanity » (DYIN, 935). En relisant le texte, le lecteur s'aperçoit avec admiration que même affaibli par cette épreuve physique et marchant sur un fil, Sherlock Holmes réussit encore à manipuler son ami : faire l'acteur ne l'empêche pas de mettre en scène, ni de donner sans en avoir l'air à Watson des instructions de jeu pour la scène suivante :

"You will tell him exactly how you have left me," said he. "You will convey the very impression that is in your mind – a dying man – a dying and delirious man. Indeed I cannot think that the whole bed of the ocean is not one solid mass of oysters, so prolific the creatures seem. Ah, I am wandering! Strange how the brain controls the brain! What was I saying Watson?" (DYIN, 936)

Totalement convaincante lors de la répétition, la prestation sera bien entendu un succès total

²⁶ Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

lors de la représentation, et il est inutile de préciser que Smith se laissera prendre au piège des apparences.

Si *The Adventure of the Dying Detective* est la nouvelle qui met le plus longuement en scène les talents d'acteurs de Sherlock Holmes et prend pour thème principal le pouvoir et les limites du déguisement, elle est loin d'être la seule. Il s'agit le plus souvent pour Sherlock Holmes d'une activité ludique, à laquelle il s'adonne avec espièglerie. Le mot « impish » revient d'ailleurs fréquemment dans sa bouche ou dans celle de Watson pour décrire ce goût enfantin et festif pour le déguisement, et l'on trouvera plus loin la liste exhaustive de tous ces personnages d'emprunt²⁷. Nous analyserons la fonction du déguisement en relation avec la manipulation de l'image du corps telle qu'elle apparaît dans l'ensemble des histoires, mais il suffit ici d'en dire quelques mots en ce qui concerne l'esthétique théâtrale.

Dans ce cadre, le déguisement joue deux rôles essentiels : il participe chez Sherlock Holmes du souci de représentation permanente, et il témoigne de la minutie extrême de l'acteur professionnel, qui, pour cela non plus, ne tolère aucune approximation. Il possède un nombre incalculable d'accessoires – une visite au musée de l'imaginaire 221 B, Baker Street à Londres confirme que la boîte de couleurs, les postiches, fausses bosses et autres béquilles ont été sélectionnés comme faisant partie intégrante du mythe Sherlock Holmes –, et les utilise si judicieusement qu'ils mobilisent l'attention, et sont les seuls traits distinctifs de la personne que l'observateur retient. Watson lui-même ne remarque chez son ami déguisé que ce qui est ajouté, et la personne réelle, si familière soit elle, disparaît sous l'accessoire : l'être laisse la place au paraître. Dans *The Adventure of the Empty House*, où Sherlock Holmes décide de réapparaître sous la forme d'un « elderly, deformed man » (EMPT, 485), Watson, au moment de le décrire, insiste précisément sur ce qui n'existe pas, à savoir « a curved back and side whiskers », et « a frame of white hair and his precious volumes » (EMPT, 485), et l'être est

²⁷ cf. *infra.*, chap. 8, pp. 379-380.

reconstruit par le manque. Sans le savoir, Watson met précisément le doigt sur ce qu'il aurait dû immédiatement négliger, s'il avait été aussi compétent que Sherlock Holmes : « My eyes have been trained to examine faces and not the trimmings. It is the first quality of a criminal investigator that he should see through a disguise. » (HOUN, 750). L'excellence à laquelle Holmes est parvenu tient au fait que dans ses différents travestissements, les accessoires ne sont précisément qu'accessoires, et ne font que renforcer une transformation corporelle totale. L'exemple du vieux marin, *alias* Sherlock Holmes, dans *A Sign of Four* est significatif. C'est ainsi que Watson décrit Holmes :

He was an aged man, clad in a seafaring garb, with an old pea-jacket buttoned up to his throat. His back was bowed, his knees were shaky, and his breathing was painfully asthmatic. (SIGN, 133)

En véritable prestidigitateur, Sherlock Holmes semble capable non seulement de camoufler, mais surtout de changer la nature de son corps, son âge, sa stature, sa démarche, sa santé, et même son langage ; il maîtrise à la perfection les accents – et à l'imperfection les fautes de grammaire, si besoin est : « I knows well where it is » (SIGN, 133). On le voit, l'accessoire n'est que *tape-à-l'œil*, que signe extérieur et ludique du spectacle : postiches et perruques ne sont que les paillettes, vieux cabans et soutanes que les habits de lumière de ce professionnel du spectacle.

Car Sherlock Holmes est un artiste complet : certes le théâtre est la métaphore la plus complète de son activité artistique, mais Holmes peut exécuter avec brio tous les numéros classiques d'un spectacle de cabaret ou de music-hall.

Il est tout d'abord magicien : comme Watson le constate à double reprise dès *A Sign of Four*, son nom lui sert de première baguette magique. Rendant tout à coup obligeant un boxeur plutôt agressif (SIGN, 106), le simple fait de prononcer le patronyme de Sherlock Holmes ouvre à Watson toutes les portes, et fonctionne comme la formule magique « Sésame ouvre-toi » :

"Mr Sherlock Holmes –" I began; but the words had a most magical

effect, for the window instantly slammed down, and within a minute, the door was unbarred and open. (SIGN, 117).

Ses amis comme ses ennemis rendent hommage à ce talent, et le qualifient de « conjurer » (STUD, 33), de « magician » (BERY, 310), de « wizzard » ou de « sorcerer » (SECO, 666). Le pouvoir magique qu'il exerce le plus souvent est, bien sûr, celui de devin, et ses exercices rituels de détection sont volontairement traités sur deux registres ambivalents : à la fois totalement rationalisés par Holmes qui les explique invariablement, quoiqu'il lui en coûte – « You know a conjurer gets no credit when once he has explained his trick » (STUD, 33) – et en même temps traités sur le mode du merveilleux et du magique. A propos de l'épisode de la montre de son frère dans *The Sign of Four*, Watson s'exclame par exemple : « Then how in the name of all that is wonderful did you get these facts ? » (SIGN, 93), et alors que Holmes lui explique ce qu'il considère comme « the *logical* faculty », Watson rectifie « your *marvellous* faculty » (SIGN, 93). Sherlock Holmes « devine » les noms des personnages avant même qu'ils ne lui aient été présentés :

"Mr dear Mr. Grant Munro –" began Holmes.
Our visitor sprang from his chair. "What!" he cried, "you know my name?" (YELL, 353)

Il devine aussi et surtout les informations essentielles à propos d'une personne à partir de quelques détails physiques ou vestimentaires, voire à partir d'un seul objet, reproduisant ainsi, sans trucage, les célèbres numéros de music-hall. Les premiers mots prononcés par Sherlock Holmes dans toute l'œuvre sont : "How are you? [...] You have been in Afghanistan, I perceive." (STUD, 18), et ils constituent désormais une réplique culte, qui illustre parfaitement son talent de devin. Il serait fastidieux et inutile de dresser une liste exhaustive de tous ces exercices, travail déjà fait ailleurs²⁸, mais remarquons que Holmes devin est un peu Holmes sorcier, et qu'à travers ces séances de divinations, l'intellectualisme se teinte de merveilleux.

²⁸ On en trouvera la liste, par exemple, dans Matthew E. Bunson. *The Sherlock Holmes Encyclopedia*. Londres : Pavilion Books Limited, 1995, p. 66.

Sherlock Holmes est aussi prestidigitateur : dans *The Naval Treaty*, alors que Percy Phelps a perdu tout espoir de retrouver un jour le fameux traité, Sherlock Holmes ne peut s'empêcher de se livrer à une petite mystification. Ne ménageant pas les nerfs de son client, il attend, pour lui annoncer la bonne nouvelle, que toutes les conditions soient réunies afin qu'il puisse réussir son numéro. Prenant alors le contre-pied de l'abattement général, il sert tout à coup le traité à son client en guise de repas en le faisant apparaître sous une cloche, et régale la galerie :

Phelps raised the cover, and as he did so he uttered a scream and sat there staring with a face as white as the plate upon which he looked. Across the centre of it was lying a little cylinder of blue-gray paper. He caught it up, devoured it with his eyes, and then danced madly about the room, pressing it to his bosom and shrieking out in his delight. (NAVA, 466)

Acteur, magicien, devin, prestidigitateur, Holmes est aussi montreur de marionnettes. Watson remarque à deux reprises combien les hommes deviennent des pantins au bout des doigts de son ami. Dans *The Adventure of the Solitary Cyclist*, Holmes dirige tellement le cours des événements que les hommes n'ont plus aucune initiative, aucune personnalité, et sont réifiés par la direction holmésienne : « The strong, masterful personality of Holmes dominated the tragic scene, and all were equally puppets in his hands. » (SOLI, 536) Mais c'est dans *The Adventure of the Empty House* que Holmes donne la pleine mesure de son talent de marionnettiste. En effet, il ne s'agit plus là d'une métaphore, et Holmes s'est véritablement construit un théâtre de marionnettes et d'ombres chinoises grandeur nature dans son ancien salon de Baker Street. Il a bien sûr travaillé le décor, dans un jeu d'ombres et de lumière :

The blind was down, and a strong light was burning in the room. The shadow of a man who was seated in a chair within, was thrown in hard, black outline upon the luminous screen of the window. (EMPT, 489)

Il a surtout créé une marionnette à sa propre effigie – « a wax-coloured model of my friend, so admirably done that it was a perfect facsimile », dira Watson (EMPT, 493) ; ou encore « It was a perfect reproduction of Holmes » (EMPT, 489) –, afin d'attirer dans un piège le dangereux

Colonel Sebastian Moran. Telle est la scène, inondée de lumière même si le rideau est encore baissé. De l'autre côté de la rue, dans une pièce sombre comme se doit de l'être la salle où les spectateurs sont assis, invisibles aux acteurs – « pitch dark » ; « heavily shadowed » ; « the window was thick with dust » (EMPT, 489) –, Watson et Holmes assistent à ce spectacle télécommandé, Mrs Hudson jouant le rôle de la machiniste. Le colonel Moran, partenaire malgré lui de la poupée de cire, subit la contagion, et se transforme lui aussi en marionnette, obéissant au doigt et à l'œil à la mise en scène de Holmes. On dirait même qu'il sait inconsciemment qu'il se rend à une représentation, car il porte la typique tenue de soirée de rigueur au théâtre : « An opéra hat was pushed to the back of his head, and an evening dress shirt-front gleamed out through his open overcoat. » (EMPT, 491) Le spectacle se déroule à la perfection, et, comme chez Guignol, la police intervient à la fin pour matraquer le gremlin, et lui passer les menottes. Dès lors, la marionnette est libérée de ses fils et l'auteur tout puissant peut se réjouir de la perfection de sa création : « I recognized in his voice the joy and pride which the artist takes in his own creation. » (EMPT, 489)

Quel que soit son numéro, Sherlock Holmes parvient donc toujours à contraindre, à théâtraliser la réalité pour qu'elle se plie à son désir d'esthétisation. S'il ne choisit pas les événements déclencheurs des aventures, il s'arrange toujours pour en être le scénariste, et exerce un pouvoir décisionnaire sur le déroulement des histoires qu'il infléchit plutôt que de les subir. Il n'en fait d'ailleurs pas mystère, et impose sa vision théâtrale de la réalité. Pour lui, le monde est une gigantesque scène et les hommes autant de personnages de théâtre ; quant aux situations, elles sont analysées en termes de tragédies, de comédies, ou de vaudevilles.

En effet, Holmes théâtralise absolument tous les paramètres de la réalité, à commencer par le lieu :

"the scene of the tragedy" (CROO, 414)

"This is the stage upon which the tragedy has been played and upon which we may help to play it again. [...] Yes, the setting is a worthy one." (HOUN, 684)

"We have had some dramatic entrances and exits upon our small stage

at Baker Street." (PRIO, 538)

"This great and sombre stage is set for something more worthy than that." (BRUC, 913)

Holmes non seulement matérialise la scène, mais métamorphose aussi la nature en une salle de théâtre, avec son parterre et ses balcons :

"Where had you engaged a seat?"

"I was on that hill."

"Quite in the back row, eh? But her brother was well up to the front."

(HOUN, 719)

Les coulisses elles aussi trouvent une place dans cette reconstruction théâtrale du lieu : « You can now disappear from the scene. [...] There is just room behind the head of my bed, Watson. » (DYIN, 938) Comme le lieu, le temps est rythmé par les unités propres au théâtre, et ce n'est pas en heures, mais en actes que le temps se mesure : « Come, friend Watson, the curtain rings up for the last act. » (SECO, 662) Les personnages eux aussi sont souvent présentés comme des types théâtraux : « Such a one came upon the scene in the person of the chess-playing doctor. » (RETI, 1120), et pour Sherlock Holmes, les événements qui lui sont présentés jouent soit une bonne pièce – « We would think the whole thing had been fixed up for theatrical effect if there wasn't a dead man in the middle of it. » (VALL, 778) ; « I have no doubt it was well stage-managed. » (VALL, 865) –, soit une mauvaise pièce – « It was badly stage-managed. » (VALL, 801)

En insistant sur la théâtralité inhérente au texte, Holmes met à nu ses ressorts, et laisse voir le théâtre dans le théâtre. Pour reprendre les termes de Jean-Jacques Roubine dans *Introduction aux grandes théories du théâtre*, il s'agit là d'un « effet de distanciation », d'une :

[...] procédure qui ramène le spectateur au sentiment que ce qui lui est donné à voir est une représentation : l'acteur doit laisser apercevoir qu'il est un comédien en train d'interpréter un rôle, mieux encore il peut porter sur son personnage un regard critique²⁹.

Un tel détachement est bien présent chez Holmes, qui se fait parfois ironique à l'égard de ce

²⁹ Jean-Jacques Roubine. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas, 1990, p.138.

qu'il semble considérer alors de sa part comme de l'esbroufe de café-théâtre : il se moque gentiment de lui-même, et, grâce à un usage de la déflation d'autant plus efficace qu'il est rare, il se rend sympathique au lecteur. Cette auto-dérision consiste à pousser à l'extrême le raisonnement divinatoire habituel, mais à le pervertir en y insérant une information extérieure qui vient fausser le jeu car elle est connue uniquement de Sherlock Holmes. Une déduction qui semble alors encore plus flamboyante que toutes les autres s'avère être une bouffonnerie, une farce que Sherlock Holmes fait à Watson ou aux lecteurs. Au début de *The Hound of the Baskervilles* par exemple, alors que Watson examine avec soin le bâton du professeur Mortimer et essaie de mettre en application la technique déductive du maître, il est une fois de plus abasourdi : Holmes, même en lui tournant le dos, est capable de deviner le plus infime de ses mouvements ou la moindre de ses pensées. La scène qui suit est particulièrement savoureuse :

"Well, Watson, what do you make of it?"

Holmes was sitting with his back to me, and I had given him no sign of my occupation.

"How did you know what I was doing? I believe you have eyes in the back of your head."

"I have, at least, a well-polished, silver-plated coffee-pot in front of me." (HOUN, 669)

De même, quelques lignes plus loin, alors que la taille et la forme des marques de crocs sur le bâton du docteur Mortimer donnent à Holmes des indications approximatives sur la race de son chien, il semble tout à coup avoir une révélation magique non seulement de sa race, mais aussi de sa la nature de son poil : « Yes, by Jove, it *is* a curly-haired spaniel. » (HOUN, 671). Et alors que Watson émet les réserves traditionnelles, tout en demeurant persuadé cependant que Holmes va lui fournir une explication brillante et confondante de cette déduction : « My dear fellow, how can you possibly be sure of that ? » (HOUN, 671), le détective prend l'attente de Watson et du lecteur à contre-pied, et révèle la turlupinade : « For the very simple reason that I see the dog himself on our very door-step. » (HOUN, 671)

Dans *The Adventure of the Retired Colourman*, seul le lecteur est mis dans la confidence de Holmes, et Watson croit assister à un exercice de sorcellerie : alors qu'il décrit au détective l'homme qui l'a suivi, Holmes est capable de rajouter à la description un détail supplémentaire. Pour Watson, qui pense que Holmes n'a jamais vu cet homme, cela relève encore de la magie. Mais pour le lecteur, qui sait que l'individu en question n'est autre que Holmes déguisé, la scène devient particulièrement savoureuse, car Watson endosse son rôle préféré de souffre-douleur :

"No doubt! No doubt!" said Holmes. "A tall, dark, heavily moustached man, you say, with gray-tinted sun-glasses?"

"Holmes, you are a wizard. I did not say so, but he *had* gray-tinted sun-glasses."

"And a masonic tie-pin?"

"Holmes!"

"Quite simple, my dear Watson." (RETI, 1116)

Cette technique du contre-pied sert deux objectifs : elle rend Sherlock Holmes particulièrement attachant au lecteur, qui lui sait gré de son espièglerie et de son humour, et cette auto dérision compense son attitude parfois hautaine. Mais surtout, elle est un avertissement au lecteur, une gentille moquerie à l'égard de spectateurs trop crédules qui ne comprendraient pas qu'il y a toujours un truc derrière le tour, toujours un tricheur derrière le magicien. Pourtant même s'il autorise le lecteur à pénétrer dans les coulisses du spectacle, il n'y a pas démystification, et Holmes conserve son aura magique, d'autant mieux qu'il ne craint pas de la perdre.

*

Il reste cependant à apporter à cette analyse sa clé de voûte : si l'édifice artistique de Sherlock Holmes tient debout, c'est que l'architecte Watson n'a pas oublié la pierre essentielle, qui étaye l'ensemble de cette stylisation du réel. Tout au long de leur collaboration, la théâtralité du texte du biographe vient doubler la théâtralisation du détective : loin de tenir rigueur à Holmes pour cette manipulation en amont qu'il fait subir à la réalité, il en comprend les enjeux, et, au lieu de censurer cette ingérence, il s'applique lui aussi à conter les histoires en

utilisant toute la sémiologie du théâtre, tous les codes les plus reconnaissables, même par le public peu averti que constituait dans l'ensemble les lecteurs du *Strand Magazine*. Cette étude de la théâtralité du texte watsonien contribuera à montrer avec quelle minutie Doyle travaillait à tous ses thèmes, et combien il était conscient du pouvoir de la forme.

Watson va d'abord s'employer à reproduire dans sa narration les conditions matérielles d'une pièce de théâtre, le plus souvent et contrairement à Sherlock Holmes de façon implicite : il construit toute une série de signes chargés d'assurer le lecteur qu'il est bien au théâtre.

Comme Sherlock Holmes, il emploie invariablement les mots « scene » ou « stage » pour qualifier le lieu du crime, ou le très théâtral salon de Baker Street ; il parle rarement d'« intrigue », terme auquel il préfère celui de « drama » (ENGI, 287, par exemple). Mais ce n'est pas uniquement dans le vocabulaire que le lieu est théâtral. L'appartement du 221 B Baker Street copie aussi la structure spatiale d'un théâtre : au centre se trouve la scène, lieu de représentation qui s'offre à la vue des spectateurs, et dont le décor est le salon, et tout autour de mystérieuses coulisses. Le lecteur n'est en effet que très rarement autorisé à pénétrer ailleurs que dans le salon ; la seule nouvelle qui introduira le lecteur dans la chambre de Sherlock Holmes sera *The Adventure of the Dying Detective*, mais il s'agira là davantage d'un changement de décor que d'une visite des coulisses. Le centre se déplace vers la périphérie, et l'action se passe toute entière dans cette pièce transformée pour l'occasion en décor de théâtre puisqu'un numéro d'acteur va s'y jouer, un décor qui comprend d'ailleurs ses propres cachettes et ses propres coulisses : Watson peut se glisser derrière la tête de lit de Sherlock Holmes, et assister à la scène à la dérobée. Il ne s'agit donc pas véritablement de la chambre de Sherlock Holmes, mais d'un décor de chambre de mourant, et cette pièce perd ainsi l'intimité qui la caractérise d'habitude. Exception faite de ce changement inhabituel de décor, le lecteur ne peut que supposer l'existence de ces pièces dont on lui parle, mais qu'on ne lui montre jamais. Les portes qui donnent côté cour sur la chambre de Sherlock Holmes et côté jardin sur

celle de Watson marquent la limite du décor, et pourraient très bien s'ouvrir sur les derrières de la scène, sur les tréteaux et les poulies tenant debout le décor principal. L'histoire telle que Watson la raconte obéit toujours à la règle théâtrale de l'unité de lieu : le lecteur ne peut voir, sous la forme de scènes dialoguées, que ce qui se passe sur la scène, et le reste sera soit raconté sur le mode du discours, soit éliidé.

Structurellement construits comme un théâtre, les lieux ont aussi besoin du même éclairage qu'une scène, et des projecteurs métaphoriques viennent souvent allumer la scène ou isoler tel ou tel personnage. Dans *The Adventure of the Engineer's Thumb*, c'est une lampe de poche qui fait office de projecteur. Au noir succède la lumière et le spectacle peut alors commencer : « It was pitch dark inside the house. [...] Suddenly a door opened at the other end of the passage, and a long, golden bar of light shot out in our direction. » (ENGR, 280) Dans *The Adventure of the Blue Carbuncle*, c'est sous la lumière de l'un de ces pseudo projecteurs que Henry Baker, le client de Sherlock Holmes, fait sa première apparition, ce qui donne à Watson et au lecteur le loisir de le dévisager :

As I approached the house I saw a tall man in a Scotch bonnet with a coat which was buttoned up to his chin waiting outside in the bright semicircle which was thrown from the fanlight. (BLUE, 250)

Lorsqu'ils jouent un rôle clé, les objets eux aussi ont l'honneur des projecteurs : « The small boy brought round a small thin volume and a great greasy-backed one, laying them out together beneath the hanging lamp. » (BLUE, 253) Mais cette lumière théâtrale débusque aussi les criminels qui se cachent : « Turning round, we saw a little rat-faced fellow standing in the centre of the circle of yellow light which was thrown by the swinging lamp [...] » (BLUE, 253), ou souligne les signes de culpabilité sur leurs visages : « He sprang round, and I could see in the gas-light that every vestige of colour had been driven from his face. » (BLUE, 254) De même, dans *The Adventure of the Golden Pince-Nez*, lorsque Stanley Hopkins entre en scène, il est immédiatement entouré d'un halo de lumière : « When the light of the hall lamp fell

upon our midnight visitor, I had no difficulty in recognizing him. » (GOLD, 608) Il est inutile de préciser que Holmes, qui occupe le haut de l'affiche, est la cible préférée de ces rayons artificiels, qui viennent traquer la moindre de ses mimiques. Citons par exemple : « A few yards off he stopped under a lamp-post and laughed in the hearty, noiseless fashion which was peculiar to him. » (BLUE, 253)

Watson fait subir au temps exactement le même traitement, en le divisant en scènes et en actes. Souvent, une scène débute ou se termine sur un son de cloche ou sur une sonnerie : bien entendus justifiés par l'intrigue, ces rares carillons n'attirent pas instantanément l'attention du lecteur, qui met un moment à reconnaître en eux la sémiologie du théâtre, et donc l'annonce implicite de la fin ou du début d'un acte. Dans *Silver Blaze* par exemple, Watson fait sonner la cloche du départ de la course de chevaux juste au moment de remettre en place le premier décor et d'attaquer le troisième acte : « But there goes the bell, and as I stand to win a little on this next race, I shall defer a lengthy explanation until a more fitting time. » (SILV, 348) Cette cloche formalise et ritualise le passage du deuxième au troisième acte, de l'action au dénouement.

Enfin, selon la terminologie de Watson, les personnages se divisent en deux catégories : les acteurs, et les spectateurs. On l'entend dire par exemple à la fin de *The Adventure of the Solitary Cyclist* : « Each case has been the prelude to another, and the crisis once over, the actors have passed for ever out of our busy lives. » (SOLI, 538) L'héroïne de cette nouvelle est d'ailleurs tout à fait consciente qu'elle est en train de jouer un rôle en costumes : c'est le terme « performance » (SOLI, 325) qu'elle choisit à deux reprises pour décrire ses actions, représentation qu'elle doit donner tous les jours en matinée à son employeur et à l'issue de laquelle elle quitte son costume de scène pour retrouver ses habits de ville : « Suddenly, in the middle of a sentence, he ordered me to cease and to change my dress. » (SOLI, 325) Pour entourer les acteurs principaux, Watson convoque toute une série de seconds rôles ou de

figurants. La cohorte de domestiques dans *Silver Blaze* – « eight maids, the cook, the butler, two footmen and a boy » (SILV, 388) – sont tous des figures typiques de la comédie de mœurs élisabéthaine ou victorienne.

A la fin de la représentation, les acteurs viennent bien entendu saluer le public, et Sherlock Holmes, acteur vedette, sacrifie souvent en solitaire à ce rituel : « His eyes fairly glittered as he spoke, and he put up his hand over his heart and bowed as if to some applauding crowd, conjured up by his imagination. » (STUD, 18) Mais ces acclamations du public ne sont pas toujours un produit de son imagination, et les spectateurs que sont les personnages intradiégétiques se lèvent bel et bien pour ovationner l'acteur :

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. (SIXN, 594)

Mais Watson ne se contente pas de reproduire les conditions matérielles d'une pièce : il inscrit aussi la théâtralité dans son texte, qui emprunte beaucoup au langage typique du théâtre. Remarquons tout d'abord une qualité essentielle du texte watsonien : les grandes scènes d'anthologie sont presque toutes des scènes de dialogue, voire de monologue en ce qui concerne les dénouements, scènes où le discours direct des personnages est à peine interrompu par quelques didascalies discrètes, indiquant de quelle façon la scène doit être jouée. Dans *The Adventure of the Six Napoleons*, la scène de résolution entre Holmes et Sandeford est entièrement dialoguée, entrecoupée seulement de quelques indications matérielles et minimalistes, brèves propositions indépendantes : « My friend bowed and smiled. » (SIXN, 593) ou encore « Holmes took a paper from his pocket and laid a ten-pound note upon the table. » (SIXN, 594) On retrouve là, bien entendu, le premier trait distinctif de l'écriture théâtrale, à savoir l'objectivité du discours, puisque le narrateur refuse de parler en son nom propre.

Mais Watson évite les didascalies autant que faire se peut, et la gestuelle des personnages est souvent laissée à l'imagination du metteur en scène potentiel que devient le lecteur : les jeux de scène transparaissent alors dans les creux du dialogue, et il appartient au lecteur de compléter ce texte lacunaire, de lui rendre sa continuité. Comme le livret d'une pièce de théâtre, le récit devient un texte à trous, laissant la place à une éventuelle mise en scène ou à de possibles jeux de scène, marquant par le manque l'espace d'une représentation. Anne Ubersfeld note dans *Lire le théâtre* :

[...] la présence, à côté du texte de l'auteur que nous appelons T, d'un autre texte, de mise en scène que nous appelons T', l'un et l'autre s'opposant à P, la représentation.[...] Le texte du théâtre est troué, T' s'inscrit dans les trous de T, et se perçoit en-deçà, ou au-delà du texte, un espace ouvert qui appelle un autre texte³⁰.

Encore une fois, ce procédé n'est pas accidentel, mais très achevé, et le texte regorge d'exemples. Au début de *The Crooked Man*, alors que Holmes rend visite à Watson et devine que des ouvriers sont venus faire des travaux dans son salon, on trouve un parfait exemple de ces petits sauts que le récit opère sur le texte, un de ces espaces lacunaires destinés à être comblés par une gestuelle lors d'une éventuelle représentation, et que nous matérialiserons par le signe suivant (*) :

"Ah! He has left two nail-marks from his boot upon your linoleum just where the light strikes it. (*) No, thank you, I had some supper at Waterloo, but I'll smoke a pipe with you with pleasure." (CROO, 411)

Il est clair que Watson a fait mine de lui servir un repas, mais c'est au lecteur/metteur en scène qu'il appartient de visualiser la scène. La même formule est appliquée dans *The Valley of Fear*, où l'inspecteur MacDonald répond à une offre invisible de Holmes : « "Well, maybe a wee nip would keep out the raw morning chill. (*) No, I won't smoke, I thank you." » (VALL, 774). Dans *The Adventure of the Norwood Builder*, Watson propose à l'évidence son aide à Holmes, mais le récit accélère et saute le passage : « "It may do something to simplify what followed.

³⁰ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Paris : Messidor/Editions sociales, 1982, p. 23.

(*) No, my dear fellow, I don't think you can help me." » (NORW, 502) Plusieurs fois, ce sont ses propres supplications que Watson omet : « "Not one of your cases, Watson – mental, not physical. (*) All right ; come if you want to." » (SIXN, 598), et dans *The Adventure of the Sussex Vampire*, c'est la protestation de madame Ferguson qui est sous-entendue : « "I think we can dispense with Dolores. (*) Oh, very well, madame, if you would rather she stayed I can see no objection." » (SUSS, 1043) Parfois, le manque obéit à une nécessité physique : afin d'être plus rapide, la scène se doit d'accélérer le rythme : « "The game is up Ryder. (*) Hold up man, or you'll be into the fire." » (BLUE, 255) Très souvent, c'est l'entrée en scène des personnages qui n'est pas annoncée – il serait en effet ridicule au théâtre d'annoncer systématiquement une entrée alors que la présence physique des comédiens parle d'elle même. Watson insère donc cette physicalité dans les blancs du texte. L'entrée en scène de Madame Hudson dans *The Adventure of Wisteria Lodge* est ainsi invisible dans le texte : « "I am entirely at your service, said Sherlock Holmes ringing the bell. (*) You will show these gentlemen out Mrs Hudson." » (WIST, 875), de même que celle du majordome dans *The Valley of Fear* : « "Can we have the butler in for a moment (*) Ames, I understand that you have often seen this very unusual mark (...) upon Mr Douglas's forearm?" » (VALL, 789), ou encore celle de Mr Gibson dans *The Problem of Thor Bridge* :

"He is sure to come back. He *must* come back. He can't leave it where it is. (*) Ha! isn't that a ring? (*) Yes, there is his foot step. (*) Well Mr Gibson, I was just saying to doctor Watson that you were somewhat overdue." (THOR, 1059)

Dans ce cas, ce sont les sons qui manquent : la sonnette, puis les bruits de pas. En laissant au lecteur le soin de régler le son lui-même, Watson – et derrière lui Conan Doyle – fait preuve d'un grand discernement : en effet, les deux dimensions théâtrales qu'il est le moins bien capable de rendre sont le son et l'image. En laissant libre un espace virtuel pour une représentation de ces deux éléments, il laisse pressentir leur matérialité, qui manque bien entendu à son texte.

La nouvelle *Silver Blaze* illustre quant à elle la recherche de l'aspect visuel du théâtre. Le domestique de Silas Brown est venu divulguer des informations au détective à l'insu de son patron, et il se trouve donc pris en faute par l'arrivée inopinée de Brown. Le texte fait tout pour que le domestique ne soit pas vu du patron, et fait donc l'économie subreptice de la description de ses gestes :

"Bless you, sir, if anyone is about he will be, for he is always the first stirring. (*) But here he is, sir, to answer your questions for himself.
(*) No, sir, no, it is as much as my place is worth to let him see me touch your money." (SILV, 344)

Comme lors d'un aparté au théâtre, tout est ici fait à la dérobée, et Conan Doyle utilise donc très à propos cette technique : ce que le personnage ne doit pas voir n'est pas inscrit dans le texte, et le lecteur est donc mieux à même de ressentir le côté furtif de la scène que si le texte décrivait tout. Pour le son comme pour l'image, Watson préfère laisser libre cours à l'imagination matérielle et sensuelle du lecteur, plutôt que de lui imposer une description intellectuelle imparfaite.

Cela nous conduit tout droit à une autre caractéristique théâtrale du texte, à savoir la qualité souvent visuelle ou sonore de l'humour de caractère ou de situation. De manière particulièrement théâtrale, les paroles sont démenties par des actes ou des expressions, les sentiments sont trahis par une gestuelle typique, voire stéréotypique du théâtre, et la représentation use et abuse de mimiques, se rapprochant de la farce ou de la comédie de boulevard. Ce contraste spectaculaire entre la parole et les actes, ressort par excellence du comique théâtral, et immédiatement déclencheur du rire, est illustré par le fourbe Windibank dans *A Case of Identity* : « Mr windibank gave a violent start and dropped his gloves. "I am delighted to hear it," he said. » (IDEN, 199)

C'est le dialogue qui emprunte le plus abondamment aux techniques comiques du théâtre, souvent du théâtre de l'absurde, où l'équivoque et le double sens règnent en maîtres. Citons par exemple le lever de rideau dans *The Adventure of the Six Napoleons*, et le dialogue

savoureux entre Holmes et Lestrade :

"Anything remarkable on hand?" he asked.
 "Oh, no, Mr Holmes – nothing very particular."
 "Then tell me about it."
 Lestrade laughed. (SIXN, 583)

Dans la même veine comique, Jabez Wilson, qui recopie avec diligence l'Encyclopedia Britannica dans *The Red-Headed League*, est lui aussi un personnage digne de figurer dans les comédies du non-sens :

"Eight weeks passed away like this, and I had written about Abbots and Archery and Armour and Architecture and Attica, and hoped with diligence that I might get on to the B's before very long." (REDH, 182)

Cette irruption occasionnelle du théâtre de l'absurde fait partie d'une panoplie complète du comique verbal, et le dialogue se théâtralise inmanquablement, se fige dans des formes typiques qui font les délices du lecteur. Watson privilégie dans sa narration les situations d'incompréhension mutuelle, les dialogues de sourds, même si Holmes « fait » le sourd à dessein, pour les nécessités du spectacle. A la fin de *A Case of Identity*, Watson et Holmes ne s'entendent pas sur le complément d'objet direct de la phrase, et alors que c'est bien sûr le mystère qui intéresse Watson et le lecteur, Holmes fait semblant de ne penser qu'à son expérience chimique en cours :

"Well, have you solved it?" I asked as I entered.
 "Yes. It was the bisulphate of baryta."
 "No, no, the mystery!" I cried.
 "Oh, that! I thought of the salt that I have been working upon."
 (IDEN, 198)

Entre le détective et la police officielle, de tels malentendus ou de tels blocages sont monnaie courante ; le discours bégaie, devient automatique et répétitif. Dans *The Adventure of the Noble Bachelor*, Lestrade et Holmes semblent se délecter à jouer toujours la même scène, et se livrent à un jeu rituel de contradictions, fondé sur la répétition et sur l'emboîtement des phrases les unes dans les autres :

"I am afraid that you will find it difficult."

"Are you, indeed, now?" cried Lestrade with some bitterness.
 "I am afraid, Holmes, that you are not very practical with your deductions and your inferences." (NOBL, 295)

Même au milieu de la tragédie qu'ils jouent dans *The Adventure of the Copper Beeches*, Violet Hunter et Jephro Rucastle empruntent cette structure à la comédie :

"I am afraid that that is quite impossible," said I.
 "I am afraid that it is quite essential," said he. (COPP, 321)

Un autre élément du comique verbal théâtral réside dans l'automatisation du langage : une contagion s'opère de la profession des personnages sur leur discours, et ces derniers ne peuvent plus s'exprimer qu'en spécialistes de leur matière, quel que soit le sujet de la conversation. On retrouve ici l'une des conditions du comique mentionnée par Bergson dans *Le rire*, à savoir la mécanisation, l'automatisation de l'humain. Le docteur Mortimer, fêru d'anatomie, est moins intéressé par les facultés de Sherlock Holmes qu'intrigué par son crâne, et semble prisonnier de cette vision médicale, de cette dissection de la matière : l'humour généré par ce réflexe automatique se mêle à l'humour noir :

"You interest me very much, Mr Holmes. I had hardly expected so dolichocephalic a skull or such well-marked supra-orbital development. Would you have any objection to my running my finger along your parietal fissure? A cast of your skull, sir, until the original is available, would be an ornament to any anthropological museum. It is not my intention to be fulsome, but I confess that I covet your skull." (HOUN, 672)

De même, dans *The Adventure of the Blanched Soldier*, c'est exclusivement en termes militaires que Mr James M. Dodd, soldat de son état, appréhende toute situation :

"My *first move* was to get down to his home, Tuxbury Old Park, near Bedford, and to see for myself *how the ground lay*. I wrote to the mother, therefore [...], and I made *a clean frontal attack*." (BLAN, 1001)

Ainsi le langage porte souvent la marque indélébile, répétitive et codée de l'appartenance sociale du personnage, dont les idiosyncrasies déclenchent le rire. Pierre Nordon a déjà

remarqué ces « expressions signalétiques, ces tics de langage³¹ » chez des personnages dont le discours fixe l'impression qu'ils produisent. Mais Doyle utilise ce ressort du comique moins pour individualiser ses personnages que pour former des classes sociales ou professionnelles, et les personnages sont ainsi regroupés en types choisis pour représenter des catégories.

Cette « typification » des personnages est encore accentuée par un autre procédé emprunté au théâtre : celui des noms étiquettes. Ils abondent dans les histoires, et leur fonction est double, à la fois ludique et sociale. Ils sont ludiques puisque, sincères ou ironiques, ils relèvent d'un jeu mythique mais espiègle du langage qui s'amuse à calquer le nom sur l'être, et s'autorisent tous les abus de pouvoir : ils ont un pouvoir créateur sur les personnages, qu'ils définissent tout entiers d'un seul trait de caractère. Ils ont aussi un intérêt social ; en effet les personnages qui sont vraiment doués d'une individualité forte, à savoir certains criminels comme le Professeur Moriarty, le Colonel Moran, Barrymore le majordome, et d'autres ont droit à un vrai nom individuel et non signifiant, qui les définit comme des personnes uniques. Doyle a recours au nom-étiquette lorsqu'il veut intégrer un personnage dans un type, en faire le représentant d'un groupe plus large. Trois jeunes filles parmi les clientes de Sherlock Holmes sont par exemple prénommées « Violet³² », et toutes trois appartiennent à la même catégories des jeunes filles en fleur, un peu naïves, et surtout interchangeables. De même, Dolores Ferguson représente la catégorie des femmes qui souffrent en silence des mauvais traitements ou de la méfiance de leur mari, ces « angels in the House » patientes et résignées, et n'a d'intérêt qu'en tant qu'élément de cette catégorie. La logeuse de *The Adventure of the Red Circle*, prénommée Mrs Warren, incarne toutes les logeuses de l'œuvre, qui dirigent avec la même attention maternelle, les maisons des personnages plus individualisés. Une autre catégorie simplifiante réduit de la même façon le multiple à l'unique : celle de tous les

³¹ Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes Anglaises, 1964, p. 356.

³² Violet Smith dans *The Adventure of the Solitary Cyclist*, Violet Hunter dans *The Adventure of the Copper Beeches*, et Violet de Merville dans *The Adventure of the Illustrious Client*.

« méchants » qui n'ont rien de particulièrement remarquable, de tous les petits escrocs, dont les noms, quoique différents, ont tous en commun qu'ils contiennent un élément désagréable – « Grimeby » (SPEC, 264) –, inoffensif – « roundhay » (DEVI, 954) –, féroce – « Tiger Cormac » (VALL, 834) –, inquiétant – « Rucastle » (COPP, 316) –, ou cupide – « Windibank » (IDEN, 193).

L'utilisation des noms-étiquettes est multiple et subtile, et rejoint un élément mythique que nous analyserons plus loin, à savoir la nostalgie d'un langage motivé et non plus arbitraire, en prise directe avec la réalité. Il nous suffit pour l'instant de souligner l'usage stéréotypique que Conan Doyle fait des noms-étiquettes, dans une esthétique théâtrale de la répétition et de la construction de personnages familiers au spectateur, empreints d'une histoire implicite qui les rend reconnaissables dès qu'ils sont annoncés.

L'emprunt de Watson au théâtre s'étoffe encore ; nous avons vu jusqu'à présent qu'il imitait les conditions matérielles d'une représentation, et qu'il faisait son possible pour que le dialogue des grandes scènes porte les caractéristiques du langage théâtral. Il reste à montrer comment Watson détourne et importe du théâtre des scènes entières, scènes dont la structure a été inventée et mise au point pour et par l'esthétique théâtrale, et dont le roman se sert généralement assez peu car elles sont très visuelles. Il s'agit bien entendu de ces scènes coups de théâtre qui rythment les nouvelles, et qui reposent généralement soit sur la dialectique de la « *mistaken identity* » et donc sur une scène de découverte à la fin de la nouvelle, soit sur la dialectique du « *deus ex machina* » ou du « *skeleton in the cupboard* », c'est-à-dire sur l'irruption inopinée dans l'action d'un personnage absent au début du récit, dont on ne soupçonnait pas l'existence ou même que l'on croyait mort.

Deux cas sont particulièrement spectaculaires, puisqu'ils ressuscitent des morts : *The Adventure of the Norwood Builder* et *The Valley of Fear*.

Dans la première de ces nouvelles, le jeune Mc Farlane est accusé d'avoir assassiné Jonas

Oldacre puis brûlé sa dépouille, et alors que la police croit avoir enfin découvert la preuve irréfutable de sa culpabilité, la situation se renverse, et Sherlock Holmes débusque celui qui a commis le véritable méfait : il n'est autre que Jonas Oldacre, qui renaît littéralement de ses cendres, au moyen d'un autre feu, purificateur celui-là, bien que chimérique :

"Fire!" The shout must have rung over Norwood.

It had hardly died away when an amazing thing happened. A door suddenly flew open out of what appeared to be solid wall at the end of the corridor, and a little, wizened man darted out of it, like a rabbit out of its burrow.

"Capital!" said Holmes, calmly. "Watson, a bucket of water over the straw. That will do! Lestrade, allow me to present you with your principal missing witness, Mr. Jonas Oldacre." (NORW, 508)

Cette scène de découverte, où les revenants passent à travers les murs, et où l'ébahissement général – « stared », « blank amazement » (NORW, 508) – n'a d'égal qu'un concert cacophonique de cris de stupeur – « What's this? » ; « What! » (NORW, 508) ; « But how? » (NORW, 509) –, relève de la plus pure tradition du coup de théâtre et termine la nouvelle sur ce tourbillon burlesque propre à la comédie.

Dans un registre plus grave, puisqu'ici la mort feinte n'est que partie remise, la scène finale de la première partie de *The Valley of Fear* ressemble à un dénouement théâtral typique. Alors que tous les personnages de la pièce croient avoir vu de leurs propres yeux le cadavre de Mr Douglas, et que la police s'évertue à rechercher le coupable, Holmes rend tout à coup la parole à ce mort :

"I should strongly recommend that you ask Mr Douglas to explain his own story."

Mrs Douglas gave a cry of astonishment at Holmes's words. The detectives and I must have echoed it, when we were aware of a man who seemed to have emerged from the wall, who advanced now from the gloom of the corner in which he had appeared. Mrs Douglas turned, and in an instant her arms were round him. Barker had seized his outstretched hands. (VALL, 811)

Les embrassades traditionnelles côtoient les cris typiques de découverte, et achèvent ce coup de théâtre particulièrement efficace : les détectives officiels qui sont les principaux intéressés ne

retrouveront plus l'usage de la parole avant plusieurs répliques.

Nous aimerions dire quelques mots du lieu, qui rend possible ces coups de théâtre : toutes ces scènes de découverte spectaculaire se passent en effet dans des lieux truqués, dans des maisons gigogne, escamotables et extensibles, bref dans des maisons en trompe-l'œil qui sont de véritables décors de théâtres. Portes dérobées, pièces secrètes, passages souterrains et cloisons factices, tout là dedans est intangible et suspect. Il n'a bien sûr pas été difficile à l'entrepreneur de Norwood de construire des cachettes dans sa maison :

A lath-and-plaster partition had been run across the passage six feet from the end, with a door cunningly concealed in it. [...]

"There's the advantage of being a builder," said Holmes, as we came out. "He was able to fix up his own little hiding-place." (NORW, 509)

Quand au manoir de Birlstone, les connaissances historiques de Holmes lui rappellent que cette bâtisse a servi de cachette pendant plusieurs jours au roi Charles, et il est prompt à déduire l'usage qu'aurait pu en faire Douglas. Mais il existe encore beaucoup d'autres maisons truquées, véritables labyrinthes où des ailes entières sont escamotables. Donnons encore l'exemple de *The Adventure of the Golden Pince-Nez* où la bibliothèque est factice et procure l'accès à un lieu surnuméraire, non inscrit dans le décor de départ. Les pièces s'emboîtent les unes dans les autres, les cloisons coulissent, et les maisons qui semblaient si massives se transforment en décors de théâtres par essence instables et modulables :

"She is there," said Holmes, and he pointed to a high bookcase in the corner of the room.

I saw the old man throw up his arms, a terrible convulsion passed over his grim face, and he fell back in his chair. At the same instant the bookcase at which Holmes pointed swung round upon a hinge, and a woman rushed out into the room. "You are right!" she cried, in a strange foreign voice. "You are right! I am here." (GOLD, 619)

Cette scène de découverte est dans la plus pure tradition du coup de théâtre : recherchant l'effet visuel, elle remplace les mots par une gestuelle symbolique, et crée le spectacle. Le lecteur goûte aux mêmes plaisirs que les spectateurs élisabéthains, émerveillés par des décors mécanisés qui réservaient toujours mille et une surprises et semblaient dégagés des contraintes

physiques, et envoûtés par la magie et le mystère d'un lieu toujours en mouvement, où derrière chaque cloison se cache peut-être une pièce insoupçonnée, où chaque dalle est susceptible de masquer l'entrée d'un passage souterrain.

*

A Scandal in Bohemia permettrait de donner une conclusion globale à cette esthétisation théâtrale que Sherlock Holmes impose à la réalité, secondé très intelligemment par Watson. C'est à une véritable narration en canon que se livrent les deux compères dans cette première nouvelle, qui met parfaitement en relief les effets de leurs efforts de manipulation conjugués, et qui peut sans abus s'interpréter comme une métaphore filée du théâtre, dont elle dévoile tous les ressorts.

Peu de temps après son mariage, Watson décide de rendre visite à son ami au 221 B Baker Street, et c'est à l'évidence au théâtre qu'il se rend, un théâtre où l'on s'apprête à jouer une pièce. Le rideau – enfin, le store ! – est encore baissé, mais, depuis la rue qui symbolise la salle, Watson aperçoit, en ombre chinoise sur cette scène brillant de tous ses feux, le personnage principal qui fait les cent pas derrière le rideau, signe peut-être du trac ou de l'excitation qui l'habitent :

His rooms were brilliantly lit, and, even as I looked up, I saw his tall, spare figure pass twice in a dark silhouette against the blind. He was pacing the room swiftly, eagerly, with his head sunk upon his chest and his hands clasped behind him. To me, who knew his every mood and habit, his attitude and manner told their own story. He was at work again. (SCAN, 161)

Dans la logique de la sémiologie théâtrale, la pièce ne peut commencer que lorsque la cloche a retentit, pour prévenir les spectateurs de faire silence. Cela ne tarde pas, et Watson donne le signal du départ : « I rang the bell » (SCAN, 162). Comme c'est souvent le cas au théâtre, le son précède alors l'image, et l'imminence de l'action est annoncée par l'agitation dans les coulisses : « There was the sharp sound of horses' hoofs and grating wheels against the curb, followed by a sharp pull at the bell. » (SCAN, 163) Dans cette nouvelle, ce sont de véritables

comédiens, amateurs ou même professionnels, qui ont été convoqués par Conan Doyle : le roi de Bohême se présente sous une fausse identité – « Count Von Kramm, a Bohemian nobleman », (SCAN, 164) –, joue un rôle qui n'est pas le sien, et porte un masque – « Do not take it amiss if your visitor wears a mask », (SCAN, 163). Ses vêtements sont si tape-à-l'œil, si exubérants, de si mauvais goût pour la vie quotidienne, si l'on en croit Watson – « His dress was rich with a richness which would, in England, be looked upon as akin to bad taste » (SCAN, 164) –, que le lecteur reconnaît en eux l'extravagance du costume. Quant à Irene Adler, c'est une professionnelle du spectacle : « Contralto – hum! La Scala, hum! Prima Donna Imperial Opera of Warsaw – yes! Retired from operatic stage – ha! » (SCAN, 165). Elle écrira elle-même à Holmes : « "But, you know, I have been trained as an actress myself." » (SCAN, 174)

Construite en trois actes, qui sont d'ailleurs numérotés dans le texte par Watson, la pièce s'ouvre tambour battant sur un coup de théâtre. Le masque tombe dès la septième réplique, et le conte Von Kramm est découvert :

"If your Majesty would condescend to state your case," he remarked,
 "I should be better able to advise you."
 The man sprang from his chair and paced up and down the room in
 uncontrollable agitation. Then, with a gesture of desperation, he tore
 the mask from his face and hurled it upon the ground. "You are right,"
 he cried; "I am the King. Why should I attempt to conceal it?" (SCAN,
 165)

Ce spectacle au rythme endiablé continue jusqu'à la fin du premier acte, qui se termine page 167 sur la sortie bruyante du roi au moment où l'exposition est terminée, et où Holmes accepte le cas. A l'exception d'une phrase narrative de Watson, la scène est entièrement dialoguée ; les répliques très brèves, souvent des monosyllabes, se succèdent et s'emboîtent à un rythme tellement soutenu qu'il en est étourdissant. Le lecteur/spectateur a à peine le temps de reprendre son souffle et de se réinstaller dans son fauteuil que le rideau s'ouvre sur le deuxième acte et que commence l'action grand-guignolesque.

Dans cet acte, Holmes porte toutes les casquettes, et d'abord celle de metteur en scène. Il met au point une petite pièce en trois actes, théâtre dans le théâtre destiné à subtiliser à Irene Adler la photo compromettante que le Roi désire récupérer. Le scénario holmésien est le suivant : une fausse querelle doit éclater alors qu'Irene Adler rentre chez elle, et Holmes, déguisé en prêtre, doit la secourir. Puis Irene Adler doit inviter le prêtre secourable chez elle pour le remercier. C'est là qu'intervient Watson : il est supposé lancer un fumigène dans le salon d'Irene Adler, et crier au feu, afin que la dame dévoile la cachette de ce document précieux. Holmes engage donc ses comédiens, Watson dans le rôle du pyromane, et se réserve la tête d'affiche dans le rôle du prêtre, rôle maquillé – « I had a little moist red paint in the palm of my hand. I rushed forward, fell down, clapped my hand to my face, and became a piteous spectacle. It is an old trick. » (SCAN, 172) – et en costume, dans lequel il peut donner la pleine mesure de son talent :

He disappeared into his bedroom and returned in a few minutes in the character of an amiable and simple-minded Nonconformist clergyman. His broad black hat, his baggy trousers, his white tie, his sympathetic smile, and general look of peering and benevolent curiosity were such as Mr. John Hare alone could have equalled. It was not merely that Holmes changed his costume. His expression, his manner, his very soul seemed to vary with each fresh part that he assumed. The stage lost a fine actor, even as science lost an acute reasoner, when he became a specialist in crime. (SCAN, 170)

Mais des figurants ont aussi été engagés : les bagarreurs, les badauds, le conducteur du fiacre, tous font partie de la troupe dont Irene Adler est la seule actrice malgré elle : « You, of course, saw that everyone in the street was an accomplice. They were all engaged for the evening. » (SCAN, 172)

Rituellement, la première scène commence lorsque les projecteurs s'allument : « The lamps were just being lighted as we paced up and down in front of Briony Lodge, waiting for the coming of its occupant. » (SCAN, 171) La pièce, à laquelle Watson peut assister depuis la salle – « The lamps had been lit, but the blinds had not been drawn. » (SCAN, 172) –, sera un

succès total : Irene Adler joue inconsciemment au geste près le rôle d'improvisation qui lui a été attribué, et se dévoile. Précisons d'ailleurs qu'il s'agit, là encore, d'une maison de théâtre pleine de cachettes et de cloisons coulissantes en carton-pâte : « The photograph is in a recess behind a sliding panel just above the right bell-pull. » (SCAN, 173) Holmes congratule donc toute sa distribution, et croit que le tour est joué.

Mais c'est compter sans Irene Adler, qui est loin d'être une débutante en matière de théâtre, et qui ne se laisse pas jouer par une représentation de la réalité. Pas plus que pour Sherlock Holmes, le déguisement n'a de secret pour elle, et elle en use plutôt que de se laisser abuser par lui : « "Male costume is nothing new to me. I often take advantage of the freedom which it gives." » (SCAN, 174-175) Ayant reconnu les signes du théâtre, elle est bien décidée à remanier le troisième acte. Contrairement à Sherlock Holmes, elle n'emploiera pas les grands moyens. Son déguisement, « a slim youth in an ulster » (SCAN, 173), plus modeste et moins tape-à-l'œil que celui de Sherlock Holmes, remplira mieux sa fonction mystifiante, en éliminant toute trace du spectacle et de l'excès, et en préférant la sobriété du quotidien à l'exubérance de la scène. En actrice née, elle ne pourra cependant pas plus que Sherlock Holmes résister à l'appel du spectacle ni à l'attrait de l'effet, et ira lui rendre la pareille en lui donnant la réplique, pariant avec audace qu'il ne reconnaîtra ni son corps, ni sa voix sous le déguisement.

Et c'est effectivement elle qui dirige le dénouement : le triomphe attendu vire à la représentation docile et inconsciente par le détective du livret écrit par Irene Adler. Cette dernière a en effet anticipé tous les mouvements de Sherlock Holmes et la passation des pouvoirs de metteur en scène s'effectue dans une scène de *qui pro quo* très bien écrite par Irene Adler. Le renversement est magistral, le coup de théâtre aussi brillant que celui du début, et Sherlock Holmes qui croyait prendre la dame de court en lui rendant visite s'aperçoit qu'il est attendu par la soubrette : « "Mr Sherlock Holmes, I believe? [...] Indeed! My mistress told me that you were likely to call." » (SCAN, 174) Mais la stupéfaction et la colère font vite place

à l'admiration pour l'artiste, et c'est avec un sentiment de satisfaction émue que Sherlock Holmes tire sa révérence à la fin de la pièce, avant de se rendre en coulisses : « He bowed, and, turning away without observing the hand which the king had stretched out to him, he set off in my company for his chambers. » (SCAN, 175)

A Scandal in Bohemia constitue donc un condensé de tous les tours de la théâtralisation holmésienne de la réalité, et l'intérêt de cette histoire réside au moins autant dans cette métaphore très complète du théâtre que dans l'introduction du personnage exceptionnel d'Irene Adler. Le renversement des rôles qui s'opère lors du dénouement n'est pas un échec pour Sherlock Holmes : il exploite l'un des ressorts puissants de l'imagination populaire, qui a toujours trouvé que le spectacle était plus captivant s'il était réalisé sans filet. En laissant échapper la victoire finale après une compétition de haut vol avec une adversaire qui est surtout une partenaire à sa mesure, Sherlock Holmes s'attire encore davantage l'admiration du public, qui mesure mieux la difficulté et les périls de cette représentation théâtrale du réel.

Mais quel est donc le sens, l'intérêt de cette stylisation variée que Sherlock Holmes imprime à la réalité ? Pourquoi la dimension théâtrale doit-elle s'insérer dans un spectacle de cabaret aussi varié ? Il semble que l'on trouve chez Barthes une réponse particulièrement bien adaptée au cas de Sherlock Holmes. Nous avons vu au premier chapitre combien il était nécessaire à la construction du mythe que le temps soit arrêté : le spectacle, qui mêle diablerie, sorcellerie, prestidigitation, magie, pantomime et qui est ancré au plus profond de la mémoire collective, contribue à ce retour du temps sur lui-même. Le théâtre seul, qui repose sur une construction temporelle linéaire même s'il se constitue de tableaux récurrents, n'aurait pas suffi à la manipulation temporelle et mythique à laquelle aspirait visiblement Conan Doyle. L'analyse de Barthes est très utile pour comprendre comment le music-hall apporte au théâtre la discontinuité qui est nécessaire aux histoires de Sherlock Holmes :

Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat. Et c'est là le sens de la variété : que le temps scénique soit un temps juste, réel,

sidéral, le temps de la chose elle-même. [...] L'avantage de ce temps littéral, c'est que c'est le meilleur qui puisse servir le geste, car il est bien évident que le geste n'existe comme spectacle qu'à partir du moment où le temps est coupé. [...] Au fond, la variété n'est pas une simple technique de distraction, c'est une condition de l'artifice. [...] Sortir le geste de sa pulpe douceâtre de durée, le présenter dans un état superlatif, définitif, lui donner le caractère d'une visualité pure, le dégager de toute cause, l'épuiser comme spectacle et non comme signification, telle est l'esthétique originelle du music-hall³³.

Et en effet, Sherlock Holmes souhaite que ne soit conservée de la détection que la forme esthétique de son travail : les longues périodes où il travaille à la résolution, le temps passé, n'ont aucun droit de cité dans les nouvelles, et sont inscrits typographiquement par des blancs fugaces. En réduisant la détection à l'effet produit, Sherlock Holmes abolit le temps et la signification pour un plaisir purement esthétique, festif, mythique : ses gestes, comme ceux du magicien « désempoissés du temps³⁴ », reconstruisent une réalité immédiate et suspendue hors de la durée. Comme le music-hall, le numéro final de Sherlock Holmes comporte bien sûr cet élément de danger qui sublime la prestation, et l'échec est toujours possible comme *The Yellow Face* le rappelle aux lecteurs. Mais cette stylisation constante et variée du réel se caractérise surtout par l'omniprésence des trois éléments mythiques du music-hall, l'abolition du temps, la féerie et la facilité, et permet à Sherlock Holmes de faire œuvre de démiurge, de réactiver à chaque nouvelle histoire le mythe dont Watson construit la structure.

³³ Roland Barthes. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970, p. 242.

³⁴ *Ibid*, p. 242.

Chapitre III

Sherlock Holmes : narrateur extradiégétique

Nous voulons désigner par ce titre les moments où Sherlock Holmes prend à sa charge la totalité du discours narratif, où il raconte lui-même ses propres mémoires, sans avoir recours à Watson. Ce phénomène est extrêmement marginal : sur les soixante histoires, Conan Doyle confie la plume à Sherlock Holmes dans deux nouvelles uniquement, *The Adventure of the Blanched Soldier* et *The Adventure of the Lion's Mane*, toutes deux assez brèves – douze pages chacune alors que la durée moyenne des nouvelles avoisine les quatorze pages – et situées dans le dernier recueil publié par l'auteur, *The Case Book of Sherlock Holmes*. Nous avons jusqu'ici respecté presque à la lettre la volonté que Conan Doyle avait de se faire oublier du lecteur, et nous avons montré combien cet effacement au profit d'un narrateur écran était essentiel à la construction du mythe et au succès des histoires. Mais, voilà tout d'un coup qu'il rétablit son autorité d'en haut, et change momentanément la distribution des rôles, bouleversant le schéma typique de son œuvre : Watson disparaît totalement de la scène, il n'a plus ni corps, ni voix, et c'est à Sherlock Holmes qu'il revient d'être tout à la fois

personnage-héros et narrateur. A deux occasions, Doyle prend donc la décision de remplacer ponctuellement le récit homodiégétique raconté par un narrateur témoin, par un récit autodiégétique où le héros se raconte tout seul.

Cette substitution a le mérite de faire l'unanimité, puisque les critiques semblent tous partager la déception et la frustration de Holmes contraint de faire le narrateur, et jugent ces deux nouvelles bien inférieures aux autres, tant sur le plan de l'histoire que sur le plan du récit¹. Conan Doyle ne s'est nulle part expliqué de ce tour de passe-passe narratif éclair, et ses motivations demeurent donc à l'état de conjectures. Pourtant il semble évident que ces deux nouvelles ne se laissent pas réduire si facilement à de mauvaises histoires, pour la simple raison que ce n'était certainement pas le propos de Conan Doyle d'en écrire de bonnes. Son objectif change ostensiblement dans ces deux histoires, et les critères d'appréciation et d'analyse du récit ne peuvent donc plus rester les mêmes. L'accent porte ici sur le métanarratif, et l'on demande aux lecteurs et aux critiques non plus tellement d'apprécier une histoire mais d'étudier les fonctionnements d'un récit : nous voudrions montrer comment ces deux nouvelles ont donc valeur de contre-exemples, à la fois pratiques et théoriques, qui illustrent un art narratif venu à maturité.

A y regarder de plus près, il semble bien que les lecteurs aient pris pour argent comptant la parole du maître : il faut dire que Sherlock Holmes n'est pas avare de soupirs, et qu'il explique à qui veut l'entendre que se raconter n'est pas une sinécure, et que le résultat n'est pas une réussite. Dès le début de *The Adventure of the Blanched Soldier*, il adopte un ton défaitiste dont il ne se départira à aucun moment, et chacune des deux histoires est entrecoupée de remarques nostalgiques à propos de la narration de Watson. Citons par

¹ Dans *Bloodhounds of Heaven : the Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Mass) & London, 1976, p. 153, Ian Ousby parle de «a progressive decline» des histoires à partir de *The Hound of the Baskervilles*, et note explicitement que les deux histoires où Sherlock Holmes fait office de narrateur sont « much weaker ».

exemple : « Alas, that I should have to show my hand so when I tell my own story! » (BLAN, 1008), ou encore cette réflexion désabusée :

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. (BLAN, 1011)

De même, dans *The Adventure of the Lion's Mane*, il semble saborder son entreprise dès la huitième ligne, et inflige une douche froide au lecteur qui lui serait pourtant acquis d'avance, en le prévenant que l'histoire qui suit n'a rien du chef-d'œuvre watsonien :

Ah! had he but been with me, how much he might have made of so wonderful a happening and of my eventual triumph against every difficulty! As it is, however, I must needs tell my tale in my own plain way. (LION, 1083)

Conan Doyle n'a donc pas eu besoin d'attendre la réception des critiques pour s'apercevoir que ces deux histoires étaient, d'une certaine façon, inférieures aux autres. Au contraire, il l'a souligné tant et plus, et n'a pas cessé, par la voix du narrateur, d'en signaler les points faibles à la vigilance du lecteur. Comment dès lors ne pas avoir de doutes sur les motivations de l'auteur ? Comment ne pas supposer qu'un intérêt supérieur réside ailleurs, puisqu'on lui sacrifie ostensiblement l'intérêt de l'intrigue ?

Oubliant que le narrateur est manipulé par un auteur tout puissant, Ian Ousby, par exemple, croit Holmes sur parole, et explique la médiocrité de ces deux nouvelles par « a growing boredom of Conan Doyle for Holmes and detective fiction² ». Doyle lui-même a confirmé cette interprétation, et chacun garde en mémoire sa comparaison culinaire : Sherlock Holmes aurait fini par l'écoeurer autant qu'un excès de foie gras³. Ainsi, à l'instar de nombreux autres critiques, Ousby dénonce sans état d'âme à la fois le contenu thématique de

² Ian Ousby. *Bloodhounds of Heaven : the Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge (Mass) & London, 1976, p.171.

³ «I have had such an overdose of him that I feel towards him as I do towards *pâté de foie gras*, of which I once ate too much, so that the name of it gives me a sickly feeling to this day.», in *Ibid.*, p. 15.

ces deux nouvelles, et la gaucherie du récit : selon lui, Doyle compenserait un déficit de la narration par un recours douteux à une veine glauque et macabre qui friserait la fausse note. Sans aller jusque là, la majorité des critiques considèrent ces histoires comme moins réussies – « The Holmesian composition does not rival the good doctor's⁴ » –, arguant d'un essoufflement de Conan Doyle, qui, à la seule fin de varier, de faire évoluer la formule aurait mal à propos fait disparaître le fidèle Watson.

Mais tout cela semble bien peu vraisemblable. Parvenu à ce stade de son parcours holmésien, Doyle n'en est plus à une narration qui se cherche : il a élaboré depuis longtemps la recette, et n'a pas perdu la main, comme en témoignent des nouvelles ultérieures. *The Adventure of the Creeping Man* ou encore *The Adventure of Shoscombe Old Place* comportent tous les ingrédients typiques, et remportent d'ailleurs un franc succès. D'autre part, considérer ces deux nouvelles comme des sous-produits revient à faire bien peu de cas des remarques théoriques qui les jalonnent : elles ne sont pas derrière les autres, elles sont à côté, et c'est sciemment qu'elles sont moins réussies. L'échec de l'histoire est nécessaire au propos de Conan Doyle, et ces deux nouvelles semblent être la preuve indéniable de ce que nous avons montré par ailleurs, à savoir que, pour Conan Doyle, l'intérêt réside autant dans la narration elle-même que dans son contenu. Dans *The Adventure of the Blanched Soldier* et *The Adventure of the Lion's Mane*, il établit clairement le primat de la forme sur le fond : le contenu n'est rien sans l'instance narrative qui le met en forme, et ces deux histoires, qui sont des variations sur les mêmes thèmes, revêtent délibérément une forme inadéquate, comme pour souligner en négatif le rôle crucial de la forme typique. Elles témoignent aussi que Doyle était tout à fait conscient des procédés qu'il mettait en œuvre pour que ses récits fonctionnent, et qu'il souhaitait en disséquer le mécanisme sous les yeux du lecteur. Ainsi, son plaidoyer en

⁴ Martin Priestman. *Detective Fiction and Literature*. Londres : The Macmillan Press LTD, 1990, p. 43.

faveur d'une littérature inconsciente d'elle-même⁵ ne rend pas justice à sa recherche structurelle sur la narration ; car ces deux nouvelles posent clairement le problème de points de vue et de modalisation du récit, et mettent en scène ou en situation des concepts exprimés récemment par la critique structuraliste. On pourrait presque les considérer comme de véritables traités pratiques de narratologie, précurseurs de la mise en forme théorique effectuée par Barthes ou par Genette.

*

La somatisation d'une angoisse en fausse lèpre dans *The Adventure of the Blanched Soldier*, et l'agression mortelle d'un homme par un monstre marin aux attributs très féminins dans *The Adventure of the Lion's Mane* ne sont que des thèmes écrans qui masquent le sujet essentiel de ces deux nouvelles, à savoir la narration elle-même. En note d'un article, Jean-Pierre Naugrette ouvre la voie de cette étude :

En faisant de Holmes un narrateur éphémère, Conan Doyle montre qu'il était conscient de la nécessité de Watson comme narrateur au point d'essayer une solution qui n'est pas viable : à travers le détective, c'est l'auteur qui expose dans son œuvre les conditions de bon fonctionnement du récit⁶.

En illustration de chacune de ses remarques théoriques, Holmes fournit immédiatement un exemple pratique de ce qu'il ne faut pas faire pour écrire un bon récit. Sa position est très paradoxale. En tant que théoricien de la narration, il a une conscience très claire de ce qu'il devrait éviter et de ce qu'il doit exploiter pour que le récit soit un succès ; en tant qu'apprenti narrateur, il est contraint bien malgré lui de tomber dans les travers qu'il dénonce. Il traîne comme un boulet sa condition de héros omniscient, car elle l'empêche d'être un bon narrateur. A propos de cette promotion, à la première personne et à la tête du récit, d'un

⁵ Rappelons la citation déjà mentionnée en introduction : « The best literature is always the unconscious literature : the literature which takes no thought of grace or style or the right word, but comes in a deep strong stream from a human soul. », in : Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes Anglaises, 1964, p. 419.

⁶ Jean-Pierre Naugrette. « Enigme et spectacle chez Conan Doyle. » in : *Etudes Anglaises* n° 34, Oct-Déc 1981, p. 448.

narrateur-témoin plutôt que du héros lui-même, Naugrette dit de Doyle qu'« il lui revient d'en avoir fait un système de narration, qu'il a éprouvé en essayant d'autres variantes, comme pour se démontrer par l'absurde la justesse de son choix initial⁷ ». En effet, pour la première fois, Sherlock Holmes est placé dans une position délicate, trop délicate pour que son statut de héros n'en soit pas menacé. Il a beau comprendre les enjeux du récit, il est condamné d'avance à l'échec du fait de son essence même, et c'est bien à une démonstration par l'absurde qu'il est réduit : les deux histoires exposent avec un acharnement quasi masochiste leurs lacunes et leurs errements. Mais il ne s'agit pas de regarder le détective se débattre dans les mailles du filet narratif : ces deux nouvelles ont pour objectif de mettre par comparaison en relief tout le travail watsonien, toute l'ingéniosité narrative que ce dernier déploie. Pierre Nordon dit dans sa thèse que « l'intelligence de Watson fonctionne à contretemps⁸ », et nous avons vu combien c'est juste pour le personnage. Mais il ajoute au sujet de Watson/narrateur qu'il « intéresse le lecteur à son insu⁹ ». C'est cette interprétation qui ne tient pas, et nous avons vu que, si Watson est un personnage assez peu perceptif, il est au contraire un narrateur hors pair. Sherlock Holmes rétablit la vérité dans ces deux nouvelles et rend directement hommage à la roublardise narrative de son biographe. Il insiste à plusieurs reprises sur le rôle actif de Watson, comme l'indiquent les mots en italiques :

It was by *concealing* such links in the chain that Watson was enabled to produce his meretricious finales. (BLAN, 1008)

By *cunning* questions and ejaculations of wonder, he could *elevate* my simple art [...] into a prodigy. (BLAN, 1011)

Ah! had he but been with me, how much he might have *made* of so wonderful a happening. (LION, 1083)

Sa condition de narrateur-témoin est nécessaire au succès du récit, comme Holmes en fait l'expérience douloureuse, mais pas suffisante, et Holmes souligne que Watson a un rôle

⁷ *Ibid.*, p. 449.

⁸ Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes Anglaises, p. 303.

⁹ *Ibid.*, p. 303.

de manipulateur, qui n'intéresse pas le lecteur « à son insu », mais qui déploie délibérément tout son art au service de son ami. Il s'agit pour Watson d'un acte de sacrifice total de son personnage au profit de sa fonction de narrateur. En essayant de faire de Sherlock Holmes à la fois le corps et la voix du texte, Doyle démontre que, dans ce type de fiction, le statut de héros repose entièrement sur ce personnage de narrateur, acolyte modeste mais qui ne craint pas de faire la dupe, et dont le ridicule, qu'il cultive au lieu de le fuir, sert la narration.

Sherlock Holmes a bien compris que la narration de Watson était extrêmement typique et minutieuse, et sa prestation de narrateur se lit comme une mise en pratique très appliquée de la méthode Watson. Bien sûr, les rôles s'inversent : de même que Watson s'échinait, dans *The Hound of the Baskervilles* notamment, à suivre à la lettre les conseils de détection du maître, de même Sherlock Holmes recopie aussi fidèlement que possible les principes énoncés par Watson. Apprenti narrateur très soigneux, il reprend tous les codes qu'il sait efficaces, témoignant d'une lecture critique approfondie du texte watsonien.

Il se débrouille d'ailleurs plutôt bien au début, et l'ouverture dialoguée de *The Adventure of the Blanched Soldier* enchante le lecteur ; il faut dire que la première phrase est à la limite du plagiat. Les premiers mots du détective à Mr. James M. Dodd, « From South Africa I perceive » (BLAN, 1000), ressemblent à s'y méprendre à la parole fétiche devenue légendaire, à savoir la toute première adresse de Holmes à Watson, dans *A Study in Scarlet* : « You have been in Afghanistan, I perceive. » (STUD, 18) De même que dans la première histoire, Holmes devine un pays exotique derrière le teint mat :

When a gentleman of virile appearance enters my room with such a tan upon his face as an English sun could never give, [...] (BLAN, 1000)

He has just come from the tropics, for his face is dark, and that is not the natural tint of his skin, for his wrists are fair. (STUD, 24)

La ressemblance va plus loin : comme Watson – « the air of a military man » (STUD, 24) –,

Dodd est un militaire, débusqué par le détective grâce à la position typique de son mouchoir :

« with his handkerchief in his sleeve instead of in his pocket. » (BLAN, 1000) Sherlock Holmes met donc vraiment du cœur à l'ouvrage et il débute sans fausse note, en recopiant presque mot pour mot ce dialogue archétypique qui fait mouche sur le lecteur.

Holmes continue pour un temps à faire illusion. Il a bien noté combien il était primordial de brouiller la frontière entre la réalité et la fiction, et il s'y applique dès le début, insérant le texte fictif dans le contexte réel de la guerre des Boers : « It was in January, 1903, just after the conclusion of the Boer War. » (BLAN, 1000) D'autre part, il reprend à son compte les arguments de Watson pour justifier sa sélection de telle ou telle histoire. Soucieux, comme lui, d'empêcher le temps chronologique de rétablir la dictature de sa continuité, il définit son récit comme rétrospectif, et son choix comme dû au hasard de la compulsion de notes : il a appris de Watson la formule magique « I find it from my notebook that [...] » (BLAN, 1000), qui ouvre au lecteur l'espace des nouvelles.

De même que Watson, il épaissit avec beaucoup de discernement le tissu narratif en mentionnant un autre cas qui ne sera jamais raconté. Il a appris de Watson que ces cas devaient être aussi alléchants que possible afin de faire ressortir l'importance relative de l'histoire qui leur avait été préférée. Ainsi, son client d'une ligne ne manquera ni de prestige social, ni d'exotisme : « I had also a commission from the Sultan of Turkey which called for immediate action, as political consequences of the gravest kind might arise from its neglect. » (BLAN, 1007) On le voit dans cette phrase, Holmes a aussi très bien jaugé le profit narratif généré par l'utilisation du superlatif. On pourrait objecter que l'expression manque un peu d'enthousiasme dans *The Adventure of the Lion's Mane*, où le cas est décrit comme « as abstruse and unusual as any. » (LION, 1083) Holmes remplace en effet les superlatifs par des comparatifs d'égalité et le vocabulaire du merveilleux, dont Watson était friand, par des termes beaucoup plus intellectuels ; mais il a compris le principe, et parvient à replacer tant bien que mal ces cas dans le réseau intertextuel familier du lecteur de Watson.

Holmes retient aussi, avec succès, la stratégie watsonienne qui consiste à ménager son lecteur. Dès la dixième ligne de *The Adventure of the Lion's Mane*, il annonce le dénouement forcément heureux de cette aventure, et soulage ainsi le lecteur du poids angoissant du suspense : « my eventual triumph against every difficulty. » (LION, 1083) Cette phrase constitue également une entorse nécessaire du détective narrateur à la chronologie interne des histoires : grâce à cette prolepse, il conserve la lettre et l'esprit du texte référence, et déjoue les pièges d'une chronologie qui serait fatale à son statut de héros et au succès des histoires. Mais à aucun autre moment Holmes ne sera capable de sortir des ornières imposées par la linéarité, et ce bouleversement de l'ordre du récit sera malheureusement le seul.

La dernière performance narrative de Holmes tient dans sa retranscription du discours de James M. Dodd : Holmes a visiblement apprécié le sens du dialogue de son biographe, et il crée un morceau d'anthologie en reproduisant avec bonheur les idiosyncrasies du langage du militaire. Bergson aurait pu illustrer son étude sur les ressorts du rire par les expressions mécaniques et unilatérales de ce langage contaminé par la profession du locuteur : « my first move » (BLAN, 1001), « how the ground lay » (BLAN, 1001), « I made a clear frontal attack » (BLAN, 1001), « a regiment might be hid away in it » (BLAN, 1004). Ce langage porte indiscutablement la marque de la raideur et de l'automatisme que Bergson a définis comme deux des conditions essentielles du rire : « Ce qu'il y a de risible, c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne¹⁰. » Comme Watson l'avait fait avec succès pour d'autres personnages, Holmes réussit à scléroser suffisamment le langage de ce militaire de carrière pour qu'il porte la marque de l'automatisme déclencheur du rire.

Nous l'avons vu, Holmes n'innove en rien, et il n'a aucunement l'ambition de poser sa griffe créatrice sur le texte. Dans un renversement des rapports dominant-dominé, il se

¹⁰ Henri Bergson. *Le rire*. Paris : Quadrige / PUF, 1940, p. 8.

contente de recopier un texte qui était déjà un recopiage de sa parole implicite et manipulatrice. Il ne se passe pas de Watson par caprice d'écrivain, mais par nécessité : « The good Watson had at that time deserted me for a wife, the only selfish action which I can recall in our association. » (BLAN, 1001), et il s'applique à reproduire servilement la formule watsonienne. Mais décidément, Holmes ne peut pas se mettre en scène tout seul : son numéro a besoin d'un spectateur. Le tour d'un magicien n'est réussi que dans la mesure où il mystifie quelqu'un, et un simple coup d'œil dans les coulisses de la scène suffit à rompre le charme : on y découvre les portes dérobées et les doubles fonds qui rendent le tour bien insipide et suppriment admiration et enthousiasme. De la même manière, Holmes ne peut pas se passer de cet intermédiaire extrêmement bon public qu'est Watson : la manipulation qu'il imprime à la réalité n'a de sens que si elle prend Watson au piège, et s'insinue, à l'insu ou non du narrateur, dans son texte. Watson croit tout ce qu'il voit, et surtout, il sait s'aveugler sur commande pour le bien du spectacle : au fur et à mesure de la narration de ces deux nouvelles, la bonne gestion de cette distance s'avère être la condition irréductible du succès du récit, et Holmes explique au lecteur pourquoi, même si le résultat final *ressemble* au modèle, il n'en a pas la saveur, car certains manques sont irréductibles.

Le détective narrateur achoppe, en effet, sur le temps, le lieu et le mode, et il propose une analyse critique de sa narration dans chacun de ces trois domaines.

Le premier handicap réfractaire de Holmes concerne la durée : alors que la structure temporelle des récits watsoniens était la discontinuité, Holmes se voit condamné, par sa nature de héros omniscient, à un récit isochrone, indifférencié, où chaque moment a la même valeur. C'est la scène qui domine, le temps du récit est voué à reproduire fidèlement le temps de l'histoire, et Holmes ne peut avoir recours ni au sommaire ni à l'ellipse sans être taxé de tricherie. Dans une remarque très perspicace, il dénonce ce carcan de la continuité dans lequel

il est engoncé :

Alas, that I should have to show my hand so when I tell my own story! It was by concealing such links in the chain that Watson was enabled to produce his meretricious effects. (BLAN, 1007-1008)

Avec les mots « links » et « chain », Holmes met très exactement le doigt sur le déficit majeur de son récit : il est contraint de tout dire, et de le dire au moment précis où l'événement a lieu.

La notion d'obligation, déjà marquée ici par le modal « should », apparaîtra de façon plus contraignante encore lors de son deuxième essai : il aura beau faire, il ne pourra pas accéder à la discontinuité, bien qu'il soit tout à fait conscient que c'est là ce qui lui manque. La frustration née de ce sentiment d'échec inéluctable apparaît au début de *The Adventure of the Lion's Mane* :

As it is, however, I must needs tell my tale in my own plain way, showing by my word each step upon the difficult road which lay before me as I searched for the mystery of the lion's mane. (LION, 1083)

Ainsi, Holmes avance pas à pas et chacun de ses pas laisse une trace indélébile sur le récit, alors que Watson était capable d'enjamber allègrement tout un segment de l'histoire. Il ne s'agit bien entendu pas d'un choix délibéré de la part du détective, qui répète avec véhémence qu'il n'y a pas d'alternative : l'emploi du double modal d'obligation « I must needs » souligne la contrainte existentielle inhérente à son statut. A propos de l'autobiographie, et des manipulations temporelles qu'elle autorise, Rousset écrit : « On aura bien entendu à distinguer, dans l'autobiographie rétrospective, le savoir du narrateur, foyer central, et celui du héros¹¹. » Effectivement, la focalisation de Watson sur son savoir de personnage, et non pas sur son savoir de narrateur, lui autorisait toutes les ruptures. Mais c'est là que le bât blesse ; car précisément Sherlock Holmes sait tout, qu'il soit personnage ou narrateur. Certes, quelques éléments lui échappent parfois. Mais d'une part, le mystère en est rarement un pour

¹¹ Jean Rousset : *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. Paris : José Corti, 1972, p. 31.

lui, qui a souvent résolu le cas dès que son client a fini de lui exposer les faits. Dans *The Adventure of the Blanched Soldier*, il écrit sur un papier la réponse au problème sitôt arrivé dans la demeure suspecte. D'autre part, il se connaît par cœur : il sait tout de ses actions, tout de ses allées et venues, tout de ses pensées, et ne peut rien cacher au lecteur, puisqu'il ne peut rien se cacher à lui-même. Nous avons déjà vu comment les récits de Watson opéraient un transfert paradoxal pour des nouvelles policières, et comment l'intérêt énigmatique se portait davantage sur le héros que sur le mystère. Or ici, le personnage n'a aucun secret pour le narrateur, qui ne peut bénéficier d'aucun décalage, ni recréer le mystère autour de ce héros trop connu. Son savoir exhaustif, attribut extraordinaire qui auréolait le personnage de prestige lorsqu'il était décrit par le savoir clairsemé de Watson, fait de lui un narrateur gauche.

Holmes n'a pas sitôt fini d'analyser cette difficulté irréductible, qu'il fournit implicitement au lecteur la démonstration pratique de « ce qu'il ne faut pas faire ». Dans *Silver Blaze*, Watson faisait mine de s'excuser auprès du lecteur de la discontinuité de sa perception et donc de ses récits, discontinuité qu'il prétendait avec ingénuité considérer comme un handicap : « Though most of the facts were familiar to me, I had not sufficiently appreciated their relative importance, nor their connection to each other. » (SILV, 339) C'étaient des charades que Watson proposait au lecteur, et il revenait à Holmes de découvrir quel était le tout, d'insérer, en fin de parcours, les éléments discontinus de Watson dans un énoncé cohérent. C'est précisément cette qualité de puzzle que Holmes ne parvient pas à donner au texte : il dévoile pour chacune des pièces leur « importance relative », il les « connecte » les unes avec les autres. La grammaire des phrases s'en trouve modifiée, les liens logiques viennent expliciter les énigmatiques points virgules watsoniens, et les propositions indépendantes deviennent des propositions subordonnées. Citons par exemple :

The instrument with which this punishment had been inflicted was clearly flexible, *for* the long, angry weals curved round his shoulders and ribs. There was blood dripping down his chin, *for* he had bitten

through his lower lip in the paroxysm of his agony. (LION, 1084)

Subordonnées de conséquences, ces propositions laissent peu de place à l'imagination. Watson se serait contenté de remarques isolées, il aurait observé de vilaines marques et la présence inexplicquée de sang sur la lèvre, laissant le lecteur libre de combler les manques, de proposer les liens logiques.

Une page plus loin, Holmes est à l'étude de traces, et le lecteur s'attend à savourer un passage typique : ces moments de lecture du sol constituaient dans la narration watsonienne de comiques morceaux de bravoure, à l'issue desquels Watson se trouvait tout interloqué, car Sherlock Holmes avait visiblement lu toute une histoire là où lui-même n'était parvenu à déchiffrer aucun signe de cet alphabet étranger qui s'étalait sous ses yeux. Le plaisir du lecteur naissait alors du décalage typique entre le détective triomphant et son compagnon piteux, et du mystère ainsi conféré tant à l'histoire qu'au détective magicien. Hélas, rien de tout cela n'est possible ici, et chaque signifiant est immédiatement associé à un signifié unique, sans aucune possibilité de polysémie. Toutes les phrases du paragraphe ont la même structure explicative et le même ton péremptoire : « At one place I observed the print of an open hand with the fingers towards the incline. This could only mean that poor McPherson had fallen as he ascended. » (LION, 1085), ou encore :

Once or twice [...] I came on little patches of sand where the print of his canvas shoe, and also of his naked foot, could be seen. The latter fact proved that he had made all ready to bathe. (LION, 1085)

Mais il y a encore plus dommageable : dans les récits watsoniens, Holmes s'absentait de longs moments, et Watson élidait ce temps, privant le lecteur de toute la partie préparatoire et laborieuse dont il était lui-même exclu. Son récit ne reprenait que lorsque Holmes revenait, le sourire aux lèvres et le mystère visiblement résolu, et le lecteur mourrait alors d'envie de matérialiser ce temps évanescent. C'était pendant ces creux du texte que Holmes envoyait en secret tel télégramme-solution, ou qu'il repêchait tel haltère manquant au fond d'un lac, et

résolvait le mystère. Dès lors, tout ce qui importait pour Holmes était de mettre en représentation la solution, de la manière la plus achevée possible, et sans dévoiler les ficelles du spectacle. Désormais, les creux du texte se combleront inexorablement, et Holmes est contraint de révéler toutes les étapes, de répéter sur scène en quelque sorte, et bien entendu le public n'apprécie pas que l'on démonte devant ses yeux la mécanique du tour : « Again the shadow round this strange man seemed to me to be taking more definite shape. His record must be examined. His rooms must be privately searched. » (LION, 1089)

De plus, la continuité n'est pas seulement un écueil pour la durée du récit holmésien, elle contamine aussi son ordre, et Sherlock Holmes se trouve empêtré dans un texte diachronique, là où Watson proposait un texte essentiellement anachronique. Parce que Holmes n'a pas accès à la dualité temporelle, parce qu'il ne peut pas jouer des discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit sans tricher, il est contraint à un récit qui se doit de rester toujours parallèle à l'histoire, et qui ne peut ni la doubler, ni se laisser distancer par elle. Christian Metz indique que « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹² » : le temps du récit watsonien était un temps transposé alors que le temps holmésien est un temps littéralement traduit.

Dans la pratique, cela se manifeste par un accès impossible aux analepses et aux prolepses dont le lecteur avait l'habitude. On le sait, les retours en arrière explicatifs constituent l'un des fleurons des récits du docteur : Holmes le critique erre un peu lorsqu'il affirme que Watson *cache* des segments entiers de l'histoire – « It was by *concealing* such links [...] » (BLAN, 1007) –, et il ira d'ailleurs droit à l'échec lorsqu'il expérimentera lui-même l'art de dissimuler de l'information. Par contre, il tombe juste au début de *The Adventure of the Blanched Soldier*. Il s'agit moins de dissimulation que d'authentique ébahissement de la part de Watson/personnage, dont Watson/narrateur se contente d'exploiter

¹² cité par Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Seuil / Poétique, 1972, p. 77.

la naïveté, en faisant de lui le foyer central de modalisation :

A confederate who foresees your conclusions and course of action is always dangerous, but one to whom each development comes as a perpetual surprise, and to whom the future is always a closed book, is indeed an ideal helpmate. (BLAN, 1000)

Là encore, Holmes apporte par l'absurde la preuve pratique de ce qu'il avance. Le récit se dirige vers une situation archétypique, et Holmes joue un tour dont il est coutumier : il feint la maladresse pour arriver subrepticement à ses fins. Dans le cas présent, il fait exprès de laisser tomber son chapeau afin de pouvoir, en le ramassant, se trouver dans une position qui lui permettra de renifler des gants suspects sans se faire remarquer. Mais tout le bonheur du lecteur réside précisément dans le « subrepticement ». Lorsque Watson était le spectateur-rapporteur, il n'y avait pas de danger que Holmes soit démasqué : le lecteur se souvient avec délice de la naïveté du personnage dans *The Adventure of the Devil's Foot* par exemple, où Watson attribuait à la maladresse le fait que Holmes renverse un arrosoir, alors que ce dernier était désireux de détremper le sol afin que d'éventuelles traces puissent s'y imprimer. Le plaisir de la lecture était complet, et la fonction conative du récit était parfaitement remplie : soit le lecteur recevait une gratification immédiate en s'apercevant qu'il avait compris plus vite que Watson, soit il s'exposait à une réprimande différée du maître.

L'épisode du chapeau et des gants dans *The Adventure of the Blanched Soldier* est bien moins savoureux, puisque Holmes est contraint de se dévoiler :

A faint but incisive scent was apparent. It seemed to centre on the hall-table. I turned, placed my hat there, knocked it off, stooped to pick it up, and contrived to bring my nose within a foot of the gloves. Yes, it was undoubtedly from them that the curious tarry odour was oozing. I passed on into the study with my case complete. (BLAN, 1007)

Et le lecteur frustré ne peut s'empêcher d'imaginer tout ce que Watson aurait pu « faire » d'un tel passage, tous les rebondissements perdus, toutes les joies gâchées. Il sait que Watson aurait mis un point d'honneur à se laisser prendre, et le récit holmésien lui apparaît bien plat,

manquant singulièrement de rythme et de piquant. Holmes fait d'ailleurs lui-même immédiatement écho à ce sentiment de frustration, et il s'en plaint dans la phrase suivante : « Alas, that I should have to show my hand so. » (BLAN, 1007)

Il en va de même des prolepses et des amorces, que Sherlock Holmes est impuissant à utiliser avec efficacité. Ici encore, leur fonctionnement est totalement perverti par l'omniscience du détective : soit il rend justice à cette omniscience, et il en dit trop, soit il prive le lecteur de ses conclusions, et il n'en dit pas assez. Il ne parvient pas à naviguer dans l'entre-deux parfait qu'avait trouvé Watson, et il se prive donc d'un élément constitutif du genre, à savoir l'indice, équilibre subtil entre ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas, élément fugace qui se donne sans en avoir l'air.

En élève méthodique, Holmes expérimente les deux possibilités. Il essaie d'abord de faire usage de l'indice. Mais, contrairement à Watson, il fait la sélection des indices à retenir, il ne laisse aucune pierre d'attente, aucun germe qu'il appartient au lecteur d'interpréter. On se souvient des longues listes de Watson, inflations énumératives borgésiennes, où le sens devenait vertigineux, et finissait par s'abîmer dans le tourbillon des signifiants. Mais Holmes n'a pas le choix : il sait très précisément *où* le sens se situe, et l'indice se transforme alors en certitude, l'amorce en clé définitive. Le meilleur exemple se trouve dans *The Adventure of the Lion's Mane*. Longtemps mis en échec par la mort mystérieuse du professeur Fitzroy McPherson, retrouvé agonisant sur la plage, le dos lacéré par une sorte de fouet que Holmes ne peut répertorier, le détective perçoit tout à coup la solution au détour d'une phrase. Le chien de McPherson est lui aussi retrouvé quelques jours plus tard, mort exactement de la même façon que son maître, et au même endroit. La gouvernante de Holmes lui en fait le récit suivant : « Then to-day two of the young gentlemen from the Gables found it dead – down on the beach, sir, at the very place where its master met his end. » (LION, 1089) L'œuvre est tellement codée que l'on peut ici se permettre quelques conjectures. Si Watson avait raconté

l'histoire, il se serait produit ici un événement typique : il aurait décrit Holmes sortant de sa torpeur, l'œil brillant, les sens à nouveau en éveil, et se précipitant sans raison apparente hors de la pièce. Les personnages, Watson y compris, auraient alors échangé des regards hébétés, auraient peut-être même douté de la santé mentale du détective. Watson et le lecteur se seraient alors penchés avec avidité, une avidité cependant résignée et presque désireuse de se voir déçue, l'un sur le réel, l'autre sur la fiction, pour dénicher ce qui leur avait échappé, pour débusquer l'indice. Il va sans dire qu'ils seraient revenus bredouilles de cette quête coutumière, mais empreints du sentiment ambivalent qu'il faudrait revenir sur le texte, que se cachait là une solution qui se livrerait plus tard, quand le détective le souhaiterait. Rien de tout cela n'est possible ici, et Holmes, qui pourtant ne souffle mot, ne s'en trahit pas moins. Deux remarques s'imposent. D'abord, Doyle respecte très scrupuleusement la cohérence du texte, et les soupçons du détective ne sont pas davantage verbalisés ici qu'ailleurs : Holmes n'extériorise rien d'habitude, il n'extériorisera rien ici non plus. Mais le problème narratif du détective, c'est que, contrairement à Watson, il connaît aussi ses pensées, et ce sont elles qui trahissent ici sa fonction de narrateur. Pour la première fois dans toute l'œuvre, la sortie de scène de Holmes est immédiatement explicitée, l'indice est instantanément reconnu, le texte n'est plus lui-même :

"At the very place." The words stood out clear in my memory. Some dim perception that the matter was vital rose in my mind. That the dog should die was after the beautiful, faithful nature of dogs. But "in the very place"! Why should this lonely beach be fatal to it? Was it possible that it had also been sacrificed to some revengeful feud? Was it possible —? Yes, the perception was dim, but already something was building up in my mind. In a few minutes I was on my way to the Gables. (LION, 1090)

Holmes a donc particularisé « at the very place », il l'a sorti de son contexte, et il l'a fait signifier en le rapprochant par proximité d'autres éléments recensés par sa culture encyclopédique. Le raisonnement métonymique qui permet à Holmes de résoudre les cas est donc mis à plat sous les yeux du lecteur, et Holmes déroule dans son récit le mécanisme de

cause à effet, insistant sur chaque maillon, et rétablissant la linéarité. Martin Priestman insiste sur la continuité que la métonymie confère au temps :

In metonymy, one thing stands next to another in a temporal sequence. [...] We move not so much from similarity to similarity as from difference to difference, in a world where everything is defined by its distinguishing, tell-tale, features¹³.

Si elle est indispensable à la résolution de l'énigme, la métonymie se doit donc d'être totalement implicite dans le récit : en venant désavantageusement remplacer le temps éclaté des récits watsoniens, elle fait perdre au texte son aspect ludique.

Faisant l'expérience inverse, Holmes va également essayer d'en dire le moins possible, et s'efforcer de parsemer son texte d'indices. Mais on l'accuse alors d'être de mauvaise foi. Cela se produit quelques lignes plus loin, dans la même nouvelle : il a eu une idée, et il se précipite sur un livre où il lui semble qu'il pourra vérifier son hypothèse. Il consulte cet ouvrage au nez et à la barbe du lecteur en quelque sorte, puisqu'il ne lui révèle rien de son contenu – sinon qu'il y a trouvé ce qu'il cherchait !

I had known that there was something which might bear upon this matter. It was still vague, but at least I knew how I could make it clear. It was monstrous, incredible, and yet it was always a possibility. I would test it to the full. [...] Yes, it was indeed a far-fetched and unlikely proposition, and yet I could not be at rest until I had made sure if it might, indeed, be so. (LION, 1090)

Le lecteur sait que désormais, Holmes connaît quelque chose de plus que lui, quelque chose qui de toute manière fausse le jeu, et dont la méconnaissance l'empêchera de parvenir à la même performance que le détective. Il ne s'agit plus d'une description aussi fidèle que possible, quoique lacunaire, de la réalité ; il s'agit d'une rétention délibérée d'information, d'un mensonge par omission, qui apparaît comme une véritable tricherie, et surtout comme une parade narrative très maladroite. Mais Sherlock Holmes, héros de son propre texte, ne peut ontologiquement pas éviter ces cachotteries tricheuses, ces paralipses consistant à

¹³ Martin Priestman. *Detective Fiction and Literature*. Londres : The Macmillan Press LTD, 1990, p. 48.

donner moins d'information qu'il est en principe nécessaire, à « omettre telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros, ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur¹⁴ ». Quoiqu'il fasse, il y a deux choses contre lesquelles Holmes ne peut rien : il est dépendant à la fois de son omniscience et de la « vision avec », de la focalisation interne. Chaque tentative pour s'écarter de l'une ou de l'autre est condamnée à être infructueuse puisque le succès des nouvelles est fondé précisément sur le double statut d'un personnage qui ne sait pas tout, et d'un narrateur qui ne dit pas tout.

A l'ellipse watsonienne, au « rien » en matière d'information succède donc le « trop » ou le « pas assez » holmésien, et Holmes tire lui-même la conclusion qui s'impose : le dysfonctionnement du régime temporel qui affecte sa narration est une affaire de perspective et de modalisation du récit, et le détective se heurte douloureusement aux écueils de la « vision avec ».

En effet, le principal déficit du récit holmésien est que Sherlock Holmes ne modalise pas son récit, il ne régule pas l'information narrative. Narrateur d'un récit à focalisation interne au champ restreint, il est tenu de tout dire puisqu'il sait tout, et surtout puisqu'il a toujours tout su en tant que personnage : la marge de manœuvre est extrêmement réduite, et la fiction devient l'esclave de la « réalité ». Avec Watson, la fiction pouvait prendre le pas sur la réalité, elle pouvait la manipuler en l'interprétant, en la supposant, en lui tournant autour, en la mettant en scène. Elle pouvait la doubler avantageusement en la mettant en perspective, en la racontant à travers le kaléidoscope d'une sensibilité, prisme dont le mérite essentiel était de multiplier cette réalité, de la grossir de toutes les promesses, et de fantasmer à la fois l'énigme et le personnage du détective. Quand Sherlock Holmes prend la plume, il ne regarde plus la réalité à travers un kaléidoscope magique, mais à travers un télescope, cet instrument qui lui est tellement utile par ailleurs. Certes, le lecteur voit donc la réalité de plus près et en plus

¹⁴ Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Seuil / Poétique, 1972, p. 212.

gros, mais il perd en mystère et en magie ce qu'il gagne en précision, et la fiction n'est plus capable que de grossir la réalité ; elle perd la capacité de l'imaginer.

Genette note que le principal inconvénient de la vision avec est que : « Le personnage y est trop connu d'avance et ne réserve aucune surprise¹⁵. » En effet quand Holmes est narrateur, tout devient univoque en même temps que rigoureusement exact, et plus rien ne fait mystère. Pour qu'il n'y ait pas fraude dans le récit, tout doit obligatoirement passer par l'omniscience holmésienne, et le point de vue est constamment le sien. Ceci est notamment très dommageable au dialogue, ou plus précisément au récit de paroles. On a vu combien Watson adoptait le plus souvent possible, dans un esprit de fidélité littérale, la forme la plus mimétique qui soit pour faire le récit de paroles « réellement prononcées ». Feignant de laisser la parole aux personnages, il dissimulait temporairement son point de vue derrière celui d'autres personnages, et ouvrait le champ des possibles dans ce qui devenait un discours imité, rapporté, un discours dont nous avons vu qu'il était très proche du discours théâtral. La perspective était alors sans cesse en mouvement, particulièrement bien adaptée pour décrire une réalité polymorphe et insaisissable, que la fiction ne laissait jamais filer.

Au contraire, Holmes a besoin d'aller droit au but dans son récit : il est obnubilé par la solution alors que Watson l'était par le cheminement vers cette solution. Ainsi, il coupe dans le dialogue, ne permet pas longtemps aux personnages de faire entendre leur voix, car cela reviendrait à s'éloigner de ce qui est pour lui l'essentiel. Pas de digressions, pas de divagations, pas de détours : Holmes veut tout contrôler, son récit comme la résolution de l'énigme, et il muselle, par exemple, Maud Bellamy dans *The Adventure of the Lion's Mane*. Cette dernière se déclare prête à s'expliquer sur ses relations avec son fiancé Mac Pherson, et l'interrogatoire a visiblement lieu oralement. Et voilà que Holmes, pour accélérer, pour synthétiser le récit, choisit de ne pas rapporter le discours, mais de le transposer, de le mettre

¹⁵ *Ibid.* p. 212.

au style indirect libre, rendant la présence du narrateur très sensible dans la syntaxe même de la phrase :

She was as good as her word, but there was nothing which was helpful in our investigation. She had no reason to think that her fiancé had any hidden enemy, but she admitted that she had had several warm admirers. (LION, 1089)

Sherlock Holmes assume le discours du personnage, le médiatise, le passe au crible de sa vision unifiante et totalisante. Nous avons vu qu'il était coutumier des larcins narratifs et qu'il n'acceptait qu'avec beaucoup de difficultés de céder la parole, de perdre l'initiative de la narration : cette attitude est donc psychologiquement très légitime. Elle correspond aussi au désir du détective d'aller à l'essentiel, d'éviter les méandres inutiles. Mais Holmes/narrateur perd ici de vue le succès du récit, oublie qu'il s'agit avant tout d'un récit d'énigme, et que son personnage est le matériau privilégié de ce mystère. Il supprime toute focalisation qui ne soit pas la sienne, et sa propre modalisation est minimale. Il uniformise et simplifie donc une réalité que Watson s'était appliqué à épaissir de points de vue en opinions et de retours en renvois, et substitue un récit positiviste à une fiction aux pouvoirs magiques : « By cunning questions and ejaculations of wonder, he could elevate my simple art, which is but systematized common sense, into a prodigy. » (BLAN, 1011) Privé de modalisation, Holmes perd du même coup la formule magique, et échoue à transfigurer le rationnel : le mage redevient simple théoricien, et les nouvelles, privées de leur côté spectaculaire et festif, ne sont plus que de banales petites histoires de détection, où l'énigme n'est finalement ni très complexe, ni très intéressante, quoique techniquement bien résolue par un spécialiste de la matière. Là où Watson invoquait le prodige, Holmes se réfère à la méthode : « I now proceeded, using my familiar method of logical analysis to narrow down the possible conclusions. » (BLAN, 1006) Le vocabulaire de cette phrase est particulièrement symptomatique : empreinte de lassitude, elle insiste à la fois sur la technicité et sur le caractère répétitif des méthodes holmésiennes – « familiar method ; logical analysis ; possible » –, et

aussi sur la réduction – « narrow down » – que la narration du détective fait subir à la réalité.

Temporelle et modale, cette réduction est aussi spatiale, mais d'une façon paradoxale. Nous avons vu que Sherlock Holmes substituait un temps fermé au temps ouvert de Watson. Watson mettait tout en œuvre pour présenter au lecteur un temps non chronologique et discontinu, un temps à trous qu'il appartenait au lecteur d'imaginer. Holmes dénature ce temps en le réinsérant précisément dans la nature, en lui redonnant statut de réel ; il ré-enferme ce temps ouvert dans le carcan de la continuité et de l'isochronie, et bride l'imaginaire. La réduction est évidente.

En ce qui concerne le lieu, Holmes opère le mouvement inverse. Watson proposait au lecteur un lieu presque toujours clos : même si, dans les nouvelles watsoniennes, Sherlock n'est pas Mycroft, et accepte de mettre le nez dehors le temps de former ou de vérifier ses hypothèses, Watson le décrit le plus souvent possible au 221 B, Baker Street, dont il limite en plus le champ visible au salon. Mais ce lieu fermé, ce lieu typique était un lieu qui autorisait paradoxalement l'ouverture sur d'autres lieux imaginaires. C'était d'abord un lieu qui revendiquait presque sa nature fictive et factice de décor de théâtre, qui s'inscrivait au moins autant dans la fiction que dans la réalité, un lieu caméléon qui pouvait se prêter à toutes les mises en scène. Le lecteur avait à gérer un défaut de lieu, et tout le lieu qui n'était pas raconté devenait coulisse mystérieuse, antre sacré ou labyrinthe dangereux.

Dans *The Adventure of the Blanched Soldier* et *The Adventure of the Lion's Mane*, le lieu s'ouvre au contraire à l'infini. Tout d'abord, plus de Baker Street : dans la première nouvelle, l'action se passe presque entièrement près de Bedford, et s'y termine d'ailleurs, privant le lecteur de la scène de dénouement typique dans l'atmosphère feutrée du salon. Dans la seconde nouvelle, le champ s'ouvre encore plus. Holmes n'habite même plus à Londres, il s'est retiré au bord d'un lieu infini, dans le Sussex, où l'œil embrasse un horizon illimité : « My villa is situated upon the Southern slope of the Channel. [...] This admirable beach

extends for some miles in each direction. » (LION, 1083) Le changement n'est pas anecdotique, il correspond à une caractéristique narrative : le lieu peut bien s'ouvrir, puisqu'il n'est plus un mystère. Avec Watson, ce lieu avait besoin d'être clos, car il augmentait l'énigme du réel, sa clôture ouvrait la voie à l'imagination. Désormais, le lieu s'ouvre, car la « vision avec » de Holmes/narrateur lui ferme pour toujours la porte de la dissimulation, du lieu dérobé, propriété exclusive du personnage, et mystère pour le narrateur. Le lieu ne pourra plus appartenir à l'imaginaire, et l'espace des nouvelles devient tout entier zone franche, puisque le lecteur va partout avec Sherlock Holmes : sa double condition de héros omniscient et de narrateur lui impose de traîner derrière lui un lecteur qui n'en demandait pas tant. De façon symbolique, mais presque sacrilège, le lecteur est même autorisé à pénétrer dans le grenier de sa maison, un grenier qui est en quelque sorte la matérialisation de sa mémoire puisqu'il stocke là tous les livres, tous les papiers qui lui sont d'un quelconque intérêt pour son activité de détection. Alors qu'à Baker Street, cet endroit était l'incarnation du mystère, à jamais clos à Watson et au lecteur, Holmes nous invite ici à le suivre dans cet endroit éminemment intime : « There is a great garret in my house which is stuffed with books. It was into this that I plunged and rummaged for an hour. » (LION, 1090) C'est à une véritable profanation, à un véritable sacrifice du héros que le narrateur contraint le lecteur, et la dualité devient masochiste : le narrateur viole l'intimité du personnage, une intimité si bien préservée, presque idolâtrée par un autre. Pour que le lecteur ne s'y trompe pas, le parallèle anthropomorphique entre le grenier et sa mémoire, entre la pièce qui domine sa maison et la tête qui domine son corps, est rendu explicite : « My mind is like a crowded box-room with packets of all sorts stowed away therein. » (LION, 1090). Admis dans ce lieu mémoire, le lecteur ne peut plus attribuer au surnaturel les possibilités de Holmes ; il est bien contraint de voir qu'il n'y a là que travail, persévérance et application, et que les lieux jadis interdits n'avaient en fait, en réalité, rien d'extraordinaire. Cette ouverture totale du lieu, tant

physiquement avec l'horizon offert de la plage, que symboliquement avec la pénétration dans le grenier-mémoire, s'avère donc être une fermeture fatale à l'exigence de la fiction, un rejet total de la possibilité pour le lecteur d'investir le lieu et le personnage de son imaginaire.

Holmes/narrateur fait donc tout à l'envers : il substitue un temps fermé à un temps ouvert, et un lieu ouvert à un lieu fermé, et dans les deux cas, il s'éloigne chaque fois un peu plus de l'œuvre ouverte au lecteur que Watson avait si bien su écrire. Ces deux nouvelles illustrent donc bien un échec : Holmes ne parvient pas à être ce narrateur raconteur d'histoires, ce narrateur tourné vers ses lecteurs, remplissant avec abnégation sa fonction. Du fait même de l'inversion de la situation narrative, il écrit un récit forcément égocentrique, un récit à une voix. Le lecteur était habitué à une narration centrifuge, ouverte à l'imagination du lecteur, l'impliquant sans cesse dans un souci d'établir avec lui un contact, un dialogue, une compétition. Holmes ne peut fournir qu'une narration centripète, muselant le temps et étirant le lieu, une narration qui se cherche tellement qu'elle ne rencontre plus son lecteur. Contrainte à tout dire, elle en dit trop, et, en ne donnant aucun droit de cité à l'imaginaire, elle souligne consciemment et en négatif combien le non-dit et le fantasme sont fondamentaux pour le succès des nouvelles watsoniennes. Car *The Adventure of the Blanched Soldier* et *The Adventure of the Lion's Mane* servent à ça : exposer, par deux contre-exemples, les ressorts des autres textes, souligner l'habileté narrative du docteur Watson, et surtout affirmer haut et clair que le fond n'est rien sans la forme, que seul le récit peut mettre en valeur l'histoire, que seules la mise en scène et la modalisation peuvent faire accéder la réalité au rang de fiction. A travers le détective, sacrifié sur l'autel de la narration, Doyle choisit donc de privilégier, dans ces deux nouvelles, la fonction de commentaire et de critique littéraire, et l'objet du narrateur n'est plus l'histoire mais le texte narratif. Dans une démarche très consciente, Doyle théorise et illustre ici sa réflexion sur la forme qui doit convenir au type de récit qu'il a choisi, et donne la clé du succès de ses histoires : un narrateur-témoin, un raconteur privilégiant la

fonction de communication, et modalisant la réalité. Renversant sur le plan narratif les rapports du maître et de l'esclave, il met explicitement Holmes au service de son biographe, et lui fait remplir un rôle métanarratif ingrat, qui le conduit à rendre hommage à Watson, et à s'en déclarer narrativement dépendant. Loin d'être des échecs, ces deux nouvelles sont au contraire indispensables, puisqu'elles établissent la philosophie narrative de l'auteur, et permettent au lecteur de comprendre qu'il se trouve face à une forme très travaillée, qui ne joue pas des archétypes les plus ancrés au hasard, mais les manie à la perfection. Elles confirment que si l'écriture est première chez Doyle, elle est toujours au service de l'imaginaire, et appellent du même coup, à s'éloigner de la forme.

Deuxième Partie

**COMBAT HEROIQUE CONTRE
LE CORTEGE ARCHETYPIQUE
DES VISAGES DU TEMPS**

Chapitre IV

Conjuration des figures maléfiques de la mort.

Derrière la face souriante du texte vivent tapies des figures inquiétantes. Certes, elles sont muselées par un carcan positiviste tendu tout entier vers la recherche de la vérité unique. La raison permet de faire obstacle au chaos, et de proposer au lecteur une solution épurée de toute ambiguïté, rejetant hors du texte les fantasmes menaçants qui ont pu émerger, au détour d'une cave sombre, ou dans les miasmes d'une lande à la végétation pourrissante. Les terreurs qui habitent le texte ne sont peut-être pas aussi cauchemardesques que celles qui s'échappent des contes d'Edgar Poe : chez Doyle, le lecteur se réveille toujours, et la nuit n'est jamais assez profonde pour venir hanter durablement les valeurs du jour. Pourtant les histoires de Sherlock Holmes contiennent en germe des craintes archétypiques qui envahiront les récits ultérieurs de Conan Doyle. En particulier, la hantise du temps qui passe, qui sera matérialisée par des monstres préhistoriques aux mâchoires acérées dans *The Lost World* en 1912, structure déjà les aventures du détective. Nous avons pu apprécier, dans les premiers chapitres, les efforts pointillistes d'une narration qui s'efforce avant tout de rompre la chronologie : le récit est devenu mythe, car il a réussi à créer un temps cyclique où présent, passé et futur peuvent

devenir interchangeables, se chevaucher, afin d'envelopper le lecteur dans un temps reconnaissable, conquis, sans début ni fin, qui gomme l'angoisse de la mort et de la finitude. Pourtant, vaincu sur le plan de la forme, le temps linéaire et mortel fait retour dans les images, les symboles, les thèmes et les personnages qui peuplent le récit : le contrôle de la raison est ici moins vigilant, et la narration cyclique voit défilier en son sein le cortège effrayant des visages du temps, images archétypiques de l'inconscient collectif. Au lieu de leur laisser le champ libre, comme il le fera plus tard dans *Tales of Terror* ou *Tales of Twilight and the Unseen*, Doyle convoque dans les histoires de Sherlock Holmes toutes les stratégies de défense : les motifs des récits illustrent la lutte de l'homme contre le temps néfaste. C'est ce corps à corps de l'homme avec le temps qui structure toute l'œuvre et qui élève les histoires au rang de mythes. Doyle ne cède ni au manichéisme des récits positivistes, ni à celui des récits fantastiques : il engage le combat, il accepte de laisser surgir toutes les craintes et d'apprendre soit à les défier, soit à les apprivoiser. Bien entendu, le succès populaire de ces histoires s'explique par l'invariable victoire humaine sur le temps néfaste, et le soulagement qu'elle engendre. Mais il s'agit d'une victoire initiatique : le héros aura essuyé des revers, aura combattu l'ennemi avant d'apprendre à le reconnaître en lui-même.

Tout au long de son parcours de détective, Sherlock Holmes est effectivement confronté à des peurs ancestrales, et ce sont elles ses adversaires les plus tenaces, bien plus que tous les escrocs à la petite semaine qu'il a tôt fait de démasquer. Derrière la menace à l'ordre social se terre un défi à l'ordre psychique, qui envahit la raison du sujet, et la confronte à l'activité d'un inconscient collectif archétypique qui met le lecteur face au temps qui passe. Cette seconde partie aura donc pour but d'étudier le combat que les histoires de Sherlock Holmes engagent contre la temporalité. Dans le premier chapitre, nous montrerons que le texte doylien fait un peu office de portrait de Dorian Gray, et que le lecteur y découvre l'horreur de l'action destructrice du temps. Cette hantise du temps linéaire se cristallise autour de trois ennemis

archétypiques, dont la présence fantasmée envahit et parasite littéralement la raison du texte : l'animalité, la chair sous toutes ses formes, et plus précisément la chair féminine menstruelle, et la nature. Ces trois pôles de temporalité deviennent les boucs émissaires de l'imagination doylienue : ils sont des succédanés de mort, redoutés en tant que tels, et ils enclenchent un processus de combat. Le chapitre cinq examinera donc les formes que prend ce combat diurne héroïque ; le chapitre six analysera quelles sont les conséquences psychiques, pour les personnages de l'œuvre, d'un tel fonctionnement systématiquement schizoïde.

La forme la plus visible que prend dans le texte l'angoisse de la finitude est la présence obsédante d'une animalité fantasmée. Il s'agit d'une animalité à la fois imaginaire et symbolique, dont on ressent la présence prédatrice au fur et à mesure des lectures : non seulement elle contamine les attitudes de l'homme, mais aussi les objets, la nature et jusqu'à la forme du langage.

Encore une fois, le texte masque cette animalité sous-jacente : à première vue, les animaux de chair et de sang ne sont pas particulièrement nombreux, et surtout ils n'ont rien d'effrayant. Ils sont au contraire le plus souvent des adjuvants pour la raison, des animaux domestiques, dont la nature sauvage a été soumise, apprivoisée par la supériorité humaine. On peut citer l'exemple du chien Toby, dans *The Sign of Four* : enfermé dans une cage, puis maintenu en laisse, il met Holmes et Watson sur la trace des deux criminels, avant d'être rendu à sa prison. Aucune trace d'animalité effrayante chez ce chien, si bien que l'imagination anthropomorphe de Watson l'assimile à l'humain : « [Toby was] the very picture of canine indecision. » (SIGN, 122) Très souvent, ce sont les relations entre l'homme et l'animal qui mettent le détective sur la bonne piste : dans *The Adventure of the Copper Beeches*, il note la cruauté d'un enfant à l'égard des cafards, ce qui, dans un rapport de causes à effets plus spectaculaire que convaincant, lui permet de déduire la culpabilité des parents. Dans *The*

Adventure of the Creeping Man, les réactions d'un chien le renseignent sur l'évolution du maître. Dans *The Adventure of the Sussex Vampire*, le chien qui boite parce que son petit maître a conduit sur lui une expérience d'empoisonnement avant de faire subir le même sort à son frère cadet, donne à Holmes l'indice qui lui manque : il faut que l'animal soit atteint dans son corps pour que l'enquête progresse. Dans *A Study in Scarlet*, Holmes n'hésitera pas à achever un chien, certes déjà mourant, en lui faisant avaler une pilule dont il pressent qu'elle est empoisonnée, afin de vérifier sa théorie. Même morts, les animaux domestiques sont encore utilisés pour servir les besoins de l'homme : dans *The Adventure of Black Peter*, Holmes se rend de bon matin chez son boucher, et s'échine à transpercer la carcasse d'un porc afin de reconstituer le crime. Ainsi, l'image écran que le texte donne de la présence animale est l'image darwinienne d'une animalité domestiquée par la raison humaine, d'une animalité-outil, si bien que Sherlock Holmes envisage d'écrire une monographie à ce sujet : « "I have serious thoughts of writing a small monograph upon the uses of dogs in the work of the detective." » (CREE, 1071)

Pourtant une autre animalité vient faire irruption dans le texte, symptôme de l'effroi de la finitude et de la dégradation humaine. Dans le décor essentiellement intérieur et urbain des histoires, évolue toute une faune imaginaire ou fantasmée : le texte grouille de petites bêtes, il semble colonisé par des animaux qui y ont élu domicile par le biais de comparaisons, de métaphores, de formes verbales. Le lecteur qui obéit à l'intuition de cette présence, et entreprend de dresser la liste de tous les animaux qui viennent parasiter la raison consciente est surpris par l'ampleur du phénomène. Aux détours du texte il croise, de façon réelle ou symbolique, un buffle (STUD, 28), des lapins (FIVE, 223 ; NORW, 508 ; SHOS, 1105), des chevaux (BLUE, 252 ; PRIO, 542), des coqs (BLUE, 253 ; NORW, 505), des rats (STUD, 42 ; BLUE, 253 ; NORW, 509 ; CHAS, 575 ; SHOS, 1111), une crevette (BLUE, 255), des oiseaux (YELL, 357), des poissons (STOC, 369 ; ILLU, 999), des scarabées (STOC, 372 ;

BLAC, 561), une bête sauvage (HOUN, 701), un phalène (HOUN, 709), des chèvres (HOUN, 725 ; SOLI, 537), des serpents (STUD, 68 ; HOUN, 731 ; CHAS, 572), plusieurs chats (CHAS, 574 ; HOUN, 737, 740 ; ILLU, 988, 990, 998), des papillons (HOUN, 750 ; 3GAB, 1031), des brochets (HOUN, 750 ; 3GAB, 1024), des poulets (STUD, 29 ; RESI, 431 ; LADY, 942 ; 3GAB, 1025), un phoque (GREE, 436), un renard (NAVA, 458), du gibier (FINA, 477), un crabe (FINA, 477), des tigres (EMPT, 492 ; BRUC, 913 ; LAST, 971), des souris (EMPT, 494 ; ABBE, 647 ; ILLU, 988 ; BLAN, 1002), deux araignées (RESI, 423 ; NORW, 496), des furets (STUD, 29 ; NORW, 499), des singes (NORW, 503 ; HOUN, 693), un geai (SOLI, 526), un hareng (NAVA, 543), des moutons (VALL, 861 ; PRIO, 542), des chacals (BLAC, 565 ; VALL, 769), des taureaux (BLAC, 569 ; 3GAB, 1023), un dragon (CHAS, 578), des babouins (STUD, 36 ; SIXN, 586), des loups (STUD, 57 ; SIXN, 592 ; LADY, 942 ; SUSS, 1033), un ver (GOLD, 615), des lions (ABBE, 644 ; RETI, 1119), un écureuil (ABBE, 644), des aigles (SECO, 650 ; MAZA, 1015), un chevreau (REDC, 909), des abeilles (BRUC, 916), un cobra (ILLU, 988), des insectes (ILLU, 988), des vautours (VALL, 857 ; BLAN, 1002, 1111), un requin (MAZA, 1014), un goujon (MAZA, 1014), un agneau (SUSS, 1033), un faisan (3GAR, 1047), un cochon (VEIL, 1100), un ours sauvage (VEIL, 1100), un frelon (STUD, 68), une huître (SIGN, 124), des juments (STUD, 64), un blaireau (SIGN, 117), une hermine (SIGN, 117), des volailles (SIGN, 117), une oie (BLUE, 245), un paon (SIGN, 156), des mouches (VALL, 785), un caribou (VALL, 813), une anguille (VALL, 813), un corbeau (VALL, 826), un putois (VALL, 860), des moustiques (SIGN, 144), un ver luisant (SIGN, 118), et bien entendu tous les représentants de la race canine – du roquet (VALL, 846) au limier (STUD, 36 ; RESI, 429) en passant par le terre-neuve (SIGN, 138) ou le coriace bouledogue (BLAC, 569 ; SECO 659).

Il convient, tout d'abord, de préciser qu'il ne s'agit presque jamais d'animaux réels, mais de métaphores ou de comparaisons employées pour décrire des objets, des situations, des

paysages naturels et surtout des hommes ; le désordre de cette longue liste traduit donc bien l'anarchie de la présence animale dans le texte. Les animaux sont partout : dans une simple épingle à cravate – « Gold pin – bull-dog's head, with rubies as eyes. » (STUD, 30) –, dans le tissu d'un canapé – « horsehair sofa » (STUD, 34) –, dans la couleur d'une veste d'intérieur – « a mouse-coloured dressing-gown » (EMPT, 494) –, dans le pommeau d'une dague ou dans le cuir d'un gant – « a most formidable horn-handled, two-edged dagger lay upon the floor, and near it a black kid glove. » (CARD, 909). Souvent la présence animale n'a donc aucun référent ; elle s'insinue dans le langage. L'imagination thériomorphe prouve alors qu'elle est une pure forme chez Conan Doyle, et qu'elle peut très bien se passer de prétextes. Il s'agit d'une imagination envahissante et incontrôlable, obsessionnelle, qui devient paradoxalement la structure, la raison du langage :

"I began to smell a rat." (STUD, 43)
 "I'd think twice before I put my head into such a hornest's nest."
 (STUD, 68)
 "Supposing one man wished to dog another through London [...]"
 (STUD, 85)
 "[...] until they ferreted out the man that I wanted." (STUD, 85)
 "Lend me your bull's eye, sergent." (SIGN, 117)
 "Are you game for a six-mile trudge?" (SIGN, 118)
 "[...] or wherever else that red herring led your pack." (PRIO, 543)
 "They will find they've started in to monkey with the wrong man
 unless they are careful." (HOUN, 693)

Remarquons d'autre part que l'homme constitue la proie privilégiée de l'imagination animalisante. Soumis à cette imagination, il perd les deux capacités qui font de lui un être émancipé du règne animal, à savoir le langage articulé et la position érigée. Ainsi le langage articulé, en tant que véhicule et condition de la raison humaine, se dégrade souvent en mugissement bestial :

"You can bleat about the girl, [...]" (SOLI, 537)
 "I heard [...] a bellow like an enraged bull." (BLAC, 569)
 "He purred." (CHAS, 574)
 "Boss Mc Ginty gave the roar of a wounded bear." (VALL, 863).

Cette dégénérescence de la parole en cris d'animaux marque la défaite de la raison et le retour

de l'instinct : en perdant la parole, l'homme perd en même temps la transcendance de sa condition, l'harmonie devient cacophonie, l'ordre cède la place au chaos. Cette pagaille sonore se double d'une anarchie gestuelle : l'homme ne marche plus, il rampe – « he stood for an instant, and then he crept forward, crouching, menacing into the room. » (EMPT, 491) –, il se terre – « Let us see where this rat has been lurking » (NORW, 509) –, il glisse – « Milverton had glided as quick as a rat to the side of the room » (CHAS, 575) –, il bondit – « The fellow gave a bellow of anger and sprang upon me like a tiger. » (LADY, 946)–, il détale – « they scampered away downstairs like so many rats. » (STUD, 42) –, il se pavane – « I found him strutting about as proud as a peacock. » (SIGN, 156). Tout cela introduit dans le texte un mouvement incontrôlable, une animation, sonore ou gestuelle, qui devient vite la manifestation essentielle de l'animalité. D'ailleurs c'est souvent le mouvement seul qui révèle l'animalité, sans que l'animal soit explicitement mentionné : « crawling very slowly » (SIGN, 118) suggère le ver, « pounces » (VALL, 798) annonce le félin, « writhing » (FIVE, 223) donne à voir le serpent, « clawed the air » (EMPT, 486) fait penser au crabe. Il ne s'agit là que de quelques exemples, mais le texte vibre de tous ces mouvements hybrides, mi-animaux, mi-humains, et cette animation désordonnée se rapproche du chaos. Le test de Rorschach¹ confirme cette parenté dans le psychisme humain entre l'animal et son mouvement, et Gilbert Durand associe cette agitation anarchique à l'angoisse devant le changement :

C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite. [...] Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos².

L'animalité, inséparable de « l'animé », semble en effet signaler dans le texte doyen l'effroi de la dégradation humaine, en même temps qu'elle constitue le symptôme de l'émergence du ça qui échappe au contrôle du Surmoi. Certes, elle se manifeste en premier

¹ cité par Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 76.

² *Ibid.*, pp. 76-77.

lieu chez le criminel, et l'animalisation apparaît alors comme une juste rétribution, une sorte de punition infligée par la société des hommes, qui rejette le criminel dans un en-deçà de l'humanité. Le narrateur, qui animalise le criminel et le déchoit de son humanité transcendante, joue alors le rôle d'un demiurge punitif. Jusque-là, la déchéance dans la temporalité reste subordonnée à l'attitude de l'homme, et s'abat sur celui qui a failli à sa condition humaine. Pourtant, le texte devient plus inquiétant lorsque ce n'est plus seulement le criminel avili qui porte les traits de l'animal, mais lorsque Doyle fait déteindre l'animalité sur l'humanité toute entière, et la revendique comme faisant partie intégrante de la personne humaine.

Mais analysons tout d'abord la constance du phénomène qui consiste à animaliser les criminels. Ces derniers sont visiblement considérés comme des sous-hommes qui trahissent leur condition, et dont la raison se laisse dominer par l'instinct. L'animalisation qui les frappe est alors une rétribution, et elle ressemble fort à un procédé de conjuration très fréquent à la fin des contes de fées, à un archétype de la métamorphose avilissante. Ce procédé qui consiste, d'un coup de baguette magique, à humaniser le « gentil », comme c'est le cas à la fin de *La belle et la bête*, ou à faire sortir des crapauds de la bouche du méchant, comme dans *Les deux sœurs*, se retrouve à la fin des récits de Watson. Sitôt le criminel démasqué, il perd la maîtrise de son corps, et se métamorphose, de façon métaphorique, en animal. Soit qu'il se débatte comme une bête fauve, rugissant et bondissant, soit qu'il rétrécisse et qu'il couine comme une bête peureuse, le criminel voit son corps et son langage lui échapper. Les animaux sont alors utilisés de façon thériomorphique par Watson ou par Holmes, qui attribuent à l'homme déchu les qualités, ou plutôt les défauts, que le code prête à l'animal. Lors du dénouement de *The Adventure of the Blue Carbuncle*, Ryder, le coupable, se transforme en une crevette craintive, et se voit ainsi régresser jusqu'à une des formes invertébrées du règne animal : « The game's up, Ryder. [...] What a shrimp it is, to be sure. » (BLUE, 255) De même, la répugnance que le charpentier de Norwood inspire à Sherlock Holmes, ainsi que la lâcheté de son attitude,

appellent tout naturellement l'image du rat : « Well, now, let us see where this rat has been lurking. » (NORW, 509) Dans les deux cas précédents, l'animal devient symbole de lâcheté, d'indignité morale. Dans d'autres cas plus nombreux, la métamorphose punit la dépendance de l'homme à l'égard de ses instincts sauvages. Il se voit alors submergé par une nature instinctuelle primaire et se transforme en bête fauve. Dans *The Reigate Puzzle*, le masque civil d'Alec Cunningham tombe au moment où il est découvert : « The son, on the other hand, had dropped all the jaunty, dashing style which had characterized him, and the ferocity of a dangerous wild beast gleamed in his dark eyes. » (REIG, 406) De même, à la fin de *The Adventure of the Retired Colourman*, la bestialité du vieil homme l'envahit et contamine tout son être conscient :

The man sprang to his feet with a hoarse scream. He clawed into the air with his bony hands. His mouth was open, and for the instant he looked like some horrible bird of prey. In a flash we got a glimpse of the real Josiah Amberley, a misshapen demon with a soul as distorted as his body. [...] The old colourman had the strength of a lion. (RETI, 1119)

Certains criminels sont repérables dès leur première apparition par le lecteur habitué au code, du fait même de l'animalité sauvage qui se dégage de leur personne. Il n'est alors pas nécessaire d'attendre la conjuration finale pour que soit symboliquement mise à jour leur bestialité, car elle est inscrite, de façon non plus métaphorique mais réelle, dans leur corps. Les récits mettent ainsi en scène quelques criminels hybrides, notamment le bien nommé Leon Sterndale dans *The Adventure of the Devil's Foot*. Ce chasseur de lions, habitué à vivre dans la savane, a visiblement subi la contagion de son milieu, et tient plus du lion que de l'homme. Son prénom inscrit sa parenté avec le fauve, et son apparence physique vient confirmer le symbole. Un système pileux très développé, couleur savane, transforme ses cheveux et sa barbe en crinière, et des poils blancs lui mettent l'écume aux babines :

The huge body, the craggy and deeply seemed face with the fierce eyes [...], the grizzled hair which nearly brushed our cottage ceiling, the beard – golden at the fringes and white near the lips [...] – all these were as well known in London as in Africa, and could only be

associated with the tremendous personality of Dr. Leon Sterndale, the great lion-hunter and explorer. (LION, 961)

Après cette présentation, le lecteur n'est pas surpris par l'agression finale, lorsque, une fois découvert, le lion aura été blessé et rendu féroce, et le chasseur deviendra chassé :

For a moment I wished that I were armed. Sterndale's fierce face turned to a dusky red, his eyes glared, and the knotted, passionate veins started out in his forehead, while he sprang forward. (LION, 967)

Le lieu subit bien entendu l'influence de ses habitants. Espace humain par excellence, symbole de la culture qui fait reculer la nature, où les animaux doivent être tenus en laisse, la ville célèbre en principe la capacité humaine à bâtir, à résister au temps qui passe. Pourtant Londres, ce joyau qui fait la fierté de la révolution industrielle, redevient dans le texte jungle ou terre vaine. Le leitmotiv qui décrit la ville est « jungle », ou « wilderness ». Dès son retour à Londres après ses campagnes en Asie, à la seconde page de *A Study in Scarlet*, Watson exploite l'oxymore – « the great wilderness of London » (STUD, 16) – et cette métaphore continuera d'émailler le texte : « I knew not what wild beast we were about to hunt down in the dark jungle of criminal London. » (EMPT, 488), ou encore : « The thief or the murderer could roam London on such a day as the tiger does the jungle, unseen until he pounces. » (BRUC, 913) La ville redevient donc un espace sauvage, dans lequel l'animalité s'empare en tout premier lieu des criminels.

Pourtant, à l'intérieur de la ville, ce sont *tous* les hommes qui sont petits, insignifiants, réduits à l'état de larves : ils forment une masse grouillante mue par une agitation chaotique, et la ville redevient le tohu-bohu qu'était le monde avant la Création. Le verbe *to swarm*, auquel le texte a sans cesse recours pour décrire le fourmillement humain, fait explicitement référence à un monde de parasites et de vermine, et marque le dégoût pour cette humanité de l'infiniment petit. Citons par exemple : « The whole country was up like a *swarm* of bees. [...] The city of Agra is a great place, *swarming* with fanatics and fierce devil-worshippers of all sorts. » (SIGN, 146) Il n'est d'ailleurs pas besoin de s'embarquer vers des contrées reculées pour

observer l'insignifiance animale de l'homme, et Sherlock Holmes la remarque au cœur de Londres :

Only one of those whimsical little incidents which will happen when you have four million human beings all jostling each other within the space of a few square miles. Amid the action and reaction of so dense a *swarm* of humanity, every possible combination of events may be expected to take place. (BLUE, 245)

Watson ressent la même répulsion, et son vocabulaire appartient exactement au même champ lexical qu'il décrit des insectes grouillants et répugnants, ou des hommes affolés, pathétiques dans leur petitesse et leur inefficacité. Les insectes – « It was droning like a harmonium with the flies and bluebottles. » (BLAC, 561) – n'ont rien à envier aux êtres humains, qui retournent à cet état primitif d'évolution : « We'll have the pressmen down like flies. » (VALL, 785) ; « As to the Admiralty – it is buzzing like an overturned bee-hive. » (BRUC, 916) Ce fourmillement, que Gaston Bachelard définit comme une image archaïque car « elle se couvre des valeurs contraires de dégoût et de fascination³ », doit être compris dans le texte doyen sous sa forme négative. Jamais la fourmière n'est efficace, jamais les abeilles ne sont travailleuses ; les hommes seraient plutôt des mouches du coche, inutiles et bourdonnantes. A travers cette image, la déchéance qui frappait le criminel ronge l'humanité toute entière, et trahit bien l'angoisse archétypique devant la décrépitude et la mort. Le fourmillement, rythmé par un bourdonnement confus mais constant, est un métronome inexorable et douloureux qui rappelle à l'homme qu'il est né larve, et qu'il retournera larve. Gilbert Durand concentre d'ailleurs son analyse du mouvement animal sur le fourmillement, et sur l'effroi qu'il occasionne chez les peuples primitifs :

Une des primitives manifestations de l'animalisation est le *fourmillement*. [...] Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement. [...] Or le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la

³ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 59.

première expérience du temps⁴.

Mais cette métaphore globalisante du fourmillement, témoin de l'angoisse humaine devant sa propre insignifiance, se particularise, et devient plus précisément menaçante. Personne, pas même le citoyen le plus digne, n'est à l'abri de voir surgir son animalité. Prenons l'exemple du maître lui-même. C'est bien souvent dans le texte que Watson compare le détective à un chien de chasse. Les citations ne manquent pas, mais certaines sont remarquables : sur la trace du coupable, le corps de Sherlock Holmes se métamorphose purement et simplement, et le lecteur a l'impression fantastique d'un corps modulable, évolutif, qui s'adapte au terrain. Les oreilles s'allongent et se dilatent, les sens s'aiguisent, la parole se fait couinement ou halètement :

Sherlock Holmes was transformed when he was hot upon a scent as this. Men who had only known the quiet thinker and logician of Baker Street would have failed to recognize him. His face flushed and darkened. His brows were drawn into two hard black lines, while his eyes shone out from beneath them with a steely glitter. His face was bent downwards, his shoulders bowed, his lips compressed, and the veins stood out like whipcord in his long, sinewy neck. His nostrils seemed to dilate with a purely animal lust for the chase. (BOSC, 211)

La raison cède clairement le pas à l'instinct, et l'animalité est ressentie dans son obscénité dégradante (« lust »), dans sa précipitation et dans sa jouissance instinctive. Le détective découvre la sensualité animale de la poursuite, qui devient plaisir érotique :

So engrossed was he with his occupation that he appeared to have forgotten our presence, keeping up a running fire of exclamations, groans, whistles, and little cries suggestive of encouragement and hope. As I watched him, I was irresistibly reminded of a pure-blooded, well-trained fox-hound, as it dashes backward and forward through the covert, whining in its eagerness, until it comes across the lost scent. [...] this done, he appeared to be satisfied. (STUD, 31)

Sans forcer le texte, on peut remarquer dans cette animalisation obscène du détective/chien deux attitudes opposées de Sherlock Holmes, selon qu'il trouve, ou non, satisfaction dans sa

⁴ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 77.

chasse. Sitôt qu'il éprouve l'excitation de la poursuite, il est représenté ainsi : « he *pricked* up his ears » (SILV, 341). Si par contre il ne peut s'adonner à ce plaisir – plaisir si explicite que Watson le censure souvent en l'assimilant à un vice –, ses ardeurs retombent : « with hanging ears and drooping *tail* » (BRUC, 920). Le double-sens du vocabulaire laisse peu de doutes : c'est lorsque Sherlock Holmes est en proie à une excitation sexuelle qu'il subit la métamorphose animale.

Si le chien est l'animal dans lequel Sherlock Holmes se métamorphose le plus souvent, il est loin d'être le seul. Tour à tour, il sera également serpent, chat, araignée, oiseau, ver luisant, et tigre. Car il n'échappe pas à la bestialité sauvage du fauve, et a tôt fait de chasser le criminel sur son propre terrain : « Holmes sprang at his throat like a tiger. » (RETI, 1119) Cette dernière métamorphose animale illustre précisément le mythe du chasseur dans le « wilderness », pays des terreurs de l'inconscient, où le chasseur devient pareil à la bête qu'il traque. La métamorphose perce à jour la bête qui sommeille, les pulsions animales qui restent tapies dans le cœur des hommes, mais qui menacent d'affleurer dès que le contrôle de la raison se fait moins pressant.

*

C'est pourtant sous une forme apparemment rieuse que ces métamorphoses sont mises en scène, et l'effroi est masqué par l'humour. En effet, les portraits animalisés des divers personnages utilisent les ressorts du comique visuel, et s'apparentent à la technique de la caricature graphique. Les galeries de personnages font irrésistiblement penser aux croquis des *Métamorphoses du jour* de Grandville, et Doyle fait jouer les mêmes mécanismes : il compare un homme avec un animal afin d'attribuer à l'homme les qualités, physiques ou psychiques, que l'on prête habituellement, de façon anthropomorphique, à l'animal en question. Comme Grandville, « ce que suggère l'idée, il le donne à voir, et de la métaphore, il fait une

métamorphose⁵ ». Cette technique illustre la théorie de la physiognomonie remise au goût du jour par Johan Cäsper Lavater⁶, théorie selon laquelle chaque espèce animale représente un trait de caractère qui, lorsqu'il se retrouve chez l'homme, est indissociable de son apparence. A première vue, c'est surtout une impression de ridicule qui se dégage de ces portraits animalisés de riches notables, de bourgeois un peu gras, ou de dignes hommes d'affaires. Dans *The Resident Patient*, les bajoues et le long cou maigre de Blessington suffisent à l'imagination très visuelle de Watson pour le transformer en grotesque poulet déplumé, malgré le caractère tragique de la situation : « The neck was drawn out like a plucked chicken's, making the rest of him seem the more obese and unnatural by the contrast. » (RESI, 431) De même, la stature pachidermique et nonchalante de Mycroft Holmes, ses yeux « d'un gris aqueux » (GREE, 436), font naître l'image du phoque : « putting out a broad, fat hand like the flipper of a seal. » (GREE, 436) Le visage hargneux de Lestrade, son air tenace et buté, le transforment aussitôt en bouledogue : « Lestrade's bulldog features. » (SECO, 659)

De même que la caricature, ce procédé d'animalisation vise également à établir des types reconnaissables, qui déclencheront le rire par un phénomène de comparaison codée. Ainsi, Doyle habitue le lecteur à cette parenté métaphorique entre les membres de la police officielle et les représentants de la race canine, et une hiérarchie métaphorique est ainsi établie entre eux. Doyle crée au fil des récits une véritable plaquette, où chaque croquis représente une variation sur un même thème, et s'interprète en fonction des croquis précédents. Comme Lestrade, l'inspecteur Jones est un bouledogue, mais un bouledogue encore plus tenace, si bien qu'on lui attribue des pinces de homard : « He is as brave as a bulldog and as tenacious as a lobster if he gets his claws upon anyone. » (REDH, 187) Holmes quant à lui est un fox-terrier pure race (STUD, 31), plus bel animal de son espèce, alors que d'autres, moins efficaces, ne sont que

⁵ Annie Renonciat. *Jean-Jacques Grandville*. Paris : ACR Editions, 1985, p. 55.

⁶Annie Renonciat donne des détails sur cet engouement pour la physiognomonie et sur le rôle joué par Lavater dans *Jean-Jacques Grandville*. Paris : ACR Editions, 1985, p. 54.

petits roquets et autres bâtards qui, le plus souvent, perdent leur individualité, et ne sont représentés qu'en meute : « like so many staghounds » (STUD, 51) ; « your pack » (PRIO, 543). Une telle caricature hiérarchisante est effectuée de la même façon avec des animaux plus inattendus, et ce pour classer les criminels. Doyle exploite ainsi la catégorie des insectes, celle des reptiles, celle des poissons. Le requin, intelligent et affûté, se trouve comparé au goujon bête et méchant : « I have cast my net and I have my fish. [...] Count Sylvius is a shark. He bites. The other is Sam Merton, the boxer. [...] Sam is not a shark. He is a great big silly bull-headed gudgeon. » (MAZA, 1014) Un autre criminel, plus habile à filer entre les doigts du détective, deviendra une anguille : « he dodged round the table as quick as an eel. » (VALL, 813)

Ainsi, Conan Doyle dessine toute une galerie de portraits d'hommes animalisés : le procédé n'est pas anecdotique, mais demeure constant, et finit par créer de véritables études de thèmes, dont l'objectif le plus apparent est l'humour. Pourtant, tout comme la caricature, cette technique met à jour un versant nocturne inquiétant, en procédant du fantasme et non plus de la raison. Elle est une sorte de « contenu manifeste », symptôme d'angoisses existentielles inconscientes qui ont pour origine la peur archétypique du temps qui passe. Elle repose sur une structure doublement régressive.

Dans sa forme, tout d'abord, elle retourne aux expressions typiques, elle simplifie la complexité humaine et la réduit à une forme codée. En étant placé comme d'autres sous l'emblème d'un animal totémique qui correspond à son tempérament, l'homme perd son individualité transcendante et devient pure fonction du récit.

Cette régression formelle se double d'une régression fondamentale. A travers cette animalisation caricaturale, Doyle comme Grandville éclairent le versant nocturne de l'homme, ils le font régresser dans le domaine refoulé des instincts. L'analyse d'Annie Renonciat insiste sur l'aspect subversif de la caricature de Grandville : « La rieuse évidence de ses images

évoque le versant nocturne de l'homme : la bête qui sommeille, la laideur, la chimère, la monstruosité latente⁷. » De même que nous avons rapproché les métamorphoses animales, que Doyle fait subir à ses personnages, au maléfice des contes de fées, de même les auteurs qui se sont intéressés à la caricature ont insisté sur sa valeur conjuratoire : « Le thème de la métamorphose assimile les pouvoirs de l'artiste à ceux du sorcier et du magicien⁸. » Mais ici le prodige n'a rien de festif : comme dans le conte ou la caricature, il enlève les masques et révèle à l'homme la monstruosité fantastique qu'il s'efforce de brider. Ces métamorphoses, recours moyenâgeux à la légende grotesque et fabuleuse, sont des miroirs magiques qui reflètent sans tricherie une âme humaine avilie et bestiale. L'homme, que la logique et la raison du siècle des lumières avaient placé sur un piédestal en développant les théories de l'évolution et de la fixité des espèces, apparaît tout à coup comme un être de l'entre-deux, un hybride fantastique et *abject*, au sens que Julia Kristeva donne à ce mot : « L'abject nous confronte à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal⁹. » Cette confusion des règnes traduit une angoisse primordiale de l'homme, qui ne parvient pas à surmonter cet animal qui est en lui. *The Adventure of the Creeping Man* établit sans ambiguïté le lien qui unit dans l'oeuvre l'animalité et la temporalité. Dans cette aventure, l'animalité est à la fois le symptôme de l'angoisse humaine face au temps qui passe, et la punition qui s'abat sur l'homme faustien qui croit pouvoir enrayer le cours de la nature et l'inexorabilité de la mort. Sherlock Holmes est consulté par le secrétaire, ami et futur gendre du très respectable professeur Presbury, philosophe, physiologiste, et détenteur d'une chaire d'anatomie comparative à l'université de Camford : l'attitude récente du professeur est qualifiée de « bizarre » par le jeune homme, un mot qui, on le sait, ne manque jamais de mettre la puce à l'oreille du détective. L'histoire est la suivante : d'habitude d'humeur égale, le professeur, qui s'est épris depuis peu d'une jeunesse,

⁷ Annie Renonciat. *Jean-Jacques Grandville*. Paris : ACR Editions, 1985, p. 69.

⁸ Michel Melot. *L'oeil qui rit : le pouvoir comique des images*. Fribourg (Suisse) : Office du livre, 1975, p. 58.

⁹ Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 20.

est devenu sans raison apparente furtif, irascible, soupçonneux, parfois violent. On l'a surpris s'adonnant à des courses folles et nocturnes, dans les couloirs de sa maison, visiblement en proie à une joie intense, et on a cru apercevoir son visage déformé par les plus viles passions, perché à la fenêtre de la chambre de sa fille. Personne ne songe à invoquer la sénilité, car le professeur est plus robuste et plus vif que jamais, et toute la famille y perd son latin, jusqu'au chien fidèle du professeur, qui lui manifeste une hostilité croissante et inexplicable, et va jusqu'à le mordre. Après enquête, Holmes établit que le professeur, tout à son désir de plaire à sa jeune fiancée, et voyant que la différence d'âge est un obstacle à son désir – « It was only age that stood in the way » (CREE, 1073) – a décidé de braver le temps qui passe. Il s'est procuré un élixir de jeunesse à base de sérum de singe, un sérum qui, certes, le revigore, mais le transforme aussi progressivement en cet animal de la substance duquel il se nourrit. La nouvelle met donc en scène l'animalisation croissante du professeur, une animalisation non plus métaphorique mais réelle : cet homme de science de réputation européenne, dont l'intelligence transcendante est célébrée par l'ensemble de la communauté scientifique, se transforme bel et bien en un singe brutal et jouisseur. L'instinct prend le pas sur la raison, et le professeur quitte l'humanité pour rejoindre la bête. Alors qu'il n'est, au début de la nouvelle, que « virile » (CREE, 1072), le poison de l'animalité se distille peu à peu dans ses veines. Après la première prise, la retenue fait place à la sauvagerie – « "He was very angry and reproved me in words which were quite savage for my curiosity." » (CREE, 1073) –, puis la descente aux enfers est rapide, et le professeur devient une chose monstrueuse et indéfinissable, qui fait employer le neutre à ceux qui l'observent :

I could see that something was coming along the passage, something dark and crouching. Then suddenly it emerged into the light, and I saw that it was he. He was crawling, Mr Holmes – crawling! He was not quite on his hands and knees. I should rather say on his hands and feet, with his face sunk between his hands. (CREE, 1074)

Son attitude physique souffre de plus en plus de la transformation : il n'y a plus d'*homo erectus*

mais un singe rampant à quatre pattes – « He sank down in a crouching position and moved along upon his hands and feet. » (CREE, 1081) –, ou se déplaçant de branche en branche : « dropping from branch to branch » (CREE, 1081). Il a également perdu tout usage du langage articulé, qu'il troque contre des mimiques ou des onomatopées : « he grinned and gibbered at us in his senseless rage. » (CREE, 1077) Mais il est surtout atteint par la déchéance morale : en même temps que l'humanité, il semble avoir perdu toute censure. Ses instincts ont le champ libre, comme dans un rêve où le principe de plaisir coïncide avec le principe de réalité : « He lives as in a dream. » (CREE, 1075) Dès lors, les actions du professeur n'ont d'autre motivation que la joie qu'elles lui procurent : « From branch to branch he sprang, sure of foot and firm of grasp, climbing apparently in mere joy at his own powers, with no definite object in view. » (CREE, 1081) L'animalisation est perçue comme une dégénérescence, et la postposition « down » caractérise désormais tous les gestes du professeur. Il est mu par ses pulsions dont il devient l'esclave, dans la scène pathétique et grotesque où il s'amuse à rendre furieux son chien :

The professor squatted down very deliberately just out of reach of the hound and began to provoke it in every possible way. He took handfuls of pebbles from the drive and threw them in the dog's face, prodded him with a stick which he had picked up, flicked his hands about only a few inches from the gaping mouth, and endeavoured in every possible way to increase the animal's fury, which was already beyond control. (CREE, 1081)

Paradoxalement, le lecteur assiste alors à une sorte de transfert d'humanité, et le chien enchaîné symbolise cette humanité – « mouth, face, him » – impuissante et submergée par une bestialité instinctive, aveugle et insensée, mais une bestialité comblée. Le professeur devient un personnage fantastique tel que l'a défini Louis Vax :

Le personnage fantastique, c'est l'homme qui a quitté l'humanité pour rejoindre la Bête. Pour lui plus de conflits, mais une joie sauvage. Nous ne participons plus à lui que par l'horreur qu'il nous inspire¹⁰.

¹⁰ Louis Vax. *L'art et la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1974, p. 14.

Le lecteur est à la fois fasciné et horrifié par l'appétence totalement libre du professeur, par le bonheur qu'il éprouve à régresser. Le sérum agit comme un révélateur sur M. Presbury, en permettant de libérer tous ses désirs inavouables, et de les isoler dans un « autre » monstrueux. Alors qu'il se dédouble, l'ombre éclipse l'être conscient, et le lecteur assiste à la mutation horrifiante et fascinante du monstre. Le professeur n'est plus lui-même, et les termes désormais codés de « mask », « shell », et « shadow » marquent l'apparition du double :

Those around him had always the feeling that he was not the man that they had known but that he was under some *shadow* which darkened his higher qualities. (CREE, 1073)

His daughter tried again and again to penetrate this *mask* which her father seemed to have put on. (CREE, 1073)

His outward *shell* was there, but it was not really he. (CREE, 1075)

Comme son confrère le docteur Jekyll, le professeur Presbury se voit supplanté par la bête joueuse et jouisseuse qui se terrait en lui : « the brute that slept within me, playing its apelike tricks¹¹ ». Le lecteur est confronté à une peur fantasmatique, celle de sombrer avec délices dans l'horreur que ses désirs inavoués lui inspirent, celle de se laisser envahir par son animalité latente. A travers le cas limite du professeur Presbury, le texte livre les secrets de l'animalisation chronique de ses personnages, et en particulier de son lien avec la crainte du temps qui passe et de la mort. Car là est bien la cause du phénomène : le professeur ne pouvait pas supporter de voir le temps lui échapper, de voir se rapprocher l'issue de sa vie alors qu'il se sentait près pour un nouveau printemps, et il a choisi de sacrifier sa dignité humaine à la satisfaction de son instinct de survie. Il s'est employé à contrer le temps qui passe et à pénétrer dans l'irrationnel, en s'adressant à une sorte de magicien de l'occulte : « an obscure scientist who was striving in some unknown way for the secret of rejuvenescence and the elixir of life. » (CREE, 1082) La conclusion de l'histoire est très positiviste, et Sherlock Holmes, au nom de l'évolutionnisme et de la fixité des espèces, détourne une citation de Darwin et condamne toute

¹¹ Roger Louis Stevenson. *Doctor Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. Londres : Penguin Books, p. 128.

entreprise humaine visant à s'élever au dessus de la nature :

When one tries to rise above Nature one is liable to fall below it. The highest type of man may revert to the animal if he leaves the straight road of destiny. [...] There is danger there – a very real danger to humanity. Consider, Watson, that the material, the sensual, the worldly would all prolong their worthless lives. The spiritual would not avoid the call to something higher. *It would be the survival of the least fit.* What sort of cesspool may not our poor world become? (CREE, 1082-1083)

Pourtant, cette morale, qui consiste à accepter le sort humain et à reconnaître la supériorité de la Nature, ne rassure pas le lecteur, une fois qu'il a été confronté à son double noir. Il ne peut oublier que le combat contre le temps reste inscrit dans l'âme humaine : le professeur Lowenstein, sorte de démon sous-scientifique auquel fait appel M. Presbury, aura toujours des émules de Faust à prendre dans les filets de l'immortalité : « I have one other client in England. » (CREEP, 1082) Il ne peut oublier non plus que ce combat est perdu d'avance : s'il se soumet à la nature, il mourra inévitablement, il n'échappera pas à la putréfaction. S'il entreprend de remonter le temps, il s'abaissera au-dessous de sa condition car il descendra inéluctablement l'échelle des espèces : s'opposer au temps n'est pas affaire individuelle et met en jeu l'équilibre naturel. L'homme qui n'exercerait plus sa raison et se laisserait dominer par ses instincts sauvages de domination régresserait aussitôt dans le règne animal, abjurerait son humanité.

*

On ne s'en étonnera pas, l'animalité devient donc synonyme d'agression, et tout ce qui fait peur à l'homme, tout ce qui menace sa sécurité, est dès lors fantasmé dans le texte sous forme animale. Ainsi, la tempête qui s'abat sur les fenêtres du 221 B, Baker Street, dans *The Five Orange Pips* est peuplée d'un bestiaire sauvage et rugissant. Le temps qu'il fait devient l'allié du temps qui passe, et renvoie à l'homme l'image de sa petitesse en faisant planer au-dessus de sa tête le spectre de l'animal, image de sa propre déchéance :

All day the wind had screamed and the rain had beaten against the windows, so that even here in the heart of great, hand-made London

we were forced to raise our minds for the instant from the routine of life, and to recognize the presence of those great elemental forces which shriek at mankind through the bars of his civilization, like untamed beasts in a cage. (FIVE, 218)

L'animalité contamine toute la scène. Apeurante, la nature agressive est l'animal destructeur ; apeuré, l'homme est l'animal qui se terre. Bachelard a déjà noté la métonymie qui lie animalité et agression :

Toutes les agressions, qu'elles viennent de l'homme ou du monde, sont animales. Si subtile que soit une agression venant de l'homme, si indirecte, si camouflée, si construite qu'elle soit, elle révèle des origines inexpiables¹².

Dans les nouvelles, c'est sous la forme d'une oralité dévorante que se manifeste l'agressivité liée à l'animalité, et derrière elle se profile le spectre du temps destructeur. Des gueules acérées blessent ou mutilent, et portent atteinte à l'intégrité humaine, lorsque la victime a été rattrapée par son animalité. Nous avons déjà noté de quelle façon le texte métamorphose les criminels démasqués en animaux. Tels des chiens féroces, ils cherchent alors immédiatement à mordre et à déchirer. On en trouve un exemple dans *The Adventure of Wisteria Lodge* : « The man walked into the trap and was captured last night after a struggle in which Constable Downing was badly bitten by the savage. » (WIST, 880) Dans *The Adventure of the Cardboard Box*, Jim Browner place lui-même le plaisir sensuel qu'il a ressenti en tuant sa femme et son amant sur le plan de l'oralité sadique : « I was like a wild beast then that had tasted blood. » (CARD, 900) De même, lorsque Jonathan Small est capturé, il montre les dents : « [...] his thick lips were writhed back from his teeth, which grinned and chattered at us with half-animal fury. » (SIGN, 138), ou encore « His yellow strong teeth gnashing at us. » (SIGN, 139) Dans ce cas, l'oralité contamine d'ailleurs tout le visage, et le regard lui-même est décrit comme « venomous » (SIGN, 139). Dans tous ces cas, c'est le criminel qui attaque, et sa gueule symbolise sa

¹² Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1957, p. 56.

déchéance dans l'animalité. Mais parfois, l'attaquant est attaqué, le criminel est mordu, et le lecteur est alors violemment confronté à l'horreur que lui inspire la mort dévorante.

C'est bien entendu dans *The Hound of the Baskervilles* que la gueule aux crocs acérés devient l'instrument le plus efficace du temps mortel. Le docteur Mortimer rapporte à Holmes et à Watson une légende, mémoire collective écrite sur parchemin, qui met en scène cette peur archétypique liant la morsure des canidés et le temps destructeur. C'est en effet un chien atemporel qui vient faire couler le sang de l'infâme Hugo de Baskerville, et le rappeler à sa condition mortelle :

Standing over Hugo, and plucking at his throat, there stood a foul thing, a great, black beast, shaped like a hound, yet larger than any hound that ever mortal eye has rested upon. And even as they looked the thing tore the throat out of Hugo Baskervilles, on which, as it turned its blazing eyes and dripping jaws upon them, the three shrieked with fear and rode for dear life. (HOUN, 675)

Le sang vital s'écoule goutte à goutte, et la gueule du chien devient symbole du trépas, illustrant la formule de Gilbert Durand, qui note de quelle façon l'animalité finit toujours par se réduire à la gueule dévorante et dévastatrice : « C'est donc dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité : agitation, manducation agressive, grognements et rugissements sinistres¹³. » Lorsque la gueule sadique devient ainsi métonymique de la bête, la présence animale indique son ancrage inconscient dans la hantise du temps destructeur. C'est également le cas dans *The Adventure of the Veiled Lodger*. La jeune et belle acrobate qui défie les lois de la pesanteur complète pour tuer son mari en le faisant dévorer par un lion, et elle fait dès lors injure à sa transcendance. Elle ne pourra plus se défaire de l'animalité dont elle a fait preuve en se laissant dominer par ses instincts sanguinaires. Son plan réussit, mais le lion lui arrache le visage, et la condamne à un isolement forcé, qu'elle juge pire que la mort. La scène qui suit montre que la morsure est performative, et opère un

¹³ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 91.

transmission d'animalité : « the woman seemed, by some retribution of fate, to have become herself a beast in a cage. » (VEIL, 1099) La morsure transforme symboliquement Eugenia Ronder en une bête qui se terre en attendant la mort, une morte-vivante qui présente au lecteur une image terrifiante de sa propre destinée :

The teeth of the lion met in my face. Its hot, filthy breath had already poisoned me and I was hardly conscious of pain. With the palms of my hands I tried to push the great steaming, blood-stained jaws away from me, and I screamed for help. [...] When I came to myself and saw myself in the mirror, I cursed that lion not because he had torn away my beauty but because he had not torn away my life. I had but one desire, Mr Holmes. [...] It was that I should cover myself so that my poor face should be seen by none, and that I should dwell where none whom I had ever known should find me. That was all that was left to me to do – and that is what I have done. A poor wounded *beast* that has crawled into its hole to die – that is the end of Eugenia Ronder. (VEIL, 1101)

Ainsi l'animalité, dont l'attribut le plus terrifiant est l'oralité sadique, est la première manifestation dans le texte doylien de l'horreur du temps destructeur. Le texte convoque tous les aspects de cette peur panique et, dans *The Hound of the Baskervilles*, Conan Doyle a même recours à la légende pour préciser le caractère archétypique de cette angoisse. Mais *The Adventure of the Veiled Lodger* combine étroitement l'animalité à un autre élément terrifiant, à savoir la féminité. C'est en effet la femme adultère seule qui est punie, et son complice meurtrier échappe à la morsure du temps. Car c'est la beauté tentatrice de la femme qui est tenue pour responsable du malheur qui frappe les protagonistes de cette histoire. Sa beauté, qui fait de Eugenia Ronder un ange de la mort, lui est donc ravie de façon particulièrement définitive, par mutilation du visage, afin qu'elle ne puisse plus entraîner aucun autre homme dans sa chute. Cette histoire illustre une constante de l'œuvre : comme l'animal, la femme tire l'homme vers le bas et vers la temporalité, et les récits de Sherlock Holmes se caractérisent donc par un rejet du féminin, un refus de toute compromission charnelle ou sensuelle.

Remarquons que les femmes constituent d'ailleurs une cible privilégiée de l'imagination

animalisante doylienue. Conan Doyle animalise les criminels par devoir, et les femmes par plaisir. Il se gargarise d'un dégoût du féminin, comme l'indique cette description de la servante dans *The Adventure of the Three Gables* : « She entered with ungainly struggle like some huge awkward chicken, torn, squawking, out of its coop. » (3GAB, 1025) Dans le texte doylien, la femme est diabolique, et cette connotation infernale se fait d'ailleurs très explicite dès que c'est une femme coupable qui est animalisée : alors que plusieurs criminels sont simplement comparés à des chats, et que le texte laisse au lecteur le soin d'interpréter le lien métonymique, Kitty Winter dans *The Adventure of the Illustrious Client* est appelée « that hell-cat » (ILLU, 998). Le texte fourbit donc ses armes contre ce féminin abhorré.

Tout d'abord, on le sait, les femmes sont strictement absentes de la vie de Sherlock Holmes. Certaines analyses, qui veulent qu'il soit tombé amoureux de Irene Adler, sont pures conjectures qui contredisent le texte de Watson : « It was not that he felt any emotion akin to love for Irene Adler. » (SCAN, 161) C'est la méfiance qui domine les sentiments que Holmes porte aux femmes – « Women are never to be entirely trusted – not the best of them. » (SIGN, 129) –, même si le mépris ne vient pas loin derrière : « the usual feminine ululation » (VALL, 801). Selon lui, le cœur constitue une menace pour la raison :

"But love is an emotional thing, and whatever is emotional is opposed to that true cold reason which I place above all things." (SIGN, 157)
 "Women have seldom been an attraction to me, for my brain has always governed my heart." (LION, 1088).

Watson décrit en termes particulièrement véhéments le rejet de son colocataire – « his *aversion* to women » (GREE, 435) –, qu'il surnomme parfois « a brain without a heart. » (GREE, 435) Les femmes ne sont donc pour lui que des objets d'expérience : « My friend took the lady's ungloved hand, and examined it with as close an attention and as little sentiment as a scientist would show to a specimen. » (SOLI, 527) Mais ce rejet holmésien n'est que la vitrine d'un refus du féminin beaucoup plus systématique dans le texte. Le traitement du féminin est relativement simple, et l'on pourrait presque dire manichéen, car les femmes se séparent en

deux catégories, les bonnes et les mauvaises. Mais la situation est encore plus simpliste que cela : les valoriser en bien ou en mal serait déjà leur accorder la position de sujet, leur reconnaître une individualité, si sommaire, si stéréotypée soit-elle. En réalité, les femmes, peu présentes dans le monde patriarcal des histoires, ne quittent jamais le stade d'objets, et ne sont que des reflets de l'inconscient archétypique masculin, des fantasmes de femmes se coulant docilement dans les catégories typiques du désir de l'homme. Elles incarnent soit l'éternel féminin, soit la sorcière castratrice, ou si l'on veut, dans leur version maternelle, soit la mère nourricière, soit la mauvaise mère.

L'un des mouvements du texte, très victorien, consiste à castrer tout ce qu'il y a de femelle dans la femme, et à la réduire à un féminin épuré, asexué, angélique. Le lecteur rencontre donc tout un cortège de femmes-muses, d'« angels in the house », totalement dévouées au masculin. Mary Morstan, la première épouse de Watson, est l'exemple type de cette conception patriarcale de la femme comme un être éthéré, insubstantiel, qu'il revient à l'homme de protéger, en même temps qu'elle représente ce qu'il y a de meilleur en lui. A ce titre, Mary Morstan est l'anima-en-chef. Sa première qualité est d'être angélique, protectrice : « After the angelic fashion of women, she had borne trouble with a calm face as long as there was someone weaker than herself to support. » (SIGN, 115) Ses vêtements sont coupés dans des matériaux légers, vaporeux, qui lui donnent l'air diaphane d'un ange : « She was seated by the open window, dressed in some sort of white, diaphanous material. » (SIGN, 141) Le blanc du tissu accentue la pâleur tout immatérielle du bras et de la main, ainsi que la spiritualité qui émane de tout son être. C'est d'ailleurs la spiritualité de ses grands yeux bleus qui touche Watson dès leur première rencontre : « Her large blue eyes were singularly spiritual and sympathetic » (SIGN, 94), lui qui est d'habitude beaucoup plus prompt à remarquer une jambe bien galbée, ou un regard de braise. Mais les femmes qu'on épouse doivent bien se garder de manifester la matière, d'exhiber leur chair dangereuse et tentatrice : cette Mary là doit être

d'un blanc virginal, afin que toute conception à venir demeure immaculée. Remarquons en passant qu'en dépit de toutes ces précautions angéliques, et malgré cette excision de la chair, le texte réserve sa bénédiction, et émet implicitement les mêmes réserves que son héros : « Women are never to be entirely trusted –not the best of them. » (SIGN, 129) La description fait un lapsus, et dévoile le danger latent que représente la femme, dont la sexualité perce à travers le masque. Le vêtement de l'ange est souillé par l'écarlate passionnel ou menstruel : « dressed in some sort of white diaphanous material, with a little touch of scarlet at the neck and waist. » (SIGN, 141) En plus de son physique éthéré, Mary possède aussi la faiblesse caractéristique de l'ange de la maison. Elle maîtrise à la perfection la technique de l'évanouissement biquotidien et de la crise d'hystérie : « she first turned faint and then burst into a passion of weeping. » (SIGN, 115) ; « she turned so white that I feared she was about to faint. » (SIGN, 142) Enfin, dernier attribut de la femme-muse, elle revêt une chevelure ondoyante qui la soumet aux fantasmes des exigences patriarcales : « the rich coil of her luxuriant hair. » (SIGN, 141) Comme le souligne Violet Hunter dans *The Adventure of the Copper Beeches*, la chevelure est l'ornement privilégié de la muse de l'artiste, la baguette magique qui l'objectifie et dont elle est l'esclave : « My hair is somewhat luxuriant, and of a rather peculiar tint of chestnut. It has been considered artistic. » (COPP, 320) C'est donc au prix de sa nature, en devenant un objet et un fantasme, que la femme acquiert droit de cité dans le texte. Mary Morstan n'est pas la seule illustration de cet éternel féminin. Une autre Mary, Mary Sutherland, dans *A Case of Identity*, représente l'archétype de la fille obéissante. L'intrigue repose tout entière sur la condition suivante : il faut que Mary reste vierge, pour que son beau-père continue de bénéficier de la pension qu'elle lui cède chaque mois. Exploitée, bridée dans son apprentissage sensuel, elle vit au milieu des anges : madame Etherege compte parmi ses amies, Hosmer Angel est son fiancé. Une Mary peut en cacher une autre : Mary Holder, nièce du banquier Alexander Holder, dans *The Adventure of the Beryl Coronet*, est elle

aussi un rayon de soleil qui illumine son foyer, et elle fait montre de dévouement et de modestie, deux qualités typiquement féminines qui font la joie des pères : « "She is a sunbeam in my house – sweet, loving, beautiful, a wonderful manager and housekeeper, yet as tender and quiet and gentle as a woman could be." » (BERY, 305) Elle est, elle aussi, de celles qui réconfortent – « she went straight to her uncle and passed her hand over his head with a sweet, womanly caress. » (BERY, 309) –, qui s'évanouissent – « with a scream, she fell down senseless on the floor. » (BERY, 306) –, qui pleurent et qui pâlisent – « I do not think that I have ever seen such paleness in a woman's face. Her lips, too, were bloodless, but her eyes were flushed with crying. » (BERY, 309) Et pourtant, ici, l'archétype est ironique : l'ange se révèle être un démon, qui laisse accuser son cousin du forfait, et s'enfuit avec son amant coupable, trahissant son oncle et bienfaiteur. Derrière la pureté apparente de son physique bat un cœur et, surtout, vibre un corps dont le feu a été réveillé par le bien nommé Burnwell. C'est précisément cette corporéité, cette irréductible matérialité qui sont menaçantes chez toute femme, et la vierge Mary, victime de ses pulsions sexuelles, trahit l'amour platonique de sa famille : « there are women in whom the love of a lover extinguishes all other loves. » (BERY, 314)

On le voit, le texte présente donc toute une procession de femmes-anges, talonnées de près par une série de femmes-servantes, entièrement dévouées à la cause du masculin. Dans *The Naval Treaty*, Annie Harrison, fiancée de Percy Phelps, se transforme en infirmière dévouée, et le veille sans relâche. L'amante future s'euphémise en bonne mère, soignante – « If it had not been for Miss Harrison here and for the doctor's care, I should not be speaking to you now. She has nursed me by day [...] » (NAVA, 454) –, et nourricière – « his nurse poured him out a glass of some stimulating medicine. » (NAVA, 455) –, prête à se sacrifier pour celui qu'elle aime, sacrifice que Sherlock Holmes n'hésite d'ailleurs pas à lui demander. Ce sont les gouvernantes et les propriétaires qui constituent les figures typiques de ces femmes-servantes.

Watson qualifie régulièrement la bonne Madame Hudson de « long-suffering », et le « tag-name » de l'une d'entre elles, Mrs Warren, indique bien leur fonction commune qui est de protéger, d'abriter, de soigner. Ces femmes-là n'attirent jamais le regard du narrateur : ayant depuis longtemps dépassé la fleur de l'âge, ménopausées et presque intemporelles, elles ne sont plus tourmentées par un corps aux exigences impérieuses, et les hommes du texte peuvent désormais assouvir en elles le fantasme de la bonne mère. C'est Madame Cecil Forrester, dont Mary Morstan est la dame de compagnie, qui remplit le mieux cette fonction maternelle et rassurante : « She [was] a middle-aged, graceful woman, and it gave me joy to see how tenderly her arm stole round the other's waist and how motherly was the voice in which she greeted her. » (SIGN, 116) Le corps disparaît derrière des tissus aux teintes neutres, et, paradoxalement, derrière un surplus de corps, un embonpoint qui masque les formes, nivelle creux et rondeurs, et construit la mère sur la femme. Citons encore l'exemple de Madame Merrilow, logeuse de Eugenia Ronder dans *The Adventure of the Veiled Lodger*, dont la valeur typique est soulignée par Watson : « an elderly, motherly woman of *the* buxom landlady *type*. » (VEIL, 1095) Lorsque les femmes abdiquent d'elles-mêmes leur sexualité, en devenant des anges ou des mères, il est facile aux hommes de se les annexer. Mais dès lors qu'elles représentent une tentation menaçante, réelle ou fantasmée, on exploite leur faiblesse, et on emploie la manière forte pour les réduire.

Une première tactique consiste à chosifier la femme, à faire d'elle une marchandise, un enjeu du désir des hommes. Les hommes ont des droits sur les femmes : « I tell you that I had the first right to her, and that I was only claiming my own. » (DANC, 524), explique Abe Slaney à Holmes pour justifier le harcèlement qu'il fait subir à Elsie dans *The Adventure of the Dancing Men*. Le baron Gruner collectionne les femmes, et les archive dans un carnet : « This man collects women, and takes a pride in his collection, as some men collect moths or butterflies. » (ILLU, 990) Violet Smith est jouée aux cartes dans *The Adventure of the Solitary*

Cyclist : « We played cards for her on the voyage. He won. » (SOLI, 537) Lucy Ferrier est échangée, au même titre qu'une tête de bétail : « We Elders have many heifers, but our children must also be provided. » (SIGN, 64) Dans *The Valley of Fear*, c'est au nombre de femmes qu'il possède que l'on mesure la richesse d'un homme. Même si, à Londres, le langage est plus feutré, les femmes sont également assimilées à des marchandises passant de main en main, et ce dans le très officiel *Morning Post* : « There will soon be a call for protection in the marriage market, for the present free-trade principle appears to tell heavily against our home product. » (NOBL, 289)

Tout ceci est possible en raison de l'extrême faiblesse physique et psychologique de ce type de femmes. C'est d'abord la faiblesse psychologique qui les caractérise dans les nouvelles : elles constituent des personnages ambigus, à la fois femmes-enfants totalement innocentes dont l'esprit et le corps sont violés par la bestialité des hommes, et femmes lubriques, incapables de résister à l'appel des sens. Violet de Merville est d'abord décrite comme « this daughter, this lovely, innocent girl, whom we are endeavouring to save from the clutches of a fiend. » (ILLU, 986), et elle est tout imprégnée de l'immatérialité angélique : « ethereal other-world beauty » (ILLU, 991). Pourtant, elle s'abandonne à l'animalité, et l'excitation se mêle au dégoût dans la description de Watson, dont le langage déborde les frontières habituelles du non-dit : « a woman who has to submit to be caressed by bloody hands and lecherous lips. » (ILLU, 992) Sherlock Holmes note d'ailleurs le paradoxe qui pousse ces jeunes filles innocentes dans l'abîme de la dépravation : « You may have noticed how extremes call to each other, the spiritual to the animal, the cave-man to the angel. » (ILLU, 991) Le texte fait donc de toutes les Violet de Merville des êtres essentiellement biologiques, incapables de donner à leur raison un ascendant sur leur corps. Gouvernées par leurs hormones, même les plus angéliques sont indignes de la confiance qu'un oncle généreux ou un père éperdu peut leur accorder : leur faiblesse psychologique fait d'elles des victimes,

mais surtout des coupables, et les violences qu'elles subissent constituent des châtiments expiatoires.

Pour celles qui conservent la tête froide, c'est la faiblesse physique qui prend le relais, et qui ouvre à l'homme un autre biais par lequel réduire le féminin. Violet Smith, cycliste athlétique qui a réussi à domestiquer son corps, subvient à ses propres besoins, et ne dépend d'aucun homme. Elle sera donc soumise de force, contrainte au mariage à la fin de *The Adventure of the Solitary Cyclist*, et la scène suivante ne laisse aucun doute sur le plaisir sexuel que prend l'infâme Woodley à posséder, à chevaucher et à fouetter sa proie :

Under the shadow of a mighty oak there stood a singular group of three people. One was a woman, our client, drooping and faint, a handkerchief round her mouth. Opposite her stood a brutal, heavy-faced, red-moustached young man, his gaitered legs parted wide, one arm akimbo, the other waving a riding-crop, his whole attitude suggestive of triumphant bravado. (SOLI, 535)

Ce besoin de posséder la femme, de se l'adjoindre afin de la rendre inoffensive et obéissante par le mariage, est un fantasme qui se décline tout au long des nouvelles. C'est en effet au sein du mariage ou de la famille que s'exerce de la façon la plus cruelle la brutalisation des femmes, qui sont souvent dans leurs foyers comme à la torture ; c'est le cas notamment pour Beryl Stapleton, que Holmes et Watson découvrent attachée à un poteau et flagellée par son mari, à la fin de *The Hound of the Baskervilles* :

To this post a figure was tied, so swathed and muffled in the sheets which had been used to secure it that one could not for the moment tell whether it was that of a man or a woman. One towel passed round the throat and was secured at the back of the pillar. [...] In a minute we had torn off the gag, unswathed the bonds, and Mrs Stapleton sank upon the floor in front of us. As her beautiful head fell upon her chest I saw the clear red weal of a whiplash across her neck. (HOUN, 758)

Pourtant la présence érotique du fouet, des draps et du bâillon semble indiquer que la très ardente Beryl est punie par là où elle a péché : sexuellement dépendante de son mari, elle n'a pas trouvé la force de le quitter ni de le dénoncer alors qu'il planifiait des meurtres en série, et s'est même servie de ses appas pour attirer Henry Baskervilles dans le piège. Elle a accepté

toutes les humiliations en échange de l'amour de son mari : « I could endure it all, ill-usage, solitude, a life of deception, everything, as long as I could still cling to the hope that I had his love. » (HOUN, 759) Ce sentiment que Beryl nomme de l'amour est en fait une forte attirance physique, que Stapleton inspire d'ailleurs à toutes les femmes qu'il rencontre, à Laura Lyons par exemple, qui accepte elle aussi de devenir sa complice. Beryl est donc condamnée au poteau de l'infamie pour déviance sexuelle masochiste, marquée à l'encre écarlate de son sang. Ici la punition consiste à lacérer ce visage qui est la vitrine coupable du désir que la femme inspire à l'homme, mais dans *The Adventure of the Veiled Lodger*, la solution sera plus radicale. Madame Ronder est elle aussi devenue la victime consentante des châtiments corporels que lui inflige un mari bestial :

It was a dreadful face – a human pig, or rather a human wild boar, for it was formidable in its bestiality. [...] When I became a woman this man loved me, if such lust as his can be called love, and in an evil moment I became his wife. From that day I was in hell, and he the devil who tormented me. [...] He deserted me for others. He tied me down and lashed me with his riding-whip when I complained. (VEIL, 1100)

Le texte ne laisse pas beaucoup d'issues aux femmes : Beryl est condamnée parce qu'elle est trop faible pour réagir, Eugenia est condamnée plus sévèrement encore parce qu'elle décide de se débarrasser de son mari. Pas de pitié pour la femme adultère, qui voit son visage arraché par le lion qu'elle avait nourri de ses mains, et qui est contrainte de conserver sa face voilée en signe d'opprobre. C'est leur faiblesse qui les perd, mais il n'est pas question non plus qu'elles fassent preuve de force, qu'elles usurpent à l'homme la décision et l'action : ces femmes-là sont maintenues sous le garrot, et expient *la* faute féminine en souffrent dans leur chair coupable.

Mais le texte va encore plus loin, et la femme devient la muse telle que la définissait Edgar Poe dans *The Philosophy of Composition* : le sujet le plus poétique au monde était, pour lui, la mort d'une belle femme, qui permettait au poète d'atteindre ses plus beaux accents lyriques. Le texte présente donc quelques femmes sacrifiées, martyrs de la cause masculine,

dont la mort constitue presque le sujet unique de l'histoire, et permet à Watson de saupoudrer ses récits d'une touche pathétique. C'est le cas notamment dans *The Adventure of the Missing Three-Quarter*, où Sherlock Holmes est engagé pour retrouver un trois-quarts de rugby qui s'est évaporé avant un match de la plus haute importance. Il s'avère que Godfrey Staunton est au chevet de sa femme mourante, dont la veillée funèbre est désacralisée par l'intervention impudique du détective. Le tableau ressemble à une scène liturgique de l'ascension, et la jeune fille allongée est telle l'ange qui remonte au ciel : « A woman, young and beautiful, was lying dead upon the bed. Her calm, pale face, with dim, wide-opened blue eyes, looked upward from amid a great tangle of golden hair. » (MISS, 634) L'existence de cette jeune personne, anima du héros – « she was as good as she was beautiful and as intelligent as she was good » (MISS, 635) –, mais d'origine très modeste, est dissimulée au riche oncle de Staunton, afin que celui-ci ne soit pas déshérité. Mais dès qu'elle devient un peu encombrante, et risque de compromettre la carrière de son mari, elle est sacrifiée sur l'autel de l'amour, succombe à la maladie et se consume, retournant à l'immatérialité que les femmes ne devraient jamais quitter : « It was consumption of the most virulent kind. » (MISS, 635) Une autre femme martyr sauve son mari d'une situation embarrassante, en même temps qu'elle innocente l'un de ses compagnons. Il s'agit de Anna Coram dans *The Adventure of the Golden Pince-Nez* : trahie par son mari et envoyée en Sibérie, prenant tous les risques pour sauver un ami intime que son mari a volontairement laissé croupir en prison, elle tue par accident le jeune secrétaire de son époux indigne, et n'a plus d'autre alternative que la mort. Superbe d'abnégation, repoussant l'idée de la vengeance, elle avale un poison mortel, après avoir été copieusement bénie par son mari, qui lui répète par trois fois un lâche : « God bless you, Anna » (GOLD, 619). La mort sacrificielle de la femme permet ainsi d'expier une faute commune dont les hommes du récit sont désormais absous.

Enfin, il nous reste à montrer comment ces femmes faibles, lorsqu'elles ne sont pas

violentées, mutilées ou sacrifiées, sont néanmoins souvent des femmes martyrs, amoindries corporellement par l'indifférence ou la suspicion, maigries, décharnées, malades : souvent réduites au silence, elles subissent dans leur langage en même temps que dans leur corps l'oppression masculine, et l'accès au symbolique est totalement dépendant du biologique. Dans *The Crooked Man*, Nancy Devoy, accusée du meurtre de son mari ne peut se défendre. Choquée, elle s'évanouit, et sa faiblesse la met à la merci des policiers qui fantasment en elles la coupable idéale : « The lady [...] was temporarily insane from an acute attack of brain fever. » (CROO, 415) Le même scénario se reproduit presque exactement dans *The Adventure of the Dancing Men* : alors que son mari a été tué par un ancien rival, Elsie Cubitt est accusée du meurtre et, en proie à une fièvre qui la fait sombrer dans l'inconscience, ne peut se défendre. Ce musellement de la parole féminine permet à l'homme de développer sa propre subjectivité et de donner cours à tous ses fantasmes qui viennent reconstruire, par procuration, une réalité lacunaire que la femme n'est plus capable d'assumer. La réalité subit alors toutes les distorsions, et la femme se voit accusée de meurtre et de tentative de suicide, alors qu'elle n'a été que spectatrice d'une scène tout autre. L'expérience d'Elsie, meurtrie dans son corps, murée dans un silence forcé, n'a pas droit de cité dans le texte, où elle est doublée par la parole patriarcale. Remarquons également que cette fois, la femme échappe à la mort, à la condition expresse qu'elle ne soit désormais plus femme mais infirmière, et qu'elle rentre dans la catégorie des femmes désincarnées et asservies : « she still remains a widow, devoting her whole life to the care of the poor. » (CROO, 526) Le lecteur trouve, dans *The Adventure of the Sussex Vampire*, un autre exemple où le fantasme masculin se substitue à la parole féminine. Une mère dévouée et aimante, prête à se sacrifier pour que son mari n'apprenne pas que son fils aîné est prêt à tuer son fils cadet, se voit métamorphosée par l'imagination masculine en une goule assoiffée du sang de son enfant, en une mauvaise mère contre laquelle il faut se prémunir. Confrontée à la méfiance de son mari, la bien nommée Dolores Ferguson

souffre le martyr, et n'a pas accès au langage : elle choisit de se murer dans le silence, plutôt que de donner à son mari la version exacte des faits :

She would not even speak. She gave no answer to my reproaches, save to gaze at me with a sort of wild, despairing look in her eyes. Then she rushed to her room and locked herself in. Since then she has refused to see me. (SUSS, 1037)

Quand la vérité est révélée par Holmes, Dolores, sanglotante, hâve, ne sort de son silence que pour réaffirmer son incapacité à s'exprimer, et pour clamer que son mari a plus d'importance à ses yeux qu'elle-même : « How could I tell you, Bob ? I felt the blow it would be to you. It was better that I should wait and that it should come from some other lips than mine. » (SUSS, 1043) Cette abnégation sacrificielle n'émeut pas Ferguson outre mesure, qui a du mal à renoncer à son fantasme de la femme malfaisante.

Cette peur et ce besoin de contrôle du féminin qu'éprouvent certains hommes des histoires se voient bien illustrés dans le sort que ces derniers réservent à la chevelure féminine. Nous avons vu comment les femmes sont amenées à se consumer, à se désincarner sous l'emprise du joug masculin : leur chevelure subit le même appauvrissement. On le sait, la chevelure est à la fois symbole de la soumission féminine, mais aussi symptôme inquiétant de sa sexualité, vision de cette femme-méduse capable d'ensorceler et de détruire l'homme. Dans deux histoires, les crinières féminines deviennent donc des trophées dont s'enorgueillissent les hommes, et les mutilations qu'elles subissent sont autant de castrations du féminin. Telles des Bérénices qui voient leur féminité sacrifiée à la force masculine, quatre jeunes filles doivent ainsi renoncer à leur chevelure : la coupe, la perte, ou le blanchissement des cheveux correspondent, dans le texte, à un sacrifice, à une reddition du féminin. Dans *The Adventure of the Copper Beeches*, mademoiselle Rucastle, harcelée puis emprisonnée par son père pour qu'elle ne puisse pas se marier et le priver ainsi d'une rente avantageuse, tombe gravement malade, et sa maladie se porte en premier lieu sur sa chevelure, que l'on doit couper. La belle parure rousse, couleur du feu féminin, se trouve conservée dans un tiroir de commode, nouée

en natte serrée telle la féminité contrainte. Violet Hunter, engagée par monsieur Rucastle qui veut lui faire prendre la place de sa fille, et éloigner ainsi un fiancé trop pressant, doit également couper sa chevelure, et rentre dans le schéma d'une féminité asservie, niée, violentée. *The Adventure of the Speckled Band* repose sur le même ressort financier : Holmes est contacté par Helen Stoner, qui soupçonne son beau-père d'avoir provoqué la mort de sa sœur jumelle, et qui craint elle-même pour sa vie. Les deux sœurs, que leur tuteur veut cloîtrer dans la virginité afin de ne pas perdre une partie de ses revenus, subissent elles aussi dans leur chevelure la stérilisation du féminin qu'un père dominateur leur impose. Watson note, dès sa première rencontre avec Hellène Stoker, le décalage entre son jeune âge et les signes de vieillesse de sa chevelure : « Hé feutres and figure weber thèse of a woman of thirty, but her hair was shot with premature gray. » (SPEC, 258) La scène finale de la nouvelle montre bien que c'est à un vol sexuel, à un viol incestueux de la féminité que le docteur Roylott se livre sur ses belles filles : il ne peut se résoudre à les voir devenir femmes, et leur vole leur virginité par l'intermédiaire du serpent qu'il envoie les piquer, un serpent qui rappelle bien entendu la faute originelle, et punit encore une fois la femme par où elle a péché. Pour Helen Stoner, Sherlock Holmes arrive à temps, et il s'engage dans un combat phallique, canne contre serpent, dont l'enjeu est la virginité de la femme. Watson insiste sur l'ardeur et la bestialité du détective, qui semble être au comble d'une jouissance sauvage : « Holmes sprang from the bed, struck a match, and lashed furiously with his cane at the bell-pull. [...] at which my friend lashed so savagely. » (SPEC, 272-273) Malgré la victoire, Jasmine Yong Hall montre bien que le féminin reste perdant dans cette nouvelle, car la relation entre Holmes et Roylott se substitue à celle entre la fille et son beau-père, et l'histoire met en scène la disparition du féminin, au profit d'un combat phallique dont l'enjeu est la possession fantasmée de la femme¹⁴. Au lieu d'être rendue

¹⁴ Jasmine Yong Hall. « Ordering the Sensational : Sherlock Holmes and the Female Gothic ». *Studies in Short Fiction* 28, 1991, n°3, pp. 295-303.

à son fiancé en fin de nouvelle, Helen Stoner rentre d'ailleurs dans le cercle des vieilles filles maternelles et dévouées, et on l'envoie chez son inoffensive tante : « we conveyed her by the morning train to the care of her good aunt. » (SPEC, 272)

Ces deux nouvelles disent donc de façon symbolique que le bien le plus précieux est la virginité, l'angélisme des filles. Les dommages que les hommes patriarcaux font subir à leur chevelure visent à exciser leur dangereux pouvoir de séduction, et leur infligent pénitence pour être femmes corporelles et temporelles.

Tel est donc le premier type de femmes que l'on rencontre aux détours des nouvelles : des « angels in the house », représentations fantasmées du désir masculin. Anima, éternel féminin, la femme corvéable à merci comble tous les espoirs de l'homme : infirmière, mère nourricière, muse silencieuse, elle est castrée de ses attributs femelles pour mieux correspondre au fantasme du féminin. Elle sollicite en conséquence la figure complémentaire, dominatrice et valorisante, du héros solaire, preux chevalier qui escaladera les donjons gothiques pour venir délivrer l'opprimée.

Mais la femme se retourne et montre un autre visage, un double redoutable et agressif. Le modèle bascule, et le fantasme de la mauvaise mère et de la femme castratrice succède à celui de l'ange. La femme se trouve à nouveau prisonnière d'archétypes, mais incarne cette fois de façon terrifiante la hantise du temps et de la mort. Ces anges qui ont donné la vie se métamorphosent tout à coup en démons de la mort, et le temporel et le charnel deviennent synonymes. Pour introduire l'analyse de cette « femme mauvaise », nous nous proposons d'étudier plus en détail deux nouvelles qui résument ces deux types féminins. Il s'agit de *The Problem of Thor Bridge* et de *The Adventure of the Illustrious Client*, nouvelles dont les issues diffèrent : dans le premier cas, c'est l'ange qui l'emporte, dans le second, c'est la bête. Commençons par la plus rassurante.

Dans *The Problem of Thor Bridge*, Neil Gibson consulte Sherlock Holmes pour qu'il

élucide la mort de son épouse, une impulsive brésilienne, et qu'il innocente, si possible, la gracile gouvernante de la maison, pour laquelle le mari a un faible. Les deux femmes sont aussi différentes que possible, et représentent les deux pôles du fantasme masculin. Maria Pinto, l'épouse, est une femme dangereuse, vénéneuse, une menace pour le masculin. Son mari la compare explicitement à une Amazone : « the heat of the Amazon was always in her blood. » (THOR, 1062) Paul Diel rappelle que dans la mythologie grecque, les Amazones sont des « tueuses d'hommes, [qui] veulent se substituer à l'homme, rivaliser avec lui en le combattant au lieu de le compléter¹⁵ ». Et Maria se conduit en effet en homme, si l'on respecte les différences et la répartition des rôles imposés par l'idéologie patriarcale, et entérinés par le texte : fille du soleil (THOR, 1057), elle est une guerrière comme l'Amazone et maîtrise les armes à feu, mais surtout elle aime comme un homme, elle aime son mari d'un amour physique et agressif qui doit être l'apanage du masculin. Chez une femme, l'amour physique est associé par les hommes de cette nouvelle à la perversion – « perverted love » (THOR, 1070) –, et même à la folie : « crazy with hatred » (THOR, 1062), « mad woman » (THOR, 1067). C'est, au contraire, un lien spirituel qui unit Gibson et Grace Dunbar : particulièrement bien nommée, la gouvernante est la muse de son employeur, son guide spirituel, une grâce immatérielle qui le maintient dans le droit chemin. Elle remarque d'ailleurs elle-même combien Maria et elle correspondent à deux besoins, à deux fantasmes totalement opposés de l'homme :

She loved so vividly in a physical sense that she could hardly understand the mental, and even spiritual, tie which held her husband to me, or imagine that it was only my desire to influence his power to good ends which kept me under his roof. (THOR, 1066)

Dès lors, tous les torts sont d'un côté, et la mémoire de Maria n'est guère ménagée. Elle devient « a vindictive woman » (THOR, 1069) opposée à « an innocent victim » (THOR, 1070), et Neil Gibson peut en quelque sorte jouer sur les deux tableaux. Il a d'un côté à sa

¹⁵ Paul Diel. *Le symbolisme dans la mythologie grecque Etude psychanalytique*. Paris : Payot, 1952, p. 207.

disposition l'inspiratrice inaccessible qu'il peut idolâtrer, de l'autre la femme naturelle, abominable, qu'il punit dans son corps coupable, et c'est elle qui est rendue responsable de cette bestialité qu'elle provoque – « But his wife was his chief victim. He was brutal to her – yes, sir, brutal » (THOR, 1057) –, car elle accepte ces brutalités avec une jouissance masochiste :

Do what I might, nothing could turn her from me. If I have been harsh to her, even brutal as some have said, it has been because I knew that if I could kill her love, or if it turned to hate, it would be easier for both of us. But nothing changed. She adored me. (THOR, 1060)

Le crime passionnel, pour lequel l'homme a des circonstances atténuantes¹⁶, ne peut avoir d'autre issue que le suicide pour la femme. Le texte met ainsi le sacrifice de cette femme dangereuse sur le compte de son masochisme, et c'est l'ange qui l'emporte.

Le rapport de force s'inverse dans *The Adventure of the Illustrious Client*. Afin de desserrer l'emprise que le Baron Gruner exerce sur la pure Violet de Merville, Sherlock Holmes fait appel à un agent très spécial, Shinwell Jonhson, « his agent in the huge criminal underworld of London » (ILLU, 987). Il lui demande de fouiller les bas-fonds de Londres afin d'en ramener une jeune fille, une preuve vivante de la déchéance dans laquelle le Baron entraîne celles qu'il séduit. Jonhson exhume donc de cet endroit que Holmes appelle « a cesspool » (ILLU, 988), Kitty Winter, une ancienne conquête du baron probablement devenue prostituée, bien que le texte ne le mentionne pas explicitement. L'un des intérêts majeurs de ce texte réside dans la confrontation manichéenne entre ces deux femmes, entre « Violet the angel » (ILLU, 992) et « Kitty the hell-cat » (ILLU, 999). Holmes note le contraste absolu : « If ever you saw flame and ice face to face, it was those two women. » (ILLU, 992) L'une est violette, femme-fleur, représentante délicate et fragile d'une beauté immatérielle : « She is

¹⁶ On peut citer notamment *The Adventure of the Devil's Foot* (954-970), nouvelle à l'issue de laquelle Sherlock Holmes décide de ne pas dénoncer Leon Serndale, alors que celui-ci vient d'empoisonner le meurtrier de sa promise, ou encore *The Adventure of the Cardboard Box* (888-901) : le mari jaloux qui perd la tête est certes arrêté, mais le détective pardonne son coup de sang.

beautiful, but with the ethereal other-world beauty of some fanatic whose thoughts are set on high. » (ILLU, 991) Son fanatisme évoque déjà le sacrifice final de l'ange. L'autre est chatte, femme-animal, toute empreinte de la bestialité et de l'agressivité destructrice dont elle fera preuve à la fin de la nouvelle, en jetant du vitriol au visage du baron, telle un chat en colère qui crache. Violet incarne le haut, stimule ce qu'il y a de meilleur en l'homme : « If his noble nature has ever for an instant fallen, it may be that I have been specially sent to raise it to its true and lofty level. » (ILLU, 992) Kitty au contraire est un noyau de force centrifuge : « Oh, if I could only pull him down the pit where he has pushed so many ! » (ILLU, 990) Violet se situe « on a mountain » (ILLU, 991) ; Kitty « into the pit » (ILLU, 990), ou « in the underworld » (ILLU, 989). Violet a la froideur glacée d'un pur esprit, Kitty au contraire brûle d'un feu considéré comme infernal (ILLU, 992). L'une est capable de se sacrifier, et d'épouser un homme qu'elle croit bon, même s'il est défiguré, et elle satisfait ainsi l'ego masculin : « She would love him the more as a disfigured martyr. » (ILLU, 999) L'autre efface au vitriol les traits du visage de Gruner, et au moment où le liquide corrosif de la mort se substitue au liquide amniotique vital, la femme incarne la hantise de la destruction. Vengeresse, la femme épouvantable dissout, annihile l'instrument d'attraction sexuelle qui l'a perdue, et l'oralité agressive du vitriol opère une castration symbolique. Désormais privé de ce visage irrésistible mais trompeur, Gruner ne pourra plus avilir aucune femme. Watson frissonne pourtant devant ce pouvoir destructeur du féminin, et pleurerait presque – « I could have wept over the ruin. » (ILLU, 998) – :

The vitriol was eating into it everywhere and dripping from the ears and the chin. One eye was already white and glazed. The other was red and inflamed. The features which I had admired a few minutes before were now like some beautiful painting over which the artist has passed a wet and foul sponge. They were blurred, discoloured, inhuman, terrible. (ILLU, 998)

La femme déshumanise l'homme, qui, dans la vision fantasmagorique de Watson, retourne donc à l'état d'animal. Les mains si délicates de Gruner deviennent des pattes maladroitement – « It was

loathsome to feel the pawing of the burning hands. » (ILLU, 998) – ; ses yeux renvoient le regard vitreux et vide d'un poisson mort : « those dead-fish eyes » (ILLU, 998).

Le nom de Kitty Winter symbolise à la fois l'animalité sensuelle et la temporalité, et même le dernier tour de roue, la fin de la vie, puisque l'hiver est l'ultime saison. Dans l'inconscient mâle du texte, Kitty Winter incarne à l'évidence la figure plus redoutable de l'alliance du féminin, de l'animal, et de la mort : la victoire terrifiante de la femme-diable illustre avec force la terreur mortelle qu'inspire le féminin, et montre de quelle façon l'animal, le temporel et le féminin deviennent des ennemis synonymes pour l'homme, des voleurs d'immortalité :

La chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la méditation du temps. Et lorsque la mort et le temps seront combattus au nom d'un désir polémique d'éternité, la chair sous toutes ses formes, spécialement la chair menstruelle qu'est la féminité, sera redoutée et réprouvée en tant qu'alliée secrète de la temporalité et de la mort¹⁷.

The Adventure of the Illustrious Client présente donc les deux types de femmes qui sont récurrents dans l'œuvre. Il nous reste à examiner dans le détail cette figure féminine sombre, porteuse de mort, qui hante le texte, et qui illustre deux archétypes majeurs. Le fantasme de la mort liée au féminin s'incarne d'abord dans la figure de la femme castratrice, et le texte développe alors les thèmes de l'oralité agressive et du vagin denté. Mais c'est aussi à la mauvaise mère, à la mère absente ou stérile, que le lecteur est confronté : l'homme est abandonné par une mère qui déserte son rôle de soin et de vie, pour devenir agent de la mort. Précisons tout de suite que la conclusion des histoires rétablit invariablement la vérité sur ces femmes épouvantables, et que l'agression ou l'abandon s'avèrent toujours fantasmés ou symboliques, jamais réels : il n'y a ni sorcière de chair, ni vampire de sang, ni mère croqueuse d'enfant. Pourtant, la hantise est d'autant plus grande que la femme trouve en la nature une alliée du même sexe, et l'homme se trouve alors doublement aliéné.

¹⁷ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 134.

C'est dans *The Adventure of the Sussex Vampire* que la paranoïa masculine est la plus complète et la plus pathologique : l'histoire met en scène la métamorphose fantasmatique de la femme dans l'esprit de l'homme, qui succombe à la fois à la hantise de la goule et à celle de la mauvaise mère. Robert Ferguson a tout pour être heureux en ménage, il le dit lui-même : « she was as loving a wife as a man could have – *to all appearance* absolutely devoted. » (SUSS, 1035) Et pourtant, il se met à douter du réel, et consulte Sherlock Holmes en accusant explicitement sa femme de vampirisme sur son nouveau-né ; il insinue dans l'espace des apparences tout un monde imaginaire auquel il accorde plus de crédit qu'à sa raison. Deux scènes sont particulièrement explicites :

A loud cry from the baby, as of pain, called the nurse back. As she ran into the room she saw her employer, the lady, leaning over the baby and *apparently* biting his neck. There was a small wound in the neck from which a stream of blood had escaped. (SUSS, 1035)

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. It was she – *she beyond all question* – who had drunk the poor baby's blood. (SUSS, 1036)

Ces passages illustrent bien le travail du fantasme, qui s'enclenche immédiatement selon les schémas typiques. Bob Ferguson est prompt à transformer les apparences – « *apparently* » – en certitudes – « *beyond all question* »-, et les schémas de l'imaginaire collectif prennent à l'évidence le pas sur l'originalité de la réalité. Insensible aux arguments du détective qui lui indique, dès leur première rencontre, la nature fantasmatique de ses craintes – « This agency stands flat-footed upon the ground, and there it must remain. The world is big enough for us. No ghosts need apply. » (SUSS, 1034) –, Ferguson bascule dans le fantasme, et inscrit son expérience dans un fabulaire mythique. C'est à travers le prisme déformant du conte archétypique qu'il envisage son expérience et fabule la réalité. Sa femme devient loup, canidé psychopompe, et son fils devient agneau de lait : « as a wolf waits for a lamb » (SUSS, 1036). Le nourrisson est la victime sacrificielle et propitiatoire mythique, à travers laquelle son père

peut exprimer de façon symbolique sa peur de la femme et de la mort, et que son fantasme lui souffle qu'il faut sacrifier pour assurer son propre salut.

Le récit de Ferguson trahit, en premier lieu, le lien archétypique qui unit la femme et la mort. Au lieu de dispenser à ce bébé, qui est encore un nourrisson, le lait vital, la mauvaise mère inverse l'échange de fluides, et se nourrit de la substance de son enfant, au fur et à mesure que la vie s'écoule de lui. Elle suce au lieu d'être tétée, et la mère passive devient femme active et vengeresse, qui parasite l'homme jusqu'à lui ôter toute la substance que sa mère lui a donné. Le plaisir que le stade oral est censé procurer au nourrisson s'inverse en voracité sadique, en fantasme de manducation. La mauvaise mère est donc ici celle qui refuse son lait maternel, et se réapproprie activement son corps en récupérant son sang féminin, sang ambigu et détestable puisqu'il indique la finitude de l'homme en même temps qu'il lui donne la vie. La deuxième citation relie de façon plus explicite encore les thèmes de mauvaise mère, de bouche dévorante, et de vagin denté. Depuis *Dracula*, il est établi que la morsure du vampire est une perversion sadique du plaisir sexuel, que les baisers rouges des goules sont des baisers qui combinent *Eros* et *Thanatos*. La bouche ensanglantée que Dolores Ferguson offre sans ménagement au regard de son époux a donc toute l'indécence d'un sexe féminin souillé par la menstruation, d'un sexe féminin agressif et mordicant qui réveille la crainte de la castration. Rien d'étonnant dès lors à ce que Ferguson, horrifié, s'empresse d'enfermer sa femme dans sa chambre, lieu de péchés qui est surprotégé du reste de la maison par une porte pathologiquement sûre : « an iron-clamped and massive door. » (SUSS, 1040)

Dolores n'est d'ailleurs pas la seule femme inquiétante que l'homme enferme sous plusieurs couches protectrices, et le texte dit bien que, même morte, une femme reste une sorcière, contre laquelle il faut se prémunir. Le traitement que subit Lady Beatrice Falder dans *The Adventure of Shoscombe Old Place* est particulièrement révélateur : cette vieille dame, désormais bien inoffensive puisque décédée, se voit refuser par son frère une sépulture décente,

et se retrouve placée *incognito* tout au fond de la crypte familiale, dans un cercueil hermétique et pesant – « a leaden coffin » (SHOS, 1110). Watson reconnaît avec épouvante dans la pauvre vieille l'image de la mère terrible : de vingt ans l'aînée de son frère, elle a toujours subvenu aux besoins de ce dernier, et sa mort est interprétée comme une abdication honteuse de son rôle maternel. La projection agressive de la zone buccale appelle tout naturellement l'image de l'ogresse, et c'est le personnage archétypique de la sorcière que l'imaginaire choisit en dernier recours pour décrire cette concentration néfaste, que l'homme refuse d'assumer et qu'il relègue au fond de la cave de l'inconscient :

In the glare of the lantern I saw a body swathed in a sheet from head to foot, with dreadful, witch-like features, all nose and chin, projecting at one end, the dim, glazed eyes staring from a discoloured and crumbling face. (SHOS, 1110)

Mise à part une référence sibylline au thème de la goule dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, Doyle ne crée pas, dans toute l'œuvre, de personnages plus explicites sur ce double thème de la femme castratrice et de la mauvaise mère que Beatrice Falder et Dolores Ferguson. Pourtant si elles sont seules sur le banc des accusées, la hantise consciente qu'elles suscitent, loin d'être anecdotique, trouve un écho constant sur le plan symbolique.

*

C'est en effet la nature qui porte tout le poids de l'accusation, et l'homme se retrouve clairement aliéné avec une nature ennemie, parce qu'invariablement féminine. Que Doyle ait préféré déguiser sa crainte du féminin et la translater sur la nature pour ne pas effrayer le lecteur victorien, ou qu'il ait été inconscient du phénomène, toujours est-il que la nature, lorsqu'elle vient remplacer le décor urbain de la capitale, s'allie à la femme et porte les mêmes masques qu'elle. Lorsque l'homme ne peut résister à s'aventurer en pleine nature, c'est toujours avec la conscience sourde et coupable que cette incartade peut lui coûter la vie.

Notons tout d'abord que Sherlock Holmes est tout aussi méfiant à l'égard de la nature qu'à l'égard de la femme. Pour être tentante, sa beauté n'en reste pas moins trompeuse et

éminemment dangereuse :

You look at these scattered houses, and you are impressed by their beauty. I look at them, and the only thought which comes to me is a feeling of their isolation and of the impunity with which crime may be committed there. [...] They always fill me with a certain horror. [...] The lowest and vilest alleys in London do not present a more dreadful record of sin than does the smiling and beautiful countryside. (COPP, 323)

Le terme de « péché » qu'emploie le détective traduit bien l'immoralité, l'impudeur de la nature dont le sourire féminin et enjôleur maquille la duplicité : la maison campagnarde, qui revêt l'apparence d'un doux refuge, tombe le masque et se métamorphose en coupe-gorge, pôle double d'attrance et de répulsion. Cette duplicité horrifiante, la nature la partage avec la femme. Quelques notes préparatoires de Baudelaire qui veut écrire *Mon Cœur mis à nu* peuvent introduire ce thème dans son obscène complexité :

La femme est le contraire du Dandy.
 Donc elle doit faire horreur.
 La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
 Elle est en rut et elle veut être foutue.
 Le beau mérite !
 La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.
 Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy¹⁸.

La nature est impudique car elle témoigne physiquement des désirs terrestres de l'homme, la femme est obscène car elle obéit à sa nature : toutes deux s'opposent à la volonté de l'homme de s'élever au-dessus de sa condition, elles le lestent d'une pesanteur lubrique. Nous nous proposons donc d'étudier les trois textes qui acceptent de laisser libre cours à l'analogie, et sexualisent les paysages au féminin. Il s'agit de *A Study in Scarlet*, *The Adventure of the Lion's Mane*, et *The Hound of the Baskervilles*, trois histoires où l'ennemi féminin dispose d'une toute-puissance cosmique. Entre l'homme et la femme, la nature joue ici le rôle d'un personnage écran, sur lequel peuvent se fixer presque *incognito*, presque impunément, les peurs fantasmatiques. Parcequ'ils sont plus métaphoriques, les symboles s'enhardissent à être

¹⁸ Charles Baudelaire. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, vol. 1, p. 677.

aussi beaucoup plus loquaces.

C'est le fantasme de la mauvaise mère qui imprègne la nature du tout premier texte : *A Study in Scarlet*. Après une première partie en décors urbains, le texte prend la clé des champs, et explore les grands espaces américains à la recherche de la solution de l'énigme. La scène d'ouverture décrit avec amertume une mère absente et une nature aride, également coupables de la souffrance de l'homme et de l'enfant. Sur la grande plaine de l'Alkali, un homme et une petite fille sont en train de mourir de soif et d'épuisement. Ils sont les seuls survivants de la caravane à laquelle ils appartenaient, et ils sont décrits comme doublement abandonnés, à la fois par la mère de la petite Lucy, et par une Mère-Nature indifférente et stérile. La mère biologique tout d'abord : bien qu'elle ait trouvé la mort dans cette traversée du désert, le texte l'accuse de désertion. La détresse de sa petite fille, qui relie l'absence de sa mère au manque de nourriture, insiste douloureusement sur l'abandon maternel :

"Where's mother?"

"Mother's gone. I guess you'll see her before long."

"Gone, eh!" said the little girl. "Funny she didn't say good bye; she 'most always did if she was just goin' over to auntie's for tea, and now she's been away three days. Say, it's awful dry, ain't it? Ain't there no water, nor nothing to eat?" (STUD, 53)

La mère ne remplit plus sa fonction nourricière, et la nature vient aggraver cette désertion du féminin. La Terre-Mère est en effet décrite elle aussi en termes de manque par l'enfant, convaincue que cet endroit lacunaire n'est pas l'œuvre du bon Dieu : « I guess somebody else made the country in these parts. It's not nearly so well done. They forgot the water and the trees. » (STUD, 54) Le sein maternel est l'objet du désir, mais, absent, il se transforme en mauvais objet, et la Terre-Mère donneuse de vie se renverse en agent de la mort. Il s'agit d'ailleurs d'une plaine de sel, d'une terre aride, totalement pervertie de sa fonction initiale, antithèse de l'univers amniotique liquide et nourricier que la mère est censée préserver : « Now the great salt plain stretched before his eyes, and the distant belt of savage mountains, without a sign anywhere of plant or tree, which might indicate the presence of moisture. » (STUD, 53)

A jamais infertile, cette terre se révèle en outre carnassière. La mère nourricière devient dévoreuse, et vampirise ses créations :

They are bones: some large and coarse, others smaller and more delicate. The former have belonged to oxen, and the latter to men. For fifteen hundred miles one may trace this ghastly caravan route by the scattered remains of those who had fallen by the wayside. (STUD, 52-53)

On retrouve bien entendu la mère terrible, la mère castratrice qui fait naître pour mieux faire mourir, perçue comme une tombe qui retient, plutôt que comme un berceau qui libère vers la vie. Dans cette plaine, le pouvoir nutritif et transformationnel s'inverse en pouvoir de mort, et la nature redevient le chaos d'avant la création. Les ténèbres remplacent la lumière. La chaîne de l'eau, du sang et du lait est rompue, et l'élément liquide se solidifie en même temps qu'il devient inaccessible : « Nature comprises snow-capped and lofty mountains, and dark and gloomy valleys. » (STUD, 52) Ce paysage maternel qui s'inscrit en creux dramatise donc le lien entre la mère terrible et la crainte ancestrale de la mort. En même temps qu'elle donne la vie, la mère déclenche le compte à rebours, et la nature est perçue comme un sablier capricieux et avide.

Remarquons d'ailleurs que cette absence de la mère dans le premier texte est paradigmatique, et que, sans spéculer sur l'absence totale de référence à la mère du détective, nombreuses sont les nouvelles où la mère déserte le foyer, et manque ainsi de provoquer la mort de son enfant.¹⁹ Dans le monde d'hommes qui s'ensuit, le désir vient donc souvent à s'exercer de manière homosexuelle, et des situations d'Œdipe inversées se poursuivent de façon pathologique bien au-delà de la période de latence, provoquant des troubles presque fatals. Citons notamment le cas de ce fils que Ferguson a eu d'un premier lit, et qui devient fille

¹⁹ Dans *A Sign of Four* (89-158), Mary Morstan est orpheline de mère ; dans *The Red-Headed League* (176-190), la mère de Mary Sutherland s'allie au beau-père de sa fille pour la déshériter ; dans *The Adventure of the Speckled Band* (257-273), les deux sœurs Stoner sont orphelines de mère ; dans *The Adventure of the Beryl Coronet* (301-316), la mère est également morte ; dans *The Adventure of the Priory School* (538-558), la mère et le père sont séparés, et la mère est absente, abandonnant au père le soin de gérer le foyer, et laissant son jeune fille aux griffes d'un demi-frère pathologiquement jaloux.

pour charmer son père, pour combler le vide : « He rushed forward and threw his arm round his neck with the abandon of a loving girl. » (SUSS, 1041) De même, dans *The Adventure of the Priory School*, le schéma de désir triangulaire qui motive l'enlèvement du petit enfant ne comprend que des hommes. C'est donc, en tout premier lieu, l'abdication de leur rôle de mère que les hommes retiennent contre les femmes, et qu'ils interprètent comme un désir vorace de leur nuire.

Un autre texte, *The Adventure of the Lion's Mane*, insiste plutôt sur l'oralité agressive de la nature féminisée. Ce n'est pas ici dans un paysage, mais dans un animal que la femme maléfique s'incarne. Le combat final entre Sherlock Holmes et l'héroïne meurtrière de cette histoire, une *Cyanea capillata*, échouée par accident sur les rivages du Sussex, rejoue le combat mythique entre Persée et la Méduse. Quelques mots de l'intrigue tout d'abord : alors que Holmes s'est retiré dans le paisible conté du Sussex, bien décidé à ne plus se mêler de détection, le cadavre extrêmement flagellé de Fitzroy McPherson est retrouvé échoué sur la plage. Confronté aux lacérations et aux suçons qui marquent le dos de la victime, Holmes penche d'abord pour un crime sadique, infligé par une arme traditionnelle : « a very stiff cat-o'-nine-tails with small hard knots upon it » (LION, 1091). La victime est exsangue :

His back was covered with dark red lines as though he had been terribly flogged by a thin wire scourge. The instrument with which this punishment had been inflicted was clearly flexible, for the long, angry weals curved round his shoulders and ribs. (LION, 1084)

Il s'avère pourtant que ce n'est pas un animal symbolique manié par une main humaine qui a torturé McPherson, mais un animal bien réel, une *Cyanea capillata*. Il n'y a pas de doutes, cette méduse coupable, chevelue et vorace, porte tous les attributs les plus dangereux du féminin, et ici encore femme et nature s'allient pour vampiriser l'homme. Le piège est tendu à la perfection, et la nature devient maternelle pour attirer l'homme dans son piège. Elle se fait accueillante, se colore d'un vert moussu et douillet, fertile, et offre à l'homme une cavité humide, reproduisant la béatitude aquatique anténatale. Elle porte le masque de la bonne mère,

et attire « naturellement » l'homme : « It was to this part that a swimmer would naturally go, for it formed a beautiful pellucid green pool as clear as crystal. » (LION, 1093) Mais la mère attirante et passive est au service de la femme létale, de la gourmande dévoreuse, et l'oxymore « a deadly lagoon » (LION, 1093) traduit bien l'ambivalence paradisiaque et mortelle de l'endroit : l'homme, pris au piège de sa béatitude en creux, devient une proie facile pour l'échevelée déchaînée dont il a si peur. La pieuvre semble d'abord représenter l'idéal féminin. Sa longue chevelure blonde et étincelante est tressée en signe de soumission, et la créature ondule comme une sirène : « a curious waving, vibrating, hairy creature, with streaks of silver among its yellow tresses. » (LION, 1093) Mais elle révèle immédiatement une sensualité dangereuse, un rythme biologique dont son corps dépend tout entier : « It pulsed with a slow, heavy dilation and contraction. » (LION, 1093) Dans l'imaginaire masculin du texte, la femme est alors en transe, en proie à une excitation sexuelle dévorante, qui met l'homme en péril, et qui réveille l'angoisse de la castration. Dès lors, la muse disparaît, et c'est Euryale qui attaque, cette gorgone dont la tête est auréolée de serpents en colère, et qui symbolise la perversion sexuelle. La chevelure se dénoue, s'allonge de manière fantasmatique, se fait emprisonnante – « almost invisible filaments to the distance of fifty feet » (LION, 1093) –, et chaque cheveu devient le support de milliers de bouches offensives qui aspirent le sang masculin. L'eau bleue, nourricière et maternelle, se transforme alors en un eau rouge mêlée de sang, néfaste, dans laquelle on reconnaît l'eau menstruelle. Cette vision hallucinatoire de la femme et de la nature illustre la hantise de voir se renverser le mythe patriarcal de Persée et de la Méduse. Ici, l'inconscient féminin, dont le pouvoir de castration était jadis anéanti par Persée, sort vainqueur du combat, et laisse l'homme exsangue, lui arrache cette vie dont la femme seule a le secret. La nature de *The Adventure of the Lion's Mane* se fait donc femelle sous l'impulsion des archétypes patriarcaux, et illustre la hantise de la chute par la chair, de la morsure vorace, féminine et sexuelle, qui a pour conséquence directe la mort de l'homme. Ici

encore, le femme et la nature abrègent donc la vie masculine, et sont ressenties comme des agents du temps mortel.

Le troisième texte, *The Hound of the Baskervilles*, propose un développement encore plus explicite et plus débridé de ce thème. L'imagination est en quelque sorte excusée des libertés qu'elle prend, car on insiste dès l'abord sur la qualité onirique de la nature qui sert de cadre à l'intrigue. Protégée par cet écrin magique du rêve, la nature devient le lieu de tous les fantasmes ambivalents du féminin et de la mort, une mort tantôt douce et suceuse, tantôt violente et dévoreuse.

Quand il monte dans la carriole qui le conduit, en compagnie de Sir Henry Baskerville, dans le domaine ancestral de la famille, Watson opère une première rupture : il laisse derrière lui le décor urbain typique de Baker Street – ainsi d'ailleurs que son fameux colocataire – pour jouer une scène en extérieurs. C'est la première fois dans la saga holmésienne que la nature ne se contente pas de fournir à l'histoire un écrin convenu : elle devient un personnage-paysage onirisé dans la géographie duquel est inscrite la marque du féminin. La première partie du trajet, avant que ne s'enclenche le mécanisme typique du fantasme, s'effectue au sein d'une nature traditionnellement pittoresque, aux formes arrondies et féminines. Les champs fertiles, soigneusement clôturés, célèbrent la capacité masculine à domestiquer et à contraindre une nature maternelle passive : « Red cows grazed in well-edged fields where the lush grasses and more luxuriant vegetation spoke of a richer, if a damper, climate. » (HOUN, 699) Ici, la nature est à l'évidence la Terre-mère, la vache à lait nourricière et docile. Son corps est au service du masculin, et les comparatifs de supériorité célèbrent la prodigalité de cette mère naturelle, qui fournit en abondance lait et eau. La nature a de l'embonpoint, comme les nourrices.

Pourtant, le texte dit bien que, même apparemment inoffensive, la nature a besoin d'être contenue, circonscrite. Les champs sont soigneusement clôturés, et l'homme se fait machiste. Il fait subir au corps féminin de la Terre une épreuve de domination, et le soc masculin

ensanglante cette étendue de terrain offerte et soumise, que l'imagination métaphorique transforme pour l'occasion en toison emmêlée :

We had left the fertile country behind and beneath us. We looked back on it now, the slanting rays of a low sun turning the streams to threads of gold and glowing on the red earth new turned by the plough and the broad tangle of the woodlands. (HOUN, 701)

C'est au moment où le soleil se couche, et où les lumières triomphantes se laissent envahir par une obscurité insinuante, que les peurs resurgissent. Le fantasme prend alors le pas sur la réalité, et la nuit se fait vengeresse. Les couleurs pittoresques qui costumaient la nature s'estompent, se dissolvent, et le paysage se simplifie, se concentre. Le chatolement futile, et somme toute rieur, de la femme-nature laisse place à des jeux plus élémentaires et plus manichéens d'ombre et de lumière, à un paysage en noir et blanc, envers ou négatif du paysage irisé. Watson pénètre un univers crépusculaire, situé derrière les apparences apaisantes – « behind the peaceful and sunlit countryside there rose ever, dark against the evening sky, the long gloomy curve of the moor, broken by the jagged and sinister hills » (HOUN, 700) –, et ce passage de la couleur au noir symbolise le passage du conscient à l'inconscient, ou du moins du réel à l'onirique. Comme Alice lorsqu'elle arrive au bout du tunnel, le lecteur pénètre dès lors le monde de ses fantasmes, et le texte est d'ailleurs très explicite : « like some fantastic landscape in a dream » (HOUN, 700) ; « the house glimmered like a ghost » (HOUN, 702) ; « It is rather an uncanny place altogether » (HOUN, 708). Ce passage initiatique est métaphorisé de façon très simple, comme toujours chez Conan Doyle, qui recherche avant tout le bon fonctionnement du récit et l'adhésion inconsciente d'un public non initié. L'archétype prime sur la nouveauté, et les images employées sont ancestrales. C'est donc au moment où Watson emprunte le petit pont de bois et traverse la rivière que le passage s'effectue, et l'eau nourricière statique qui baignait les champs commence à s'accélérer en eau courante, en eau transitoire : « We passed over a narrow granite bridge, and skirted a noisy stream which gushed swiftly down. » (HOUN, 700) Dès lors, le féminin aquatique, sous toutes ses formes,

devient l'augure du temps qui passe, et le vertige du fantasme de la mort envahit le lecteur, selon un processus bien décrit par Bachelard : « L'eau est vraiment l'élément transitoire. [...] L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule²⁰. » En effet, sitôt le pont franchi, la nature passive s'anime, s'émancipe du joug masculin, s'échappe. Elle perd ses kilos superflus, pour exhiber crânement ses formes féminines et susciter l'effroi masculin : « the dreary curves of the moor, with thin, silver veins upon the sides of the hills, and the distant boulders gleaming where the light strikes upon their wet faces. » (HOUN, 727) L'association *a priori* oxymoronique « dreary curves », la présence inquiétante du sang, qui, s'il reste pour lors emprisonné dans des veines, menace toujours de s'en échapper, et la moiteur de ces dômes lointains attirent l'homme vers le danger de la chair, insistent sur la terreur envoûtée que le masculin éprouve pour le féminin. Même si, au début, la femme naturelle reste vêtue – « a curve of heath-clad land » (HOUN, 701) –, elle appelle l'homme de ses gémissements langoureux – « two copses of trees moaned » (HOUN, 701) –, et son visage est celui d'une diablesse : « The face which was turned towards us formed a dark cliff, with ferns and brambles growing in its niche. » (HOUN, 707) Les fougères et les ronces impliquent un visage féminin en cheveux, des cheveux défaits et mal coiffés symboles de la sexualité féminine gorgonesque et débridée.

Plus question donc de petits lopins de terre fertiles et cloisonnés, colorés et inoffensifs. La Terre-Mère ne remplit plus sa fonction nourricière : elle devient aride – « the huge arch of the sky and the desert beneath it [...] » (HOUN, 738) –, stérile – « barren » (HOUN, 707 ; 738) – ; « stunted oaks and furs » (HOUN, 701) ; « most unfruitful soil », (HOUN, 712) –, et déchaîne ses forces : « the fury of years of storm » (HOUN, 701). Surtout, elle dépasse les limites que l'homme lui a fixées, elle déborde les clôtures et envahit l'espace de façon anarchique et indépendante. La végétation devient désordonnée, elle rampe et recouvre de sa

²⁰ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 9.

présence parasite arbres, pierres et fer, trois représentants de la solidité masculine : « the lodge-gates, a maze of fantastic tracery in wrought iron, with weather-beaten pillars on either side, [were] blotched with lichens. » (HOUN, 701) Ce fer forgé centenaire, symbole de la puissance et de domination masculine, se trouve tout à coup colonisé par ces lianes parasites féminines. La pierre subit le même traitement – « the whole front was draped in ivy » (HOUN, 702) –, ce qui atteste de la prolifération d'une féminité inquiétante.

Cette hantise du féminin trouve d'ailleurs sa source à l'origine du récit, dans la légende qui est à la base du conte *The Hound of the Baskervilles*, légende qui raconte comment une femme a été violente par un homme plus puissant, et comment la nature s'est faite son alliée pour anéantir ce dernier. Le chien revient à l'époque moderne, lui qui avait déjà vengé la fille dans la légende en déchiquetant son meurtrier, à la lumière de la lune – « plucking at his throat » (HOUN, 675) – et ce retour semble indiquer qu'une malédiction pèse sur les hommes de la famille – « Such is the tale, my sons, of the coming of the hound which is said to have plagued the family so sorely ever since. » (HOUN, 675) Cette légende réactive donc la hantise du féminin qui pèse sur l'inconscient de Watson, et c'est sur la nature que se porte son angoisse, comme vecteur de la colère féminine.

C'est à la ruse que la nature fait appel pour détruire l'homme. Elle feint la douceur, se fait attirante, mobilise ses appas. Car l'endroit le plus destructeur, à savoir le marécage, est aussi l'endroit le plus alléchant, la seule parcelle de la lande qui, en apparence, retrouve les caractéristiques fertile et nourricière de la Terre-Mère. Watson en est totalement dupe, et les formes généreuses du marécage, ses courbes élancées, sa fertilité le séduisent : « the undulating downs, long green rollers, with crests of jagged granite foaming up into fantastic surges. » (HOUN, 707) Ce sont autant d'îlots de paix – « bright green spots » (HOUN, 707) – dans ce féminin hostile, et il se laisse prendre aux apparences : « Yes, they seem more fertile than the rest. » (HOUN, 707) Pourtant, cette verdure attrayante n'est qu'un déguisement dont se pare

la nature, qui s'avère être une goule avide de détruire le masculin, assimilé pour l'occasion à la bête : « A false step yonder means death to man or beast. » (HOUN, 707) La terre marécageuse sadique se fait donc meurtrière, engloutissante sous des dehors accueillants : « I saw his head for quite a long time craning out of the bog-hole, but it sucked him down at last. » (HOUN, 707) Malgré cette hantise, le fantasme de domination sexuelle resurgit, et Watson ne peut tout à fait se résoudre à se déclarer vaincu par la dévoreuse d'hommes. Il envie Stapleton qui se vante d'avoir réussi à la dompter : « And you say you can penetrate it ? » (HOUN, 708), et si cette terre est dangereuse, c'est précisément parce que la répulsion bien légitime qu'elle suscite chez Watson – « But why should you wish to go into so horrible a place ? » (HOUN, 708) – ne fait qu'attiser son désir : « I shall try my luck some day. » (HOUN, 708)

La confusion de la nature et de la femme, dans l'esprit de Watson, prend des proportions fantasmagoriques, lorsque la nature donne à la femme des pouvoirs magiques. La seule femme réelle qui habite cette nature, Beryl Stapleton, semble en faire partie intégrante, et ses allées et venues sont autant d'apparitions et de disparitions, des véritables mirages, comme si Beryl ne faisait qu'un avec l'environnement : « I heard the sound of steps and turning round, found a woman near me upon the path. » (HOUN, 709) De même, alors que Watson part avant elle d'un endroit, elle le devance comme par magie, et l'attend, assise sur un rocher :

It seems, however, that there must have been some short cut for those who knew it, for before I had reached the road I was astounded to see Miss Stapleton sitting upon a rock by the side of the track. (HOUN, 711)

Ses départs sont tout aussi prompts : « She turned and had disappeared in a few minutes among the scattered boulders. » (712) La description que fait Watson de mademoiselle Stapleton est très éloquente. Elle n'appartient certes pas à la galerie des blondinettes asexuées et angéliques qui traversent le corpus sur la pointe des pieds. Femelle de chair et de sang, elle exerce sur Watson une fascination irrésistible :

"a beauty"; "she was darker than any brunette whom I have seen in England"; "a perfect figure"; "the sensitive mouth"; "the dark and eager eyes" (HOUN, 709); "She is a very fascinating and beautiful woman. There is something tropical and exotic about her." (HOUN, 713)

D'ailleurs, elle se nomme Beryl et non Violet, et son prénom évoque la solidité du minéral plutôt que la fragilité gracile du végétal. Comme le séduisant marécage, cette beauté est un appât qui doit permettre à son mari de faire dévorer Sir Henry tout cru. Beryl n'est d'ailleurs pas la seule femme à jouer ce rôle dans le roman. Laura Lyons, dont Stapleton s'est servi pour attirer Sir Charles hors de chez lui la nuit, fait partie elle aussi de ces femmes naturelles et abominables dont parle Baudelaire. Son nom patronymique rassemble d'ailleurs les trois éléments complices, la femme, la nature et l'animal vorace.

Mais, malgré tous les efforts de Stapleton pour s'asservir la femme et la nature, et même si les apparences font de lui le maître absolu de cette terre hostile – il est en effet le seul à savoir domestiquer le marécage et déjouer les pièges de cette terre féminine carnivore –, les deux instances vont se retourner contre lui. Sur le plan littéral tout d'abord, il finit par s'aliéner les deux femmes réelles dont il s'est servi. Mais surtout, Watson interprète inconsciemment le glissement de Stapleton dans le marécage comme une vengeance de la terre femelle, et la scène finale du roman stigmatise cette hantise conjointe de la femme, de la nature et de la mort. Pour porter son estocade, la nature se pare, comme le soir de la mort de la jeune fille légendaire, de ses bijoux les plus étincelants, et les étoiles lui constituent une parure de diamants, dont l'éclat est rehaussé par la lumière feutrée de la lune : « The stars shone cold and bright, while a half-moon bathed the whole scene in a soft, uncertain light. » (HOUN, 756) Par l'intermédiaire du brouillard, un mélange synesthésique s'opère. Tous les éléments naturels se correspondent et s'interpénètrent, les horizons terrestre et céleste se liquéfient et se rejoignent pour préparer le terrain aqueux de la vengeance féminine inexorable :

[...] the huge lake of fog. (HOUN, 755)

It looked like a great shimmering ice-field. (HOUN, 755)

[...] that dense white sea, with the moon silvering its upper edge, swept slowly and inexorably on. (HOUN, 756)

Lorsque Stapleton est découvert, il tente de pénétrer à nouveau le marécage et de se réfugier dans ce lieu hybride, mi-terre, mi-eau dont il a dressé les plans, et qu'il croit avoir mis en coupe réglée. C'est alors que l'oralité agressive se manifeste, que la grande bouche répugnante de la femme caméléon l'aspire et l'enterre, le rend à l'indifférencié : « Somewhere in the heart of the great Grimpen Mire, down in the foul slime of the huge morass which had sucked him in, this cold and cruel-hearted man is forever buried. » (HOUN, 760) Pour Watson, Stapleton n'est pas le seul à être menacé, et il ne fait pas de doutes que l'ennemi féminin est aux aguets, ne demandant qu'à se repaître de toute chair masculine. Citons le passage dans son entier où la nature s'anime dans l'inconscient de Watson, où elle est présentée comme une force lubrique :

Rank reeds and lush, slimy water-plants sent an odour of decay and heavy miasmatic vapour onto our faces, while a false step plunged us more than once thigh-deep into the dark, quivering mire, which shook for yards in soft undulations around our feet. Its tenacious grip plucked at our heels as we walked, and when we sank into it it was as if some malignant hand was tugging us down into those obscene depths, so grim and purposeful was the clutch in which it held us. Once only we saw a trace that someone had passed that perilous way before us. From amid a tuft of cotton grass which bore it up out of the slime some dark thing was projecting. Holmes sank to his waist as he stepped from the path to seize it, and had we not been there to drag him out he could never have set his foot upon firm land again. (HOUN, 759-760)

On le voit, la pénétration du marécage décrit métaphoriquement l'acte sexuel, et la conception watsonienne du coït est particulièrement pathologique. Pour lui, faire l'amour avec une femme ne peut être qu'un acte manqué, un « faux-pas » dégradant. La pénétration est en effet intimement liée dans le texte à la putréfaction et à la dégradation matérielle : l'homme s'y livre comme à une faiblesse, satisfaisant sa dépendance abjecte à l'égard des besoins de son corps. Dès lors que le corps de l'homme s'abandonne à sa biologie, il obéit à l'appel avilissant de la chair, et ranime le spectre de la mort matérielle et de la putréfaction *post-mortem*. De plus, cet élément aquatique épais et néfaste que la lune éclaire et qui constitue le corps de la femme a toutes les caractéristiques gluantes et repoussantes du sang menstruel. Mircéa Eliade a étudié

comment les eaux et la lune participent du même archétype menstruel²¹. La lune est réglée comme le corps féminin, et « apparaît comme la grande épiphanie dramatique du temps. [...] Elle est un astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort²². » Ces eaux qui agrippent et font retour à chaque lune ont la même substance visqueuse et la même nature hideuse que le sang menstruel : elles sont la marque de l'inexorabilité du temps qui passe.

Mais il y a pire : la femme non seulement stimule les plus vils instincts de l'homme, mais son plaisir réside dans la mort *hic et nunc* de son amant. Pour Watson, la femme est une mante religieuse : la terre qui ondule mime les pâmouisons féminines, des pâmouisons dont le but est d'attirer l'homme au plus près afin de le dévorer. L'abandon au féminin est effroyable, le sexe est immédiatement sanctionné par la mort, « car la misogynie de l'imagination s'introduit dans la représentation par cette assimilation au temps et à la mort lunaire, des menstrues et des périls de la sexualité²³ ». Cette vision fantasmagorique de l'union de la femme et de la nature pour piéger l'homme dans un gigantesque vagin denté à l'échelle d'un marécage, illustre l'effroi causé à l'homme par l'acte sexuel, qui préfigure une mort certaine.

*

C'est le corps qui est responsable d'une telle déchéance : tentée par la femme, la chair de l'homme prévaut sur sa raison, elle leste son idéal, elle est dans le texte doyen cet « enfer matériel » irrésistible qui hante Baudelaire. Le corps est véritablement perçu comme un intrus, une insulte à la raison positiviste. Poids mort sur lequel se portent les stigmates du temps, il est également la mémoire biologique indélébile de la chronologie qui frappe l'homme jusqu'à la chute finale. Etranger indésirable, il fait de l'homme, contre sa volonté, un être hybride, quasi

²¹ Mircea Eliade. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1949, pp. 145-148. Eliade explique comment la plupart des mythologies confondent l'eau et la lune dans la même divinité, et leur accordent le même pouvoir fécondant. Du fait de sa dépendance à l'égard des flux lunaires, et de son pouvoir germinatif, l'eau apparaît comme indissolublement liée à la féminité et à la mort.

²² Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 111.

²³ *Ibid.*, p. 113.

monstrueux. Gusdorf montre comment cette disjonction de l'âme et du corps est longtemps restée inassimilable pour les philosophes de la raison :

Que l'âme ait un corps, que le corps humain ait une âme, c'est là une donnée de fait ; le philosophe est bien obligé de l'admettre, mais il n'y comprend rien. [...] Ils [les philosophes] auront beau essayer de réduire le corporel à l'obéissance du spirituel, l'homme qu'ils nous présentent demeure l'homme coupé en morceaux, un homme inhumain dont la sagesse recèle une mauvaise conscience latente²⁴.

C'est bien un homme littéralement coupé en morceaux que le texte doyen propose au lecteur, un corps auquel on fait payer très cher sa matérielle obscénité. Le corps est mis au pilori, torturé par une écriture pathologique du corps souffrant, du corps moqué, du corps honni.

Souffre-douleur du texte, le corps est d'abord la victime constante d'un humour noir désespéré. Puni, il devient un amas de chair un peu déboussolé, une machine un peu déglinguée, ridicule et grotesque, une girouette contorsionnée. C'est par exemple le corps du très digne Alexander Holder qui fait les frais de cet humour féroce dans *The Adventure of the Beryl Coronet* :

Yet his actions were in absurd contrast to the dignity of his dress and features, for he was running hard, with occasional little springs, such as a weary man gives who is little accustomed to set any tax upon his legs. As he ran, he jerked his hands up and down, waggled his head, and writhed his face into the most extraordinary contortions. (BERY, 301)

Le corps, qui sera également décrit quelques lignes plus bas comme « puffing and blowing » ou encore « gesticulating », fait preuve de son insuffisance pathétique dès lors que la raison n'exerce plus son contrôle. Un humour noir très visuel se développe, qui repose sur deux constantes : soit le corps est cassé, inutilisable, en panne en quelque sorte, soit, affolé, il échappe totalement au contrôle de la raison, se développe de façon indépendante et convulsionnée, illustrant le thème cher à l'époque victorienne du « je est un autre ». Très vite, le ridicule devient grotesque, et c'est avec un acharnement vengeur que le texte traite la

²⁴ Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1984, p. 258.

faiblesse de ces corps dont le mécanisme est dérégulé, et qui gesticulent au hasard. Les mouvements perdent toute synchronie – « his lips and eyelids were continually twitching like a man with St Vitus's dance. » (GREE, 441) –, et les différents membres semblent agités par une impulsion autonome. L'homme perd son intégrité corporelle, il est assimilé à un pantin pathétique qui serait mu de façon anarchique et incontrôlable. Le corps s'échappe, désobéit, trahit ; il enfle ou régresse, c'est selon, et fait subir ses caprices à une raison submergée. Scott Eccles fait les frais de cette expansion désordonnée du corps : « Some amazing experience had left its traces in his bristling hair [...] and his flurried, excited manner. He swelled and puffed in his anger. » (WIST, 870) Ici, le corps est seulement moqué, et c'est le ridicule qui domine. Le corps de l'homme est comme la machine des *Temps Modernes*, qui déborde l'homme et le contraint à être toujours en retard d'un cran, à courir derrière ce qu'il est censé maîtriser. Le vivant est alors contaminé par la raideur aveugle de l'inanimé, et le ridicule de ce corps imbécile peut s'analyser selon les schémas définis par Bergson.

Parfois pourtant, l'épreuve est plus traumatisante. Le duc d'Holdernes par exemple, dans *The Adventure of the Priory School*, n'a aucune prise sur ses propres mouvements qui s'émancipent, se dérèglent, obéissant à une force souveraine et inconnue, dont les exigences balaient le contrôle de la raison :

Never shall I forget the Duke's appearance as he sprang up and clawed with his hands, like one who is sinking into an abyss. Then, with an extraordinary effort of self-command, he sat down and sank his face into his hands. It was some minutes before he spoke. (PRIO, 555)

On le voit, l'expérience est particulièrement éprouvante, car elle rejoint le thème de la possession : l'homme semble habité par un double qui commanderait son corps et stimulerait ses plus bas instincts. Comme dans *Doctor Jekyll and Mister Hyde*, le corps est alors celui qui cède à l'ennemi, qui force les barricades élevées par la raison, ce traître dans lequel se marque physiquement la présence dissidente et grotesque de l'Autre. Le texte entreprend donc de punir ce corps convulsionné qui vient mettre en doute l'intégrité de l'homme, et le ridicule se teinte

en noir pour devenir cynique.

Henry Wood, dans *The Crooked Man*, est puni dans sa chair, et porte son corps comme une croix. Torturé par des ennemis de guerre, rendu bossu, « twisted, deformed » (CROO, 418), il a un corps de monstre au sens étymologique du terme, réduit à donner sa laideur difforme en spectacle pour divertir les gens : « The man is by trade a conjurer and a performer, going round the canteens after nightfall, and giving a little entertainment at each. » (CROO, 418) Le texte se repaît de façon morbide et cynique de la douleur corporelle : le corps souffrant tourne en rond, il devient un tragique gagne-pain destiné à satisfaire ses propres besoins tyranniques. La punition se durcit encore sitôt que le corps ne peut plus se rebeller, et que les sévices ne peuvent plus être ressentis : le corps agonisant subit tous les assaults. En effet, lorsque la mort frappe l'homme et que le corps survit insolemment à la raison, le texte impudique le dénigre avec une outrance vengeresse, et la dépouille subit l'humour noir. C'est le cas notamment dans *The Adventure of the Red Circle*. Confronté au cadavre de Black Gorgiano, Watson manque singulièrement de la retenue qui le caractérise d'habitude, et sa description semble s'acharner de façon pathologiquement sadique sur ce corps désarticulé :

In the middle of the floor of the empty room was huddled the figure of the enormous man, his clean-shaven, swarthy face grotesquely horrible in its contortion. [...] His knees were drawn up, his hands thrown out in agony. (REDC, 909)

L'irrévérence est flagrante, et l'image contraste fortement avec celle des corps décédés que traditionnellement l'on apprête et l'on embaume afin de leur rendre un dernier hommage. Au lieu d'être magnifié, le corps est diminué, et la description se complaît dans l'impudeur. Une autre dépouille subit le même sort, celle de Drebbler dans *A Study in Scarlet* :

His hands were clenched and his arms thrown abroad, while his lower limbs were interlocked, as though his death struggle had been a grievous one. [...] This malignant and terrible contortion, combined with the low forehead, blunt nose, and prognathous jaw gave the dead man a singularly simious and ape-like appearance, which was increased by his writhing, unnatural posture. (STUD, 29)

Ici, les images sont plus explicites. Si le corps est tellement malmené, c'est qu'il tire vers l'animal et vers le bas : l'adjectif « low » est répété, accentué à la forme comparative, et c'est cela que le texte ne peut pardonner au corps. Ainsi, le corps mort devient grotesque, et c'est pour le texte une façon enfin de supprimer la réalité de cette chair, de la faire basculer dans le domaine de l'irréel et du fantasme. Le corps tout à coup ne se ressemble plus, ne ressemble plus à rien, devient un simple support de l'horreur ; abandonné par la raison, il est investi par les fantasmes de l'imaginaire. L'exemple du condamné évadé qui trouve la mort dans la lande où il se réfugiait, dans *The Hound of the Baskervilles*, illustre la même insensibilité descriptive, qui rabaisse le corps, en souligne avec délectation le caractère grotesque et bascule dans l'horreur fantastique :

It was a prostrate man face downward upon the ground, the head doubled under him at a horrible angle, the shoulders rounded and the body hunched together as if in the act of throwing a somersault. So grotesque was the attitude that I could not for the instant realize that that moan had been the passing of his soul. (HOUN, 744)

Le grotesque transfigure la réalité de la mort et l'agonie du corps devient virtuelle ; l'intervention du fantastique est le dernier recours pour conjurer l'horreur de la vision, et la réalité est contaminée par le fantasme, le corps mort devient cauchemar. Paradoxalement, cette exagération fantasmée de la terreur qu'inspire le corps mourant, cette insistance obscène sur son ridicule, permet au texte de se débarrasser de ce corps sans l'affronter, de déplacer l'horreur de la réalité vers le fantasme.

Cette volonté de se dépêtrer du corps pousse le texte à opérer de façon plus radicale, plus chirurgicale. Les histoires sont en effet hantées par toute une cohorte fantomatique de corps amoindris, mutilés, castrés. Tout se passe comme si, par ablations successives et variées, le texte voulait finir par supprimer le corps tout entier. Les membres inférieurs tout d'abord. Dans *The Sign of Four*, c'est la jambe droite qui manque à Jonathan Small : « From the thigh downward there was but a wooden stump upon the right side. » (SIGN, 138). Dans *The*

Adventure of the Retired Colourman, Josiah Amberley souffre du même handicap :

"Left shoe wrinkled, right one smooth."

"I did not observe that."

"No, you wouldn't. I spotted his artificial limb." (RETI, 1114)

Ces amputations que le texte fait subir aux jambes, supports du corps, semblent véritablement compulsives, car elles frappent même des personnages très secondaires, de simples figurants anonymes qui ne font que traverser les histoires, mais viennent grossir le cortège de ces corps amoindris. Au détour de *The Adventure of the Illustrious Client*, le lecteur rencontre par exemple « a one-legged news-vender » (ILLU, 993).

Par l'intermédiaire d'armes diverses, le texte s'attaque ensuite aux visages. Dans *The Adventure of the Cardboard Box*, ce sont deux oreilles qui manquent, coupées par un mari jaloux. Souvent, le texte ne s'embarrasse pas de détails et s'en prend au visage tout entier, parfois de façon symbolique lorsque c'est en déchirant une photographie que le visage se trouve détruit,²⁵ parfois littéralement. Dans *The Adventure of the Veiled Lodger*, La femme voilée n'a plus qu'un trou béant à la place du visage : « No words can describe the framework of a face when the face itself is gone. » (VEIL, 1101). Dans *The Adventure of the Illustrious Client*, le visage du baron Gruner est complètement rongé, effacé par du vitriol :

The features which I had admired a few minutes before were now like some beautiful painting over which the artist has passed a wet and foul sponge. They were blurred, discoloured, inhuman, terrible. (ILLU, 998)

D'autres personnages se font carrément étêter. C'est le cas de Garcia, dans *The Adventure of Wisteria Lodge* : « his head had been smashed to pulp by heavy blows of a sandbag » (WIST, 874), ou de Ted Balwin dans *The Valley of Fear* : « It was clear that [the shotgun] had been fired at close range and that he had received the whole charge in the face, blowing his head almost to pieces. » (VALL, 782)

²⁵ « She produced a photograph of a woman, shamefully defaced and mutilated with a knife. » (NORW, 503)

Rien n'est épargné, et le corps petit à petit est grignoté, sectionné : un ingénieur hydraulique se fait couper le pouce dans *The Adventure of the Engineer's Thumb*, la peau des hommes est tatouée au fer rouge dans *The Valley of Fear*, et devient l'emblème d'un corps asservi, d'un corps-esclave, d'un corps animalisé qui se manque à lui-même. Ce processus de désintégration s'accélère et s'étend au corps tout entier dans *The Adventure of Shoscombe Old Place*, qui met en scène une destruction superlative. Afin de faire disparaître discrètement le cadavre de sa sœur qui est morte à un moment inopportun, Sir Robert Norberton décide d'exhumer, puis de brûler les reliques d'un ancêtre pour faire de la place à ce corps féminin qui, une nouvelle fois, encombre. Le processus de mutilation s'exerce ici en accéléré : le fantôme fait s'effriter le visage de la femme – « crumbling face » (SHOS, 1110) –, et débarrasse ses os de leur chair – « all nose and chin, projecting at one end » (SHOS, 1110) –, en l'espace de quelques jours à peine. Quant aux reliques déterrées, elles révèlent que, même dépourvu de sa chair coupable, même mort depuis des décennies, le corps reste dangereux. Sir Robert le désintègre donc une fois pour toutes en le purifiant par le feu avec désinvolture :

As to the old relics which we took out, we could not leave them on the floor of the crypt. Nortlett and I removed them, and he descended at night and burned them in the central furnace. (SHOS, 1112).

Tout doit disparaître, et même la poussière du corps lui est insupportable. Paradoxalement, l'horreur de la mort qu'évoque le corps pourrissant et mutilé semble être ici atténuée par la désintégration totale de ce corps, désintégration qui entraîne une jouissance morbide : cet étranger vil et tyrannique est finalement dissout, supprimé, et l'ambivalence du sentiment se traduit par une fièvre lugubre, qui révolse et soulage à la fois. Si cette décrépitude, qui est à la limite du supportable voire de l'intelligible, est pourtant provoquée si régulièrement dans le texte, c'est peut-être qu'elle relève en dernier recours de la stratégie de l'offrande, qu'elle se conçoit comme un gage sur l'avenir. Adoptant une stratégie sacrificielle d'anticipation, le texte punit le corps, parce qu'il a peur du monstre, mais aussi peur *pour* le monstre. Le corps doit

expier pour éviter d'expirer : les mutilations diverses constitueraient alors des ersatz de corps coupable, offerts en pâture, afin que ces doses homéopathiques mais rappelées de corps souffrant soient perçues comme autant de vaccins destinés à se prémunir contre la mort.

Pourtant, si la nature prête main forte à la femme et la diabolise dans l'inconscient masculin en une force cosmique à combattre, ce n'est pas seulement en tant qu'alliée du féminin qu'elle est redoutée par le texte. C'est en effet sur la nature que se cristallise de la façon la plus sûrement létale la crainte du temps qui passe. Ses paysages résonnent d'appels lancinants vers l'autre monde, appels « épouvantables » qui marquent le point de rupture entre l'homme et la nature. Nous l'avons déjà dit, les scènes en extérieurs sont peu nombreuses, mais dès que l'homme s'aventure hors des terrains « culturels », mesurés par l'arpenteur, il est certain d'y faire des rencontres traumatisantes, d'y être confronté à une transcendance qui anesthésie son esprit et donne à son corps toute la pesanteur du fantasme de la mort. Dès lors que les personnages se risquent dans les grands espaces, le lieu s'allie avec le temps pour précipiter l'homme dans la mort : ainsi, la nature devient escarpée, verticale, le monde tout à coup se construit en hauteur et matérialise le bas, rend physique le fantasme de la chute. Le danger du lieu rend l'écoulement du temps palpable, la nature dangereuse devient métronome, et l'homme, au bord du précipice, s'engage avec le temps dans une course poursuite qui se solde généralement par la mort. La nature n'attend pas longtemps pour mettre l'homme face à sa finitude et finalement le précipiter dans la mort. Dès *A Study in Scarlet*, Doyle, après avoir raconté l'histoire de la brillante détection holmésienne, entreprend d'expliquer l'histoire du meurtre, et consacre une longue seconde partie du roman à tout ce qui s'est passé en amont de l'assassinat de Enoch Drebber. Cette histoire lie intimement la nature antagoniste au temps qui passe : c'est parce que la nature retardera la progression des héros qu'ils perdront leur course contre la montre et seront rattrapés par le rouleau compresseur temporel. Nous prenons le

texte au moment où Jefferson Hope décide de sauver Lucy et John Ferrier, sa promise et son futur beau-père, des griffes des mormons. Ayant désobéi aux règles de la secte, ces derniers ont obtenu un délai d'un mois pour obéir, et sont poursuivis par un temps fantomatique, présent-absent, qui s'écoule inexorablement. Chaque matin, le nombre de jours qu'il leur reste à vivre vient mystérieusement s'inscrire à la craie quelque part dans leur maison pourtant verrouillée, et les numéros s'égrènent aussi sûrement que du sable dans un sablier :

Twenty had changed to fifteen, and fifteen to ten. One by one the numbers dwindled down. [...] That morning had shown the figure 2 upon the wall of his house, and the next day would be the last of the allotted time. (STUD, 67)

Décidés à ne pas se laisser rattraper par le temps, les trois amis choisissent de s'enfuir et de faire confiance à la nature. Mais le lecteur pressent qu'ils signent leur arrêt de mort en franchissant le seuil : la nuit qu'ils affrontent est une nuit antagoniste, où le noir est « essence pure du phénomène d'angoisse²⁶ ». C'est à un véritable « choc noir » que sont confrontés Jefferson, Lucy et John. La nuit se teinte d'un noir superlatif, plus noir que le noir, qui donne ironiquement l'illusion qu'il est propice : « They waited until a dark cloud had somewhat obscured the night. » (STUD, 69) Mais attendre que la nuit se transforme en ténèbres n'est pas un bon calcul, et le noir est de mauvais augure : « Two dark, jagged peaks loomed above them in the darkness. » (STUD, 70) Dès lors, le fantôme veut que les héros ne se sortent plus de cette « situation de ténèbres » que Bachelard a définie :

Ainsi une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en *situation de ténèbres*. [...] L'être qui suit des songes, l'être surtout qui commente des songes ne peut rester dans le pourtour des formes. Au moindre appel d'une intimité, il pénètre dans la matière de son rêve, dans l'élément matériel de ses fantasmes. Il lit, dans la tache noire, la puissance des embryons ou l'agitation désordonnée des larves. Toute ténèbre est fluente, donc toute ténèbre est matérielle. Ainsi vont les songes de la matière nocturne. Et pour un authentique rêveur de l'intérieur des substances, un coin d'ombre peut évoquer toutes les terreurs de la vaste nuit²⁷.

²⁶ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 97.

²⁷ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 76.

L'imagination de la matière dont parle Bachelard est à l'œuvre dans le texte, qui métamorphose la réalité en fantasme, qui anesthésie la raison humaine sous les réflexes archétypiques de l'imaginaire :

It was a bewildering route for anyone who was not accustomed to face nature in her wildest moods. On the one side a great crag towered up a thousand feet or more, black, stern, and menacing, with strong basaltic columns upon its rugged surface like the ribs of some petrified monster. On the other hand a wild chaos of boulders and débris made all advance impossible. (STUD, 70)

On le voit, la nature est personnifiée en ennemi cosmique, et le noir devient effectivement chute, chaos indifférencié, « agitation désordonnée ». La raison humaine est défaite face à cette pénombre imaginante, active, qui désempare l'esprit et prive l'homme de cette faculté qu'il croyait omnipotente. L'homme est dès lors en état de « dépression hespérienne²⁸ » : le noir qui progresse alentour devient le symbole du temps invisible et aveugle qui avance, qui lamine, ce « monstre de pierre » immuable, irrémédiablement antithétique à l'homme-débris, à l'homme poussière. Diminué, englouti au fond de la gueule du monstre, dans ses gorges naturelles – « In every direction the great snow-capped peaks hemmed them in, peeping over each other's shoulders to the far horizon. » (STUD, 71) –, l'homme est pris au piège de l'illusion imaginante, qu'il sent d'ailleurs à l'œuvre : « Nor was the fear *entirely* an illusion. » (STUD, 71) Les auteurs qui ont étudié le fonctionnement des sociétés primitives remarquent tous que : « Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps ; la nuit noire apparaît donc comme la substance même du temps²⁹. » Eliade le premier constate : « Le temps est noir parce qu'il est irrationnel, sans pitié³⁰. » Et c'est en effet à une course-poursuite que les trois héros vont désormais se livrer, appâts tragiques dont le temps ne fera qu'une bouchée. Le temps devient substance tangible, ennemi qui se rapproche au fur et à mesure que la nature résiste à

²⁸ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 98.

²⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁰ Mircea Eliade. *Traité d'Histoire des religions*. Paris : Payot, 1949, p. 163.

leur progression. Tantôt elle fait de la résistance passive, et le temps défile : « During the whole of that day, they struggled on through the defiles. » (STUD, 71) Tantôt elle entreprend d'accélérer le processus temporel par des bombardements actifs : « a great rock came thundering down with a hoarse rattle which woke the echoes on the silent gorges. » (STUD, 71) Pris dans ce piège noir de l'imagination diurne, les voyageurs entendent alors la voix caverneuse et sépulcrale des montagnes ; leur oreille écoute la « bouche de l'ombre », et obéit à l'appel transcendant du temps et de la mort. Bachelard a bien noté cette association que fait l'imaginaire entre le temps, la mort, et la voix morbide de la nuit :

Pour un rêveur des voix souterraines, des voix étouffées et lointaines, l'oreille révèle des transcendances, tout un au-delà de ce qu'on peut toucher et voir. [...] L'oreille est alors le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort³¹.

Jefferson Hope, dont l'ouïe est habituée à décoder la nuit – « [He] had the ears of a lynx » (STUD, 69) –, entend donc la voix fatale de cet au-delà du sensible, et la nuit active finit effectivement par porter l'estocade. Hypnotisant le héros, elle l'incite contre toute raison à s'éloigner de ceux qu'il protège, puis le perd aux tréfonds des méandres de son labyrinthe ténébreux : « It was no easy matter to keep to the right track, for the moon had not yet risen, and the high cliffs on either side made the obscurity more profound. » (STUD, 72) Cette diversion permet à leurs poursuivants de défaire leur retard, de les rattraper, et de tuer le père et la fille.

Ce roman présente donc l'homme comme désarmé, à la merci d'une nature qui le dépasse. Nous avons vu que la femme s'annexait le corps de l'homme qui ne pouvait pas résister à la force de sa chair coupable : elle représentait un ennemi haï car elle flattait cet « autre » vil, mais un ennemi somme toute concevable, expiatoire, qui punissait l'homme par là où il avait conscience de pécher. Mais l'action de la nature plonge l'homme dans un gouffre

³¹ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 194.

beaucoup plus traumatisant : car en effet, elle s'annexe non plus son corps, mais son esprit, elle l'emporte sur sa raison, et porte en cela la première caractéristique du Sublime tel qu'il a été défini par Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.

Dans son traité sur le Sublime, Burke rend clairement compte du Sublime comme d'une passion, ôtant à l'esprit tout pouvoir qu'il a d'agir et de raisonner. Annie Lebrun rend compte de cette position en ces termes :

Le Sublime surgit au point du plus grand égarement par rapport au monde et à soi-même. [...] Burke constate une fuite de sens qu'aucun raisonnement ne peut réduire puisque celle-ci n'est appréhensible que par la sensibilité jouissant de son propre excès³².

En effet, Burke indique clairement que le Sublime implique « une modification de pouvoirs », et qu'il incite irrésistiblement l'imagination à prendre le pas sur la raison :

The passion caused by the great and Sublime in nature when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and Astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended with some degree of horror. In this case, the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the Sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force³³.

The Final Problem illustre parfaitement la théorie de Burke : la nature porte toutes les caractéristiques du Sublime, et transporte l'homme dans un au-delà du sensible. La nature des chutes de Reichenbach est en effet une nature nouménale effrayante, monstrueusement gigantesque, qui illustre la maxime de Burke : « Terror is the ruling principle of the Sublime³⁴. » L'excès de la nature engloutit la raison de l'homme sous la puissance archétypique de son imaginaire, et lui fait éprouver des émotions intenses qui l'appellent irrésistiblement au fond du gouffre, le confrontent à sa hantise de la mort. Ici la nature apparaît comme une sorte

³² Annie Lebrun. *Les châteaux de la subversion*. Paris : Folio/Essais, 1982, p. 144.

³³ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Londres : Blackwell, 1958, p. 57.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

de concentré, de « précipité » d'ennemi : Watson fantasme en elle toutes les terreurs, et elle devient une sorte de totalité néfaste mythique, une révélation fantomatique du chaos primordial. Il nous faut citer le passage dans son entier :

It is, indeed, a fearful place. The torrent, swollen by the melting snow, plunges into a tremendous abyss, from which the spray rolls up like the smoke from a burning house. The shaft into which the river hurls itself is an immense chasm, lined by glistening coal-black rock, and narrowing into a creaming, boiling pit of incalculable depth, which brims over and shoots the stream onward over its jagged lip. The long sweep of green water roaring forever down, and the thick flickering curtain of spray hissing forever upward, turn a man giddy with their constant whirl and clamour. We stood near the edge peering down at the gleam of the breaking water far below us against the black rocks, and listening to the half-human shout which came booming up with the spray out of the abyss. (FINA, 478)

Ce passage se prête presque trop naïvement à une étude appliquée du texte de Burke. Tout est là : les dimensions infinies – « Infinity fills the mind with delightful horror, which is the most genuine effect and the truest test of the Sublime³⁵ » –, le vacarme assourdissant – « Loudness is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror³⁶ » –, les deux éléments que Burke regroupe sous la notion de « privation », à savoir le vide et le noir, et enfin le danger de mort, la menace faite à la vie humaine – « The Sublime is an idea belonging to self-preservation³⁷. » Mais surtout, la description elle est le produit du fantasme : le Sublime impressionne l'imaginaire, attise sa peur du vide, les angoisses ancestrales viennent reconstruire la réalité.

Le passage est d'abord remarquable par ce mélange symbolique de l'eau et du feu : « the spray rolls up like the smoke from a burning house ». Ces deux éléments *a priori* antinomiques s'allient dans l'imaginaire pour parfaire la destruction humaine. La nature ravage la culture, et au fond du précipice, Watson a la vision fantomatique d'une maison en feu, d'une domesticité

³⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

en danger. La même irruption anachronique de la domesticité, de la tranquillité humaine menacée, se retrouve dans une autre image qui décrit le gouffre comme « the dreadful cauldron of swirling water » (FINA, 480), chaudron maléfique qui, au lieu de libérer un fumet subtil, laisse échapper de dangereux effluves, de ces vapeurs bouillonnantes dignes des potions des plus viles sorcières : « a seething foam » (FINA, 480). Ainsi, l'eau et le feu, ces forces élémentales que l'homme a conquises et maîtrisées, s'émancipent de leur fonction servile, et métaphoriquement le chaudron déborde, mettant le feu à la maison : l'imagination watsonienne travaille la matière, et les eaux de cuisine deviennent infernales.

Le deuxième fantasme de cet esprit submergé – « giddy » – transforme l'abîme en monstre agressif. La monstruosité découle d'abord de l'indifférenciation, et l'imagination fantasme dans cette eau profonde une sorte de créature hybride mi-homme, mi-dragon, à la fois proie et prédateur. Du gouffre s'échappent d'abord les gémissements éternels des hommes morts ensevelis, prisonniers de leur destin et redevenus chaotiques, oracles lancinants et apocalyptiques du sort humain. L'eau qui coule est une fontaine de larmes, elle prend la mort en son sein, et la souffrance humaine devient cosmique : « but only that same half-human cry of the fall was borne back to my ears. » (FINA, 479) L'eau gémissante se fait « matière du désespoir³⁸ ». Mais Watson qui regarde au fond du gouffre est immédiatement saisi par la voracité aquatique du lieu, et construit le monstre prédateur à la mâchoire acérée – « jagged lip » –, archétype du dragon, mi-serpent – « hissing » –, mi-fauve – « roaring ». Ce gouffre-dragon résume symboliquement tous les aspects du régime nocturne de l'image recensés par Durand :

Nœud où convergent et s'emmêlent l'animalité vermidienne et grouillante, la voracité féroce, le vacarme des eaux et du tonnerre, comme l'aspect gluant, écaillé et ténébreux de « l'eau épaisse ». [...] L'imagination dresse [le dragon] épouvantable, plus réel que la rivière elle-même, source imaginaire de toutes les terreurs des ténèbres et des

³⁸ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 125.

eaux³⁹.

Aux chutes de Reichenbach, la nature est un catalyseur de l'imaginaire : dans une lumière noire nouménale issue de l'abîme – « glistening coal-black rocks » – elle précipite toutes les peurs de la mort. Elle convoque tous les démons, jusqu'à ce que la scène finisse par se dissoudre dans l'eau vive, illustrant le thème héraclitéen du temps qui passe. L'horizon se verticalise – « he had remained on that three-foot path, with sheer wall on one side, and sheer drop on the other » (479) –, et la chute dans la gueule du monstre dévorant devient la seule échappatoire. Car le monstre essaie de happer ses victimes ; le fond du gouffre appelle les vivants. Les flammes aquatiques viennent leur lécher le visage, les plaintes déchirées que vocifère cette masse indifférenciée sont plus troublantes que n'importe quel chant des sirènes, car c'est leur propre voix qui fait écho à Holmes et Watson. Cette montée du gouffre vers le haut illustre le dynamisme de l'imagination doylienue : il préfère que Watson, arrivé trop tard sur les lieux, reconstruise une scène imaginaire où l'abîme vient chercher l'homme, plutôt que de lui montrer une scène réaliste de la chute. Dès lors, le gouffre devient cet enfer vivant que définit Bachelard : « Un enfer vivant n'est pas un enfer qu'on creuse, c'est un enfer qui brûle, qui se redresse, qui a le tropisme des flammes, le tropisme des cris, un enfer dont les peines sont croissantes⁴⁰. » On pourrait objecter que ce primat de l'imaginaire sur le réel avait peut-être, et paradoxalement, pour objectif basement matérialiste de ménager une porte de sortie à l'auteur, qui pourrait ainsi faire « revivre » son héros sur commande de son éditeur. Mais les diverses sources primaires qui sont disponibles concordent, et jamais Doyle ne mentionne une telle motivation : il était apparemment bel et bien las du personnage. Le recours à l'imagination semble donc reposer sur une compulsion plus irrationnelle, et traduit plus intuitivement que toute description réaliste la submersion de l'esprit par l'angoisse archétypique du temps.

³⁹ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 106.

⁴⁰ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943, p. 111.

Sur ce site de Reichenbach, tout est imaginaire bien plus que réel. Certes, le gouffre est là qui menace, mais la chute n'est jamais montrée, elle est seulement induite, et elle s'avérera d'ailleurs plus tard n'avoir pas eu lieu pour le héros : contrairement à Moriarty, Sherlock Holmes n'est *pas* tombé. Si le lecteur est tellement troublé, c'est que son imaginaire est confronté à cette attractivité centrifuge du fond, c'est que la nature Sublime réussit à induire l'effroi dans son âme, et à réactiver la peur primitive de tomber. Comme le dit Bachelard à propos d'Edgar Poe :

L'écrivain a induit directement dans l'âme du lecteur le cauchemar de la chute. Il retrouve une nausée en quelque manière primitive qui tient à un type de rêverie inscrite profondément en notre nature intime⁴¹.

Autrement dit, la chute est imaginaire, et cette chute imaginaire constitue le point culminant de la hantise archétypique du temps qui passe. Le passage nous montre l'imagination prendre le pas sur la réalité, l'esprit raisonnable parasité par une imagination envahissante, qui veut que l'homme soit puni, déchu, rattrapé par le temps qui passe. Durand note le lien entre la chute, le temps et la punition, et c'est dans ce contexte que se situe la chute de Moriarty, qui expie sa bassesse et retourne à la matérialité car il est indigne de la transcendance humaine :

Ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition. S'introduit dans le contexte physique de la chute une moralisation et même une psychopathologie de la chute : dans certaines apocalypses apocryphes la chute est confondue avec la possession par le mal. La chute devient alors l'emblème des péchés de fornication, de jalousie, de colère, d'idolâtrie et de meurtre. Mais cette moralisation se déroule sur un fond temporel⁴².

Si la chute de Moriarty est totalement assimilable, revendiquée même par la raison, il en va autrement de la chute holmésienne, qui est inacceptable pour l'imagination. Comment consentir, en effet, à ce que l'intervention de l'auteur, perçue comme arbitraire et tyrannique, cause la mort de Holmes, et transforme ainsi le mythique en historique ? Doyle ne pourra pas

⁴¹ *Ibid.*, p. 119.

⁴² Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 125.

donner impunément la mort à son héros car celui-ci dépasse précisément le cadre réaliste et historique : il parle à l'imagination plus qu'à la raison, et ne pourra plus être déchu de cette immortalité que lui donne sa toute-puissance. Malgré son titre définitif, *The Final Problem* est une histoire ambivalente : certes, elle représente une fin et une sorte d'apogée de l'horreur, où se cristallise la peur du temps qui passe. Mais Sherlock Holmes va renaître de ses cendres, pour engager la bataille contre le temps. A la chute succède la remontée, et *The Final Problem* sera suivi par *The Empty House*, qui jouera la remontée résurrectionnelle du héros sauvé des eaux, et engagera le texte dans une lutte farouche contre ces masques du temps. Dans *The Final Problem*, l'imaginaire touche le fond de l'abîme et fantasme la chute : il n'y a plus qu'à taper du pied pour remonter, et cuirasser le héros d'immortalité.

Chapitre V

Insurrection héroïque contre le temps redouté

L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité. Et pendant qu'elle projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle aiguise les armes qui terrasseront le Dragon.

Gilbert Durand : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

C'est bien entendu à Sherlock Holmes qu'il incombe de prendre les armes contre le temps néfaste et d'aller vaincre le dragon temporel sur son propre terrain imaginaire, là où il fait peur, là où il s'oppose à l'homme, à savoir dans ce que Durand appelle « le régime diurne de l'antithèse¹ ». Sherlock Holmes va alors incarner, de façon ostentatoire, l'archétype faustien de ces personnages qui réussissent, pour un temps du moins, à faire échec à la mortalité humaine. Cette révolte belliqueuse, qui aboutit à une victoire systématique, constitue véritablement l'impulsion du texte, le premier pas vers la construction du mythe : Sherlock Holmes qui combat les forces du mal devient une sorte de Surmoi hyperbolique, capable de

¹ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 136.

faire front contre les figures antagonistes créées par les angoisses primitives. C'est lors de cet affrontement permanent que se construit la figure du héros solaire, et Sherlock Holmes se transforme en surhomme. Il ne s'agit pourtant là que de la première étape vers l'élaboration du mythe, et à ce stade, Sherlock Holmes est comme le Prométhée de Shelley à la fin du troisième acte : il sort vainqueur du combat avec les furies, mais il lui reste encore à être délivré de son sentiment d'antagonisme. Véritable Hercule de la détection, il se situe dans la norme de la tradition ennemie de l'homme et du temps : il propose au lecteur la version du réconfort, en incarnant les trois archétypes qui luttent pied à pied contre le temps néfaste, à savoir les schèmes de l'ascension qui annule la chute, du combat contre le monstre, et de la lumière qui fait échec aux ténèbres. Soulagement pour le lecteur et début d'initiation pour le détective, ce mouvement héroïque normatif est celui qui a impressionné le plus consciemment la mémoire collective ; la déviance viendra plus tard, plus profondément dans le texte, et autorisera la transmutation magique du héros en légende et de l'histoire en mythe.

*

Les critiques s'accordent à séparer la saga holmésienne en deux, avant et après la mort sacrificielle du héros aux chutes de Reichenbach, et définissent donc *The Final Problem* comme le pivot de l'œuvre. Pour beaucoup, Holmes ressuscité ne remplira jamais plus aussi brillamment sa fonction, les histoires ne seront jamais plus aussi flamboyantes. Certes, Holmes, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, semblera se dessaisir graduellement des attributs du héros qui constituaient jusqu'alors la norme du personnage, et basculera dans la déviance. Même si une telle coupure est un peu autoritaire et caricature l'évolution du texte doyenien, elle en éclaire la signification : la chute est initiatique, et constitue l'apogée de la carrière héroïque du détective contre les forces destructrices du temps, avant de l'engager sur un « autre » terrain.

Avant l'expérience du précipice, Holmes illustre trait pour trait le mythe du héros tel

qu'il a été résumé par Jung par exemple :

Le mythe du héros est le plus répandu et le mieux connu. [...] Sans cesse, on entend la même histoire décrivant la naissance miraculeuse mais obscure du héros, les témoignages précoces de sa force surhumaine, son ascension rapide à la prééminence et au pouvoir, sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation d'orgueil (*hybris*) et son déclin prématuré, à la suite d'une trahison, ou par un sacrifice héroïque qui aboutit à sa mort².

Conan Doyle n'a rien laissé au hasard : tout d'abord son héros manque singulièrement d'attaches, et sa naissance est un des seuls mystères du texte qui ne sera jamais résolu. Watson finit presque par interpréter Holmes comme le produit d'une génération spontanée, comme « un phénomène » sans histoire. Les termes qu'il emploie pour décrire son ami échappent à l'humain, s'émanent du mortel. Sherlock Holmes ne semble pas avoir de cœur, et ne risque donc pas le voir s'arrêter un jour :

During my long and intimate acquaintance with Mr. Sherlock Holmes I had never heard him refer to his relations, and hardly ever to his own early life. This reticence upon his part had increased the somewhat inhuman effect which he produced upon me, until sometimes I found myself regarding him as an isolated phenomenon, a brain without a heart, as deficient in human sympathy as he was preëminent in intelligence. His aversion to women and his disinclination to form new friendships were both typical of his unemotional character, but not more so than his complete suppression of every reference to his own people. I had come to believe that he was an orphan with no relatives living. (GREE, 435)

Les autres éléments sont présents eux aussi : Holmes est doué d'une force physique qui semble à maintes reprises surhumaine, notamment lorsque il s'arc-boute pour rendre au tisonnier tordu par un géant sa forme initiale, dans *The Adventure of the Three Gables*. C'est dès l'université que Sherlock Holmes fait preuve de ses talents³ ; il ne manque jamais une occasion d'irriter son colocataire par son orgueil démesuré. Plus important, Doyle envisageait d'abrèger le destin de son héros par une mort sacrificielle, comme l'indique clairement *The Final Problem*. Pour

² Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 110.

³ cf. *The "Gloria Scott"* (373-385).

débarrasser le monde du danger tentaculaire que représente Moriarty, Holmes fait offrande de sa personne, en un combat singulier :

I am pleased to think that I shall be able to free society from any further effects of his presence, though I fear that it is at a cost which will give pain to my friends, and especially, my dear Watson, to you. I have already explained to you, however, that my career had in any case reached its crisis, and that no possible conclusion to it could be more congenial to me than this. (FINA, 479-480)

A travers ce don christique extrême, le héros solaire s'acquitte jusqu'au bout de sa fonction de soulagement, et boucle la première étape de son initiation en aiguisant avec abnégation toutes les armes qu'il possède contre le monde antagoniste. Grâce à lui, le monstre gît dans l'abîme où l'on craignait d'être poussé : pour l'anéantir, Sherlock Holmes convoque trois stratégies archétypiques dont la première est d'opposer à la hantise de la chute une dynamique ascensionnelle.

Indubitablement, Holmes est un habitant des hautes sphères : son monde se construit en hauteur, et Holmes est un personnage à la dynamique verticale, qui exalte le haut positif et transcendant. Modestement, son logement participe du culte de la hauteur : au 221B, Baker Street, le rez-de-chaussée est toujours occupé par quelqu'un d'autre que lui, gouvernante ou locataire, et les appartements du détective s'élèvent en hauteur à partir du premier étage. Le grenier est sa pièce favorite : il recèle les trésors qui permettront de résoudre bien des cas, et Sherlock Holmes gravit souvent les marches qui conduisent à la connaissance et à la transfiguration. Mais le héros aspire à d'autres sommets.

Par la taille, il domine le commun des mortels : « In height he was rather over six feet, and so excessively lean that he seemed to be considerably taller. » (STUD, 20) Watson emploie souvent pour le décrire l'adjectif « overpowering », et Holmes adopte régulièrement pour s'adresser aux gens la posture légèrement penchée et condescendante de celui qui considère le monde et les gens d'en haut, et doit s'efforcer de se mettre toujours à leur portée. Dans le microcosme du corps humain, la tête, partie la plus haute de son corps, fait l'objet d'un

véritable culte. C'est le docteur Mortimer qui introduit ce thème de façon très fantaisiste au début de *The Hound of the Baskervilles*. Le crâne de Sherlock Holmes exerce dès leur première rencontre une fascination irrésistible sur cet anatomiste passionné, et le passage est savoureux :

You interest me very much, Mr Holmes. I had hardly expected so dolichocephalic a skull or such well-marked supra-orbital development. Would you have any objection to my running my finger along your parietal fissure ? A cast of your skull, sir, until the original is available, would be an ornament to any anthropological museum. It is not my intention to be fulsome, but I confess that I covet your skull. (HOUN, 672)

Soumise à l'enthousiasme imaginant de Mortimer, cette tête hors du commun semble encore se développer vers le haut, être tout en front : « supra-orbital development ». Pour le savant, il ne fait aucun doute qu'elle serait bien plus à sa place dans un musée, une fois débarrassée de sa colonne vertébrale, axe du monde et manifestation physique de la pesanteur, véritable fil à plomb qui s'entête à lier à la terre cet esprit céleste qui ne demande qu'à s'émanciper. Mortimer, véritable chasseur de tête, retrouve la pratique ancestrale du culte des crânes. Pour lui comme pour le primitif, « la tête est centre et principe de vie, de force physique et psychique, et également réceptacle de l'esprit⁴ ». Dès lors, la tête devient l'instrument privilégié qui permet d'inverser le mouvement de chute, de contrer le temps néfaste. Sherlock Holmes développe donc un fantasme de maîtrise totale de son cerveau, qui fonctionnerait selon le principe d'un redoublement à l'infini de la verticalisation, d'une verticalisation gigogne. Il affirme pouvoir escalader à loisir cette montagne de la connaissance, pouvoir empiler toutes les données de la moins importante à la plus importante, sans que subsiste aucun coin d'ombre. La tête joue donc le même rôle prépondérant que le grenier, et Sherlock Holmes célèbre à maintes reprises les capacités de son cerveau, tant et si bien que Watson finit souvent, par un procédé de métonymie, par considérer la partie pour le tout, par prendre Sherlock Holmes tout entier

⁴ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 157.

pour un cerveau hypertrophié, « a brain without a heart » (GREE, 435) :

"You see", he explained, "I consider that a man's brain originally is like a little empty attic, and you have to stock it with such furniture as you choose. A fool takes in all the lumber of every sort that he comes across. [...] Now the skilful workman is very careful indeed as to what he takes into his brain attic. He will have nothing but the tools which may help him in doing his work, but of these he has a large assortment, and all in the most perfect order." (STUD, 21)

Remarquons en passant que le frère aîné, Mycroft Holmes, est convoqué, comme souvent dans le texte, pour radicaliser le phénomène Sherlock. Son corps, pourtant volumineux et empreint de gauche pesanteur, se fait oublier, s'allège lorsque l'on aperçoit sa tête altière. Le conflit entre l'esprit et la matière, entre le haut et le bas, se joue physiquement dans le corps de Mycroft, et se solde par la défaite de ce gêneur pataud qui embarrasse tant :

Heavily built and massive, there was a suggestion of uncouth physical inertia in the figure, but above this unwieldy frame there was perched a head so masterful in its brow, so alert in its steel-gray, deep-set eyes [...] that after the first glance one forgot the gross body and remembered only the dominant mind. (BRUC, 916)

Dans ce que Bachelard appelle « un glissement de la verticalité à la vertébralité⁵ », Holmes représente donc le mouvement centrifuge agissant qui se mobilise pour lutter contre le sentiment d'écrasement qui hante les images du texte. Grâce à cette fixation sur sa tête, il donne l'impulsion à une imagination verticalisante, et semble prêt à « refaire tous les travaux d'Hercule, lutter contre toutes les forces naturelles opprimantes avec des efforts humains, mettre le corps humain en action contre le monde⁶ ». Mais Holmes est un Hercule paradoxal, un envers d'Hercule : pour lui, « mettre le corps en action contre le monde » équivaut à gommer le corps, à oublier la matérialité, à aller au-delà des limites physiques de l'humain. Dans ce combat contre le temps, la verticalisation est donc gage de transcendance et de désincarnation.

⁵ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1947, p. 364.

⁶ *Ibid.*, p. 362.

Sitôt après sa mort annoncée, Holmes disparaît pendant trois années et affirme avoir entrepris un périple au Tibet, sommet du monde et pays de Bouddha, dont il prend d'ailleurs fréquemment la posture : « he sat upon the floor like some strange Buddha, with crossed legs, the huge books all round him, and one open upon his knees. » (VEIL, 1097) Il y a rencontré le guide spirituel suprême, la tête superlative : « I travelled for two years in Tibet, therefore, and amused myself by visiting Lhasa, and spending some days with the head lama. » (EMPT, 488) Cette vision de Sherlock Holmes au pinacle de la plus haute montagne, tendu vers le ciel, en communication directe avec des forces transcendantes, s'impose d'ailleurs à Watson dans *The Hound of the Baskervilles*, et le détective devient alors pur esprit :

The moon was low upon the right, and the jagged pinnacle of a granite tor stood up against the lower curve of its silver disc. There, outlined as black as an ebony statue on that shining background, I saw the figure of a man upon the tor. [...] He might have been the very spirit of the place. (HOUN, 726)

La lumière argentée de la lune dessine en ombre chinoise la silhouette stylisée et désincarnée de celui qui semble avoir réussi à escalader la montagne plus haut que son sommet, à avoir atteint une hauteur nouménale. Cette statue d'ébène excessivement allongée – « thin ; much taller » – porte toutes les caractéristiques des *mintardi* africaines, statuettes qui concentrent la force des ancêtres et favorisent la croissance et l'élévation du groupe. Comme les vestiges d'habitations primitives qui peuplent la lande, Sherlock Holmes manifeste ici la continuité de la présence humaine, symbolise la protection ancestrale. Avec le détective, l'élévation conduit donc tout droit à la continuité, et inverse la chute temporelle.

Mais la montagne n'est pas encore assez haute, l'argent du sommet n'est pas encore assez métaphysique, et Sherlock Holmes rêve d'air plutôt que de terre. C'est donc tout naturellement en un oiseau que l'imagination active de Watson le métamorphose souvent. Le nez devient bec, les yeux se rapetissent et s'arrondissent – « with his long thin nose and his beady eyes gleaming and deep-set like those of a bird » (SIGN, 112) –, et il appelle

irrésistiblement l'image de l'oiseau : « He looked from my point of view like a strange, lank bird. » (DANC, 511) Qu'il s'agisse de l'impitoyable rapace – « hawk-like features » (SIGN, 94) ; « hawk-like nose » (REDH, 184) –, ou de la jubilatoire alouette – « he carolled away like a lark » (STUD, 36) –, ces oiseaux-là sont toujours ceux qui s'élèvent le plus haut dans le ciel. Mais il est révélateur que Sherlock Holmes, qui se situe ouvertement dans le domaine de l'antithèse, concentre les symboliques opposées de l'aigle et de l'alouette. Il reste farouchement l'aigle prédateur, le combattant blakien qui, d'un coup d'aile, anéantit le criminel et le mal, mais cette fureur antagoniste est au service de l'alouette : elle ambitionne d'ouvrir la voie vers un monde plus pur, débarrassé des lourdeurs terrestres. Ainsi, l'impulsion ascendante de Sherlock Holmes ne peut manquer d'évoquer *To a Skylark* de Shelley, dont Bachelard a écrit une interprétation superbe⁷. Comme l'alouette du poète, Sherlock Holmes est une sublimation de l'oiseau, un espoir humain désincarné d'un type nouveau – « Like an unbodied joy whose race is just begun » –, qui s'émancipe de la terre – « thou scorner of the ground » –, et s'élève toujours plus haut, jusqu'à devenir pur esprit – « blithe spirit » :

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire⁸.

Sherlock Holmes, tout entier tendu vers le firmament du ciel, s'envole vers l'éternelle jeunesse, comme l'oiseau bleu des contes,

[...] cet oiseau qui fait oublier le temps, qui nous arrache aux voyages linéaires de la terre pour nous entraîner [...] dans un voyage *immobile* où les heures ne sonnent plus, où *l'âge ne pèse plus*⁹.

Pour Sherlock Holmes, la transcendance va à l'évidence de pair avec un effort de désincarnation : il fournit au lecteur la preuve vivante que la pesanteur corporelle n'est pas une fatalité, et que la tyrannie des exigences du corps est toute relative. Sherlock Holmes a décidé

⁷ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943, pp. 102-106.

⁸ Percy Bysshe Shelley. « To a Skylark », in *Selected Poems*, Londres : Penguin Books, 1956, p. 182.

⁹ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943, p. 84.

que son corps ne serait pas un gêneur : il choisit donc de ne pas lui prêter attention, et désamorce ainsi ses vellétés de bassesse. Son corps devient un outil, ni plus ni moins. Domesticqué à l'extrême, il est asservi à la raison, et brimé dans ses exigences naturelles.

Notons, pour commencer, l'indépendance de Sherlock Holmes à l'égard du sommeil : le détective est capable de passer de longues nuits sans dormir, refusant que la résolution du cas en cours souffre du moindre retard à cause d'exigences charnelles. Mieux, la veillée est un exercice spirituel, une stimulation de l'esprit qui lutte contre l'abandon à la matière que représente le sommeil : Holmes qui veille s'insurge contre cette position allongée, cet état par nature insupportable dans l'antichambre de la mort, au profit d'une élévation spirituelle. Ainsi on le verra, par exemple, prendre toute la nuit la position du Bouddha lors de la disparition de Neville St. Clair dans *The Man with the Twisted Lip*, et l'insomnie le met presque en état de lévitation :

He constructed a sort of Eastern divan, upon which he *perched* himself cross-legged, with an ounce of shag tobacco and a box of matches laid out in front of him. In the dim light of the lamp I saw him sitting there, an old briar pipe between his lips, his eyes fixed vacantly *upon the corner of the ceiling*, silent, motionless, with the light shining upon his strong-set aquiline features. (TWIS, 240)

Plutôt que de laisser son corps entraîner son esprit dans les profondeurs abyssales du sommeil, que l'on imagine toujours de plomb, Holmes conditionne son esprit pour qu'il soulève son corps, pour qu'il le libère du joug de la pesanteur.

Comme l'indique cet extrait de *The Man with the Twisted Lip*, il ne peut y avoir lévitation que si la veillée s'accompagne d'un jeûne. Certes, Holmes n'abandonne pas toute nutrition : les encyclopédies holmésiennes recensent les quelques occasions où Holmes s'avère même être un fin gourmet, et apprécier la bonne chère¹⁰. Mais il peut, sans aucune difficulté ni aucun regret, passer plusieurs jours sans manger ni boire, si le cas en cours l'exige, ou si tout

¹⁰ Matthew E. Bunson. *The Sherlock Holmes Encyclopedia : a Complete Guide to the World of the Great Detective*. Londres : Pavilion Books Limited, 1995, pp. 113-115.

simplement, il oublie, pressé par des exigences d'un autre ordre. Il choisit de détourner l'énergie que la digestion monopolise vers des missions moins terre-à-terre :

My friend had no breakfast himself, for it was one of his peculiarities that in his more intense moments he would permit himself no food, and I have known him presume upon his iron strength until he fainted from pure inanition. "At present I cannot spare energy and nerve force for digestion," he would say in answer to my medical remonstrances. (NORW, 505)

L'anorexie est constitutive du personnage, et paradoxalement, elle lui fait même l'effet d'un reconstituant : Holmes n'accepte pour tout revigorant que la solution des énigmes qu'on lui soumet. Dans *The Naval Treaty*, ce sont les plans perdus que Holmes sert au dîner, dévoilant sa volonté d'absorber uniquement ce « bon objet » exclusif que représente la résolution du mystère, et aucun ersatz alimentaire. Mais l'anorexie est surtout tactique, et le corps affamé peut devenir la clé de son succès. Dans *The Adventure of the Dying Detective*, Holmes renverse les dépendances : au lieu d'être l'éternel *pense-bête*, le sablier de la mortalité, le corps conduit le héros droit à la transcendance et à la lutte contre la mort. Menacé de mort par un ennemi acharné, Holmes transforme son corps de victime en bourreau. Au lieu de subir l'assaut de l'ennemi, il prend à son compte le processus de mort, et l'administre à son propre corps. Il s'affame trois jours durant – « three days of absolute fast » (DYIN, 940) –, creuse ses joues, décharne ses membres, fait délirer son esprit : l'ennemi qui le croit mourant lui confesse alors son crime et tombe dans le piège carnivore. Pendant cette période de jeûne, le détective avoue qu'une certaine forme de nourriture lui a manqué cependant :

I give you my word that for three days I have tasted neither food, nor drink until you were good enough to pour me out that glass of water. But it is the tobacco which I find most irksome. Ah, here *are* some cigarettes. (DYIN, 940)

En effet, le tabac est probablement la nourriture préférée de Sherlock Holmes, en tous cas la plus indispensable, et elle constitue souvent la seule substance qu'il ingurgite pendant des jours. On le sait, la pipe est l'attribut holmésien le plus familier, et le détective possède et fume

une large variété de pipes¹¹ ; il ne dédaigne pas non plus le cigare ni les cigarettes dont il apprend à Watson qu'ils ont fait l'objet de l'une de ses monographies dans *The Sign of Four* : « Upon the Distinction Between the Ashes of the Various Tobaccos » (SIGN, 91). C'est qu'avec le tabac, Sherlock Holmes découvre une nourriture beaucoup plus aérienne que terrestre : au sens chimique du terme, le tabac sublime les aliments, les exalte. Au lieu de descendre dans le corps, la nourriture sitôt consommée se consume et s'élève vers le ciel. Au mouvement centripète classique de la nourriture, le tabac oppose un fonctionnement centrifuge et excentrique : la nourriture se résout en son fumet. Substance limite, intermédiaire entre le solide et le gazeux, substance on ne peut moins substantielle, le tabac permet à Sherlock Holmes de respirer l'air auquel il aspire, et de s'en rassasier. En se nourrissant de tabac, Holmes trouve le moyen de rendre immatérielle la matière, de transmuier la pesante nourriture en essence de légèreté. Ce processus chimique de sublimation est à l'œuvre dans *The man with the Twisted Lip*, et, en une nuit d'expérience tabagique, Holmes transfigure un gros tas de tabac en vapeurs fumeuses :

The pipe was still between his lips, the smoke still curled upward, and the room was full of a dense tobacco haze, but nothing remained of the heap of shag which I had seen upon the previous night. (TWIS, 240)

Le tabac ne nécessite pas l'intervention de l'appareil digestif qui rend compact, il stimule le système respiratoire et transforme le corps en cornue sublimante qui consume la matière, la vaporise, la dissout. En substituant le tabac aux aliments courants, Holmes réussit à échapper

¹¹ Les habitudes tabagiques de Holmes sont plutôt farfelues : il conserve quelques pipes en vrac sur sa cheminée (*The Dying Detective*), et les autres au fond d'un seau à charbon, où il garde aussi ses cigares (*The Mazarin Stone*). C'est dans une babouche perse qu'il préfère ranger son tabac (*The Empty House*, *The Illustrious Client*, *The Musgrave Ritual*, *The Naval Treaty*). La pipe du matin est devenue une institution : composée de tous les bouts de ficelle de la veille, mis à sécher sur le manteau de la cheminée, elle assure le bon déroulement de la matinée (*The Engineer's Thumb*). Il possède diverses pipes : une pipe en merisier qu'il emploie lorsqu'il est plutôt d'humeur querelleuse (*The Copper Beeches*), une pipe de bruyère, qu'il fume toute la nuit pour résoudre le cas de *The Man with the Twisted Lip*, et une pipe ornée d'un tuyau d'ambre. Mais c'est sa vieille pipe noire qui l'accompagne dans les moments les plus intenses, c'est elle qui est devenue une institution. Conseillère du détective (*A Case of Identity*), elle est sa « pipe de méditation » (*The Solitary Cyclist* ; *The Valley of Fear*), et envahit les salons de Baker Street d'une fumée que Watson qualifie d'empoisonnante dans *The Hound of the Baskervilles*.

au « carnage » redouté et avilissant que la nourriture produit sur le corps, et désincarne la matière alimentaire : les fèces se résolvent en fumée.

Victime sur l'autel de la désincarnation, le corps n'est donc autorisé à faire retour que lorsqu'il peut servir la cause de la raison, et il devient alors objet d'expérience. Le corps passe de l'état encombrant de matière à celui utile de matériau, et Holmes n'hésite pas à puiser directement dans le corps humain, à porter atteinte à l'intégrité corporelle. L'épisode le plus spectaculaire, car il élimine le caractère passionnel que, depuis Descartes, l'on a coutume d'associer au corps, a lieu lors de la première rencontre entre Holmes et Watson, dans le laboratoire de chimie de l'hôpital. Le doigt du détective devient éprouvette vivante lorsque Holmes y prélève froidement le sang nécessaire à son expérience : « "Let us have some fresh blood", he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. » (STUD, 18) Nul n'est besoin, pour lui, de conserver des stocks encombrants, puisque son corps peut faire office de tube à essai *in vivo*. Il ne craint pas non plus les blessures, et peut même les provoquer si elles servent sa cause. Dans *The Adventure of the Illustrious Client*, Holmes pressent que son adversaire, le baron Gruner, ne se trahira que s'il pense que la voie est libre : dans une discipline personnelle qui lui dicte de mettre son propre corps en première ligne, il décide donc de ne pas prendre les précautions d'usage et de se laisser agresser sauvagement par les acolytes du baron : « The attack was made by two men armed with sticks, and Mr Holmes was beaten about the head and body, receiving injuries which the doctors describe as most serious. » (ILLU, 993) Le corps n'est donc pour Sherlock Holmes qu'un outil parmi tant d'autres, un moyen qui n'a pas de sens propre. Gusdorf analyse en ces termes cette dérive intellectualiste :

Quant à sa participation légitime à la vie de l'esprit, elle consistera en une sorte de médiation au service de la pensée. Objet parmi les objets, mais inexplicablement associé à l'être de l'homme, le corps est un outil, le premier instrument. Nous devons l'utiliser selon les règles d'une technique particulière, dont Descartes a défini les grandes lignes dans *Traité des Passions de l'Ame* : il s'agit en somme de transformer, par une méthode appropriée, ces passions en actions au service de

l'intellect. [...] Ainsi, obstacle ou instrument, mon corps n'est pas à moi¹².

Conan Doyle pousse jusqu'à son comble cette conception du corps outil, qui devient alors corps robot – le terme de « iron » revient d'ailleurs fréquemment sous la plume de l'auteur pour décrire la constitution robuste de ce héros des temps modernes. Comme les personnages de science-fiction, le corps holmésien semble capable de se régénérer instantanément sur la simple action de la volonté sitôt que l'on a besoin de lui. Au fantasme de l'amointrissement progressif du corps, dont on a analysé plus tôt les manifestations, Sherlock Holmes substitue celui d'un corps irréductible, sans cesse régénéré. Alors que l'organisme du détective ne se remet pas d'un printemps épuisant en 1887, il suffit que Holmes ait besoin de son corps, pour résoudre le cas de *The Reigate Puzzle*, pour que celui-ci se renouvelle, sous les yeux ébahis de Watson : « When he raised his face again I was surprised to see that his cheek was tinged with colour, and his eyes as bright as before his illness. He sprang to his feet with all his old energy. » (REIG, 401) Holmes renaît de ses cendres, et ces régénérations successives préparent le lecteur à l'étape la plus radicale de ce mouvement centrifuge d'élévation. Dans *The Empty House*, Sherlock Holmes va véritablement changer de règne : ressuscité d'entre les morts, il rejoue le miracle chrétien et devient immortel. Sherlock Holmes annule pour toujours la chute, l'ascension échappe au sensible pour atteindre à l'idée, et l'alouette devient phénix.

On ne peut traiter ce thème de la résurrection et de l'immortalité de Sherlock Holmes sans mentionner l'étude satirique et un peu exagérée, mais très savante, de Samuel Rosenberg : *Naked is the Best Disguise*. Au dernier chapitre de son livre, il accumule les preuves textuelles et conclut que la résurrection holmésienne a eu lieu le dimanche de Pâques : *The Final Problem* et *The Adventure of the Empty House* construisent selon lui un travestissement élaboré de la fête de Pâques. Il faut dire que les coïncidences sont nombreuses, et nous

¹² Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, pp. 258-259.

pouvons citer les plus troublantes, en reprenant l'analyse de Rosenberg.

Tout d'abord Jésus est mort volontairement pour sauver l'homme ; Holmes recherche également le sacrifice, afin de se débarrasser de cet avatar fictif de l'Antéchrist que représente Moriarty : « I am pleased to think that I shall be able to free society from any further effects of his presence. » (FINA, 479) Dans le *Nouveau Testament*, Jésus, « The Son of the Lord », est assassiné par des soldats romains ; *The Adventure of the Empty House* commence par le meurtre de Robert Adair, fils de Lord Maynooth, par le *colonel* Moran, fils d'*Augustus* Moran, dont le nom a des consonances très romaines. Jésus a été crucifié entre deux voleurs ; le lecteur des nouvelles se souvient de Holmes collé à la paroi rocheuse, coincé entre Moriarty au fond du gouffre et Sebastian Moran en haut du précipice. La veillée funèbre organisée lors du Samedi Saint dans une église non éclairée et vide de toute décoration trouve un écho dans la longue vigile nocturne de la maison vide ; Lestrade qui entre dans la pièce, à la fin de la nouvelle, en portant deux chandelles, ressemble fort au diacre catholique qui mène la procession des chandelles pascales pour célébrer la résurrection du Sauveur. Dans l'*Évangile* selon saint Matthieu, les Romains frappent Jésus à la tête avant de le conduire sur la croix. A la fin de *The Adventure of the Empty House*, alors que Holmes consulte ses calepins à la lettre M pour lire à Watson l'article sur Moran, il mentionne de façon anecdotique l'entrée précédente : « Mathews, who knocked out my left canine in the waiting-room at Charing Cross. » (EMPT, 494) Holmes lui aussi a été frappé à la tête, dans des circonstances qui rappellent à la fois Mathieu et la crucifixion. Enfin, Sherlock Holmes se définit lui même comme un agneau du sacrifice devant le colonel Moran : « Have you not tethered a young kid under a tree, lain above it with your rifle, and waited for the bait to bring up your tiger ? This empty house is my tree, and you are my tiger. » (EMPT, 492) Comme Jésus, l'agneau pascal, Holmes gagne, à partir de ce moment-là, la vie éternelle¹³.

¹³ Une étude plus exhaustive de ce parallèle un peu sacrilège peut être consultée directement chez l'auteur :

Même si l'on peut n'être pas convaincu par le brio d'une telle analyse, il n'en reste pas moins qu'à partir de *The Adventure of the Empty House*, Holmes change de statut. L'alouette réussit à dépasser le firmament, et l'oiseau renaît véritablement de ses cendres, au terme d'une dernière ascension symbolique. Le chaudron aquatique brûlant du gouffre de Reichenbach construit le nid où se consume traditionnellement le phénix avant d'accéder à une nouvelle naissance. Cette résurgence cyclique gomme efficacement le temps linéaire, et la résurrection éternelle vient faire échec à la mort. Holmes qui remonte la paroi rocheuse escalade l'immortalité :

On the whole, then, it was best that I should risk the climb. It was not a pleasant business, Watson. The fall roared beneath me.[...] A mistake would have been fatal. More than once, as tufts of grass came out in my hand or my foot slipped in the wet notches of the rock, I thought that I was gone. But I struggled upward, and at last I reached a ledge several feet deep and covered with soft green moss, where I could lie unseen, in the most perfect comfort. (EMPT, 487)

Holmes semble réussir à vaincre définitivement la résistance féminine de la terre et de l'eau qui entravent sa progression aérienne, et il va alors plus haut que le monde sensible. Sur ce sommet idéal, le vertical s'aplanit, le rugueux s'adoucit, et surtout la terre noire s'euphémise : elle revêt un nouveau manteau vert, qui rallume l'espérance printanière de vie en même temps que la terre redevient nourricière. Le linéaire s'enroule sur lui-même, et la mousse verte préfigure le rameau immortel. Le héros ne risquera plus jamais de revenir en arrière, car l'ascension est nouménale, et le surhomme rejoint les Dieux. Dès lors, Holmes sera capable d'exercer un pouvoir religieux de vie ou de mort, en général de vie, sur les simples mortels. Souvent déguisé en prêtre¹⁴, il sera même consulté par le Pape¹⁵, et il se proclame lui-même dernier recours, grâce divine : « I am the last Court of Appeal. » (FIVE, 133) Il est même capable de miracles : dans une version moderne du « lève-toi et marche », et par le biais des

Samuel Rosenberg : *Naked is the Best Disguise*. Londres : Arlington Books, 1975, pp. 187-198.

¹⁴ cf. *A Scandal in Bohemia* (161-176), *The Adventure of the Empty House* (483-496).

¹⁵ cf. *The Hound of the Baskervilles* (677).

jeux d'identités, Holmes ressuscite d'entre les morts deux hommes apparemment irrécupérables dont l'un a été calciné dans *The Adventure of the Norwwood Builder*, l'autre décapité dans *The Valley of Fear*.

Cependant, c'est encore par la violence que la mort est vaincue. La chute est annulée à la force du poignet, et l'ascension est escalade. L'antagonisme homme-nature n'est pas résolu, et l'on se situe toujours dans le régime de l'antithèse : c'est à l'arraché que le héros obtient cette première victoire contre le temps, et cette imagination du zenith appelle les images complémentaires du combat.

« L'ascension est imaginée *contre* la chute.[...] La transcendance est donc toujours armée¹⁶. » Sherlock Holmes entre totalement dans ce schème diairétique dont Durand a établi qu'il était caractéristique du régime diurne de l'antithèse, et il incarne l'archétype du héros combattant. Remarquons tout d'abord que Holmes est spécialiste de tous les sports de combat, comme Watson le signale dès *A Study in Scarlet* : « Is an expert singlestick player, boxer, and swordsman. » (STUD, 22) Sa compétence avoisine l'excellence – « he was undoubtedly one of the finest boxers of his weight that I have ever seen » (YELL, 351) –, et Holmes lui-même ne perd pas une occasion de rappeler ses aptitudes très hétéroclites : « I have some knowledge, however, of baritsu, or the Japanese system of wrestling, which has more than once been useful to me. » (EMPT, 486) ou encore : « You are aware that I have some proficiency in the good old British sport of boxing. » (SOLI, 532) Sa force physique est remarquable – « Few men were capable of greater muscular effort » (YELL, 351) –, et il est également bien entraîné à la pratique des armes à feu. Cette maîtrise lui est souvent indispensable pour venir à bout d'adversaires récalcitrants, qu'il s'agisse d'hommes ou de bêtes, et il a invariablement le dessus lors de combats singuliers. Il enregistre sa seule défaite dans *The Adventure of the Illustrious*

¹⁶ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 178-179.

Client, où ses ennemis sont supérieurs en nombre, et où la réussite de son enquête nécessite qu'il perde cette première manche. Les diverses armes qu'il emploie, cannes, couteaux, fouets, bâtons, épées, pistolets, sont autant d'accessoires adjuvants qui prolongent son corps et contribuent à l'auréoler d'une toute-puissance merveilleuse, mais elles exhibent aussi les attributs virils du héros solaire : l'arme est souvent une désignation symbolique de l'organe masculin, et le signe d'une tension sexuelle, comme une analyse de *The Adventure of the Speckled Band* le mettra en évidence. Cette inscription dans la continuité de l'archétype du combat rappelle l'analyse de Gusdorf :

Le roman policier lui-même, qui constitue l'un des aspects les plus singuliers du folklore contemporain, prolonge, sous les apparences du duel entre le détective et le criminel, l'inspiration des romans de cape et d'épée et qui fut plus anciennement celle des romans de chevalerie¹⁷.

Comme Don Quichotte, Sherlock Holmes est un guerrier violent, qui se situe ostensiblement dans un contexte de lutte contre la réalité oppressive. Récalcitrant à la matière, il incarne l'essence même du combat, et comme les armes dont il s'équipe, il représente les deux valeurs ambiguës de défense et de conquête :

Chez le héros solaire, ce sont les exploits qui comptent plus que sa soumission à l'ordre d'un destin. Volontiers le héros solaire désobéit, rompt ses serments, ne peut limiter son audace, tel Hercule ou le Samson sémite. On pourrait dire que la transcendance exige ce mécontentement primitif, ce mouvement d'humeur que traduit l'audace du geste ou la témérité de l'entreprise¹⁸.

Le détective rejoue en effet les deux combats archétypiques les plus audacieux de l'humanité, contre deux représentants de la finitude, combats où la victoire équivaut à l'immortalité. Ces deux adversaires sont le dragon et le serpent.

Le combat contre le dragon représente peut-être l'épisode le plus célèbre de toute l'œuvre. Il s'agit bien entendu de l'affrontement entre Sherlock Holmes et le chien des

¹⁷ Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, p. 243.

¹⁸ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 179.

Baskerville, animal mutant qui n'a plus du chien que le nom. Nous avons établi au chapitre précédent que cette bête fantasmagorique portait toutes les caractéristiques du dragon, et devenait un concentré de terreur animale, de terreur mortelle. Durand affirme que « le pur héros, le héros exemplaire demeure le pourfendeur de dragons¹⁹ ». C'est que le dragon concentre toutes les puissances cosmiques du mal, toutes les peurs humaines liées au temps qui passe. Dans de nombreuses mythologies²⁰, le secret gardé par le dragon est précisément l'immortalité, et Sherlock Holmes qui combat le dragon combat l'ensemble du monde terrestre, la matière antagoniste. Un portrait de la bête suffira à reconnaître en elle un ennemi cosmologique :

A hound it was, an enormous coal-black hound, but not such a hound as mortal eyes have ever seen. Fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame. Never in the delirious dream of a disordered brain could anything more savage, more appalling, more hellish be conceived than that dark form and savage face which broke upon us out of the wall of fog. (HOUN, 757)

Le vocabulaire s'émancipe à l'évidence du champ lexical canin pour nous décrire cet animal. Fanon et camail appellent respectivement l'image des gallinacés ou des bovins, et cette mosaïque monstrueuse échappe à la réalité pour que se cristallise le fantasme du dragon, archétype du chaos. Comme le brouillard qui l'entoure, ce dragon incarne tous les éléments déchaînés, toute la terreur de l'indifférencié. En crachant le feu, il enflamme le charbon terrestre qui le constitue – « coal-black hound » –, et il devient pure substance incandescente, manifestation de l'enfer de la matière. L'eau est elle aussi contenue dans le dragon : elle lui offre ce refuge boueux originel qu'est le marécage, elle le loge dans le chaos des entrailles de la Terre. L'air lui-même, pourtant le plus insubstantiel des éléments, s'alourdit à l'approche du dragon, se brouille, s'opacifie, se charge de toutes les potentialités, et perd sa détermination

¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

²⁰ Robert Graves. *Les mythes grecs*. Paris : Fayard, coll. Pluriel, 1967.

aérienne. Le dragon qui se confond au brouillard confronte donc Sherlock Holmes à une vision du tohu-bohu d'avant les origines : les formes connues se dissipent, les structures disparaissent, et le brouillard dilue toutes les consistances pour faire revenir le monde à un état ante-natal ou post-mortem refoulé, où la matière se répand en liberté, et défie la raison, dans un en deçà temporel qui préfigure la mort. Ce combat contre le monde terrestre dans son entier est à l'évidence initiatique pour le héros, confronté d'un seul coup à toute cette matière vivante antagoniste qu'il redoute. On connaît sur ce point la théorie jungienne. Le combat contre les monstres apprenait aux héros à reconnaître et à accepter cette hantise régressive, à apprivoiser la mort, à reconnaître leurs propres penchants pour le bas :

La lutte entre le héros et le dragon laisse paraître le thème archétypique du triomphe du Moi sur ses tendances régressives. Chez la plupart des gens, le côté ténébreux, négatif de la personnalité reste inconscient. Le héros au contraire doit se rendre compte que l'ombre existe et qu'il peut en tirer sa force. En d'autres termes, le Moi ne peut triompher qu'autant qu'il a d'abord maîtrisé et assimilé l'ombre²¹.

Mais pour Sherlock Holmes, la mort du monstre doit être une reddition sans condition, la destruction doit être totale. Tous les efforts sont mobilisés, le héros appelle au secours l'adjuvant watsonien, et l'arme à feu remplace la plus noble arme blanche ou le traditionnel combat à mains nues : « Then Holmes and I both fired together. [...] But the next instant Holmes had emptied five barrels of his revolver into the creature's flank. » (HOUN, 757) Certes le héros accepte d'affronter le monstre du temps et de la mort, mais seulement cuirassé des garanties de l'immortalité. La confrontation tient de la destruction plus que de la rencontre, et l'annihilation remplace l'intégration. Le combat contre le dragon ravive l'antagonisme plus qu'il ne rapproche les contraires, mais il apaise le combattant solaire en célébrant la victoire de l'esprit sur la matière : l'imaginaire doit être dompté, soumis par la forme.

*

²¹ Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 120.

Le second combat archétypique qui se joue dans les histoires de Sherlock Holmes est le combat contre le serpent, dans la nouvelle *The Adventure of the Speckled Band*. Alors que le dragon représentait essentiellement un ennemi extérieur, un monde trop sensible ligué contre la transcendance humaine, le serpent rapproche indubitablement le danger vers l'intérieur, précise la nature lubrique de la matière honnie, exhibe éhontément ce sexe dressé que le héros s'efforce de contenir. Certes, dans un premier temps, le serpent n'est que le double du dragon. Comme l'a développé Bachelard, il est « le plus *terrestre* des animaux, [...] la racine animalisée²² ». Plus que tout autre animal, il manifeste cette matière terrestre ennemie qui constitue tout à la fois son refuge et sa pitance, « il est une hiérophanie du sacré naturel, non point spirituel, mais matériel²³ ». Il fait surgir ce monde du dessous auquel le détective aspire à échapper. Dans *The Adventure of the Speckled Band*, il concentre surtout les deux plus grands dangers que représente la matière, à savoir l'indéterminé et la mort : la jeune fille qui n'a pas été piquée meurt de peur, meurt de ne pas savoir de quoi elle est menacée. Ce ne sera qu'à la toute fin de l'histoire que le lecteur sera renseigné sur cette bande mouchetée, et reconnaîtra en elle le serpent, qui relie obscurément pendant tout le texte la linéarité chaotique à la mort. De ce point de vue, Sherlock Holmes qui frappe le serpent arrête, en même temps, la progression du temps linéaire. Alors que le serpent glisse vers Helen Stoner pour lui infliger la morsure temporelle, Holmes parvient à faire faire demi-tour au reptile linéaire, et ainsi à contrer le cours du temps. Le serpent rebrousse chemin et vient se lover sur la tête du professeur Roylott, et alors la linéarité devient circulaire, la bande s'enroule sur elle-même : « Round his brow he had a peculiar yellow band, with brownish speckles, which seemed to be bound tightly round his head. » (SPEC, 273) Le serpent – la bande – devient ruban de Möebius, qui ne définit aucun intérieur ni aucun extérieur, et crée la vision d'un temps circulaire et indépendant, non soumis à

²² Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 262.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, p. 867.

l'extérieur infini. Dès lors, le détective a rempli sa mission : il a contrarié la matière et le temps, en transformant le serpent terrestre et linéaire en Ouroboros mythique, qui est le moteur de la durée sans cesse renouvelée, de l'éternel retour. « Le serpent rejoint l'énorme puissance de la rêverie de l'anneau²⁴ », et devient symbole de l'éternité : le monde chthonien cède devant le monde céleste.

Mais si le serpent déclenche, tout comme le dragon, une imagination matérielle, sa symbolique sexuelle est aussi très présente dans *The Adventure of the Speckled Band*. Le héros solaire y combat le serpent en tant que matière terrestre mortelle, mais aussi en tant que symbole phallique. Cet assaut nocturne entre le serpent et la canne holmésienne a souvent été analysé en termes de combat des cerfs, de joute phallique dont l'enjeu serait la jeune fille²⁵ : alors que le beau-père des filles Stoner exerce un contrôle incestueux sur leur virginité et qu'il s'apprête à la leur ravir par l'intermédiaire du serpent jouisseur, Holmes brandit lui aussi un ersatz du phallus et « remporte » la jeune fille, au terme du viril affrontement. Rivalité de mâles dans la jungle sulfureuse qu'est devenue cette propriété du Surrey ? Peut-être, mais Holmes ne nous a pourtant pas habitués à cela.

Une interprétation plus cohérente avec les ambitions du personnage voudrait plutôt qu'il combatte ce serpent-phallus en tant que tel, et non pour lui ravir la vedette. Holmes dit et redit combien l'attraction que les femmes exercent peut être destructrice, et il s'applique à ne jamais faire confiance à cet organe qu'il appelle, pudiquement, son cœur : « my brain has always governed my heart. » (LION, 1088) Le serpent que le professeur Roylott dégage lui fait horreur car il manifeste la chair tentée, le sexe masculin soumis au principe femelle et désavouant toute transcendance. Plus qu'un combat phallique, la victoire de la canne sur le serpent apparaît plutôt comme la victoire interne du Surmoi censeur sur le ça. La canne punit,

²⁴ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 279.

²⁵ cf. Jasmine Yong Hall. "Ordering the Sensational: Sherlock Holmes and the Female Gothic". *Studies in Short Fiction* 28, 1991, n°3, pp. 295-303.

châtie, sanctionne : la canne sectionne. Il s'agit ici non seulement de l'émasculatation punitive de l'infâme Roylott, mais plus profondément de la castration universelle de tous ces serpents qui tyrannisent l'homme, et plus particulièrement d'une auto-castration de la part du détective, qui veut faire la preuve que l'on peut se passer de ce dictateur. Une formulation relativement incongrue vient conforter cette interprétation. Pour indiquer à Watson que certains de ses coups de canne dispensés dans le noir ont bien atteint le serpent, Holmes lui dit : « Some of the blows of my cane **came home**, and roused its snakish temper. » (SPEC, 272) C'est bien chez lui, sur lui, que les coups symboliquement ont porté, sinon, la réaction de cet homme que l'on nous dépeint comme « unemotional » serait hors de proportion. Car ce sont la douleur et le dégoût qui marquent l'attitude du détective vainqueur, et non la bravade : « I could, however, see that his face was deadly pale and filled with horror and loathing. » (SPEC, 272) Comme saint Jean dans l'*Apocalypse*, Holmes condamne ici le séducteur, le répugnant serpent d'Eve :

On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la Terre et ses anges furent jetés avec lui²⁶.

Le serpent est d'abord rossé, puis domestiqué : Holmes lui passe le licol pour juguler à jamais son impétuosité.

As he spoke he drew the dog-whip swiftly from the dead man's lap, and throwing the noose round the reptile's neck he drew it from his horrid perch and, carrying it at arm's length, threw it into the iron safe, which he closed upon it. (SPEC, 272)

On le voit, Holmes ne va pas jusqu'au bout des choses, et ne peut à l'évidence pas se résoudre à couper la tête de ce serpent gêneur. Pire, il l'enferme dans le coffre aux trésors, attestant que, même s'il est dégradant et périlleux de l'exhiber, le phallus demeure pour l'homme un précieux bijou.

*

²⁶ *La Bible de Jérusalem*. Paris : Les éditions du cerf, 1973. *Apocalypse (12, 9)*, p. 1792.

Cette valeur de trophée du serpent moucheté illustre d'ailleurs une constante : toute la carrière combattante de Sherlock Holmes peut s'interpréter en terme de triomphe de chasse. La battue représente pour Sherlock Holmes l'idéal du combat ; toute son activité est passée au crible de cette métaphore privilégiée. D'un bout à l'autre des histoires, il est présenté comme un chasseur de haute volée :

this master huntsman (EMPT, 488)
 That angular shadow up yonder was the bait, and we were the hunters.
 (EMPT, 490)
 He rushed down the stairs, [...] with the energy of the hunter who is at
 the very heels of his quarry. (DEVI, 963)

Il se plaint souvent que le gibier n'est pas au rendez-vous, ou que la chasse est trop facile : « "The London criminal is certainly a dull fellow", said he in the querulous voice of the sportsman whose game has failed him. » (BRUC, 913) Mais c'est dans cette chasse à l'homme qu'il trouve son plus grand plaisir : « Of course it has the sort of excitement about it that the sportsman feels when he lies beside the water-course and waits for the big game. » (NAVA, 467)

Si l'idéal de la chasse vient sublimer tous les combats holmésiens, c'est qu'elle est empreinte de rituel, elle situe l'activité humaine dans un temps mythique, et déplace le conflit en direction de la quête spirituelle. Lorsque Holmes se met en chasse, ce n'est pas tellement l'humain qu'il punit : il traque et neutralise l'animal qui se terre, il détruit la chair et les tendances néfastes. Cette dualité du psychisme humain se trouve véritablement matérialisée dans *The Sign of Four*. Ici, le gibier s'est dédoublé, la partie animale de l'homme s'est dissociée de lui. Tonga, le petit aborigène que Jonathan Small a ramené de voyage, représente à l'évidence un précipité des pulsions animales de son maître : « Never have I seen features so deeply marked with all bestiality and cruelty. [He] grinned and chattered at us with half animal fury. » (SIGN, 138), et Small convoque ce brut *alter ego* qui tient de tous les animaux – « cat, dog, peacock » (SIGN, 156) – dès qu'il souhaite commettre une action indigne de l'homme :

« It seemed to me that I could manage the thing easily through Tonga. » (SIGN, 156) Dès lors, cette poursuite sur la Tamise que Watson appelle « a man-hunt » (SIGN, 138) se précise en une chasse à l'animal, et c'est Tonga qui est visé. Sherlock Holmes qui tue Tonga procure l'antidote du venin bestial qui se distillait dans les veines de Small : « I caught one glimpse of his venomous, menacing eyes amid the white swirl of the waters » (SIGN, 139). Immédiatement l'homme retrouve la raison : il range son bateau sur la berge, et se rend. Les exemples sont nombreux où, après l'intervention holmésienne, les coupables, qui étaient jusque-là empreints d'une forte animalité, se voient tout à coup reprendre figure humaine. C'est le cas par exemple de Leon Sterndale, dans *The Adventure of the Lion's Mane* : lors de sa rencontre avec le détective il avait tout du fauve, se déplaçant par bonds, rugissant, obéissant à ses instincts de tueur. Mais la chasse permet à Holmes d'extirper le trophée de cette animalité. Sterndale réhabilité retrouve le langage articulé, la position érigée, et la dignité de sa condition : « Dr. Sterndale raised his giant figure, bowed gravely, and walked from the arbour. » (LION, 970) Sherlock Holmes qui combat les criminels exerce donc un privilège divin, en honorant cette symbolique fondamentale de la chasse qui est de faire reculer le chaos, comme l'indique Daumas dans son étude de la civilisation égyptienne : « La chasse est une extension de la création divine : elle consiste à reculer les limites du chaos qui, sous forme de bêtes sauvages, subsiste toujours aux confins du monde organisé²⁷. » En chassant, Holmes délivre l'homme de son indignité animale en même temps qu'il structure le monde : héros civilisateur, il exhume et isole la forme sous le chaos, l'esprit sous la matière. Pour lui comme pour l'Indien d'Amérique, suivre la piste de l'animal équivaut à entreprendre une quête spirituelle, à s'engager sur la voie qui le conduira au grand esprit, et cette dimension de sa chasse invite le détective à rejouer des rituels immémoriaux.

La mise en chasse semble être indissociable d'une sorte de danse rituelle : soudain doté

²⁷ F. Daumas. *La civilisation de l'Égypte pharaonique*. Paris : Arthaud, 1965, p. 324.

d'un corps merveilleux, d'un corps-caméléon qui s'adapte au terrain pour mieux le maîtriser, Holmes sort de lui-même et entre en transe. Son corps tout entier devient un masque cathartique, qui extériorise ses propres tendances démoniaques afin de les mettre en fuite : l'aspect inférieur est manifesté en vue de son expulsion cyclique et rituelle. Il se lance alors dans une « danse canine » qui répond à son besoin de se débarrasser de l'animal, et il s'y lance véritablement à *corps perdu*. Son corps humain se consume dans une transe rituelle. La chasse réclame cette danse libératrice et propitiatoire, garante de la purification holmésienne. Le détective ne peut aller sur le terrain que lorsqu'il a d'abord lui-même pris la mesure de son ennemi, lorsqu'il a expurgé ses propres tentations pour les sublimer en extase, en ascension. L'animal tabou devient totem, et Holmes incarne, pour mieux l'expulser, son âme de brousse, le chasseur s'inverse en chien. L'impression qui domine lors de ces métamorphoses est celle d'une frénésie de mouvement, d'allers-retours obsessionnels qui rappellent les sursauts lancinants et extatiques des danses tribales. Watson note constamment la métamorphose²⁸, mais c'est dans *The Boscombe Valley Mystery* que cette chorégraphie primitive se développe le plus librement. Le passage s'étend sur une page et demie, et nous ne citons que les extraits les plus significatifs :

Sherlock Holmes was transformed when he was hot upon such a scent as this. Men who had only known the quiet thinker and logician of Baker Street would have failed to recognize him. His face flushed and darkened. His brows were drawn into two hard black lines, while his eyes shone out from beneath them with a steely glitter. His face was bent downward, his shoulders bowed, his lips compressed, and the veins stood out like whipcord in his long, sinewy neck. His nostrils seemed to dilate with a purely animal lust for the chase, and his mind was so absolutely concentrated upon the matter before him that a question or remark fell unheaded upon his ears, or, at the most, only provoked a quick, impatient snarl in reply. [...] Sometimes Holmes would hurry on, sometimes stop dead, and once he made quite a little detour in the meadows. [...] He ran round, like a dog who is picking up a scent. [...] He ran up and down, sometimes losing, sometimes finding the track until we were well within the edge of the wood. [...] He lay

²⁸ cf. *A Study in Scarlet* (31) ; *The Naval Treaty* (465) ; *The Adventure of the Dancing Men* (520) ; *The Adventure of the Bruce-Partington Plans* (920) ; *The Adventure of the Devil's Foot* (963).

down once more upon his face with a little cry of satisfaction. (BOSC, 211-212)

Encore une fois, Holmes trouve le moyen de rompre la progression de la linéarité. Son occupation de l'espace fonctionne soit selon un schéma circulaire, soit selon un schéma de va-et-vient, et le temps semble alors engourdi par cette spirale chaotique. Tandis que Lestrade et Watson cheminent patiemment dans sa direction, Holmes fantasme un temps indépendant de la durée, un temps aphrodisiaque qui déclenche la transe. Le visage du détective s'éclaire, ses yeux pétillent de malice, et il exulte, il quitte le monde sensible. Citons par exemple :

His two eyes were shining like stars. (NORW, 506)

His eyes shone, and his cheek was flushed with [...] exhilaration. (PRIO, 547)

His face [...] was pale and exultant, his eyes shining brightly in the moonlight. (HOUN, 756)

Sherlock Holmes's eyes glistened, and his pale cheeks took a warmer hue, and his whole eager face shone with an inward light. (VALL, 778)

Lorsqu'il entre dans cette transe cathartique, Holmes réaffirme sa victoire sur le temporel et le périssable, il retrouve le sens initiatique de la chasse comme repoussoir rituel du chaos.

Outre la danse, Holmes emprunte à la chasse un autre élément rituel qui contribue à désarmer l'animalité : il conserve précieusement les trophées totémiques de ses combats. Au début de *The Musgrave Ritual*, Holmes exhume une malle pleine de ces reliques exorcisées du mal, qui sont les garantes de sa force et de sa puissance. Certaines sont matérielles : « a crumpled piece of paper, an old-fashioned brass key, a peg of wood with a ball of string attached to it, and three rusty old discs of metal. » (MUSG, 387) Mais le plus souvent, elles sont symboliques : Holmes ne peut décemment pas scalper les criminels vaincus, et il entreprend donc de conserver leur trace par écrit. Indépendamment du travail de Watson, il résume lui-même chaque cas, qu'il archive fièrement. La malle devient boîte de Pandore, réservoir de potentialité maléfique. En réalité, remarquons qu'il est encore plus gratifiant que le trophée soit symbolique, puisque par l'intermédiaire du langage, Holmes réussit à transmuier la matière vile en idée pure, l'action en récit, la passion en raison. Grâce à ses trophées littéraires,

les mots parviennent à prendre la mesure de l'animalité et de la déchéance humaine, qu'ils emprisonnent dans leur forme. Le rapport de servitude s'inverse : la raison désormais est capable d'agencer, de maîtriser l'instinct au lieu d'être engourdie par lui. Les manuscrits holmésiens conservent la même valeur de trophée de chasse que le scalp pour l'Indien, ou l'oreille pour le Toréador, une valeur de « déchronisation fondamentale »²⁹ que Durand a bien analysée :

Nous constatons dans ces pratiques cynégétiques ou guerrières un processus d'abstraction violente par le vol, le rapt, l'arrachement ou la mutilation, de la puissance et de ses symboles soustraits à la féminité terrible. [...] Le trophée totémique ou emblématique n'est que le résultat de la captation, toujours dangereuse, de la puissance du tabou, elle en est sa déféminisation, sa désanimalisation. Zeus reprend la virilité à l'usurpateur féminin, l'ogre Kronos [...] : c'est la libido destructrice qui est exorcisée par la reconquête des symboles de la virilité³⁰.

Mais Sherlock Holmes radicalise le phénomène : avec lui, le symbole de virilité devient le discours organisé, la capacité spirituelle de sublimer le scalp en parchemin. La manifestation de la puissance s'affranchit donc de l'agressivité virile et s'installe dans la magie du verbe rationnel, au terme d'un processus d'abstraction qui anime tout le texte. Le trophée traditionnel conjurait l'animal par son symbole, manifestation encore matérielle se situant sur le même ordre de réalité ; le trophée holmésien l'exorcise beaucoup plus efficacement dans un signe, dans un mot, et devient une épiphanie de la transcendance humaine. L'arrachement devient articulation, le signifiant détrône le signifié lorsque la chasse se résout en écriture, ou, selon les termes de Durand : « Le symbole se transforme en signe d'abord, en mot ensuite, et perd la sémantique au profit de la sémiologie³¹. »

Ainsi, en faisant évoluer le combat vers cette chasse rituelle, Holmes parvient à libérer l'homme de l'animalité qui le persécute : il réinterprète la fonction primitive du trophée pour en

²⁹ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 161.

³⁰ *Ibid.*, pp. 160-161.

³¹ *Ibid.*, p. 162.

faire une manifestation de puissance intelligible plutôt que sensible, il établit la supériorité absolue de l'esprit sur la matière, et trouve dans le langage un talisman contre le temps.

Alors que la parole devient homologue à la puissance humaine, elle ouvre une autre brèche dans le régime nocturne, une trouée lumineuse. Car la parole holmésienne est lumière pure, elle fait reculer les ténèbres, elle illumine et organise le chaos. Associée aux schèmes de l'ascension et du combat, la lumière est assurément le coup de grâce porté aux fantômes de la nuit, véritable bouclier contre le temps, armure nouménale. Sherlock Holmes incarne la lumière, et il rejoue rituellement à chaque fin de nouvelle l'acte cosmogonique biblique du *fiat lux*.

Le chapitre sept de *A Study in Scarlet*, qui correspond au moment où Sherlock Holmes apporte la solution de l'énigme, s'intitule « Light in the darkness » et constitue le paradigme lumineux de toutes les conclusions. Par l'intermédiaire de sa parole messianique, Holmes apporte la bonne nouvelle de la délivrance, et l'opacité du monde sensible – « It was thick enough before » (STUD, 47) reconnaît Lestrade – bascule dans une *post tenebras lux* annonciatrice de la défaite du chaos. La parole holmésienne, comme celle du Messie, est « la lumière des nations, pour ouvrir les yeux des aveugles, pour extraire du cachot le prisonnier, et de la prison ceux qui habitent les ténèbres³² ». En effet, Sherlock Holmes est consulté lorsque le monde des ténèbres tant redouté fait surface en plein jour : tout à coup la réalité devient incompréhensible, la raison n'est plus capable de rendre compte du réel. L'expression « I am at my wits' end », récurrente dans la bouche des clients ou des policiers, est à prendre littéralement : les ressources de l'esprit sont devenues insuffisantes pour assimiler une situation de chaos. La raison prête alors le flan aux divagations de l'imagination nocturne, et assiste,

³² *La Bible de Jérusalem*. Paris : Les éditions du cerf, 1973. *Isaïe* (42, 6-7), p. 1134.

impuissante, au retour des visages du temps. Ici, la réalité prétend héberger les vampires³³, là elle accueille le surnaturel³⁴ : partout la raison est mise en échec. Regardons par exemple le début des deux premiers textes. Gregson qui sollicite l'aide holmésienne avoue l'échec de sa raison : « We are at a loss as to how he came into the empty house ; indeed the whole affair is a puzzler. » (STUD, 26), de même que Mary Morstan : « I can hardly imagine anything more utterly inexplicable than the situation in which I find myself. » (SIGN, 94) Tous sont englués dans des ténèbres d'incompréhension, y compris Watson et la police. C'est Eugenia Ronder, héroïne de *The Veiled Lodger*, qui développe la pathologie du noir la plus intense, elle qui attend que le temps s'écoule, murée dans une chambre obscure, et ne percevant la réalité qu'au travers d'un voile noir³⁵. Sherlock Holmes est celui qui fait reculer l'obscurité au moyen de sa parole, il apporte la lumière dans une manifestation de la transcendance : en effet, sa parole est oracle performatif, elle permet que soit recréé sur un rythme cyclique un monde régénéré, débarrassé des ténèbres. Cette nouvelle cosmogonie, qui met en relief l'isomorphisme entre la parole, la lumière et la nouvelle création, ne peut manquer de rappeler le texte célèbre de l'*Évangile selon Saint Jean*, et d'élever Sherlock Holmes au rang de démiurge :

Au commencement était le Verbe
 et le Verbe était avec Dieu
 et le Verbe était Dieu.
 Il était au commencement avec Dieu.
 Tout fut par lui,
 et sans lui rien ne fut.
 Ce qui fut en lui était la vie,
 et la vie était la lumière des hommes,
 et la lumière luit dans les ténèbres
 et les ténèbres ne l'ont pas saisie³⁶.

En parlant, Sherlock Holmes propose et impose sa propre vision du monde, et il est d'ailleurs souvent à l'origine de modifications dans le cours naturel du monde sensible. Ainsi, il accorde

³³ *The Adventure of the Sussex Vampire*. (1033-1044)

³⁴ *The Hound of the Baskervilles*. (669-776)

³⁵ *The Adventure of the Veiled Lodger*. (1095-1102)

³⁶ *La Bible de Jérusalem*. Paris : Les éditions du cerf, 1973. *L'évangile selon Saint Jean* (I, 1), p. 1529.

sa grâce salvatrice à quelques coupables³⁷, ce qui donne à sa parole plus de poids qu'au corps du délit.

Même si cet isomorphisme lumière-parole-crétion date de la nuit des temps, Conan Doyle semble ne pas vouloir prendre le risque qu'il ne soit pas perçu, et il l'explique donc de la manière la plus littérale qui soit : dans de nombreux cas, Holmes est celui qui porte textuellement la lanterne ou la bougie, et qui les allume au moment de la révélation. La parole et l'illumination se confondent. Sherlock Holmes et Watson, flanqués de quelque détective ou client, doivent fréquemment organiser de pénibles vigiles dans le noir le plus complet : pour tous sauf le détective, ce noir qui permet de ne pas se trahir est surtout la matière de l'ignorance et de la confusion. C'est alors Sherlock Holmes qui donne de la lumière en même temps que du sens. Citons par exemple *The Red-Headed League* : Holmes tend un piège à John Clay, un autre représentant de la traître matière terrestre comme son nom l'indique, et c'est lui qui est en charge de la lumière : « Holmes held up the lantern. » (REDH, 187) Il laisse ses compagnons dans le noir le plus complet – « Holmes shot the slide across the front of his lantern and left us in pitch darkness – such an absolute darkness as I have never before experienced. » (REDH, 188) –, mais les instructions sont précises. Dans ces ténèbres absolues, alors que ses acolytes pressentent que le chaos est tout proche, Holmes affirme qu'il va faire la lumière – « Then, when I shall flash a light upon them, close in swiftly. » (SIGN, 188) –, et il tient sa promesse. Après son intervention, la cave baigne dans une lumière rassurante, le coupable a les menottes aux poignets, et tout rentre progressivement dans l'ordre, comme les lumières du discours holmésien viennent peu à peu légitimer la lueur de la lanterne. Le même jeu d'ombre et de lumière marque la conclusion de *The Adventure of the Speckled Band*. Pour surprendre le professeur Roylott, Holmes se fait l'allié de l'obscurité, tout en conservant à

³⁷ Ryder dans *The Adventure of the Blue Carbuncle*. (244) ; le duc d'Holderness dans *The Adventure of the Priory School*. (538) ; Mr Douglas dans *The Valley of Fear*. (769) ; Leon Sterndale dans *The Adventure of the Devil's Foot*. (954)

portée de main la chandelle salvatrice qu'il allume pour résoudre le cas : « Holmes had brought [...] the box of matches and the stump of a candle. Then he turned down the lamp, and we were left in the darkness. [...] Holmes sprang from the bed, struck a match. » (SPEC, 271). La lumière que dispense Sherlock Holmes est ici tellement intense que Watson ne peut la supporter :

But I saw nothing. At the moment when Holmes struck the light I heard a low, clear whistle, but the sudden glare flashing into my weary eyes made it impossible for me to tell what it was. (SPEC, 271)

Il aura donc recours plus tard aux lumières de l'esprit holmésien, et sera enfin guéri de sa cécité au terme de l'explication du détective, lumière intelligible plus révélatrice que la lumière sensible : « Now, I see. » (SPEC, 273)

Holmes transporte donc de nombreuses lanternes dans tout le corpus³⁸, mais surtout il est lumière : sa personne est à la source d'une intense photogénèse. Watson le décrit même comme « a glow-worm » (SIGN, 118), et la métaphore peut paraître insolite. Mais elle est tout à fait cohérente avec le fonctionnement de l'imagination matérielle que nous avons vu à l'œuvre dans les histoires. Car le ver est bien le « symbole de la transition de la terre à la lumière, de la mort à la vie, de l'état larvaire à l'envol spirituel³⁹ ». Holmes fluorescent, perché en haut du toit de la demeure des Sholtos, incarne ce passage à un état supérieur de l'être, il est à la fois envol, lumière et transition. Comme le ver luisant, il est la source d'une lumière remplie de potentialités transcendantes, et c'est de son œil que semble jaillir la lumière.

La *Bible* affirme à plusieurs reprises que l'œil est la lampe du corps. Saint Luc explique par exemple aux pharisiens : « La lampe du corps, c'est ton œil. Lorsque ton œil est sain, ton corps tout entier aussi est lumineux ; mais dès qu'il est malade, ton corps aussi est

³⁸ Dans *The Sign of Four*, il guide Watson et Mary Morstan : « Our guide had left us the lantern. Holmes swung it slowly round [...] » (107). Citons encore, par exemple, *The Adventure of the Speckled Band*, *The Red-Headed League*, ou *The Adventure of Shoscombe Old Place*.

³⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, p. 1001.

ténébreux⁴⁰. » Sherlock Holmes est le seul personnage du corpus dont l'œil soit « sain », c'est-à-dire dont l'œil soit capable non seulement de regarder, mais aussi de voir. L'œil de Watson est tout juste bon à exercer sa fonction physique de réception de la lumière : la perception n'est plus reliée à la symbolisation. Il est voyant, mais non clairvoyant, comme il le reconnaît fréquemment lui-même : « I had no doubt that he could see a great deal which was hidden from me. » (STUD, 28), ou encore : « For twenty minutes or more he continued his researches, measuring with the most exact care the distance between marks which were entirely invisible to me. » (STUD, 31) Sherlock Holmes insiste lourdement sur cette anomalie, paraphrasant le biblique « Thou hast eyes, but thou seest not », qui revient comme un leitmotiv dans la parole holmésienne. Le passage d'introduction de *A Scandal in Bohemia* est particulièrement révélateur : encore une fois, Holmes voit des choses qui échappent totalement à Watson, et le docteur, un peu froissé, se récrie qu'il a pourtant une excellente acuité visuelle : « And yet I believe that my eyes are as good as yours. » (SCAN, 162) Holmes lui explique alors que la différence ne se situe pas au niveau physique, mais à un niveau supérieur, capable de s'émanciper du monde sensible, de l'informer par l'intellect : « Quite so. You see, but you do not observe. » (SCAN, 162) L'œil de Watson calque la réalité, crée une image purement virtuelle et aplanie de toute profondeur symbolique. Il n'est victime ni de myopie, ni de presbytie, ni d'astigmatisme, mais d'une sorte de cécité symbolique. Pour Sherlock Holmes, il y a au contraire une correspondance directe entre voir et savoir, et son regard est toujours lié à une transcendance. En tant que symbole de cette capacité de perception surnaturelle, l'œil de Sherlock Holmes devient un organe magique qui possède d'étranges pouvoirs.

Ses yeux gris acier, qui sont décrits par Watson lors de leur première rencontre comme « sharp and piercing » (STUD, 20), ne se laissent arrêter par aucun obstacle érigé par le monde sensible sur le chemin de la connaissance. Son œil déjà capable de concevoir l'infiniment grand,

⁴⁰ *La Bible de Jérusalem*. Paris : Les éditions du cerf, 1973. *L'évangile selon Saint Luc (II, 34)*, p. 1500.

s'avère aussi minutieusement apte à débusquer l'infiniment petit. Il s'allonge ou se rétracte afin de pénétrer un en-deçà du sensible, il devient mouvant, ultra-performant, et ce par l'intermédiaire de la loupe qui semble ne jamais le quitter. Plus qu'un outil, la loupe constitue presque un organe pour Sherlock Holmes, et lui permet de transcender ses limites physiques naturelles. Elle *magnifie* la réalité, mais seulement pour conforter les intuitions de l'œil intérieur. Le corps s'adapte comme par extraordinaire aux aspirations de l'intellect au lieu de les lester. La loupe apparaît pour la première fois dans *A Study in Scarlet* – « a large round magnifying glass » (STUD, 31) –, et sera de toutes les parties, prolongée si besoin est par le microscope, version superlative. Elle est à l'œil du détective ce que la baguette magique est à la main du magicien. Cet œil télescopique s'avère également capable d'un autre prodige, et change de nature. Il peut voir dans le noir, et balayer ainsi la plus pesante des dépendances : « Holmes had remarkable powers, carefully cultivated, of seeing in the dark. » (CHAS, 578) La cornée de Sherlock Holmes se fait autosuffisante : productive, active, elle mute pour produire les rayons infrarouges capables de trouer les ténèbres. L'œil devient astre, lumineuse du monde, et le jour réussit à faire échec à la nuit. Bachelard a écrit : « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur⁴¹ », et ce pouvoir de photogénèse place effectivement l'œil en orbite du monde.

Sherlock Holmes sort donc vainqueur haut la main de ce combat en terre ennemie. En imposant à son corps une ascèse maximale, il réussit à le sevrer du réel, à le faire entrer dans une transe cathartique qui repousse ses limites physiques au gré des fantasmes de l'imaginaire. Bon petit soldat, le corps holmésien mue et mute : il se dote de tous les attributs merveilleux qui le délivrent radicalement de la pesanteur, du noir et de la mort. Des ailes de phénix lui poussent qui inversent la chute et le propulsent plus haut que le monde sensible, dans une vie éternelle. Son corps fourbit les armes nouménales capables de terrasser tous les monstres de

⁴¹ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943, p. 55.

l'imaginaire. Sa parole et son œil génèrent la lumière absolue qui fait échec aux ténèbres, et qui engage Sherlock Holmes sur la voie de la vie éternelle. Capable de résister aux assauts meurtriers de son créateur, le détective est la preuve toujours vivante que l'homme peut s'émanciper de l'emprise temporelle et contraindre la nature. Holmes inverse les rapports de dépendance entre l'homme et le monde, et propose une alternative positiviste à la condition humaine.

Pourtant, tout au long de ce parcours solaire, la Terre, si elle est vaincue par la force, demeure l'ennemie irréductible, et condamne Sherlock Holmes à un combat sans fin. Comme le Prométhée de Shelley, il est enchaîné au rocher de l'antagonisme, et ne peut se délivrer de la nécessité de combattre toujours. La lutte est sans trêve et sans merci : elle le rend exsangue, elle le vampirise, et même épuisé par un excès de travail, comme c'est par exemple le cas au début de *The Adventure of the Devil's Foot*, Holmes est l'esclave du combat qu'il mène, et ne peut refuser le moindre cas :

It was, then, in the spring of the year 1897 that Holmes's iron constitution showed some symptoms of giving way in the face of constant hard work of a most exacting kind, aggravated, perhaps, by occasional indiscretions of his own. In March of that year, Dr. Moore Agar [...] gave positive injunctions that the famous private agent lay aside all his cases and surrender himself to complete rest if he wished to avert a complete breakdown. (DEVI, 955)

On le voit, Sherlock Holmes ne s'accorde pas le droit de rendre les armes, et l'immortalité s'obtient au prix de cet état d'alerte chronique, dont il ne sort pas indemne. Le corps est sauf, mais l'esprit survolté est menacé dans son intégrité. Crises de nerfs, états dépressifs, comportements obsessionnels, narcotisme, sont autant de blessures qui se portent sur l'esprit puisque le corps est notoirement absent. Car cet œil-soleil est aussi un censeur, un Surmoi particulièrement intolérant et scrutateur. Certes, il traque les traîtres jusque dans leurs derniers retranchements, faisant ainsi reculer l'intolérable chaos ; mais c'est aussi un œil intérieur impitoyable qui ne désarme jamais, qui ne relâche jamais son emprise, qui se poste à l'affût de

tous les manquements du moi. « L'œil était dans la tombe, et regardait Caïn » : Sherlock Holmes est en prise directe avec cet œil censeur ubiquiste qui ne le perd jamais de vue, qui lui impose la tyrannie de son excellence. Cette intense valorisation du Surmoi aux dépens d'un ça qu'il s'agit coûte que coûte de corseter, se traduit par des symptômes que Doyle s'est appliqué à décrire, en utilisant les outils que la psychanalyse était en train de forger. A l'évidence, il a trouvé chez Sherlock Holmes un client privilégié, et le divan sur lequel le détective s'allonge souvent est en effet le siège adéquat.

Chapitre VI

Structures schizomorphes et névrose obsessionnelle

Certes, le monde accepte apparemment de s'organiser en pôles antithétiques, de se plier au manichéisme du jour et de la nuit, et de voir inmanquablement triompher l'esprit immanent sur la matière périssable. Les représentants archétypiques du mal constituent une cohorte funèbre aux mille visages tout au long des nouvelles, et ils sont punis, vaincus, détruits, tués : victimes expiatoires du régime diurne, ils célèbrent la capacité humaine à infléchir sa condition, à défier la substance. Mais ces structures polémiques et schizoïdes que Sherlock Holmes plaque sur le monde contaminent aussi tout son fonctionnement psychique : condamné au combat, il développe pour le monde comme pour lui-même une pathologie de la rupture, un complexe de la dissociation. Alors même que le temps est amené à se rendre sans condition, cette débâcle est aliénante pour le sujet, qui se coupe d'une partie de sa réalité psychique en la muselant par la force. Dans le texte doyllien, le Surmoi est en quelque sorte parfaitement conscient de la présence exigeante du ça, et ne peut l'empêcher de faire sans cesse irruption. Mais il ne s'agit aucunement de lui laisser libre cours, d'entendre ses revendications, de lui reconnaître une légitimité. Le ça est invariablement une puissance ennemie inacceptable qu'il

faut supprimer, et le Surmoi se comporte alors comme en terrain conquis : il a la certitude qu'il sera toujours le plus fort, qu'il maîtrisera toujours cet ennemi intérieur que depuis Stevenson l'on a coutume d'appeler « la brute ». Le ça est ici une proie facile. Autrement dit, plus qu'il ne refoule le ça, le Surmoi se défoule sur lui, mais le résultat est le même : tout un pan de la réalité physique comme de la réalité psychique est nié, artificiellement affaibli, et Sherlock Holmes ne peut donc empêcher que l'on assiste à un retour périodique et problématique de cette ombre toujours-jamais vaincue. A chaque résolution succède une nouvelle défaite, et si le cyclique remplace efficacement le linéaire, il s'agit encore d'un cyclique dramatique : chaque point final a beau être un coup de semonce, il n'est jamais un coup de grâce, et appelle irrésistiblement la majuscule qui commencera le prochain cas. Le problème reste intact : les malles sont pleines de cas non racontés, la réalité regorge de cas non résolus. Cette dimension tragique de l'œuvre se reflète d'ailleurs dans l'épidémie de création qu'elle a engendrée : il est impossible de déposer les armes, et le flambeau est constamment repris par divers gladiateurs plagiaires, qui s'acharnent contre les faiblesses de l'homme et du monde sensible.

Ainsi, écrites au tournant du siècle, au moment où Freud commençait à théoriser les fondements de la psychanalyse, les nouvelles illustrent indubitablement les conséquences psychiques de ce fonctionnement schizophrénique de l'homme en dissociation avec le monde. Les relations entre Sherlock Holmes et Freud, et plus largement entre le roman policier et la psychanalyse, ont d'ailleurs souvent été remarquées par la critique littéraire¹ et exploitées par divers auteurs de fictions². De plus, même si Doyle ne mentionne, à notre connaissance, aucune familiarité avec le texte de Freud, le psychanalyste avait, quant à lui, commenté à plusieurs

¹ Citons notamment : Roger Dadoun. « Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et Sigmund Freud. » Paris : *Littérature* 49, fév. 83, pp. 69-76 ; Alain-Michel Boyer. « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret », *Modernités. Criminels et policiers*, 2, 1988, pp. 1-38 ; Michael Shepherd. *Sherlock Holmes and the case of Dr Freud*. Londres & New York : Tavistock Publications, 1985, 31p.

² Nicholas Meyer, *The Seven-per-cent Solution*. Londres : Hodder and Stoughton, 1975. Meyer imagine Sherlock Holmes partant consulter à Vienne le fameux psychanalyste pendant la période du grand hiatus.

reprises la parenté de leurs deux activités de recherche³. D'autre part, le diagnostic large de « folie » semble faire le consensus lorsqu'il s'agit du détective : paranoïaque ou schizophrène pour certains, Holmes serait pour d'autres un brillant thérapeute, à peine plus névrosé qu'il est coutume dans la profession. Quant au lecteur, il garde de lui l'image déconcertante d'un cocaïnomane maniaco-dépressif, paranoïaque et particulièrement lunatique. Reste pourtant à étudier le cas en détail, à isoler véritablement ses comportements déviants, et surtout à les inscrire dans l'histoire du sujet. Que Sherlock Holmes mette mal à l'aise, que ses divers ennemis soient peut-être des doubles intérieurs, tout cela n'a pas grande importance tant que ce n'est pas inscrit dans une véritable pathologie, tant qu'on ne joue pas le jeu d'une psychanalyse sérieuse du texte⁴.

Ainsi, il semble qu'il faille s'intéresser de plus près aux conséquences psychiques du fonctionnement de l'homme en autarcie du monde sensible, en dissociation. Car le texte manifeste les symptômes de ce retour du refoulé : tout tend à signifier que cette lutte acharnée contre les fantômes du temps se résout dans une névrose caractérisée, qui se manifeste par un langage symbolique du refoulement. Nous voudrions montrer d'abord que cette dépendance à l'égard des antithèses du régime diurne aboutit à une névrose généralisée dont les clients du détective présentent tous des formes plus ou moins aiguës. Cependant, dans ce cadre antithétique, la limite de la psychose telle que la définit Lacan semble n'être jamais franchie : les symptômes se relient toujours à une préhistoire du sujet, et le lien entre le signifiant et le signifié n'est jamais faussé⁵. La détection célèbre ici le succès de la psychanalyse en tant que

³ Consulter sur ce point : Roger Dadoun. « Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et Sigmund Freud. » Paris : *Littérature* 49, fév. 83, pp. 69-76.

⁴ Il existe l'étude de Karl Krejci-Graf, « Psychoanalysis of Sherlock Holmes and Co. ». *Sherlock Holmes Journal*, 11, 1973, n°2, pp. 45-54. Mais l'auteur ne propose aucun diagnostic justifié des troubles du détective, et se contente de relever les lapsus et actes manqués des différents personnages, ou de proposer des interprétations très libres.

⁵ Dans *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, Lacan dit par exemple : « Pour le névrosé, le refoulement c'est une langue, une autre langue qu'il fabrique avec ses symptômes. [...] Ainsi ce qui est refoulé s'exprime tout de même, le refoulement et le retour du refoulé étant une seule et même chose. Au contraire, tout laisse apparaître que la psychose n'a pas de préhistoire. » pp. 72 ; 101.

thérapeutique, puisqu'elle est capable de remonter à la source de la névrose et de la guérir, par l'intermédiaire du recours au symbolique. La cure verbale est efficace, et la fonction symbolique du langage reste opérante : le retour du refoulé se fait par client interposé, et Sherlock Holmes, qui reconnaît chez ses patients les signes d'une angoisse persistante et remonte aux origines du conflit, joue alors le double rôle du psychanalyste et du Surmoi explicatif. Pourtant la pratique psychanalytique holmésienne se caractérise par des manquements notoires à la déontologie de la profession, et s'avère vite être une psychanalyse-écran, un diktat qui ambitionne la reddition totale du patient bien plus que sa guérison. Si elle retarde ou déguise la névrose en la déplaçant, elle ne permet pas d'en faire l'économie : le comportement mais surtout la parole compulsive de Sherlock Holmes présentent au lecteur tous les symptômes d'une pathologie de névrose obsessionnelle, directement liée à ces coupes claires qu'il impose au monde. On a vu que Holmes s'engageait à corps perdu dans la lutte contre le temps : la victoire implique aussi un égarement de l'esprit.

A priori, Sherlock Holmes fait pourtant figure de thérapeute hors pair, et chaque histoire retranscrit *in extenso* un ou plusieurs entretiens entre Sherlock Holmes et son client/patient, des entretiens qui ont beaucoup en commun avec des séances psychanalytiques. La cure ne dure jamais bien longtemps, et les résultats sont spectaculaires : deux ou trois séances suffisent en général pour que tout rentre dans l'ordre, et que les patients repartent apparemment guéris. De nombreux critiques ont noté la complicité sémantique qui lie les clients du détective et les patients du psychanalyste. Shepherd dit par exemple : « When reading Freud's case-histories [...] the very names of those memorable patients – the Wolf Man, the Rat Man, Anna O, Little Hans – conjure up Sherlockian overtones⁶. » Les titres des nouvelles ont en effet des accents

⁶ Michael Shepherd. *Sherlock Holmes and the Case of Dr Freud*. Londres & New York : Tavistock Publications, 1985, p. 8.

très freudiens, et dénotent ces mêmes êtres hybrides : *The Creeping Man*, *The Man with the Twisted Lip*, *The Sussex Vampire*, ou ces mêmes personnages anonymes, *The Veiled Lodger*, ou mystérieux, *The Blanched Soldier*, *The Retired Colourman*. Il n'y a en effet aucun abus métaphorique à appeler les clients du détective ses patients. Car à bien des égards, le 221 B Baker Street est une salle d'attente freudienne : ceux qui y pénètrent présentent souvent tous les signes extérieurs caractéristiques de la névrose, et Sherlock Holmes se livre d'ailleurs sur eux à une véritable sémiologie du comportement, qui lui permet d'établir des types reconnaissables par le psychanalyste. Le trait distinctif pathologique que tous ces clients ont en commun, c'est qu'ils semblent dominés de manière outrancièrement déstabilisante par leurs affects. A l'évidence, ils souffrent de ce que l'on a coutume d'appeler, depuis Freud, une insuffisance de leurs défenses, et l'équilibre de leur moi est menacé par une effraction incontrôlable du ça, qui ne peut plus être contenu par le Surmoi. Tous sont extrêmement désemparés face à cette irruption d'incohérence qui décontenance plus ou moins gravement leur réserve victorienne, mais des types se dessinent.

Il y a tout d'abord des représentants de ceux que Dubor appelle « les sujets en expansion : ceux qui bougent beaucoup, qui parlent beaucoup, ceux qui s'agitent, ceux qui crient⁷ ». En effet, certaines entrées sont fracassantes, et mettent en scène des clients déchaînés dont le corps désobéit visiblement aux injonctions de l'esprit. Tous usent de stratagèmes pour atténuer, masquer autant que possible ce manquement irrépressible, et la névrose naît de ce décalage, de cette inadéquation entre l'affect et la volonté. C'est le cas par exemple du roi de Bohême, dans *A Scandal in Bohemia*. Le débordement affectif se laisse d'abord pressentir par une expansion corporelle : le roi est en quelque sorte prédisposé à voir la matière envahir l'esprit, il est tout en corps, son aspect extérieur déborde de matière :

A man entered who could hardly have been less than six feet six inches

⁷ P. Dubor : « Notion de sémiologie », in Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 124.

in height, with the chest of a Hercules. [...] Boots which extended halfway up his calves, and which were trimmed at the tops with rich brown fur, completed the impression of barbaric opulence which was suggested by his whole appearance. (SCAN, 164)

Pour Watson, qui est englué dans les catégories manichéennes du régime diurne, opulence corporelle équivaut à barbarie, et il note d'ailleurs que la partie basse du visage royal, siège des passions, est elle aussi en expansion : « a thick, hanging lip, and a long straight chin » (SCAN, 164) Pendant un temps, le contrôle exercé sur cette matière semble effectif. Il faut dire que le roi a pris toutes les précautions. Il a endigué sa chair dans un costume qui fait office de barrage – « double-breasted coat ; secured at the neck ; boots extended halfway up his calves » (SCAN, 164) –, et surtout il a renforcé son Surmoi, en dissimulant ses traits sous un masque, soi-disant pour ne pas être reconnu, mais plus probablement pour contenir les assauts de ce miroir de l'âme, pour faire bonne figure. Pourtant, la poussée du ça est irrésistible, le masque censeur tombe, et le roi perd alors toute contenance, les digues du Surmoi cèdent sous la force de la transgression :

The man sprang from his chair and paced up and down the room in uncontrolable agitation. Then, with a gesture of desperation, he tore the mask from his face and hurled it upon the ground. "You are right," he cried; "I am the King. Why should I attempt to conceal it?" (SCAN, 165)

Les mouvements désordonnés se doublent d'une anarchie symbolique : le langage devient chaotique et marque son débordement en empruntant presque exclusivement les formes exclamative ou interrogative. Le corps se fait le vecteur expansif des exigences du ça, et échappe au contrôle, ce qui crée une situation insupportable de conflit intérieur et de névrose apparente. Le roi lui-même reconnaît que son aventure avec Irene Adler a affecté son équilibre mental : « I was mad – insane. » (SCAN, 166) Mais Sherlock Holmes comme le lecteur corrigent cet emploi du *preterite* et diagnostiquent la névrose présente de ce sujet en expansion. D'autres personnages présentent les mêmes troubles. Jabez Wilson déborde lui aussi d'une énergie inquiète, saccadée : « he gave a bob of greeting, with a quick little

questioning glance ; he puffed out his chest ; his head thrust forward ; he started up in his chair ; he laughed heavily » (REDH, 177-178) Ce débordement du ça se manifeste aussi par une sudation abondante, intrusion grossière des pulsions du ça qui vient souiller le digne costume du bourgeois. Les mots désordonnés qu'il éjacule sont aussi dégradants pour son Surmoi que cette sueur matérielle et avilissante, et même le contrôle symbolique lui échappe en devenant un rejet, un avatar du corps. Helen Stoner appartient au même type des personnages en expansion, comme Sherlock Holmes et même Watson peuvent le diagnostiquer :

It seems that a young lady has arrived in a considerable state of excitement. [...] We could see that she was indeed in a pitiable state of agitation, her face all drawn and gray, with restless, frightened eyes, like those of some hunted animal. (SPEC, 258)

Encore une fois, le lien entre l'irruption incontrôlée du ça et l'animalisation de la personne devient presque un réflexe du texte. Les clients en expansion sont aussi ceux qui régressent le plus, qui somatisent de la façon la plus primaire cette déroute de l'esprit, et la névrose naît du décalage, de la conscience coupable qu'ils ont de leur faiblesse matérielle. Nous voudrions en terminer avec ce type de patients par les deux cas de Alexander Holder et de Victor Hatherley, deux cas limite⁸. Alexander Holder est probablement le personnage qui remporte la palme de l'extraversion, et Holmes et Watson le remarquent d'ailleurs dans la rue, alors qu'il n'a pas encore franchi leur seuil, et pressentent qu'il s'agit là d'un patient : « I think that I recognize the symptoms. » (BERY, 301) Chez lui, le conflit entre le Surmoi et le ça atteint son paroxysme, même s'il devient un ressort comique, tant le lecteur a l'impression que le corps s'échappe, et obéit irrésistiblement à des ordres beaucoup plus impérieux que ceux du Surmoi :

Yet his actions were in absurd contrast to the dignity of his dress and features, for he was running hard, with occasional little springs, such as a weary man gives who is little accustomed to set any task upon his legs. As he ran, he jerked his hands up and down, waggled his head, and writhed his face into the most extraordinary contortions. [...] A few moments later he was in our room, still puffing, still gesticulating. [...] For a while he could not get his words out, but swayed his body

⁸ *The Adventure of the Beryl Coronet* (301-316), et *The Adventure of the Engineer's Thumb* (273-287).

and plucked at his hair like one who has been driven to the extreme limits of his reason. Then, suddenly springing to his feet, he beat his head against the wall with such force that we both rushed upon him and tore him away to the center of the room. (BERY, 301-302)

Comme les autres patients, Holder n'hésite pas à s'auto administrer un diagnostic de folie : « No doubt you think me mad ? » (BERY, 302), et il est d'ailleurs conduit droit vers le divan, où Sherlock Holmes lui propose de commencer immédiatement la cure verbale, de transformer ce langage somatique en langage symbolique qu'il qualifie de « soothing » (BERY, 302). Ici encore, la névrose est directement issue du conflit irréductible propre au régime diurne entre l'esprit et les affects : Holder est décrit comme « fighting his emotions » (BERY, 302).

Le cas de Victor Hatherley est encore plus révélateur car il remonte à la source de ces pulsions du ça, et les définit clairement comme étant d'origine sexuelle. Victor Hatherley développe à l'égard de ses affects un sentiment de culpabilité particulièrement aliénant. Il ne cesse de s'excuser et de se critiquer lui-même : « I am sorry », « I regret », « I have been making a fool of myself » (ENGI, 274-275). Il résiste tellement à cette intrusion que le conflit est particulièrement violent, et que l'expansion se résout en hystérie. Le Surmoi s'arc-boute et se mobilise contre le ça. Dès lors, c'est véritablement d'un thérapeute dont il a besoin, et Holmes laisse la place au docteur Watson :

He gave me the impression of a man who was suffering from some strong agitation, which it took all his strength of mind to control. [...] "Oh, my night could not be called monotonous," said he, and laughed. He laughed very heartily, with a high, ringing note, leaning back in his chair and shaking his sides. All my medical instincts rose up against that laugh. "Stop it!" I cried; "pull yourself together!" and I poured out some water from a carafe. It was useless, however. He was of in one of those hysterical outbursts which come upon a strong nature when some great crisis is over and gone. (ENGI, 275)

Absolument dévoré par ses affects, le patient rejoue au niveau somatique la grande crise d'hystérie, mais cet accident paroxystique masque aussi des symptômes psychiques qu'il faut débusquer dans le texte. En effet, Victor Hatherley explique par exemple à Watson qu'il n'a

plus aucun souvenir de la fin de la nuit précédente au cours de laquelle son pouce a été sectionné, car il s'est évanoui : « I fainted when it was done, and I think that I must have been senseless for a long time. » (ENGI, 275) Le lecteur reconnaît là cette fuite amnésique de la réalité caractéristique des hystériques, et dont Jean-Paul Chartier rappelle la nature :

Si l'attitude de retrait de l'hystérique peut parfois prendre l'allure de fugues véritables, le plus souvent il se manifeste d'une manière beaucoup plus subtile : c'est l'amnésie hystérique. Il s'agit de l'oubli d'un événement où le patient est trop engagé dans ses affects et à tout ce qui s'y rapporte. [...] Le fantasme essentiel, parfois réalisé, reste la fuite par syncope ou mieux par inanition⁹.

Dans *The Adventure of the Engineer's Thumb*, le symptôme est retracé jusqu'à sa source psychique conflictuelle, et le langage parallèle des symptômes continue à tenir sous le manteau le discours du langage officiel. L'origine fondamentalement sexuelle de l'hystérie est implicite dans la nouvelle, de même que l'ambivalence par rapport au corps qu'elle trahit. L'ingénieur a eu son pouce tranché, et il n'est pas difficile de voir dans cet organe un ersatz du sexe castré, d'autant moins difficile que l'ingénieur s'efforce tant bien que mal de lui redonner sa position érigée en lui adjoignant une sorte de tuteur, « a twig » (ENGI, 275), pauvre brindille phallique qui vient rafistoler le pouce tranché, et qui dénote le refoulement sexuel propre à l'hystérie, l'ambivalence par rapport au désir. Cette nouvelle met donc en scène un retour dramatique du refoulé, et la décharge des affects y conserve un relent de leurs origines inexpriées. Le caractère sexuel de ces débordements incontrôlables trouve un biais pour percer la carapace du Surmoi, et s'exprime au moyen d'un langage parallèle qui ne laisse aucun doute au thérapeute :

Tout se passe comme si les représentations sexuelles refoulées du système conscient trouvaient une certaine résurgence dans la manifestation des affects et continuaient de parler au niveau des symptômes ; mais ce caractère échappe totalement à l'hystérique car les symboles sont travestis par le déplacement. [...] Or il peut, malgré tout, arriver que l'instrument parle trop fort et que l'hystérique ne puisse plus être dupe de l'affect qui le submerge. La solution d'urgence est l'inversion de l'affect : le dégoût sexuel à la place de l'attrance

⁹ Jean-Paul Chartier : « Structures névrotiques », in Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 155.

sexuelle¹⁰.

En effet, le sexe prend ici une forme repoussante, il réactive la hantise de la castration et se présente comme source de souffrance plutôt que de plaisir. D'une certaine façon, la boucle est bouclée : le sexe a réussi à percer les défenses du Surmoi, mais l'imaginaire le sanctionne, le sectionne immédiatement, et le réinvestit d'horreur, comme Watson en fait l'expérience :

He unwound the handkerchief and held out his hand. It gave even my hardened nerves a shudder to look at it. There were four protruding fingers and a horrid red, spongy surface where the thumb should have been. It had been hacked or torn right out from the roots. (ENGI, 275)

Victor Hatherley présente donc une pathologie limite de cette expansion névrotique que l'on a notée chez toute une série de clients, qui extériorisent dans un langage symptomatique exubérant un refoulé d'origine charnel ou sexuel jusque-là contenu par leur Surmoi¹¹.

*

D'autres patients appartiennent à un autre type de névrosés aisément identifiable, celui des sujets en dépression :

Tristes et effondrés, ils offrent à notre perception un vécu douloureux et souffrant. Il y a leur mimique triste et douloureuse, leurs gestes pauvres, leurs paroles à tonalité effondrée, à rythme lent, à contenu toujours noir, *leur désir de mort* exprimé ou non, leurs soupirs ou leurs gémissements qui sont parfois leur seul langage exprimé¹².

Comme les sujets en expansion, les clients en dépression de Sherlock Holmes somatisent immédiatement leur névrose, mais cette fois le corps se retranche derrière un langage déficient. Au lieu de se mettre en avant, le corps se creuse, s'amoindrit, s'introvertit à l'extrême : il se retire, défaille, refuse d'assumer ses fonctions vitales, et cet abandon rapproche

¹⁰ Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 157.

¹¹ Les autres représentants de ce type sont : John Hector McFarlane, « a wild-eyed and frantic young man, pale, dishevelled, and palpitating, bursting into the room » (NORW, 496) ; Trelawney Hope « pulling nervously at his moustache and fidgeting with the seals of his watch-chain » (SECO, 651) ; Scott Eccles « his bristling hair, his flushed, angry cheeks, and his flurried, excited manner. [...] He swelled and puffed in his anger. » (WIST, 870) ; et Marlow Bates, « a nervous wisp of a man with a twitching manner – a man whom my own professional eye would judge to be on the brink of an absolute breakdown » (THOR, 1057).

¹² Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 125.

dangereusement le sujet de la mort. Il s'agit cette fois d'une présence-absence, qui se manifeste par une neurasthénie généralisée, un abandon suicidaire à la pesanteur. Le corps cède de tout son poids, et la dépression nerveuse se manifeste littéralement par une dépression physique, un corps qui descend, qui se penche, qui se voûte. C'est John Openshaw qui présente le cas le plus pathologique de névrose dépressive ; c'est aussi le seul dont la névrose ne sera pas résolue par le détective/psychanalyste, et se développera donc jusqu'à son terme dramatique. Openshaw vient consulter Sherlock Holmes dans *The Five Orange Pips*, parce qu'une malédiction semble peser sur sa famille : après avoir reçu une petite boîte contenant cinq pépins d'orange, son oncle puis son père sont morts de façon inexplicable, et la police a conclu à l'accident ou au suicide. Openshaw, après des mois d'angoisse morbide, vient lui-même de recevoir la petite boîte de mauvaise augure, et son corps porte les stigmates physiques de cette dépression : « I could see that his face was pale, and his eyes heavy, like those of a man who is weighed down with some great anxiety. » (ENGI, 218) Son corps est en quelque sorte en devenir mourant : la vie s'écoule visiblement de lui, il est en perte de soi, et il est aussi exsangue que le corps des sujets en expansion était rubicond. La nouvelle s'achèvera logiquement par la mort effective du patient : le meurtre est bien entendu la thèse privilégiée de Sherlock Holmes, mais pour une fois, la police officielle, qui conclut à l'accident ou au suicide, a raison sur le plan symbolique. Openshaw, qui est passé par dessus le pont de Waterloo, était indubitablement hanté par des pulsions de mort, son corps s'était déjà retiré de lui-même, et une seule séance n'aura pas suffi à Sherlock Holmes pour guérir le malade. A l'évidence, les tensions du régime diurne étaient plus qu'il n'en pouvait supporter, et cette mort a tout du suicide : comme s'il souhaitait rendre l'issue inéluctable, il a attendu de longs mois jusqu'à ce qu'il atteigne le point de non retour pour consulter, comme Sherlock Holmes le lui reproche d'ailleurs – « Why did not you come at once ? [...] It is really two days since you had the letter. We should have acted before this. » (ENGI, 223) –, son corps ne porte aucune trace de

violence, et surtout la mort est l'aboutissement attendu de cette hémorragie de corps à laquelle il s'est laissé aller : par cet acte mortel, Openshaw prend au moins à son compte le devenir irrémédiablement mortifère de la vie humaine, et le rend peut-être plus acceptable, mais il est la première victime de sa hantise pathologique de la mort.

Les autres sujets dépressifs auront plus de chance, et seront guéris par le détective/psychanalyste. Pourtant, à leur entrée dans le cabinet, la partie ne semble pas jouée d'avance, et leurs corps défaillants stigmatisent douloureusement leur névrose. Lord Robert St. Simon, qui pénètre dans le cabinet du détective au début de *The Adventure of the Noble Bachelor*, cède à l'affaiblissement et à l'affaissement caractéristiques de l'asthénie psychosomatique : « His general appearance gave an undue impression of age, for he had a slight forward stoop and a little bend of the knees as he walked. » (NOBL, 291), de même que Grant Munro, client dans *The Yellow Face*, qui s'effondre littéralement : « he fell rather than sat down upon a chair. » (YELL, 352) Avec lui, la dépression devient chute physique, car le monde s'est réorganisé selon les schémas aliénants du haut et du bas, le monde est redevenu gouffre, il n'offre plus qu'une perspective du vide et de la chute, dans laquelle vivre équivaut à tomber. C'est Thorneycroft Huxtable qui somatise de la façon la plus visuelle et la plus intense cette chute dépressive, perçue comme ennemie du Surmoi, intrusion incompréhensible :

We have had some dramatic entrances and exits upon our small stage at Baker Street, but I cannot recollect anything more sudden and startling than the first appearance of Thorneycroft Huxtable, M.A., Ph.D., etc. [...] He entered – so large, so pompous, and so dignified that he was the very embodiment of self-possession and dignity. And yet his first action, when the door had closed behind him, was to stagger against the table, whence he slipped down upon the floor, and there was that majestic figure prostrate and insensible upon our bearskin hearthrug. (PRIO, 539)

Envahi par ses affects qui le rendent incapable d'exercer la censure salvatrice, il ne s'appartient plus et manifeste une pulsion de mort, une envie pathologique de retourner là d'où il croit venir, en bas, avec les animaux, et aussi dans le temps mortel. Car la chute précise son origine

temporelle : elle se particularise, se dédouble à l'infini, et une fois tombé de tout son long sur le sol, Huxtable continue de s'effondrer encore morceau par morceau. La dépression, la chute, le temps et la mort se marquent instantanément sur son visage qui tombe en même temps qu'il vieillit : « The heavy, white face was seamed with lines of trouble, the hanging pouches under the closed eyes were leaden in colour, the loose mouth drooped dolorously at the corners. » (PRIO, 539) Cet affaissement très méticuleux du visage est le symptôme d'un refus de la vie, d'un abandon à la pesanteur qui se double d'ailleurs d'un rejet de toutes les fonctions vitales, d'une asthénie généralisée qui comprend l'anorexie et l'insomnie, comme le confirme le diagnostic médical : « "Absolute exhaustion – possible mere hunger and fatigue," said I, with my finger on the thready pulse, where the stream of life trickled thin and small. » (PRIO, 539)

*

On le voit, le client du détective a beaucoup en commun avec le patient du psychanalyste : qu'il soit expansif ou dépressif, il ne peut empêcher que son corps parle, à son corps défendant, un « autre langage », symptomatique du retour parasite d'un refoulé qui le rend particulièrement honteux : « his face crimson with shame » (PRIO, 539). Le détective doit donc non seulement percer l'énigme, mais surtout guérir ses patients de leurs troubles. Le motif explicite de leur consultation relève d'ailleurs davantage de la psychanalyse que de la détection, car tous viennent en réalité se plaindre d'un mal psychique identifié comme « une perte d'avoir ».

Leur angoisse névrotique survient au moment où ils risquent une perte d'avoir, au moment où ils sont confrontés à la perte de ce qui constituait leur bon objet et où leur libido, investie dans cet objet extérieur, se trouve frustrée par la réalité. Tous ont perdu l'objet de leur désir, et ils consultent pour pouvoir retrouver sa trace. Qu'il s'agisse de l'être aimé¹³, d'une

¹³ Mary Morstan a par exemple perdu son père (*The Sign of Four*) ; Le roi de Bohême a subi une double perte de l'objet, puisqu'il a d'abord perdu Irene Adler avant de la perdre à nouveau en photo (*A Scandal in Bohemia*) ; Mary Sutherland a perdu la trace de son fiancé (*A Case of Identity*) ; John Openshaw a perdu son père et son

pierre précieuse¹⁴, ou de documents de valeur¹⁵, cela revient toujours à ce qu'ils ont de plus cher, à l'objet constitutif de leur raison de vivre, et cette perte d'avoir menace de s'aggraver très rapidement en une perte d'être, comme l'indique le cas limite de Alexander Holder, qui perd du même coup son diadème, sa nièce qu'il considère comme sa fille, et son fils qu'il envoie en prison, dans *The Naval Treaty*. Cet homme dont, comme son nom l'indique, toute la vie dépendait de ce qu'il possédait, dont la libido était exclusivement une libido d'objets, se trouve soudain désinvesti de toute possibilité de plaisir et se heurte de plein fouet à une réalité hostile. Il fait partie des patients pour qui l'objet perdu est de nature vitale : cette perte d'avoir qui crée l'angoisse névrotique menace d'évoluer rapidement vers une angoisse à caractère psychotique caractérisée par une perte d'être. Car le sujet se voit remis en question du fait même de cette perte d'objet : il en arrive à un stade où il ne distingue plus l'objet comme ne faisant pas partie de lui-même, et perdre l'objet équivaut à mettre en danger sa propre existence. Le discours d'Alexander Holder est particulièrement clair : il ne se perçoit que comme un contenant, comme un réceptacle d'objet, il est en quelque sorte la somme des objets qu'il a investis de son désir, ce sont eux qui constituent sa chair et son sang. Il semble qu'il faille le prendre au pied de la lettre lorsqu'il dit de sa nièce : « She is my right hand. I do not know what I could do without her. » (BERY, 305) Privé de ses trois éléments constitutifs, il se sent tout à coup creux, dépeuplé, vide, voué à la déchéance morale et sociale : « Public disgrace [...] and private affliction [...] have been enough to shake my very soul. » (BERY, 302) Dès lors, il s'affaisse, se creuse, se manque à lui-même, s'égaré de son être, croit n'être

oncle (*The Five Orange Pips*) ; Lord St. Simon a perdu la femme qu'il venait d'épouser (*The Adventure of the Noble Bachelor*) ; Grant Munro comme Robert Ferguson croient avoir perdu l'amour de leur femme (*The Yellow Face & The Adventure of the Sussex Vampire*) ; Thornycroft Huxtable a perdu l'enfant le plus précieux de son établissement scolaire (*The Adventure of the Priory School*) ; le général de Merville a perdu sa fille unique (*The Adventure of the Illustrious Client*) ; James Dodd a perdu son meilleur ami (*The Blanched Soldier*).

¹⁴ Alexander Holder a perdu un morceau du diadème qu'on lui avait confié (*The Adventure of the Beryl Coronet*) ; James Windigate a perdu une escarboucle bleue (*The Adventure of the Blue Carbuncle*) ; Lord Cantlemere a perdu la pierre Mazarine (*The Adventure of the Mazarin Stone*)

¹⁵ Percy Phelps a perdu un traité naval classé secret-défense (*The Naval Treaty*).

plus rien, et atteint ainsi les limites de la psychose.

La perte d'avoir s'aggrave de la même façon en une perte d'être chez Percy Phelps dans *The Naval Treaty*. Dans ce cas, la perte d'être a failli être irréparable, et Phelps a risqué sombrer dans un délire permanent. Il fait partie de ces héros ascensionnels qui ont réussi à s'élever plus haut que leur condition – « I rose rapidly to a responsible position » (NAVA, 449) –, à transcender la fatalité humaine grâce à leur esprit supérieur : « He was a very brilliant boy and carried away every price which the school had to offer. » (NAVA, 447) Cette dynamique ascensionnelle est tout à coup inversée par une perte d'objet : le traité qui vient de lui être confié, et qui pourrait être le moyen de gravir une marche supplémentaire, lui est dérobé. Cette perte d'avoir entraîne une perte d'être fulgurante : sans son traité, Phelps non seulement n'a plus rien, ni travail, ni position sociale, mais il n'est plus rien, il dégringole l'échelle existentielle, il s'échappe à lui-même, et sombre dans un coma délirant. L'objet interne se trouve pendant plusieurs mois plus ou moins perdu, peu à peu sacrifié à la cause de l'objet externe. Une partie du Moi de Percy Phelps devient étrangère à lui-même, et il enclenche un processus régressif et aliénant de dépersonnalisation :

I don't know what I did. I fancy I must have made a scene. [...] I had a fit in the station, and before we reached home I was practically a raving maniac. [...] Here I have lain, Mr. Holmes, for over nine weeks, unconscious, and raving with brain-fever. [...] In my mad fits I was capable of anything. Slowly my reason has cleared, but it is only during the last three days that my memory has quite returned. (NAVA, 454-455)

Il consulte Sherlock Holmes quand il a quelque peu repris possession de lui-même, mais il reste effondré, amoindri, dépressif : « The invalid sank back upon his cushions. » (NAVA, 455) La chute physique vient ici encore renforcer la dépression mentale, et Phelps ne sera sauvé de cet état limite de dépression – « in the gloomiest state of depression » (NAVA, 465) – que lorsque Holmes lui aura rendu son bon objet. Il est tout à fait révélateur que ce bon objet externe soit présenté sous forme de nourriture : Holmes, qui place le traité sous la cloche qui devait

protéger le repas, sait bien que le traité est en fait pour Phelps un objet interne, constitutif de son être et donc reconstituant. Ce dernier se dépêche d'ailleurs de suivre le conseil du psychanalyste et de réintégrer le bon objet. Le langage structure ici encore le fonctionnement de l'inconscient, et la métaphore alimentaire permet de préciser le statut interne de l'objet : « He caught it up, devoured it with his eyes. » (NAVA, 468) La vie lui revient au fur et à mesure qu'il digère la nouvelle et qu'il réinvestit l'objet de son désir. Il range l'objet le plus possible à l'intérieur de son corps, comme l'indique le superlatif : « Phelps thrust away the document into the innermost pocket of his coat. » (NAVA, 466) Au moment où le document se confond avec le cœur du patient, ce dernier est guéri, il réintègre du même coup son avoir et son être. Le texte définit clairement le retour de cette pulsion de vie comme un retour du désir sexuel, un réinvestissement positif de sa sexualité par le patient. Dès lors qu'il a pu intégrer l'objet de son désir par l'intermédiaire de la cure verbale psychanalytique, Phelps peut retrouver l'usage de sa sexualité. Le verbe qu'emploie à trois reprises consécutives Watson pour décrire la parole de Phelps est révélateur :

"Surely the gate was open!" ejaculated Phelps. (NAVA, 466)

"The key!" ejaculated Phelps. (NAVA, 466)

"Joseph!" ejaculated Phelps. (NAVA, 467)

Ces trois répliques établissent clairement le lien entre l'ordre symbolique du langage et le fonctionnement de l'inconscient. La parole est éjaculée par Phelps, qui dit, comme Freud ou Lacan, que « l'inconscient est structuré comme un langage ». On s'aperçoit d'autre part avec un amusement étonné que le contenu du message de Phelps pourrait d'ailleurs aussi faire l'objet d'une interprétation classique. Il parle en effet de clé, de porte ouverte et du Père Suprême, et, en dehors du contexte de l'histoire, il semble que cette mésaventure de l'objet perdu ait permis à Phelps de se libérer de l'emprise paternelle, de vaincre les résistances de son Surmoi. La libido d'objet s'est déplacée vers une libido du moi, qui permet au principe de réalité de coïncider de manière moins conflictuelle avec le principe de plaisir, et Percy Phelps

peut désormais épouser son infirmière.

John Openshaw est donc le seul échec dans la carrière de psychanalyste de Sherlock Holmes, un échec très relatif puisque le patient s'est en quelque sorte refusé le temps et le recul nécessaire à une psychanalyse. A l'image de Percy Phelps, les autres clients repartent de chez le détective apparemment guéris de ces deux pertes conjointes. Les symptômes de dépersonnalisation disparaissent, et le retour du bon objet manquant permet le rétablissement de leurs défenses, la consolidation de leur Surmoi. A leur entrée dans le cabinet, ces hommes ne pouvaient empêcher l'effraction de leur ça, et régressaient dans le mugissement animal ou l'hystérie, une hystérie classiquement féminine. A leur sortie, ils peuvent à nouveau maintenir le ça sous la censure du Surmoi, et retrouvent, en même temps que l'objet perdu, cette dignité de comportement qui leur est si chère.

Cette pratique obtient donc en apparence d'excellents résultats. Il faut dire que Sherlock Holmes emprunte à Freud les techniques d'entretien qu'il est en train de théoriser pour la psychanalyse. Le premier point commun tient au déroulement physique de la séance. Extrêmement gêné par tout contact direct avec ses semblables, il réussit à sublimer cette pathologie schizomorphe et à l'adapter pour le succès de sa pratique. Il adopte pour ses propres conversations le principe de séparation physique que Freud a jugé essentiel au protocole de la séance, comme Anzieu le rappelle :

Le protocole de la séance de la psychanalyse instaure le cadre dans lequel un processus psychanalytique va pouvoir se développer, tout en donnant satisfaction à cette hystérophobie : distance physique, dissymétrie des positions dans l'espace (le patient est allongé, les yeux fermés, le dos tourné au psychanalyste assis en retrait), les échanges se réduisant à la parole ¹⁶.

Holmes ne tolère en effet aucun contact entre lui et son client, et il adopte une attitude

¹⁶ Didier Anzieu. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981, pp. 60-61.

d'isolement, de repli sur soi : plutôt que son patient, c'est lui-même qui ferme les yeux, et neutralise en quelque sorte son regard, dont on a vu qu'il était un féroce censeur. Le patient comme le psychanalyste se retirent au fond d'eux-mêmes, la présence du détective est une présence-absence, tellement bien que certains clients s'offusquent de ce qu'ils considèrent comme de l'inattention de la part de leur thérapeute. Citons quelques exemples de ce retranchement physique, qui s'établit notamment entre Holmes et Helen Stoner au début de *The Adventure of the Speckled Band* : « Sherlock Holmes had been leaning back in his chair with his eyes closed and his head sunk in a cushion. » (SPEC, 261), ou entre lui et le roi de Bohême : « murmured Holmes, settling himself down in his armchair and closing his eyes. » (SCAN, 165) Jabez Wilson est invité à s'allonger sur le divan – « settee » (REDH, 176), de même que Percy Phelps – « sofa » (NAVA, 449) –, ou Victor Hatherley – « sofa » (ENGI, 276), tandis que Holmes prend la position rituelle : « Holmes sat in his big armchair with the weary, heavy-lidded expression which veiled his keen and eager nature. » (ENGI, 276) Cette citation montre que la pose est vigilante, et que Sherlock Holmes a réfléchi à sa pratique, faisant de cette pose une *composition* nécessaire : « he composed himself, with his lids drooping. » (COPP, 318) Il baisse le rideau, rompt le contact, et sert ainsi un objectif d'effacement, de suppression de la censure : il y a quelqu'un, mais il n'y a personne, et ainsi le patient, qui ne se heurte à aucune individualité, peut laisser libre cours à la sienne.

Holmes, qui copie le protocole physique de la séance psychanalytique, pratique aussi l'écoute fine que préconisait Freud, et accorde une importance toute particulière aux détails du discours. Il fait d'ailleurs de son attachement aux détails une véritable profession de foi, et le définit même comme le ressort de sa pratique. Watson note très tôt ce qu'il appelle son génie du détail – « You have an extraordinary genius for minutiae » (SIGN, 91) –, et c'est ce sens cultivé de l'infime qui permet à Holmes de remonter à la source du problème : « Perhaps I have trained myself to see what others overlook. » (IDEN, 192) Holmes se forme véritablement à

l'étude du détail, et écrit plusieurs monographies élogieuses sur les cendres, brins de tabac, et autres traces qui appartiennent pour le commun des mortels au monde de l'infiniment petit. Il insiste pour que ses clients n'omettent aucun détail, n'opèrent aucune sélection dans leur discours :

"I can afterwards question you as to those details which seem to me to be most important." (FIVE, 219)

"with more detail if possible." (STOC, 364)

"pray let me have a detailed account." (RESI, 425)

"we have had no details yet." (NAVA, 449)

"If I take it up, I must understand every detail. [...] The smallest point may be the most essential." (REDC, 902)

"the gravest issues may depend upon the smallest things." (CREE, 1072)

Un même entraînement méticuleux et intimiste est à la base de la pratique freudienne : Freud s'entraîne lui aussi à débusquer le symptôme du réel, la miette de réalité, la trace. Roger Dadoun a déjà fait cette analyse, et démontré que Freud et Holmes revendiquent cette même « capacité de traiter et de valoriser, de faire signifier tout ce qui est communément tenu pour "détails secondaires", "traits dédaignés ou inobservés", "rebuts", "déchets"¹⁷ ». Holmes procède, dans ses études de cas, comme Freud dans son interprétation du « Moïse » de Michel-Ange, interprétation « qui repose tout entière sur un détail vraiment imperceptible, sur une minuscule encoche repérée par Freud, d'un regard typiquement holmésien, en un point à peu près inaccessible¹⁸ ». La maîtrise de la trace leur permet à tous deux de quitter la surface du discours, d'opérer la trouée vers l'intérieur du réel, l'enfoncement vers l'origine, qui caractérisent leur méthode respective. Le détail est point d'achoppement, intrusion du refoulé dans le conscient, porte d'entrée vers la source du trauma qui pousse patient ou client à consulter : c'est le passeport pour l'involution.

On atteint là la troisième caractéristique commune à la détection et à la psychanalyse, qui

¹⁷ Roger Dadoun. « Un "Sublime Amour" de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud ». *Littérature* 49, fév. 83, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

est une caractéristique structurelle : dans les deux cas, il s'agit d'opérer un retour dans un passé problématique dont la trace a été perdue, et ce par l'intermédiaire de la parole et de la mémoire du client/patient. Holmes pose cette capacité d'involution en principe fondateur de la détection, et le vocabulaire qu'il emploie pour la définir emprunte directement à la psychanalyse :

Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the result will be. They can put those events together in their minds, and argue from them that something will come to pass. There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led up to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backward, or analytically. (STUD, 84)

Cette démarche *analytique* de la conscience profonde n'est, en effet, pas très loin de la psychanalyse, et Freud demande de la même façon à ses patients de se retourner sur leur passé, de retrouver les éléments de la névrose infantile susceptibles d'éclairer le trauma actuel. La découverte d'éléments inédits, que le client/patient croyait ne pas connaître, et sur lesquels il tombe presque par hasard, se produit lors de ces remontées qui se doivent d'être toujours sinueuses, selon l'avis du détective comme du psychanalyste. Car le détour est plus profitable que la ligne droite, il faut se perdre un peu dans les méandres de la mémoire pour mieux se retrouver. Holmes encourage ses clients à se laisser glisser sans résistance dans tous les crochets de leur esprit, à faire confiance à ces libres sinuosités, apparemment non motivées, qui retardent le but convoité. Ils doivent lui dire, sans discernement arbitraire de leur raison, tout ce qui leur vient à l'esprit, dans un discours qui doit se forcer à la passivité intellectuelle, qui doit en quelque sorte relâcher le contrôle rigoureux du Surmoi : rien de ce qui fait surface au moment de la réminiscence ne peut être à côté du sujet. On reconnaît là, bien entendu, la technique des associations libres développée par Freud dans le cadre de la psychanalyse :

Au lieu de presser le patient de dire quelque chose relatif à un thème déterminé, on l'incite [...] à s'abandonner à ses « associations libres », c'est-à-dire à communiquer tout ce qui lui vient à l'esprit lorsqu'il

s'abstient de prendre pour but une représentation consciente quelconque¹⁹.

Il définit lui-même cette technique comme la seule condition à laquelle la cure psychanalytique engage le patient : « dire tout ce qui lui vient à l'esprit, même si cela lui est pénible, même si sa pensée lui paraît *sans importance, insensée, et sans rapport avec le sujet*²⁰ ». Les entretiens entre Holmes et ses clients s'organisent autour de la même économie que les *Cinq psychanalyses* de Freud : dans tous les cas, le discours du patient, si incohérent soit-il, est autorisé à occuper tout l'espace, à emprunter toutes les ramifications, afin que le thérapeute puisse apprécier la dynamique globale de cette involution, et y déceler les indices qui vont permettre le déchiffrement. Percy Trevelyan comprend bien ce que Holmes attend de lui, lorsque ce dernier lui demande de raconter tous les détails :

One or two of them are so trivial that really I am almost ashamed to mention them. But the matter is so inexplicable, and the recent turn which it has taken is so elaborate, that I shall lay it all before you, and you shall judge what is essential and what is not. (RESI, 425)

Comme Freud, Holmes peut puiser dans les schémas de tous les cas antérieurs, et ainsi reconnaître des formes, des signifiants déjà rencontrés qu'il sera capable de rattacher aux mêmes signifiés : « 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. » (REDH, 176). Remarquons pourtant dès à présent une dérive intellectualiste chez le détective : contrairement à Freud, Sherlock Holmes est convaincu que sa connaissance encyclopédique lui permet de maîtriser tous les signes, et qu'il peut ainsi compter sur une transitivité totale entre le signifiant et le signifié. Il est persuadé qu'il détient les clés du déchiffrement universel, et que le dialecte qui se parle devant lui, incompréhensible à tous les autres auditeurs, fera sens immédiatement pour lui. Pourtant, la langue qu'il parle est souvent de l'Hébreu pour le patient.

¹⁹ Sigmund Freud. *Ma vie et la psychanalyse*. Paris, Gallimard, 1928, p. 61.

²⁰ Sigmund Freud. *Cinq Psychanalyses*. Paris : Presses Universitaires de France, 1954, p. 202.

L'homme aux rats manifeste cette inquiétante étrangeté, comme le relate Freud : « Il interrompt son récit pour m'assurer combien ces pensées lui répugnent, combien il les ressent étrangères à sa personne²¹. » De même, les clients de Sherlock Holmes prennent souvent la précaution oratoire de lui annoncer qu'ils s'appêtent à lui raconter quelque chose de complètement incongru, qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes, qui les dépasse, mais dont ils ne peuvent se dispenser. Ils parlent presque cette « langue fondamentale » que mentionne Lacan à propos du président Schreber, qui « ignore la langue qu'il parle²² ». Pour être articulé, le langage n'en est pas pour autant reconnu, et dépasse l'entendement, et même la volonté du sujet. Il s'agit, par exemple, pour Grant Munro d'un langage compulsif, éjaculé, d'une « langue étrangère²³ » dont il a presque honte : « He spoke in little, sharp, jerky outbursts, and it seemed to me that to speak at all was very painful to him, and that his will all through was overriding his inclinations. » (YELL, 352) Munro ne comprend à l'évidence pas un traître mot à ce qu'il raconte : « I want to know why ; there is this secret ; I don't know ; astonishment held me dumb ; framing theory after theory, each more unlikely than the rest. » (YELL, 356) Mais sitôt qu'il est lancé, son monologue s'étale d'une seule traite sur cinq pages et demi, et déborde abondamment de son cadre, selon la technique de l'association libre : « It may have nothing to do with what came afterwards, but I thought it only right to mention it. » (YELL, 354) Il s'arrête aussi brutalement qu'il a commencé, comme si l'envoûtement n'agissait soudain plus : « this extraordinary statement had been delivered in the jerky, broken fashion of a man who is under the influence of extreme emotion. » (YELL, 358) Confronté à ce magma qui ne fait pas sens pour l'intéressé, Holmes parvient à dégager une structure, à isoler certains éléments, certains détails qui paraissent d'ailleurs parfaitement incongrus à Watson, une ligne directrice, une grammaire, une structure. En fin de nouvelle, il réorganise dans le langage courant ces

²¹ *Ibid.*, p. 207.

²² Jacques Lacan. *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 20.

traces, ces indices que lui a involontairement donnés le client en les masquant sous divers écrans. Il les lui fait reconnaître en les lui traduisant, de même que Freud avec son patient :

L'analyste parvient, quand la résistance est faible, à deviner par des allusions le refoulé ; ou bien il peut, en face d'une résistance plus forte, d'après les associations qui semblent s'éloigner du thème, reconnaître la nature de cette résistance, qu'il fait alors reconnaître au patient²⁴.

Prenons rapidement l'exemple du discours de Robert Ferguson dans *The Adventure of the Sussex Vampire*. La version consciente qu'il raconte à Sherlock Holmes est la suivante : sa femme soudain devenue une cruelle marâtre sucerait le sang de son nouveau-né. Pourtant, en l'écoutant, Sherlock Holmes perçoit que cette histoire joue le rôle d'un paravent, que les souvenirs de Robert Ferguson sont des souvenirs-écrans : il a vu cela pour éviter de voir autre chose, il a substitué cette version à l'autre, plus pénible. Mais le contenu manifeste du discours est émaillé de pensées latentes que Ferguson ne peut contrôler, et dont Sherlock Holmes décèle la présence. Sans en être encore conscient, Ferguson accuse implicitement son autre fils d'un premier lit, l'aîné : il donne tous les indices qui mettent le détective sur cette voie, y compris une interprétation de sa conduite. Holmes essaie d'ailleurs d'éprouver les résistances de Ferguson, et interrompt son discours lorsqu'il parle son fils aîné pour lui faire reconnaître qu'il est là en train de s'approcher de ses pensées latentes, qu'il « brûle ». Lorsque Ferguson s'acharne à accuser sa femme, à lui trouver des antécédents de violence sur son fils aîné – « [She has beaten my son] once with a stick and once very savagely with her hands. She is very jealous » (SUSS, 1038) –, Holmes recentre, de façon incitatrice, l'entretien sur ce fils – « But the boy... » (SUSS, 1038) –, et entend alors un autre discours derrière le contenu manifeste.

"Did the boy give you no explanation of these assaults?"

"No, he declared there was no reason."

"Were they good friends at other times?"

"No, there was never any love between them."

"Yet you say he is affectionate?"

"Never in the world could there be so devoted a son. My life is his life.

He is absorbed in what I say or do."

²⁴ Sigmund Freud. *Ma vie et la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1928, p. 62.

"No doubt you and the boy were great comrades before this second marriage. You were thrown very close together, were you not?"

"Very much so."

"And the boy, having so affectionate a nature, was devoted, no doubt, to the memory of his mother?"

"Most devoted."

"He would certainly seem to be a most interesting lad." (SUSS, 1038)

Il ne parvient pas à faire céder les défenses de Ferguson, qui n'a pas encore conscience de la portée de ce qu'il dit, mais Holmes a désormais sa solution, qu'il note immédiatement – « Holmes made a note. » (SUSS, 1038) Il est intéressant de remarquer que dans cette nouvelle, l'entretien ne se rapproche pas seulement de la séance psychanalytique par sa structure et ses méthodes, mais aussi par son contenu, et le lecteur se trouve face à un cas classique de retour de la névrose infantile et du complexe d'Œdipe. Le fils s'est féminisé pour remplacer la mère morte, comme Holmes pourra le constater *de visu* – « he rushed forward and threw his arms round his neck with the abandon of a loving girl. » (SUSS, 1041) –, et la belle-mère est dès lors perçue comme une rivale intolérable. Ferguson manifeste physiquement, par une sorte d'acte manqué, qu'il dispose inconsciemment d'une réponse : « Ferguson gently disengaged himself from the embrace with some little show of embarrassment. » (SUSS, 1041) Alors il résiste et essaie, ultime défense, de renvoyer le détective, de repousser cette interprétation qui s'impose graduellement à lui : « Now Mr Holmes, I really feel that I have brought you on a fool's errand, for what can you possibly do save give me your sympathy ? » (SUSS, 1042) Dans ce cas, Holmes pratique à la perfection, et au lieu d'infliger la solution à Ferguson, il attend patiemment qu'elle s'impose d'elle-même, et c'est Ferguson qui finit par nommer le coupable, et découvrir que Jacky, son fils aîné a essayé d'empoisonner son demi-frère, et que sa femme s'est efforcée alors d'aspirer le poison. Holmes, comme d'habitude, sait depuis le début – « I have not been struck up to now with its complexity. It has been a case for intellectual deduction. I had in fact, reached our goal before we left Baker Street. » (SUSS, 1042) –, mais il emploie les précautions exigées par l'analyse :

Nous ne devons jamais confondre ce que nous savons, nous, et ce qu'il

[le patient] sait, lui. Evitons de lui faire immédiatement part de tout ce que nous croyons deviner. En règle générale nous attendons, pour lui communiquer notre reconstitution, nos explications, que le patient soit lui-même si prêt à les saisir qu'il ne lui reste plus qu'un pas à faire pour effectuer cette décisive synthèse. Si nous procédions autrement, si nous lui jetions à la tête, avant qu'il ait été préparé, nos interprétations, celles-ci resteraient inefficaces ou provoqueraient une violente explosion de *résistance* qui gênerait ou même compromettrait la continuation du travail²⁵.

Dès lors, la résistance est de pure forme – « Good God ! It is incredible ! » (SUSS, 1043) –, et Ferguson peut retourner à une sexualité normale. Au lieu de repousser sa femme, il lui tend désormais les mains (SUSS, 1044), et sa cure est un succès, puisqu'elle lui permet de libérer cet instinct sexuel dont il se sentait visiblement coupable après la mort de sa première femme. Son fils Jacky incarnait alors son Surmoi, la censure vivante de ce nouvel amour. Une fois les résistances du Surmoi vaincues, et Jacky envoyé à la mer – « "I think a year at sea would be my prescription for Master Jacky", said Holmes. » (SUSS, 1044) –, Ferguson est guéri, selon l'interprétation freudienne de la guérison.

C'est par une récurrence amoureuse que se produit la guérison, à condition d'englober sous le nom d'*amour* toutes les composantes si variées de l'instinct sexuel, et cette récurrence est indispensable, car les symptômes contre lesquels le traitement est entrepris ne sont que des résidus de combats antérieurs contre le refoulement ou le retour du refoulé ; ils ne peuvent être résolus et balayés que par une nouvelle marée montante de la même passion²⁶.

Nous ne pouvons clore cette réflexion sur les similarités entre la pratique holmésienne et celle de la psychanalyse sans mentionner une solution extrême à laquelle toutes deux ont recours. Les associations libres ne permettent pas toujours de faire surgir les traces du refoulement, ni de lever tous les écrans. En cas d'échec, ou si le patient présente une névrose trop douloureuse, Holmes expérimente de façon très marginale une autre technique développée par Freud, et s'essaie à l'hypnose. Dans *The Adventure of the Red Circle*, il calme

²⁵ Sigmund Freud. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970, pp. 46-47.

²⁶ Sigmund Freud. *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Paris : Gallimard, 1949, p. 203.

instantanément Mrs Warren, et déclenche une sorte de discours automatique :

Holmes leaned forward and laid his long, thin fingers upon the woman's shoulder. He had an almost hypnotic power of soothing when he wished. The scared look faded from her eyes, and her agitated features smoothed into their usual commonplace. She sat down in the chair which he had indicated. (REDC, 902)

Lors de cet entretien, la parole habituellement extensive et dissolue du patient se transforme en un échange précis de questions-réponses dirigé par le détective. L'écoute devient injonction, et la cliente se retrouve en état de soumission totale. La plupart de ses réponses commencent par un très obéissant « yes, sir » ou « no, sir », et Mrs Warren devient l'objet, beaucoup plus que le sujet de cet entretien qui lui échappe : ici, la nécessité de tout savoir l'emporte sur l'aide qu'il peut apporter à sa cliente. Obnubilé par le résultat, il cède à la tentation d'effraction que comporte sa pratique, pilonne Mrs Warren de questions et la pille littéralement, lui ordonnant une transparence totale : « Report to me if anything fresh occurs. » (REDC, 903) Cette référence explicite à l'hypnose dans le texte illustre la façon dont le détective peut dérapier, dont le psychanalyste peut devenir cambrioleur. En effet, malgré cette similitude structurelle entre la détection holmésienne et la psychanalyse freudienne, Holmes commet de nombreuses fautes professionnelles. Sa pratique est déviante, elle flatte son Ego et assouvit sa volonté de toute-puissance. Tout se passe comme si la détection-psychanalyse était pour lui un moyen de déguiser, de déplacer, de retarder sa propre névrose. Il se soigne en exerçant – on entend dire par-ci, par-là, que rien n'est plus courant ! –, il sublime en quelque sorte sa névrose en lui fournissant un exutoire reconnu socialement. Plus qu'un métier, la détection est d'ailleurs pour lui un besoin impérieux, il est parfois en manque d'elle comme d'une drogue. Il dit par exemple au début de *The Yellow Face* : « I was badly in need of a case. » (YELL, 351) La détection lui permet de justifier, de sublimer, de détourner à fins utiles des pulsions névrotiques, qui lorsqu'elles ne sont pas circonscrites dans ce cadre précis, deviennent plus expressément menaçantes pour l'équilibre de son Moi. Avant de passer à l'étude de cette névrose, nous

aimerions donc montrer qu'elle transparait déjà dans sa pratique psychanalytique de la détection. Car certes, il guérit beaucoup, mais sa technique aurait probablement été désavouée par Freud, et Sherlock Holmes aurait probablement été rayé de l'ordre des psychanalystes.

*

La première entorse de Sherlock Holmes à la déontologie du métier consiste à transformer souvent l'écoute en interrogatoire. Il soumet le client à la question, sans réellement se soucier de lui, comme il l'indique à Watson au début de *A Scandal in Bohemia*, alors que ce dernier propose de s'éclipser le temps de l'entretien :

"But your client –"
"Never mind him." (SCAN, 164)

Nombre de clients sont froissés, frustrés par le manque de respect manifesté par Sherlock Holmes, qui les coupe brutalement dans leur récit afin de leur faire préciser tel ou tel détail, et ce sans ménagement ni explication. L'histoire du client ne lui appartient plus, et l'interprétation holmésienne va plus vite que la compréhension du client, compréhension que le détective ne cherche d'ailleurs pas à provoquer. Au lieu de recréer la sérénité affective qui fait défaut au patient, le détective manifeste angoisse et agacement, impatience et ennui, si jamais le client oppose des résistances, ou essaie de se protéger de l'intrusion. Les expressions suivantes, prises dans *A Scandal in Bohemia*, sont exemplaires du ton sur lequel Holmes s'adresse souvent à ses clients : « with a yawn » (SCAN, 165) ; « coldly » (SCAN, 175). Le client devient pour Sherlock Holmes prétexte à satisfaire ses propres besoins narcissiques, et Holmes retire rarement autant de plaisir d'un cas qu'au moment où il peut impressionner, subjugué ses clients par l'emprise qu'il exerce sur eux. Dès leur entrée, il leur fait comprendre qu'ils sont en état de dépendance totale, qu'il les a parfaitement percés à jour, et qu'aucune résistance, aucun masque ne pourraient les soustraire à sa sagacité. A peine ont-ils franchi le seuil que Sherlock Holmes leur fait son numéro : il les dépouille de toute intimité subjective, les devine jusque dans les détails les plus pénibles, et en tire une fierté jubilatoire. Il devient un interlocuteur

pathologiquement sadique, qui n'autorise aucun retranchement, qui exige une reddition totale. Par l'intermédiaire de la détection, il réalise un fantasme narcissique et mégalomane de toute-puissance, il se prend pour un surhomme.

Le cas du roi de Bohême en offre une illustration pathétique. Ce dernier désire préserver son anonymat, et porte un masque qui manifeste de façon matérielle les fragiles défenses du moi, véritablement à fleur de peau. Mais Holmes ne peut résister à forcer sans précaution ce barrage, quitte à provoquer cette « violente explosion de résistance » dont Freud dit qu'elle pourrait « gêner ou compromettre la continuation du travail²⁷ ». Alors que le roi de Bohême s'est présenté à Holmes sous le nom du Conte Von Kramm, le détective s'adresse immédiatement à lui en lui donnant nonchalamment du « Votre Majesté », et réactive la névrose jusque là contenue par le masque :

"If your Majesty would condescend to state your case," he remarked, "I should be better able to advise you."
The man sprang from the chair and paced up and down the room in uncontrolable agitation. Then, with a gesture of desperation, he tore the mask from his face and hurled it upon the ground. "You are right," he cried; "I am the King. Why should I attempt to conceal it?"
"Why, indeed?" murmured Holmes. (SCAN, 165)

Après un moment de flottement hystérique, le client se rend, accepte la défaite, et se plie désormais à tous les caprices de Sherlock Holmes qui use et abuse sadiquement de son pouvoir. Il manifeste une indifférence totale à sa souffrance, et jouit de la difficulté intellectuelle du cas :

Holmes laughed. "It is quite a pretty little problem," said he.
"But a very serious one to me," returned the King reproachfully.
"Very indeed." (SCAN, 166)

Il le rudoie, et même l'exploite financièrement, ce qui soulève le problème non résolu du paiement de l'acte. Sherlock Holmes affiche à ce propos une ligne de conduite exemplaire, et décrit sa pratique comme un échange où les deux partenaires sont quitte, comme l'usage

²⁷ Sigmund Freud. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970, pp. 46.

psychanalytique le recommande : « They are all people who are in trouble about something and want a little enlightening. I listen to their story, they listen to my comments, and then I pocket my fee. » (STUD, 24) Mais cette profession de foi est bien malmenée par les faits, et il est loin de faire payer ses patients sur une base fixe : il se sert indiscutablement de l'argent comme moyen de pression, bien plus que comme outil thérapeutique. Il rançonne carrément le roi de Bohême, et ce pour le punir, pour lui faire métaphoriquement « payer » sa conduite, qu'il juge indigne²⁸. Dans d'autres cas, plus nombreux, il dispense le client de payer²⁹. Certes, cela correspond au mépris de Sherlock Holmes pour la hiérarchie sociale dans le choix de ses cas. Il entonne à la cantonade le leitmotiv « My profession is its own reward », et permet ainsi aux plus humbles de bénéficier de ses lumières. Mais cette générosité est contraire au principe d'égalité client/patient, et elle semble surtout satisfaire les besoins narcissiques de Sherlock Holmes. Il s'accorde ainsi la reconnaissance éternelle de ses clients – Violet Hunter, par exemple, quitte le cabinet du détective pleine de gratitude : « grateful » (COPP, 322) –, qu'il maintient dans une situation de redevabilité, et ce non-paiement semble tourné vers lui-même bien plus que vers ses patients. Ce manquement notoire à la déontologie du métier est un autre signe de la pratique déviante et névrotique du détective.

Non content de rudoyer et d'exploiter le roi de Bohême, il laisse sa propre subjectivité empiéter sur sa nécessaire réserve. Il le juge et le méprise, parce que ses propres affinités le rapprochent plutôt d'Irene Adler : « He bowed, and, turning away without observing the hand which the king had stretched out to him, he set off in my company for his chambers. » (SCAN, 175) Holmes renverse les positions, et souverain il se retire, allant même jusqu'à s'approprier l'objet du désir du roi, en lui demandant comme récompense cette photo tant convoitée. Le cas

²⁸ Il procédera de même à l'égard du duc d'Holderness dans *The Adventure of the Priory School* (538-558).

²⁹ Il agit de la sorte notamment avec Mary Morstan (SIGN, 89-158), avec Jabez Wilson (REDH, 176-190), avec Mary Sutherland (IDEN, 190-202), avec Helen Stoner (SPEC, 257-273), avec Victor Hatherley (ENGI, 273-287), avec Violet Hunter (COPP, 316-332), etc.

est tout bénéfique pour Sherlock Holmes, qui transforme le sujet de l'analyse en objet de son propre désir.

C'est à ce niveau que se situe la seconde dérive : les hommes qu'il est censé soulager deviennent des objets pour Sherlock Holmes. Au sens le plus littéral du terme, ils sont déshumanisés, réduits au statut de chose, tout entiers contenus dans leurs possessions, qui parlent pour eux. Au sens psychanalytique, ils représentent les bons objets du détective, ils constituent sa raison de sur-être.

Dès l'abord de l'entretien s'enclenche un processus aliénant de déshumanisation : Sherlock Holmes effectue une découpe différentielle de l'apparence physique, du comportement, des objets du client, trois éléments externes qui deviennent les ersatz de l'humain. Au lieu d'être épurée de toute visée taxinomique et chosifiante, l'élaboration diagnostique devient carcan nosographique dans lequel Sherlock Holmes enferme ses clients. Il a établi une typologie qu'il croit exhaustive, et succombe à sa manie de classer, de répertorier les êtres en types reconnaissables. Watson nous décrit ce fantasme holmésien selon lequel l'esprit humain serait capable de contenir et de maîtriser toute la réalité :

For many years he had adopted a system of docketing all paragraphs concerning men or things, so that it was difficult to name a subject or a person on which he could not at once furnish information. (SCAN, 165)

A la manière d'un entomologiste, il se flatte de pouvoir relier sans coup férir le paraître à l'être, et l'opération prive l'individu de son intériorité. Les hommes – *men* – deviennent de simples *specimen*, des représentants interchangeables de leur espèce, portant exactement les caractéristiques de leur type. Alors que Violet Smith enflamme les sens de Watson, dans *The Adventure of the Solitary Cyclist*, elle est un simple objet d'étude pour Sherlock Holmes, une représentante d'un type, intéressante uniquement dans sa situation relative par rapport à la norme qu'elle incarne, et qui suscite des remarques généralisantes et dépersonnalisantes, faisant peu de cas de la présence effective de la jeune fille : « There is a spirituality about the

face, however, which the typewriter does not generate. » (SOLI, 527) Jabez Wilson, dans *The Red-Headed League*, est de la même manière disséqué par le détective :

Beyond the obvious facts that he has at some time done manual labour, that he takes snuff, that he is a Freemason, that he has been in China, and that he has done a considerable amount of writing lately, I can deduce nothing else. (REDH, 177)

Le texte marque d'ailleurs par un procédé radical cette objectification pathologique que Sherlock Holmes fait subir à ces clients. En effet, l'objet précède souvent le sujet dans le cabinet du détective, et devient le succédané de l'humain. Holmes n'a pas besoin d'avoir le client en face de lui : sa pipe, sa canne, sa carte de visite, son chapeau lui suffisent pour dresser de lui un portrait plus fidèle que nature. Dans *The Yellow Face*, Grant Munro, qui n'a pas trouvé Holmes chez lui, est parti faire un tour en l'attendant, et a oublié sa pipe sur son bureau. La scène montre à quel point l'objet et le sujet sont interchangeable pour le détective. Non seulement la pipe met le détective en prise directe avec l'intimité du personnage, mais Holmes pousse le paradoxe : il traite l'objet comme un sujet, doté d'un corps et d'une individualité :

He held it up and tapped on it with his long, thin forefinger, as a professor might who was lecturing on a *bone*.
 "Pipes are occasionally of extraordinary interest," said he. "Nothing has more *individuality* save perhaps watches and bootlaces. [...] The owner is obviously a muscular man, left-handed, with an excellent set of teeth, careless in his habits, and with no need to practise economy."
 (YELL, 352)

La même chose se produit avec le docteur Mortimer dans *The Hound of the Baskervilles* : un examen du bâton de marche, que Mortimer a laissé derrière lui lors d'une première visite, permet au détective de reconstruire l'homme – « to reconstruct the man » (HOUN, 669) selon sa propre expression. Mais c'est avec Henry Baker que la violation tyrannique de l'intimité du sujet par l'intermédiaire de l'objet est la plus manifeste, et c'est ici le chapeau qui sert d'ersatz de l'homme. Watson, pour sa part, « succombe à l'obstacle de l'évidence³⁰ », et ne se donne

³⁰ Roland Barthes. *L'aventure sémiologique*. « Sémantique de l'objet ». Paris : Seuil, 1985, p. 254.

pas à lui-même « une sorte de secousse, de détachement pour objectiver l'objet, structurer sa signification³¹ ». Pour lui, l'objet n'est rien d'autre que de la matière inanimée intransitive, « a very seedy hard-felt hat, a tattered object. » (BLUE, 246) Au contraire, Holmes fait véritablement sortir un homme de son chapeau :

That the man was highly intellectual is of course obvious upon the face of it, and also that he was fairly well-to-do within the last three years, although he has now fallen upon evil days. He has foresight, but has less now than formerly, pointing to a moral retrogression, which, when taken with the decline of his fortunes, seems to indicate some evil influence, probably drink, at work upon him. This may account also for the obvious fact that his wife has ceased to love him. [...] He has, however, retained some degree of self-respect. He is a man who leads a sedentary life, goes out little, is out of training entirely, is middle-aged, has grizzled hair which he has had cut within the last few days, and which he anoints with lime-cream. (BLUE, 246)

Lorsque, finalement, Henri Baker arrive chez le détective, il ne lui reste plus qu'à confirmer l'objet : il n'est effectivement rien de plus que son chapeau, il ne présente aucun trait réfractaire qui aurait échappé à la réduction par l'objet, et c'est l'objet qui prend des connotations existentielles. C'est le chapeau et non la personne qui est qualifié de « disreputable » (BLUE, 250), et qui prend les traits de l'humain. Comme le développe Roland Barthes, l'objet se sémantise en proportion inverse de ce que l'homme perd son sens propre, « il y a une sorte d'échappée de l'objet vers l'infiniment subjectif³² ». Certes, l'objet fonctionne toujours comme signe :

En somme la fonction d'un objet devient toujours, au moins, le signe de cette fonction : il n'y a jamais d'objets, dans notre société, sans une sorte de supplément de fonction, une légère emphase qui fait que les objets, pour le moins, se signifient toujours eux-mêmes. [Le téléphone sur mon bureau] fonctionne comme un signe, le signe du fait que je suis un homme qui a besoin d'avoir des contacts dans sa profession ; et même ce verre d'eau, dont je me suis servi réellement parce que j'ai réellement soif, je ne peux faire autrement qu'il ne fonctionne comme le signe même du conférencier³³.

³¹ *Ibid.*, p. 254.

³² *Ibid.*, p. 251.

³³ *Ibid.*, p. 253.

Mais Sherlock Holmes exploite d'autorité ce sémantisme implicite de l'objet, ce glissement métonymique du sens, pour inférer un amoindrissement de l'être. Il place l'objet à l'origine du sujet et éprouve le besoin de faire reconnaître à ses clients cette soumission objectale, ce déplacement, ce décentrage sémantique par rapport à leur être, qui se retrouve systématiquement en périphérie et en aval du sens.

Une fois placés dans cette position objectale, les clients deviennent véritablement les bons objets de Sherlock Holmes, corrélatifs de son Moi. Indubitablement, Holmes retire un intense plaisir libidinal de l'objectification qu'il fait subir à ses clients, comme Watson le remarque par exemple dans *The Valley of Fear* : « Sherlock Holmes's eyes glistened, his pale cheeks took a warmer hue, and his whole face shone with an inward light when the call for work reached him. » (VALL, 778) Exutoires essentiels et explicitement uniques de sa libido, ses clients deviennent donc un besoin impérieux, une monomanie qu'il doit assouvir sous peine de sombrer dans la drogue : « He only turned to the drug as a protest against the monotony of existence when cases were scanty. » (YELL, 351) Aucune pulsion n'est plus forte que le désir d'un nouveau client, pas même une promenade au printemps avec son ami le plus proche. Alors qu'il a accepté une telle promenade au début de *The Yellow Face*, et que celle-ci lui a coûté un client, il en fait le reproche à Watson : « Holmes glanced reproachfully at me. "So much for afternoon walks !" said he. "Has this gentlemen gone, then ?" » (YELL, 351) Après la première expérience de satisfaction, la représentation du bon objet, fortement investie, semble désormais orienter son organisme vers la recherche d'un même objet. Les clients se succèdent donc dans le cabinet du détective aussi nombreux que possible ; consommables et interchangeables, ils constituent pour lui une sorte de fuel pulsionnel, un exutoire acceptable pour sa libido. Car en tant qu'objets du désir, ces clients ont le mérite et la vertu de déplacer la libido du corporel vers le spirituel, du réel vers le symbolique : ils ne sont pas des corps, mais des discours, des hommes-récits qui se résument à leur parole symbolique, et permettent à

Holmes de jouir à exercer son génie. Ainsi sublimée par l'objet de son désir, la libido trouve à s'exprimer dans le cadre de la censure charnelle du régime diurne, mais aux dépens de l'intégrité des clients/patients, atomisés par le désir sadique holmésien. Le client est le matériau qui permet à Holmes de réguler sa névrose, de la sublimer en génie créatif. Pourtant des symptômes ne manquent pas de se manifester dans sa pratique déviante, et le lecteur s'aperçoit que celui qui guérit aurait bien besoin lui aussi d'une thérapie. Car le combat perpétuel qu'il s'impose contre les forces du mal provoque un renforcement aigu du clivage entre son ça et son Surmoi, une schize entre sa vie émotionnelle et sa vie intellectuelle. Sa pensée se pose en perpétuel écran entre lui et les autres, et aussi entre lui et lui-même, et ce conflit se marque par une clinique de névrose obsessionnelle.

En s'efforçant de réprimer toutes ses pulsions charnelles, que son imaginaire assimile à des pulsions de mort, Holmes s'est mis dans une situation de conflit permanent, et ce conflit engendre une pathologie de névrose obsessionnelle :

Embrassons [...] d'un coup d'œil ce qui constitue un trouble « nerveux » : d'une part un « moi » entravé dans sa synthèse, sans influence sur une partie du « ça », devant renoncer à exercer une part de son activité afin d'éviter un heurt nouveau avec ce qui est refoulé, s'épuisant dans un vain combat contre les symptômes, rejetant les aspirations refoulées ; d'autre part, un « ça » au sein duquel des instincts isolés se sont rendus indépendants, poursuivent leurs buts à eux sans égards aux intérêts généraux de l'être, et n'obéissent plus qu'aux lois de la psychologie primitive qui commandent dans les profondeurs du « ça ». [...] Alors la genèse des névroses nous apparaît sous cette formule simple : le « moi » a tenté d'étouffer certaines parties du « ça » *d'une manière impropre*, il a échoué, et le « ça » se venge. Le moi prend part à ce conflit parce qu'il ne peut absolument pas renoncer à sa subordination aux réalités du monde extérieur³⁴.

Ce conflit engendre plusieurs pathologies, qui marquent le comportement du détective. Quand il rappelle la clinique de la névrose obsessionnelle, Bergeret mentionne l'isolation comme tout

³⁴ Sigmund Freud. *Ma vie et la psychanalyse*. « Psychanalyse et médecine ». Paris : Gallimard, 1928, p. 155.

premier symptôme³⁵, reprenant l'analyse de Freud selon laquelle « la névrose rend asocial³⁶ ».

Il définit ainsi l'isolation névrotique :

L'isolation est le premier symptôme, c'est-à-dire qu'au cours d'une relation, la première chose qui frappe est la stérilisation de l'affectivité car chez l'obsessionnel, la pensée se substitue aux actes au point qu'il y a disparition quasi totale de la spontanéité. Cette pensée va lui servir de perpétuel écran entre lui et les autres, si bien que le premier mouvement de l'obsessionnel est de se retirer, de prendre ses distances. Il pense et regarde. Cette attitude correspond en général à ce qui est décrit en psychologie sous le terme de *caractère schizoïde*³⁷.

Incontestablement, Sherlock Holmes manifeste tous les signes de cette asocialité : Watson insiste souvent sur la froideur de ses gestes, son absence d'émotivité, et son isolement social, tantôt avec tristesse – « he was immune from sentiment », (3GAB, 1032) –, tantôt avec colère – « You are a brain without a heart ! » (GREE, 435) –, tantôt avec humour – « My friend took the lady's ungloved hand, and examined it with as close an attention and as little sentiment as a scientist would show to a specimen. » (SOLI, 527) –, mais le plus souvent avec une résignation analytique :

During my long and intimate acquaintance with Mr Sherlock Holmes I had never heard him refer to his relations, and hardly ever to his own early life. This reticence upon his part had increased the somewhat inhuman effect which he produced upon me, until sometimes I found myself regarding him as an isolated phenomenon, a brain without a heart, as deficient in human sympathy as he was preëminent in his intelligence. His aversion to women and his disinclination to form new friendships were both typical of his unemotional character, but not more so than his complete suppression of every reference to his own people. I had come to believe that he was an orphan, with no relatives living. (435)

Cette description interprète bel et bien l'attitude de Sherlock Holmes en termes de

³⁵ Nous appuyons notre analyse de la névrose obsessionnelle holmésienne sur le résumé très clinique de Jean Bergeret, *Psychologie pathologique*, destiné à fournir aux internes en psychiatrie les outils théoriques pour diagnostiquer et éventuellement soulager les troubles psychiques. L'utilisation d'un tel ouvrage, plus pratique que symbolique, pour une étude littéraire, nécessite peut-être quelque justification. Ce travail, certes un peu réducteur et systématique, a le mérite de fournir des types reconnaissables, et de souligner par les symptômes les structures névrotiques ou psychotiques communes à ces différents types. Il dresse un état des lieux actuel et compact des diagnostics et des thérapies psychiques, et nous a servi à affiner et à rendre plus scientifiquement exacts les diagnostics rendus de manière abondante mais très floue à propos du détective.

³⁶ Sigmund Freud. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1927, p. 169.

³⁷ Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 161.

refoulement, d'inhibition des affects, de mise à distance délibérée de toute proximité affective. Watson parle en effet de « réticence », de « déficience », et souligne le caractère antérieur du conflit, l'ancrage de la névrose dans le passé et même dans la petite enfance. Sherlock Holmes ne mentionne jamais ni sa mère, ni son père, et son frère n'est qu'un jumeau, un double à la pathologie exacerbée. Ce refoulement radical qui caractérise l'âge adulte est explicitement relié par le texte à une névrose infantile dont il serait le résidu. Le retour de la réalité psychique qui a été sacrifiée, et dont le manque continue à peser sur le sujet, détermine ses comportements névrotiques actuels. Lacan a précisé :

Quand nous parlons de névrose, nous faisons jouer un certain rôle à une fuite, à un évitement, où un conflit avec la réalité a sa part. Au moment où il déclenche sa névrose, le sujet élide, scotomise comme on dit depuis, une partie de sa réalité psychique, ou, dans un autre langage, de son *id*. Cette partie est oubliée, mais continue à se faire entendre de façon névrotique³⁸.

Dans cette phrase d'introduction de *The Greek Interpreter* – peut-être la nouvelle n'est-elle pas par hasard une histoire d'interprétation –, Watson établit le lien entre les comportements pathologiques de fuite du héros, et son histoire infantile : quelles que soient les extrémités que peut atteindre la stérilisation de son affectivité, c'est donc toujours d'une névrose qu'elle relève, puisqu'elle a une « préhistoire », puisque le conflit présent rejoue un conflit passé :

Freud a posé la nécessité que, pour qu'il y ait symptôme, il faut qu'il y ait au moins duplicité, au moins deux conflits en cause, un actuel et un ancien. Sans la duplicité fondamentale du signifiant et du signifié, il n'y a pas de déterminisme psychanalytique convenable. Le matériel lié au signifiant ancien est conservé dans l'inconscient à titre de signifiant en puissance, de signifiant virtuel, pour être pris dans le signifié du conflit actuel et lui servir de langage, c'est-à-dire de symptôme³⁹.

La névrose holmésienne est bien « un comportement qui laisse deviner un mécanisme régressif⁴⁰ », et nous allons analyser immédiatement les manifestations de cette économie

³⁸ Jacques Lacan. *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 56.

³⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

régressive. Mais précisons que le texte laisse le lecteur à la porte d'une interprétation, et ne lui permet pas d'aller chercher plus avant dans l'origine de la névrose : Sherlock Holmes ne fait aucune confiance, il ne part pas à la recherche de son passé. La névrose est manifeste, explicitement reliée à cette béance de l'histoire infantile, mais les symptômes ne sont pas traduits, le signifiant primordial n'est pas retrouvé dans le discours conscient. La mère ne fera pas retour dans ce régime dialectique ; elle viendra se réconcilier dans une autre langue, sous-jacente au texte explicite, débarrassée des structures schizoïdes.

Cette isolation névrotique de Sherlock Holmes se traduit par la froideur de ses gestes et de ses sentiments, car les émotions sont perçues comme les ennemies de la raison souveraine, et cette valeur accordée à la raison le place en situation de déni du réel, d'autisme. Tout ce qui n'est pas raison est banni, et les remarques de Sherlock Holmes à propos des femmes et de l'amour illustrent cet antagonisme : « But love is an emotional thing, and whatever is emotional is opposed to that true cold reason which I place above all things. » (SIGN, 157) Dans son analyse de l'autisme et des structures schizoïdes, Minkowski évoque le type du rationnel névrotique, qui s'isole de tout ce qui n'est pas contenu dans son esprit :

Le rationnel se complaît dans l'abstrait, dans l'immobile, dans le solide et le rigide ; le mouvant et l'intuitif lui échappent ; il pense plus qu'il ne sent et ne saisit d'une façon immédiate ; il est froid à l'instar du monde abstrait ; il discerne et sépare, et de ce fait, les objets, avec leurs contours tranchants, occupent dans sa vision du monde une place privilégiée : ainsi il arrive à la précision de la forme ⁴¹.

Ainsi, Sherlock Holmes succombe à la tentation intellectualiste, et perd le contact avec la réalité. Son autisme s'aggrave véritablement en un acosmisme, étape ultime du recul extrême par rapport au donné. Watson ne peut en croire ses oreilles lorsqu'il s'aperçoit, dès sa première rencontre avec le détective, que ce dernier n'a jamais entendu parler de Copernic, et n'a aucune idée de la composition du système solaire ; pire, il n'a aucune intention de remédier à

⁴¹ Cité par Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 209.

ses lacunes, et de charger son cerveau de ce qu'il considère comme « des faits inutiles » (STUD, 21). Holmes et Watson n'appartiennent visiblement pas à la même planète :

"But the Solar System!" I protested.
 "What the deuce is it to me?" he interrupted impatiently: "you say that we go round the sun. If we went round the moon it would not make a pennyworth of difference to me or to my work." (STUD, 21)

Gusdorf offre une excellente analyse de cette dérive intellectualiste névrotique, qui place Sherlock Holmes dans un néant affectif et lui fait perdre la notion du réel :

L'intellectualisme aboutit à un acosmisme. Il désétablit l'homme, en lui prouvant que le monde apparent n'est que l'ordre de l'illusoire. Le sujet transcendantal se trouve ainsi dépouillé de son environnement matériel quotidien, et installé dans un panorama mathématique ou axiomatique, seul valable en droit, parce que doué de la présence absolue du vrai sur le réel. L'esprit se découvre soi-même comme un absolu sans condition, et qui se suffit. Peu importent la planète Terre et la cosmologie, peu importe l'évolution de l'espèce humaine, pour autant que ces phénomènes relèvent de l'événement, du hasard⁴².

Mycroft Holmes présente un autisme encore plus avancé que son frère. Il est présenté dans *The Adventure of the Bruce-Partington Plans* comme un gigantesque cerveau à tiroirs, capable de contenir le monde entier : « His specialism is omniscience. » (BRUC, 914) Chez lui, l'acosmisme n'est pas seulement un idéal, mais une règle de vie. Il passe tout son temps libre au Diogenes Club, qui érige de façon paradoxale cette asocialité en principe associatif :

There are many men in London, you know, who, some from shyness, some from misanthropy, have no wish for the company of their fellows. Yet they are not averse to comfortable chairs and the latest periodicals. It is for the convenience of these that the Diogenes Club was started, and it now contains the most unsociable and unclubable men in town. No member is permitted to take the least notice of any other one. [...] My brother was one of the founders. (GREE, 436)

Même si le paradoxe dénote une certaine distance critique, il n'empêche que le Diogenes Club demeure une tour d'ivoire, un observatoire qui maintient la distance entre le malade et le monde. Ce recul par rapport au donné crée cette attitude de représentation que Durand appelle

⁴² Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, p. 269.

« vision monarchique⁴³ » : du haut de sa tour, Mycroft peut s'abstraire du reste du monde, « regarder d'en haut, en aristocrate, les autres se débattre⁴⁴ », et une scène est particulièrement révélatrice de ce clivage, très proche de la *spaltung* freudienne. Perchés devant une fenêtre en saillie – le terme *bow-window* est tout à fait propre à désigner l'endroit d'où le monarque condescend à se pencher sur le cas de ses citoyens, mais certainement pas de ses *concitoyens* – Mycroft et Sherlock passent en revue cette population grouillante à laquelle ils veulent à tout prix échapper, et les hommes deviennent des objets d'expérience maîtrisés, des types déjà contenus dans ces cerveaux supérieurs, en marge du monde : « "To anyone who wishes to study mankind this is the spot," said Mycroft. "Look at the magnificent types !" » (GREE, 437) Non seulement Mycroft et Sherlock sont sur une autre planète, mais, dans une version humoristique de l'hallucination, ils se prennent bel et bien pour une autre planète. En apprenant que son frère va se mêler des affaires terrestres, Sherlock Holmes commente en effet : « But Jupiter is descending today. What on earth can it mean ? » (BRUC, 915) Holmes indique que le monde est entièrement réinterprété aux dimensions de l'esprit : la perte des fonctions d'identité, de lieu et de temps, propre à ces structures schizomorphes, reconstruit le réel selon les références de la raison toute-puissante, et situe l'esprit en lieu et place de la divinité.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la pauvreté des rapports émotionnels soit remplacée par la prolixité verbale, puisque la parole structure le monde informe selon les modèles distincts de l'esprit. Bergeret note : « l'obsessionnel fait montre d'une prolixité à toute épreuve. Son esprit est d'une logique intarissable⁴⁵ », et Sherlock Holmes est en effet, on l'a vu, un parleur expansif. Sa parole, qui intervient en fin de nouvelle, célèbre la supériorité de l'esprit sur la matière, la victoire de la raison triomphante : elle ne tolère aucun trou, aucun

⁴³ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 209.

⁴⁴ Minkowski, cité par Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 209.

⁴⁵ Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 162.

flou, aucune contradiction, et vient célébrer la défaite du monde sensible. Gusdorf explique le phénomène, en le liant à une pathologie schizoïde de l'homme moderne :

La raison triomphante se donne pour tâche de substituer au monde vécu, dans son incohérence, dans son opacité sensible, dans sa coloration passionnelle, le monde intelligible d'un univers du discours. Le réel, dans tous les domaines, doit faire place au vrai. [Ce mouvement] entraîne non seulement la déchéance des fabulations imaginatives, mais encore le rejet de l'affectivité, comme aussi la méfiance systématique vis-à-vis du sensible. L'esprit ne peut prendre appui que sur l'esprit. C'est-à-dire que l'intellectualisme se donne pour tâche de mettre au point une ontologie sans présupposé, une vérité qui ne soit pas vérité d'autre chose que de soi, consacrant le triomphe de la forme ⁴⁶.

*

Cette méfiance par rapport aux données sensibles et aux échanges émotionnels se traduit chez Sherlock Holmes par un comportement souvent obsessionnel. Il tient à exercer un contrôle rigoureux, répétitif, minutieux et exhaustif du monde réel, à le soumettre non plus seulement aux exigences de sa raison, mais aussi aux caprices de sa mémoire. Il s'arrange donc pour que le monde qui l'entoure prenne souvent la même forme, et certaines conditions doivent être remplies pour que le cas puisse débiter. Le cas se déroule presque immuablement de la même façon. L'installation du détective au moment où il s'apprête à écouter le discours de son client a tout d'un rite obsessionnel : il se place systématiquement dans la même position, enroulé sur son fauteuil, les yeux clos, les doigts de ses deux mains joints, la pipe à la bouche. Il aime à s'entourer des mêmes objets, des mêmes personnes, et surtout des mêmes événements : telle pipe sera toujours utilisée dans tel cas, tel échange rituel devra prendre place entre lui et Watson, ou entre lui et son client, tel cas sera systématiquement interprété en tant que redite, reconstruction d'un cas passé. Sherlock Holmes, qui se plaint parfois du manque d'imagination des truands, a pourtant un besoin obsessionnel de la répétition, et il s'arrange pour que les événements qui émaillent sa vie rentrent dans ce cadre du déjà pensé, du déjà

⁴⁶ Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, p. 240.

compris, et ce en développant systématiquement sa mémoire, en apprenant presque par cœur les rubriques de faits divers. Watson précise dans *A Study in Scarlet* que la connaissance holmésienne de la réalité criminelle mondiale est exhaustive : « Knowledge of sensational literature. – Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century. » (STUD, 22) Holmes s'efforce en effet de se souvenir de tout, pour que le réel ne le prenne pas en défaut. Le positivisme se double ici d'un contrôle pathologique incessant de la réalité. Car, de ce point de vue, son activité consiste à retourner constamment vérifier les schémas existants, à s'assurer que c'est bien toujours à eux qu'il a affaire, et il ne manque jamais une occasion de replacer tel événement de la réalité dans les ornières de son esprit. Le conseil le plus précieux qu'il donne à ses collègues de la police officielle est le suivant :

Mr. Mac, the most practical thing that you ever did in your life would be to shut yourself up for three months and read twelve hours a day at the annals of crime. Everything comes in circles. [...] The old wheel turns, and the same spoke comes up. It's all been done before, and will be again. (VALL, 777)

En étudiant le réel, en gommant sa contingence par les nécessités de son esprit, il transforme son besoin personnel de contrôle en loi universelle de fonctionnement du monde. Il conclut une sorte de pacte propitiatoire avec le réel, il s'accorde ses grâces, il le dompte en le façonnant aux mesures de sa mémoire. Ce caractère répétitif transforme le réel, qui devient l'image, la projection, l'œuvre de l'esprit, c'est-à-dire une réalité interne, rassurante pour Sherlock Holmes mais aussi pour le lecteur. Car ce dernier est ainsi amené à interpréter l'histoire non plus en fonction des événements qu'elle présente, mais en fonction de la trace que l'histoire précédente a laissée dans son esprit. Le référent n'est plus le réel, mais les textes antérieurs, c'est-à-dire le monde fictif de l'univers raisonnable du discours, qui vient supplanter le monde réel en tant que système de référencialité. Par ce contrôle obsessionnel, Holmes réussit donc à gommer le réel antagoniste, et toute variation dans l'ordre des choses est désormais perçue comme un changement de l'esprit. Pour Sherlock Holmes, la réalité est statique, seul l'esprit est capable

du saut, de la trouée dans le réel, seul l'esprit est capable de mettre en relation deux occurrences, et ainsi de mettre la réalité en coupe réglée. Il donne un exemple de cette maîtrise totale du réel par l'esprit dans *The Sign of Four*. A propos de l'idée de Jonathan Small d'utiliser un lilliputien primitif comme allié, Holmes reconnaît que son adversaire a été capable de ce saut épistémologique qui chamboule la réalité. Mais à malin, malin et demi, car la mémoire holmésienne, capable d'intégrer sur le champ toutes les déviations par rapport au modèle s'adjoint un esprit supérieur, rodé aux manœuvres libératoires de la réalité, et qui épouse toute tentative d'expansion :

He lifts the case from the regions of the commonplace. I fancy that this ally breaks fresh ground in the annals of crime in this country – though parallel cases suggest themselves from India and, if my memory serves me, from Senegambia. (SIGN, 111)

Deleuze explique ce mécanisme, qui consiste pour Sherlock Holmes à nier toute unicité de la réalité, à la percevoir comme une suite infinie de répétitions, où seul l'esprit est capable d'opérer des différenciations :

Comment la répétition changerait-elle quelque chose dans le cas ou dans l'élément qui se répète, puisqu'elle implique en droit une parfaite indépendance de chaque présentation ? La règle de discontinuité ou d'instantanéité dans la répétition se formule : l'un n'apparaît pas sans que l'autre ait disparu. [...] La répétition se défait à mesure qu'elle se fait. Elle n'a pas d'en soi. En revanche, elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple : une différence, quelque chose de nouveau *dans* l'esprit. [...] Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ? Par une différence que l'esprit *soutire* à la répétition⁴⁷ ?

Remarquons enfin que la répétition, que Sherlock Holmes pose en principe du monde, induit aussi un comportement de lecture obsessionnelle chez le lecteur. Ce dernier lit pour retrouver, pour voir se répéter la même réalité nécessaire et rassurante, ce qui est particulièrement paradoxal dans le cadre d'un roman policier, dont les ressorts principaux sont a priori la

⁴⁷ Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968, p. 96.

nouveauté, le suspense, la contingence. Le texte est jalonné de repères, et fonctionne, comme son héros, en autarcie : il crée ce monde parallèle que nous avons analysé en première partie, et dont le lecteur a plaisir à retrouver rituellement les éléments typiques, et la lecture participe elle aussi d'un certain autisme.

*

Sherlock Holmes manifeste enfin le troisième élément qui est retenu par les psychiatres pour formuler le diagnostic de névrose obsessionnelle : il subit une régression pathologique de ses affects, en particulier sur les représentations anales⁴⁸. La névrose holmésienne est profondément marquée par cette régression du Moi, et l'intérêt génital est déplacé vers des phases antérieures de la sexualité, en particulier vers le stade anal. Freud nous explique que la névrose s'accomplit toujours par voie de régression,

[...] en évoquant des phases périmées de la vie sexuelle qui étaient l'occasion, pour l'individu, de certaines jouissances. Elle se manifeste par le retour à l'enfance, et le rétablissement d'une ère infantile de la vie sexuelle⁴⁹.

Indiscutablement la sexualité génitale de Sherlock Holmes est extrêmement pauvre, et il semble même pratiquer l'abstinence : il éprouve de la méfiance (DYIN, 932), de l'indifférence (3GAB, 1032), du mépris (VALL, 801), voire une véritable aversion (GREE, 435) pour les femmes. Quant aux hommes, même si Rex Stout a voulu lui faire porter la culotte dans le couple homosexuel qu'il formerait selon lui avec Watson, il a payé cette interprétation fantaisiste du texte par un bannissement de toute réunion holmésienne⁵⁰ ! Si l'on s'en tient au texte, la sexualité de Sherlock Holmes semble effectivement être auto-érotique plutôt que dirigée sur des objets, comme lors des phases pré-génitales.

Il ne paraît pas exagéré de dire qu'il a d'abord opéré une fixation sur le stade oral, et que

⁴⁸ cf. Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 164.

⁴⁹ Sigmund Freud. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 1953, p. 170.

⁵⁰ Rex Stout. *Watson was a Woman*. Toast prononcé lors de l'ouverture du congrès des *Baker Street Irregulars* de New York, 31 janv. 1941.

la zone buccale constitue chez lui une zone érogène, ou en tous cas une source corporelle pulsionnelle. De la façon la plus évidente, il suce souvent sa pipe en se plaçant en position fœtale, et le lecteur n'a pas de mal à voir dans la pipe un ersatz du pouce, qui stimule la zone buccale. L'adoption de la position fœtale est le signe manifeste de cette régression. Citons par exemple le début de *The Adventure of the Creeping Man* : alors que Watson vient rendre visite à son ami, il le découvre dans cet état de béatitude infinie, plongé dans une douce rêverie, et le sourire aux lèvres :

When I arrived at Baker Street I found him huddled up in his armchair with updrawn knees, his pipe in his mouth. [...] Then with a start, he seemed to come from his reverie, and with his usual whimsical smile, [...] (CREE, 1071)

Le même état de contentement se manifeste dans *The Red-Headed League* :

He curled himself up in his chair, with his thin knees drawn up to his hawk-like nose, and there he sat with his eyes closed and his black clay pipe thrusting out. [...] I had come to the conclusion that he had dropped asleep. (REDH, 184)

Parfois, la pipe, comme le pouce pour l'enfant, a une fonction réconfortante, et l'épisode de succion construit une sorte de cocon dans lequel Holmes peut se libérer quelques instants de la tension d'un cas qui n'avance pas comme il le souhaiterait. Dans *The Adventure of the Devil's Foot*, la pipe produit la fumée, et ainsi la bulle protectrice, qui retranche Holmes du monde : « He sat coiled in his armchair, his haggard and ascetic face hardly visible amid the blue swirl of his tobacco smoke. » (DEVI, 960) L'intermède lui redonne l'énergie nécessaire à la poursuite de l'enquête.

De façon plus subtile, cette régression des pulsions au stade oral se manifeste par un autre plaisir, qui met en jeu les organes de la phonation et du langage, qui appartiennent eux aussi à la zone buccale. Pour Sherlock Holmes comme pour le petit enfant, produire un langage est particulièrement jubilatoire, et la fin de chaque histoire est marquée par le flot compulsif de la parole holmésienne. Holmes s'enivre de sa propre parole, il y trouve un plaisir

sans égal, auquel il a du mal à renoncer. A Isadora Klein qui se propose de lui raconter son histoire à la fin de *The Adventure of the Three Gables*, il fait presque un caprice pour que ce soit lui qui raconte : « I fancy I could tell it to you. » (3GAB, 1032) Cette décharge pulsionnelle de parole marque l'apothéose du cas, et ressemble beaucoup à une éjaculation symbolique. La zone buccale est donc la première fixation régressive qui permette à la sexualité du détective de s'exercer.

Mais c'est surtout sur les représentations anales que la névrose holmésienne semble avoir régressé : sa détection fonctionne selon le double principe de rétention et d'expulsion.

Même pressé par les supplications de Watson ou de ses clients, Sherlock Holmes ne donne jamais la solution du problème tout de suite : il aime faire languir ses compagnons, les maintenir dans l'expectative, et prolonger le plus longtemps possible la phase rétentive, qui fait de lui le centre de l'attention. Il garde pour lui, à l'intérieur de lui, ce récit qui est devenu le bon objet intériorisé, instrument de pouvoir sur ses proches qui attendent la délivrance. Plus Watson insiste, plus Holmes jubile et retient sa langue ; il remet son plaisir à plus tard, ravale sa narration afin de mieux faire enrager Watson. Tout un jeu espiègle de rétention sadomasochiste s'instaure alors entre Holmes, qui ménage ses effets et retarde son plaisir, et sa cour, qui grandit et multiplie les supplications au fur et à mesure que l'expulsion tarde. On trouve un premier exemple de cette rétention holmésienne du bon objet dans *A Study in Scarlet* :

"The plot thickens," he said, as I entered; "I have just had an answer to my American telegram. My view of the case is the correct one."
 "And that is —?" I asked eagerly.
 "My fiddle would be the better for new strings," he remarked. (STUD, 38)

En détournant la conversation qu'il avait lui-même initiée, Holmes fait monter les enchères afin d'obtenir une reconnaissance maximale. Le même scénario se répète tout au long des nouvelles. Holmes rechigne toujours à abrégé son plaisir, et l'anticipation rétentive est source de délectation. Dans *The Red-Headed League*, il rabroue Watson qui lui réclame la solution :

« My dear doctor, this is a time for observation, not for talk. » (REDH, 184) Dans *A Case of Identity*, il joue avec les nerfs du docteur, et prétend ne pas comprendre ce que son ami attend de lui. Il constipe volontairement son langage :

"Well, have you solved it?" I asked as I entered.
 "Yes. It was the bisulphate of Baryta."
 "No, no, the mystery!" I cried.
 "Oh, that! I thought of the salt that I have been working upon. There was never any mystery in the matter, though, as I said yesterday, some of the details are of interest. The only drawback is that there is no law, I fear, that can touch the scoundrel."
 "Who was he, then, and what was his object in deserting Miss Sutherland?"
 The question was hardly out of my mouth, and Holmes had not yet opened his lips to reply, when we heard a heavy footfall in the passage, and a tap at the door. (IDEN, 198)

Cette résistance se rapproche aussi de ce qu'Anzieu a appelé « la cinquième phase du travail de l'œuvre⁵¹ », et qui consiste pour un créateur à produire son œuvre au dehors, à la soumettre à l'appréciation du public. C'est bien de cela qu'il s'agit pour Sherlock Holmes, qui doit produire au dehors cet édifice de son esprit, ce récit tant attendu, et le confronter à la réalité des faits. Anzieu insiste sur la résistance qui s'oppose toujours à la production de l'œuvre, une fois celle-ci terminée. Cette résistance est double. Elle concerne d'une part la peur de voir son œuvre mal reçue ; d'autre part la difficulté qu'il y a à se séparer de son bon objet, à le désinvestir d'énergie pulsionnelle :

La résistance revient en force avec le cinquième et dernier moment du travail de la création : déclarer l'œuvre terminée, c'est la détacher définitivement de soi, l'exposer à un public, affronter les jugements, les critiques⁵².

Holmes fait l'expérience de ces deux désagréments. Dans la nouvelle *The Yellow Face*, il doit faire face à une sortie ratée. Heureusement, seul Watson, cet ami qui fait presque partie de lui-même, est là pour constater l'échec, et la désillusion est traitée sur le mode de l'humour :

"Watson," said he, "if it should ever strike you that I am getting a little

⁵¹ Didier Anzieu. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981, p. 125.

⁵² *Ibid.*, p. 127.

overconfident 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." (YELL, 362)

Mais l'expérience pose le problème du rapport du créateur au public qu'il imagine prenant contact avec l'œuvre. Car ce public n'est pas gagné d'avance et Sherlock Holmes est confronté au scepticisme de ses confrères et parfois même de son public, avides du moindre faux pas. Beaucoup sont persuadés que l'œuvre ne sortira jamais, que Sherlock Holmes ne viendra jamais à bout de sa création. Lord Cantlemere se fait l'écho de cette défiance dans *The Adventure of the Mazarin Stone* : « I may tell you frankly, sir, that I have never been a believer in your powers, and that I have always been of the opinion that the matter was safer in the hands of the regular police. » (MAZA, 1022) Quant aux policiers, ils ne perdent pas une occasion de provoquer Sherlock Holmes, comptent les points – « There is a little nut for you to crack, Master Holmes. » (NOBL, 295) –, et l'affublent de sobriquets moqueurs : « Mr. Theorist » (SIGN, 112), « Mr. Cocksure » (BLUE, 253). La production finale du récit est donc un lancement sans filet, et Holmes, qui risque la chute, rentre dans cette logique de la rétention, conscient qu'« en paraissant à l'extérieur, l'œuvre risque s'inverser de bonne en mauvaise et se révéler horrible ou détestable, soit à l'auteur, soit au public⁵³ ».

D'autre part, il éprouve douloureusement le manque, la dépression qui s'installe dès que l'objet a été produit au dehors, et doit immédiatement « s'atteler à une nouvelle œuvre ou à une autre tâche, sans laisser le temps à l'angoisse du vide, de la perte, de s'installer⁵⁴ ». Watson décrit souvent ces états de transition comme des états de manque pour le détective, et Holmes sait interpréter ses propres symptômes, comme par exemple à la fin de *The Sign of Four* : « Yes, the reaction is already upon me. I shall be as limp as a rag for a week. » (SIGN, 157) Trouver la solution, résoudre le problème, c'est imprimer la secousse masochiste qui le détache

⁵³ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

de son bon objet. Même si l'œuvre est bonne, et si le public reconnaît sa valeur, comme c'est généralement le cas pour les travaux du détective, il anticipe combien il lui sera douloureux de partager, de ne pas garder pour lui l'objet de son désir. Anzieu analyse le phénomène :

Ce qu'on donne aux autres de bon, on le perd pour soi ; son avidité intérieure insatiable ne l'aura plus à sa disposition : publier est une frustration de cette avidité. Si ce sont les autres qui doivent trouver l'œuvre bonne, sa propre avidité insatiable est alors projetée en eux et elle lui fait fantasmer avec quel appétit ils se l'approprient, la dévoreront, la digéreront, l'exploiteront, la plagieront, l'en déposséderont⁵⁵.

Ce sentiment névrotique de dépossession est très fort chez Sherlock Holmes : bien souvent, après avoir présenté son œuvre au cercle des intimes, il en perd l'autorité. Il devient, en quelque sorte, le nègre de la police officielle, qui reçoit tout le crédit. La fin de *The Sign of Four* montre qu'il a un besoin maladif, narcotique, de remplacer ce bon objet, de compenser l'expulsion par une nouvelle ingestion, et c'est la drogue qui joue le rôle de ce substitut pulsionnel :

"The division seems rather unfair," I remarked. "You have done all the work in this business. I get a wife out of it, Jones gets the credit, pray what remains for you?"

"For me," said Sherlock Holmes, "there still remains the cocaine-bottle." And he stretched his long white hand up for it. (SIGN, 158)

Il développe l'angoisse anale type, « celle d'être brutalement dépossédé du contenu du corps par arrachement, d'être vidé littéralement⁵⁶ ». C'est pourquoi il lui est si difficile d'aller plus loin qu'une expulsion orale, et donc forcément partielle. « Bien des créateurs gardent longtemps leurs manuscrits dans un tiroir⁵⁷ », et avant que Watson ne vienne à son secours, Holmes lui aussi conservait ses œuvres bien au chaud, comme des trésors, dans des malles verrouillées qu'il exhume peu à peu. Holmes trouve son plaisir dans le processus, dans le transit de l'œuvre. L'œuvre ne l'intéresse qu'en tant qu'œuvre ouverte, virtualité. Le produit

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶ Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : Masson, 1972, p. 14.

⁵⁷ Didier Anzieu. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981, p. 127.

fini est déjà désinvesti, perdu pour le détective. Pour achever ce parcours d'expulsion, et opérer la dernière secousse qui consiste à publier l'histoire, il a un besoin presque maladif de Watson, qui fait alors office de laxatif : « Do not dream of going. Stay where you are. » (SCAN, 164) Le lecteur perçoit le désarroi du détective dans les deux cas où il est seul maître de cette expulsion, *The Adventure of the Lion's Mane* et *The Adventure of the Blanched Soldier*, qui reviennent constamment et de façon masochiste sur leurs lacunes, leurs défauts, leurs manquements.

La deuxième phase de cette régression des affects sur les représentations anales concerne l'expulsion, suivie des félicitations. Lorsqu'enfin Sherlock Holmes décide de donner la solution, cela ne peut se faire sans invoquer tout un cérémonial. La stimulation à l'expulsion vient de l'attente anxieuse de Watson, de la police et des clients : Holmes anticipe le soulagement du public, et les félicitations qui vont s'ensuivre. Et les applaudissements ne manquent pas. A travers son langage, Holmes est valorisé dans son corps propre : tous s'accordent à dire qu'il a sorti de lui quelque chose de précieux, qu'il est précieux, et Holmes devient Narcisse. Dès lors, l'expulsion fonctionne selon la double logique capricieuse du cadeau ou de la punition, et permet au détective d'exercer un pouvoir sur son entourage. S'il estime que l'on a été gentil avec lui, s'il veut faire plaisir, la narration sera présentée comme un cadeau ; s'il veut se venger, l'expulsion prendra la forme d'une punition, et ne se déroulera pas dans de bonnes conditions. Deux nouvelles au contenu symbolique semblable sont particulièrement révélatrices de cette double tactique de Sherlock Holmes. *The Adventure of the Naval Treaty* et *The Adventure of the Mazarin Stone* traitent toutes deux de la disparition d'objets précieux, un traité d'importance internationale dans le premier cas, une pierre précieuse dans le second, et de leur restitution par Sherlock Holmes à ceux qui les ont perdus. Dans le premier cas, Sherlock Holmes a affaire à Percy Phelps, un client doux, faible, particulièrement attentif à ne pas le blesser, respectueux, une sorte de bonne mère que Holmes

a envie de protéger. Dans le second cas s'instaure immédiatement une rivalité entre ces deux figures paternalistes que sont Holmes et Lord Holdernesse son client : ce grand homme autoritaire, agressif, particulièrement belliqueux, et surtout très peu confiant dans les capacités du détective apparaît comme un substitut du père censeur. Il se plaît à rabaisser Holmes, qu'il considère comme un employé en situation de dépendance : « Every man finds his limitations, Mr. Holmes, but at least it cures us of the weakness of self-satisfaction. » (MAZA, 1021) Une situation œdipienne de rivalité et de défi se met alors en place, bien différente de la relation presque tendre qui unit Holmes et Phelps : « Sitting beside him, he patted his hand and chatted with him in the easy, soothing tone which he knew so well how to employ. » (NAVA, 302)

Dans les deux cas, le lecteur retrouve les constantes de cette phase d'expulsion au moment où Holmes leur rend leurs bons objets respectifs. Il commence par les faire tous deux languir, et l'expulsion est précédée d'une phase de rétention jubilatoire : dans les deux cas, il prétend n'avoir pas retrouvé l'objet, tergiverse, propose à l'un de se mettre à table, intime à l'autre d'ôter son manteau et de se mettre à l'aise. Puis il met en place tout un cérémonial qui aboutit aux félicitations : « Phelps seized his hands and kissed it. « God bless you ! » he cried. « You have saved my honour. » » (NAVA, 466) et « Sir, I am bewildered. But – yes – it is indeed the Mazarin stone. We are greatly your debtors, My Holmes. » (MAZA, 1022) Mais il existe une différence de taille. Il offre à Percy Phelps cette expulsion comme un cadeau qui le récompense, qui le revigore : la solution lui est apportée sur un plateau, comme une offrande. Au contraire, dans *The Adventure of the Mazarin Stone*, il expulse à la dérobée, en se cachant, et en faisant de cette expulsion l'instrument d'une vengeance : il se contente de glisser subrepticement la pierre dans la poche de Lord Cantlemere, comme une punition, puisqu'il l'accuse immédiatement de recel. Alors que le traité naval était valorisé comme un objet précieux, la pierre devient objet sale, et la posséder signe de culpabilité.

Isolation, contrôle obsessionnel et régression constituent donc les trois symptômes qui

permettent au lecteur de formuler ce diagnostic de névrose obsessionnelle, et de comprendre la maladie en termes de conflit schizoïde entre Holmes et la réalité externe, et aussi entre deux pulsions conflictuelles de son économie interne. Les structures belliqueuses du régime diurne engendrent cette névrose généralisée que nous venons d'isoler, et le temps qui semblait vaincu porte son attaque sur l'intégrité psychique, en lui infligeant un pénible retour du refoulé, une irruption exigeante du passé dans ce présent continu. Holmes réussit à guérir ses patients de leurs symptômes, mais lui ne se sort pas indemne du conflit, et renvoie l'image clivée d'un névrosé autiste, enfermé dans la logique de son esprit et incapable de sentiment. Pourtant, derrière cette figure positiviste, à laquelle la tentation intellectualiste est montée à la tête, se dessine celle, plus langoureuse, plus abandonnée, d'un autre Sherlock Holmes, qui ne rentre pas dans ces schémas conflictuels. Et derrière ce double noir, se profile toute une autre dynamique du texte, centripète celle-là, qui vise non plus à combattre le temps, mais à s'allier à lui. Elle engendrera une autre espèce de folie chez le détective, plus radicale, mais plus douce.

Troisième Partie

LA CINQUIÈME SAISON

Chapitre VII

Dédoublement et involution

Je le brime de jour. Il me brime de nuit. Une longue accoutumance et promiscuité nous tient liés.

Henri Michaux. *Façons d'endormi Façons d'éveillé*.

Comment Janus peut-il devenir un stéréotype ? Telle est la question paradoxale que soulève le personnage de Sherlock Holmes. D'un côté, Holmes possède probablement le profil le plus mondialement identifiable : un visage aquilin, une pipe, une loupe, une casquette *deerstalker* suffisent à évoquer le détective – tellement bien que l'entrée « *deerstalker* » dans le *Robert & Collins*¹ propose « *casquette à la Sherlock Holmes* » : il incarne le détective fin limier, le raisonneur froid et ironique, la machine hyperactive géniale et abstinentes qui résout tous les cas. Cette icône stéréotypique est même devenue un logo commercial, qui fait vendre des objets de toute nature à l'effigie du détective dans le monde entier. Pourtant, la publicité est mensongère, et l'icône ne rend pas justice à la complexité du personnage. Le champion de

¹ *Le Robert & Collins Senior*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, vol. 2, p. 183.

la rationalité a supplanté dans la mémoire collective son Double, cet esthète dilettante et décadent, capable de rester des jours durant renversé dans son canapé, troquant la pipe pour la seringue et la cape tous temps pour la robe d'intérieur, un Double qui pourtant s'affirme de plus en plus au fil des nouvelles. Pour devenir le représentant le plus célèbre, le plus consensuel de l'époque victorienne, estampillé sur des séries de timbres officiels, courtisé par les télévisions du monde entier, bref, pour conquérir la réalité, il a dû payer de sa personne et abdiquer toutes les virtualités que lui autorisait la fiction : c'est invariablement un Sherlock Holmes en deuil de lui-même qui fait recette, un Sherlock Holmes dont le double reste enfermé dans la matrice du texte, et n'a paradoxalement plus de réalité que dans la fiction.

Au contact du réel, le texte a accouché d'un mythe, mais le lecteur de Conan Doyle est frustré de cette mise au monde fragmentaire et attend la venue du jumeau littéraire : car la critique s'est inclinée devant la contrainte de la réalité, et lui a obéi plutôt qu'à la fiction. Elle a bien pris note de la présence dissidente du gêneur, qu'elle a analysée soit en termes d'errements du texte, soit en termes de marottes, lubies et autres petits vices soumis à l'indulgence du lecteur à l'égard d'un personnage *par ailleurs* exceptionnel². Il n'y en a donc que pour la face solaire de ce héros, tandis que son envers est réduit au pittoresque.

Et pourtant, le rôle de ce Double interne n'est pas anecdotique. On l'a compris, nous voudrions montrer que le texte repose tout entier sur cette dualité structurante, tant au niveau de l'imaginaire que sur le plan de la création du texte. Tout d'abord, ce personnage en négatif permet à Conan Doyle de contribuer à l'un des schémas les plus fascinants de la littérature victorienne, à savoir l'exploration du double. Avec Stevenson ou Wilde, il lève le rideau sur une Autre Scène, dont il explore vaillamment et minutieusement les arcanes. En se dirigeant vers

² Dans sa thèse – Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'œuvre*. Paris : Didier, Etudes Anglaises, 1964. –, qui constitue toujours la référence la plus complète sur le sujet, Pierre Nordon ne fait aucune place structurelle à cet autre Sherlock Holmes, il n'analyse pas son rôle dans l'œuvre, et cite uniquement à titre anecdotique ou humoristique les frasques de cet hurluberlu dans lequel Holmes se transforme parfois.

la découverte d'une nouvelle topique, d'un monde parallèle qui se cache dans les coulisses de la scène de théâtre éclairée du feu des projecteurs, cet autre Holmes ouvre la voie d'un monde nocturne qui n'est pas inscrit dans le temps de l'histoire, qui se construit en filigrane dans les silences et les soupirs du texte. Ce double qui n'est jamais éclos de la matrice de la fiction poursuit assurément le même but que son jumeau solaire, à savoir vaincre le temps et la mort, mais ici la victoire passe par l'abandon, par l'intégration et l'absorption du temps. Ainsi, loin de créer un déséquilibre, de constituer une faute de ton, la présence de ce jumeau nocturne semble au contraire asseoir l'œuvre, redonner un cœur au cerveau. La fascination de Conan Doyle pour le double et la multiplicité lui permet de réconcilier les différents espaces de la réalité psychique, et ainsi d'engager le texte dans l'exploration d'un autre régime de l'imaginaire, un régime plus nocturne, où l'euphémisme et les correspondances apprivoisent le temps dans la jouissance après qu'il a été vaincu dans le conflit.

Mais ce double dédaigné joue aussi un rôle fondamental au plan narratif. Jean-Jacques Lecercle a récemment développé ce point de vue, et a sorti cet autre Sherlock Holmes de l'ombre dans laquelle il se trouvait³. Après avoir rappelé l'existence des deux Sherlock, qu'il choisit d'appeler *SHERLOCK* et *sherlock*, il entreprend de « renverser les hiérarchies convenues selon lesquelles le premier est le plus important⁴ ». Selon lui, la version minuscule du grand homme, léthargique et imaginante, est un inventeur d'histoire, qui se prélassé dans le faux et le leurre avant que le diagnostic du tâcheron *SHERLOCK* ne vienne régler le cas et tuer le texte. Il définit *sherlock* comme « l'emblème de la fiction, qui invente des chaînes remarquables plutôt que des chaînons manquants, et qui fait délirer la fiction, au sens étymologique du terme⁵ ». En effet, c'est *sherlock* qui entraîne le texte, multiplie les possibles,

³ Les références qui suivent sont extraites d'une communication de Jean-Jacques Lecercle proposée dans le cadre de l'atelier « Lectures critiques » lors du congrès de la S.A.E.S. de mai 1996 à Nancy. Le titre provisoire de la communication était « Pavane pour une épreuve défunte ».

⁴ Jean-Jacques Lecercle. « Pavane pour une épreuve défunte », *Congrès de la S.A.E.S.*, mai 1996.

⁵ *Ibid.*

et rend la position de l'auteur incertaine, en transformant le texte en une véritable machine à imaginer, et en lui donnant un sens aléatoire et incontrôlable. Certes, *SHERLOCK* le raisonneur vient, en fin de nouvelle, donner un sens unique à tous les entrechats de son imagination *sherlockienne*, et il « cède au tropisme mortel qui pousse le cas vers sa résolution et le texte vers sa disparition⁶ ». Mais avant cela, *sherlock* déroule les fils de l'histoire. Confronté à une énigme, à un nœud de réalité, il envisage, il imagine toutes les solutions possibles, comme il l'explique par exemple dans *The Adventure of the Copper Beeches* : « I have devised seven separate explanations, each of which would cover the facts as far as we know them » (COPP, 323) Il ne peut s'en tenir à la règle de conduite qu'il s'est fixée, à savoir ne jamais se lancer dans aucun raisonnement avant de bien connaître tous les faits, et il décompose alors l'unique suivant le cheminement de sa raison, mais aussi au gré des fantasmes de son imagination. L'unique est alors pris d'une compulsion d'expansion, le réel n'en finit pas de se refléter dans les miroirs déformants de l'imagination *sherlockienne*. Tel l'araignée, image qui vient d'ailleurs souvent à l'esprit de Watson pour le décrire, il propage, entrecroise les fils du discours, et tisse une trame complexe avant que *SHERLOCK* ne vienne démêler l'écheveau et lui substituer un simple fil linéaire. Et c'est cette autre parole, désordonnée, fantasmatique, étrangère, qui échappe au carcan du langage discursif et qui le délie de toute fonction, le déporte vers ce qui lui échappe. C'est grâce à cette parole, que l'on pourrait qualifier d'automatique ou de compulsive, que le texte pourra appréhender le régime d'une alogia atemporelle, fantastique et fantasmatique d'une double réconciliation, psychique et temporelle. Il convient donc d'explorer le rôle que jouent cette Autre Scène et cet Autre Sherlock dans l'infrastructure du texte, de montrer comment ils proposent d'accéder à une alternative euphémisante aux schémas schizomorphes dominants, et guérissent le texte de son refoulement névrotique, même si la réintégration de la complétude psychique aboutit peut-être à une autre

⁶ *Ibid.*

aliénation, plus psychotique, mais plus douce, marquée par l'érosion dissolvante des contours de la personnalité et du monde. Afin de rendre possible le renversement du texte, et son accession à une « cinquième saison⁷ », îlot libéré des attaches du calendrier, le héros doit subir un rite de passage, apprendre à identifier son Double noir et à donner libre cours à ses revendications. Ce ne sera que lorsque le texte se sera muni de cette structure du Double qu'il pourra partir explorer les douceurs du régime nocturne.

*

Même si l'on peut certes dire que les histoires de Sherlock Holmes proposent une vision positiviste du monde dans un discours normatif et univoque, il n'empêche que le texte entretient, sous le manteau, une véritable fascination pour le double et la multiplicité. La réalité y subit toujours un long processus de déconstruction, qui constitue en fait tout le corps du texte : elle est mise sens dessus dessous, étirée, fantasmée, manipulée avant que l'exposé final du détective ne vienne la remettre dans le *bon* sens, la faire enfin coïncider avec la vérité. Mais le vrai ne coïncide pas avec le réel du texte, et cette fascination pour l'envers des choses est belle et bien réelle : elle occupe une part majoritaire de l'espace du texte, et en modifie radicalement son temps. L'imagination acquiert statut de réel, et colonise le temps du vrai. Elle l'étire à l'infini, et finit par le retarder, le dérégler, l'arrêter, lui donner une importance toute relative. Car au bout du compte, peu importe la parole finale, débitée d'un trait, qui résume, accélère l'histoire, réinscrit inmanquablement la réalité dans la linéarité chronologique et irrémédiable du discours. Ce qui reste, ce sont toutes les trouées du labyrinthe de l'imaginaire, toutes les voix/voies qui n'ont aucun lieu, aucun temps, et qui pourtant réussissent à être là, à multiplier les possibles, et ainsi à garrotter la durée.

⁷ J.B. Pontalis. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, 1997, p. 29. Pontalis définit ainsi ce joli concept : « Qu'est-ce que la cinquième saison? Jean Giraudoux l'évoque dans son roman *Bella*, en passant : « Là où il [cet « il », nous pourrions le désigner comme le fantasme, la fantaisie qui, dans sa toute-puissance imaginaire, défie la nature des choses], là où il commande, écrit Giraudoux, fleurit une cinquième saison qui donne des prunes au pommier, des framboises au chêne. » La cinquième saison est la saison intemporelle du mélange, de l'émancipation des règnes. »

Cette propension à la multiplicité touche à la fois la personne et le lieu, qui, sous l'effet de l'imagination du Double, se creusent vers l'intérieur.

Les situations de personnalité fuyante ou proliférante abondent dans le texte. Les personnages périphériques sont nombreux à proposer des variations sur le thème de la gémellité, ou de la personnalité multiple, et Sherlock Holmes est donc la vitrine d'un procédé beaucoup plus large. Le texte contient deux paires de vrais jumeaux, les frères Sholto dans *The Sign of Four*, et les sœurs Stoner dans *The Adventure of the Speckled Band*, mais présente aussi de nombreux cas de manipulation, de perversion de la gémellité. Parfois, deux personnes distinctes sont engoncées, surnuméraires sous une identité unique. C'est le cas par exemple de la jeune fille aux courts cheveux roux et à la robe bleu électrique, bizarrement engagée par Jephro Rucastle pour rire à gorge déployée à la fenêtre de son salon dans *The Adventure of the Copper Beeches*. Elle a en réalité été choisie pour donner le change au fiancé de la fille de la maison qui se morfond sous le balcon, et à qui l'on veut faire croire que la belle ne s'intéresse plus à lui. Ce dernier confond alors Alice Rucastle et Violet Hunter, à laquelle on fait endosser à son insu l'identité de la première. Le signifié déborde le signifiant, la personne est placée sous la contrainte à l'étroit de signifiant, et le multiple est dramatiquement réduit à l'unique : l'absence de signifiant, la rupture de l'état civil entraîne un amenuisement névrotique de l'être, et les deux jeunes filles, castrées de leur identité, ne sont plus que simples reflets, ombres l'une de l'autre. Mais le plus souvent, lorsque les personnages n'agissent pas sous la contrainte, c'est la structure inverse qui s'établit, et plusieurs identités sont alors surnuméraires pour nommer la même personne. Même si le roman policier est devenu coutumier de ce genre de procédé, Conan Doyle en fait à la fois une structure typique et un thème crucial de son œuvre : l'identité mouvante est au cœur des histoires de Sherlock Holmes, presque placée en exergue de l'œuvre, comme le titre de la troisième nouvelle le signale à la vigilance du lecteur : *A Case of Identity*. Citons les cas les plus remarquables avant d'en proposer une analyse.

Du fait d'un mariage blanc détecté par Sherlock Holmes, Mrs Francis Hay Moulton est à la fois elle-même et Lady Saint Simon dans *The Adventure of the Noble Bachelor*. L'identité est alors creuse, le signifiant prolifère sans signifié, ce qui fait dire à Holmes : « Lady St. Simon is a myth. There is not, and there has never been any such person. » (NOBL, 296) De même, dans *The Red-Headed League*, les complices interviennent chacun sous deux identités différentes, et font croire à l'existence d'un réseau organisé alors qu'ils ne sont en fait que deux : le bandit John Clay joue aussi le rôle de Vincent Spaulding, l'apprenti de Jabez Wilson, tandis que son complice Archie se fait passer pour Duncan Ross, l'employeur de Jabez Wilson. Ce dernier se trouve donc pris au piège de signifiants-écrans, qui n'ont aucun référent, et constituent une simple inflation linguistique et symbolique du réel. Dans *The Stock-Broker's Clerk*, la manipulation est encore plus complexe. Pour les besoins d'un cambriolage, un bandit, Beddington de son état civil, endosse, par l'intermédiaire de deux déguisements différents, la double identité de deux frères imaginaires, Arthur et Harry Pinner. Sous cette inflation de signifiants se cache donc un seul et même homme, ubiquiste, transformiste, qui se donne ainsi l'illusion de pouvoir transcender sa condition. Cette mise en scène de l'identité est même le thème central de deux nouvelles : *The Man with the Twisted Lip* et *A Case of Identity*. La première traite d'un gentleman, Neville St. Clair, bien marié, financièrement aisé, qui éprouve pourtant le besoin de se créer un double noir, un clochard mendiant et infirme portant le nom providentiel de Hugh Boone. Dans *A Case of Identity*, Mr Windibank, beau-père de la cliente du détective, fait la cour à sa belle fille en se déguisant sous les traits d'un chimérique Hosmer Angel, afin de conserver les revenus qu'elle lui rapporte et de maintenir intacte sa virginité. Ici, le dédoublement du moi peut très clairement être interprété en terme de déni : refusant de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante, à savoir que sa belle-fille est en âge de développer sa sexualité, et confronté à l'imminence de ce sexe féminin, il choisit d'utiliser le dédoublement du moi comme mécanisme de défense, qui lui permet de castrer la femme, et de

renforcer sa propre virilité. Enfin, le personnage protéiforme de Porlock représente une sorte de synthèse extrême de toutes ces figures du Jonas qui hantent le texte. Holmes décrit ainsi cet émissaire de Moriarty dans *The Valley of Fear* : « Porlock, Watson, is a nom-de-plume, a mere identification mark ; but behind it lies a shifty and evasive personality » (VALL, 769) Véritable caméléon humain, non identifiable, non repérable, et non attrapable, il ne cesse de se propager à l'infini sous de fausses identités. Le texte met constamment en scène ce creusement de l'être habité par un autre être, de l'être-gigogne, dépendant de la dialectique du dedans et du dehors, du réel et du double. De nombreux personnages s'ouvrent ainsi en creux sur un ou plusieurs locataires qui colonisent leur intériorité et diluent leur intégrité. Il ne s'agit qu'une seule fois dans tout le corpus, dans la nouvelle *The Adventure of the Creeping Man*, d'un double noir antithétique à la Mr Hyde, qui vient contrarier la nature de son propriétaire qui a pignon sur rue. La plupart du temps, le Jonas est plutôt un allier, un double ami que les personnages ne subissent pas comme un parasite, mais au contraire qu'ils invitent. Effrayés par la surface, par la possibilité d'un déchiffrement trop linéaire, ils semblent tenir absolument à construire leur être en profondeur, comme si la profondeur pouvait paradoxalement les conduire à la transcendance.

Le texte s'intéresse donc de près à ces personnalités multiples, et les fait méticuleusement figurer en bonne place parmi les rôles secondaires, attestant que le dédoublement du Moi constitue un schéma fondamental de l'œuvre. Alors pourquoi ces deux paires de jumeaux maudits, pourquoi cette errance prolifique des signifiants, et cette distribution du signifié ?

Les cas des deux paires de vrais jumeaux sont paradigmatiques, et éclairent les deux types de motivations qui animent tous les personnages qui se dédoublent. Dans les deux cas, la jémellité permet un dédoublement symbolique et défensif du Moi. En étant deux, ces personnes mettent en œuvre un double mécanisme schizomorphe de défense. D'une part, les

frères Sholto réussissent à isoler, à mettre à part et donc à refouler efficacement toutes les représentations gênantes ; d'autre part, les sœurs Stoner luttent contre l'angoisse du temps et de la perte d'objet interne en donnant à la mort deux fois plus de travail.

Le cas des Sholtos montre que Thaddeus, celui des jumeaux qui est locuteur, réussit à rejeter chez l'Autre, chez celui qui est absent, et qui sera bientôt mort, tout ce qui est mauvais.

Otto Rank relie directement le thème du Double à l'angoisse de la mort, et explique :

Comme caractéristique la plus frappante de l'angoisse devant la mort apparaît un puissant sentiment de culpabilité qui pousse le héros à ne plus prendre sur lui la responsabilité de certaines actions de son Moi, mais à en charger un autre Moi, un Double, qui est personnifié dans le Diable lui-même ou dans un symbole. Les tendances et inclinaisons reconnues comme blâmables sont séparées du Moi et incorporées dans ce Double. Par ce détour, le héros peut s'adonner à ses penchants, croyant ne point encourir de responsabilité⁸.

Thaddeus Sholto est en effet hanté par un fort sentiment de culpabilité : il a pendant des années caché à Mary Morstan la mort de son père, et ne l'a pas informée de l'existence d'un trésor qui lui revenait en partie de plein droit. C'est donc un homme rongé par la culpabilité qui contacte enfin la jeune héritière, et il se décharge abondamment de ses responsabilités sur ce frère *alter ego* qui l'empêcherait d'agir à sa guise, et contre lequel il aurait finalement décidé de se rebeller :

I can do you justice; and I will too, whatever Brother Bartholomew may say. [...] The three of us can show a bold front to Brother Bartholomew. [...] Nothing would annoy Brother Bartholomew more than any publicity. [...] We shall go and try if we can get the better of Brother Bartholomew. He is very angry with me for taking the course which has seemed right to me. I had quite high words with him last night. You cannot imagine what a terrible fellow he is when he is angry. (SIGN, 101)

Il se décrit comme généreux tandis que son frère Bartholomew aurait hérité de l'avarice de leur père : « The pearls were evidently of great value, and he [Bartholomew] was averse to part with them, for, between friends, my brother was himself a little inclined to my father's fault. »

⁸ Otto Rank. *Don Juan et le Double*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 106.

(SIGN, 104) Il est accueillant tandis que son frère se protège derrière portes blindées et codes d'accès (SIGN, 106). Il a un physique harmonieux et plaisant tandis que son frère, que le lecteur ne voit que décédé, est l'image de la distorsion et de l'horreur que la mort inspire : « The features were set in a horrible smile, a fixed and unnatural grin. [...] It seemed to me that not only his features but all his limbs were twisted and turned in the most fantastic fashion. » (SIGN, 109) Bref, Bartholomew est la mise à part symbolique de toutes ses représentations gênantes, refoulées et honteuses, l'objectification horrifiante de son ambivalence. L'assassinat qui frappe ce frère dont Thaddeus s'était déjà volontairement éloigné s'avère être une mort purificatrice et salvatrice, qui rassure le Moi en le débarrassant des noirceurs du ça. C'est la peur d'une mort punitive qui est à l'origine de ce suicide préventif par procuration, comme Rank l'analyse :

L'assassinat si fréquent du Double par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre Moi, n'est pas autre chose qu'un suicide sous la forme indolore de la mort d'un autre Moi, ce qui donne à son auteur l'illusion inconsciente qu'il s'est séparé d'un Moi mauvais et blâmable. [...] Il a recours à l'unique libération possible, le suicide mais il est incapable de l'exécuter autrement qu'en tuant le fantôme du Double redouté et haï⁹.

La paire des Sholtos est donc une paire névrotique, symptôme de l'obsession diurne du texte, qui résout son problème par la scission et par la force, en niant toute une partie de sa réalité psychique, et même si la mort est libératoire, elle demeure un processus défensif de castration symbolique, aliénant pour l'individu.

Le cas des sœurs Stoner est différent : si l'on se fie à la description de Helen Stoner, les deux sœurs semblent être de vraies jumelles, doubles ou copies l'une de l'autre, évoluant dans une empathie totale. Elles proposent une illustration de la conception primitive dualiste de l'âme, et réactivent le culte des jumeaux, seuls garants de l'immortalité individuelle : comme dans les temps primitifs, l'assassinat de l'une des jumelles est dans cette nouvelle la condition

⁹ *Ibid.*, p. 109.

de survie de l'autre, son Double immortel. Les sœurs Stoner proposent donc une version magique de l'immortalité. Helen, qui est le Double immortel de Julia, pressent le malheur qui va s'abattre sur sa sœur, et les deux ne font véritablement qu'une :

I could not sleep that night. A vague feeling of impending misfortune impressed me. My sister and I, you will recollect, were twins, and you know how subtle are the links which bind two souls which are so closely allied. (SPEC, 261)

Ici, la gémellité semble être un moyen de conjurer la mort, de prendre le temps de vitesse. Helen consulte Sherlock Holmes car elle craint pour sa vie, elle se sent traquée par la mort : sa sœur est morte dans d'étranges circonstances, et l'histoire est en train de se répéter pour elle-même. Mais grâce à la mort de sa sœur, Helen Stoner peut échapper à la sienne : car elle connaît désormais les pièges, les erreurs à éviter, elle est en avance sur la mort, et peut se procurer l'antidote, à savoir le concours du détective. La gémellité est un mécanisme de défense contre l'angoisse de morcellement et de mort : elle permet à la personne de connaître le futur, de vivre les situations deux fois, et ainsi de mieux gérer la répétition de l'événement. Le dédoublement du Moi dédouble aussi le temps, et Helen Stoner est capable de raconter à Sherlock Holmes dans le détail ce qui s'est passé, et donc aussi ce qui va se passer. Holmes vit le moment présent comme une répétition du moment passé, et il n'a donc aucun mal à anticiper sur l'événement, à devancer le temps. Les craintes ancestrales rejaillissent et le temps s'apprête à sonner le glas pour Helen Stoner. La scène est rythmée par le sinistre beffroi, et l'approche inexorable de la dernière heure. Le modal *might* marque l'incertitude, l'impuissance de l'homme face au temps essentiellement imprévisible :

Far away we could hear the deep tones of the parish clock which boomed out every quarter of an hour. How long they seemed, those quarters! Twelve truck, and one and two and three, and still we sat waiting silently for what might befall. (SPEC, 271)

Et puis soudain, le sifflement annoncé, prédit par Helen Stoner se fait entendre, et projette les personnages dans un présent continu, qui répète le passé et détermine le futur : Holmes a déjà

vécu la scène, et il peut donc aller plus vite que le temps, bousculer sa linéarité, anticiper sur son déroulement, et agir non en fonction du moment présent, mais en fonction de la connaissance qu'il en a déjà. Il refait l'histoire, et réécrit le cas : la fille Stoner est sauvée, après avoir été tuée une première fois. La gémellité oblige le temps à se contrecarrer lui-même, à retourner sur ses pas, et lui fait perdre sa tragique irréversibilité.

Ainsi, ces nombreuses variations sur le thème de la personnalité multiple semblent bien être des défenses névrotiques, des remparts contre le temps et la mort : plus la personne est nombreuse, mieux elle peut, d'une part, isoler d'elle le mauvais, désigner à la mort la partie coupable, et d'autre part multiplier ses chances face à la mort. Tous ces gens qui se cachent derrière une inflation de signifiants, mettent en œuvre un processus de conjuration névrotique, s'efforcent de sur-être afin de donner le plus de travail possible à la mort. Clément Rosset explique :

Le dégoût du simple désigne un effroi face à l'unique, un éloignement face à la chose même : [...] la duplication est nécessaire à l'assomption en dérobade d'un réel dont l'unicité crue est instinctivement pressentie comme indigeste¹⁰.

Cette prolifération du Moi permet de nier l'unicité, cette structure pourtant tragiquement fondamentale du réel, car la mort de l'unique est sans retour. Comme le montre bien le cas de Neville St. Clair dans *The Man with the Twisted Lip*, ce double qu'il s'est inventé, le clochard difforme Hugh Boone – « a sinister cripple ; his hideous face ; a piteous spectacle ; disfigured by a horrible scar » (TWIS, 235) – est une aubaine, un bienfait dont il ne peut se résoudre à se débarrasser. Il lui permet à la fois de donner libre cours en toute impunité à ses penchants inavouables, à son attrait pour le laid, le repoussant, le mal, et d'autre part d'être deux, d'être plus, pour conjurer la peur du non-être. Comme l'indique la fin de l'histoire, il peut mourir : « There must be no more of Hugh Boone » (TWIS, 245), et pourtant vivre encore, conjurer la

¹⁰ Clément Rosset. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976, p. 78.

fatalité de sa condition. Les personnalités proliférantes du texte sont donc autant de symptômes névrotiques de la peur du néant, autant de mécanismes de défenses schizoïdes face à l'angoisse du temps qui passe. Mais elles manifestent aussi la prise de conscience, l'objectivation de ces structures, et permettent donc un retour du refoulé qui sera finalement salvateur et autorisera une exploration de l'Autre Scène. Elles constituent un arrière-fond symbolique et structurel qui assoit et nourrit l'intérêt indubitable de l'œuvre pour l'envers, et proposent en miniature des reflets à l'infini de la figure centrale du détective.

C'est bien entendu sur Sherlock Holmes, véritable figure de Janus, que se concentre la signification de cette multiplicité intérieure, et les observations issues de ces paires de jumeaux prennent avec lui une autre profondeur. Watson fait de nombreuses références à la dualité du détective, qui semble toujours en porte-à-faux, qui n'est jamais là où on l'attend, qui inquiète et déstabilise autant qu'il émerveille et subjugue. A l'image consensuelle et dominante vient s'adosser une autre face, une ombre, un double noir. Car Sherlock Holmes ne se contente pas d'être déconcertant. Certes, il est à la fois raisonneur positiviste et esthète décadent, actif et passif, ascète et fin gourmet, insensible et chaleureux, moralisateur et cocaïnomane, esprit vif et larve droguée. Mais, le caractère pittoresque de ces incohérences ne rend pas compte de la vraie nature de Janus. Comme lui, il marque fondamentalement les transitions et les passages, l'évolution d'un univers à un autre. Il est habité par un être différent, inquiétant, incontrôlable, radicalement Autre. Alors que Watson appelle son ami « the man of iron » (HOUN, 743), il s'étonne à peine deux pages plus loin : « Now he was dancing and laughing and wringing my hand. Could this be my stern, self-contained friend? These were hidden fires, indeed! » (HOUN, 745). Ces feux qui couvent ont incontestablement, dans la bouche victorienne de Watson, des accents diaboliques, et il précisera cette intuition de façon étonnamment explicite. Le feu est infernal, et lorsque Sherlock Holmes tombe le masque, c'est une figure du diable qui se déchaîne. Aussi incroyable que cela puisse paraître, c'est bien le détective que Watson décrit

ainsi dans *The Adventure of the Second Stain* : « All the demoniacal force of the man masked behind that listless manner burst out in a paroxysm of energy. » (SECO, 661) Masque, *daemon* ou *shadow*, Holmes est habité par un double noir, qui vient défier toutes les représentations diurnes qu'il incarne par ailleurs. Véritable chasseur, Holmes est sans cesse guetté par le danger – ou la volupté – d'incarner celui qu'il pourchasse, d'être happé ou dominé par cette ombre présente en lui, et qu'il s'attache à garrotter. Watson aperçoit fréquemment la bête que menace de devenir le chasseur : « I could not but think what a terrible criminal he would have made. [...] As he hunted about, he kept muttering to himself, and finally he broke out into a loud crow of delight. » (SIGN, 112)¹¹ Il emploie pour décrire son ami la métaphore ambivalente de l'Indien : « He had the utter immobility of countenance of a red Indian » (NAVA, 460), qui est à la fois le sage et le sauvage, le chasseur et le chassé :

His eyes kindled and a slight flush sprang into his thin cheeks. For an instant the veil had lifted upon his keen, intense nature, but for an instant only. When I glanced again, his face had resumed that red-Indian composure which had made so many regard him as a machine rather than a man. (CROO, 412)

Face à cette potentialité de métamorphose criminelle, Holmes semble être dans le même état limite que le docteur Jekyll face à la possibilité de se rajeunir. Il en jouit sans en abuser pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'il soit submergé par elle, jusqu'à ce que le double noir devienne

¹¹ Sherlock Holmes cède relativement souvent à la tentation de passer de l'Autre côté du miroir. Alors qu'il s'apprête à entrer par effraction dans un repaire de brigands dans *The Greek Interpreter*, l'inspecteur Gregson remarque son habileté : « It is a mercy that you are on the side of the force and not against it. » (445) De même, dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton*, Holmes est ravi de pouvoir mettre au point un cambriolage. Il dit lui-même : « I have always had an idea that I would have made a highly efficient criminal. » (577), et Watson lui répond : « I can see that you have a strong, natural turn for this sort of things. » (577) Parmi tous ses déguisements, Holmes possède la panoplie de son propre double noir, et il devient cet Autre en revêtant précisément un sensuel masque de soie noire, qui libère ses instincts jouisseurs. Plus le texte avance, plus l'attrance du détective pour la profession de criminel le fait effectivement passer de l'autre côté du miroir. Il cambriole la maison du suspect dans *The Adventure of the Bruce-Partington Plans*, réalisant enfin le désir qu'il exprime en début de nouvelle de voir les criminels bien faire leur travail : « It is fortunate for this community that I am not a criminal. » (913) Il se met hors la loi dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax* (942-954), en forçant l'entrée d'une maison suspecte. Il entre par effraction et dérobe le journal intime du Baron Gruner dans *The Adventure of the Illustrious Client* (984-999). Il cambriole encore dans *The Adventure of the Retired Colourman* : « Burglary has always been an alternative profession had I cared to adopt it, and I have little doubt that I should have come to the front. » (1120) Vers la fin de l'œuvre, Holmes est aussi gentleman cambrioleur qu'Arsène Lupin.

autonome et antagoniste, jusqu'à ce qu'il mette en danger l'équilibre du Moi, et qu'un mécanisme de défense le rejette finalement au dehors et s'efforce de le supprimer.

Et c'est avec l'arrivée, relativement tardive dans le corpus, du personnage de Moriarty¹², ombre indissociable du détective, que le passage automatique de l'Autre côté du miroir s'effectue vraiment, même si c'est encore par Double interposé. Moriarty est le Mr. Hyde de Sherlock Holmes, le Bartholomew de Thaddeus Sholto, et Holmes n'aura donc de cesse de le traquer, de le démasquer, de l'anéantir. Dans la droite ligne de *The Picture of Dorian Gray*, de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, ou encore du *Horla*, et dans la première version du texte, la mort de Moriarty impliquait directement la mort suicidaire de Sherlock Holmes, « par la voie détournée de l'assassinat du persécuteur abhorré¹³ » ; mais Doyle a été rattrapé par la stature déjà mythique de Sherlock Holmes et a dû transformer cette figure classique du Double en un couple de jumeaux divins, à l'image des sœurs Stoner, où la mort de l'un est le garant de l'immortalité de l'autre.

La bataille des holmésiens est âpre en ce qui concerne la véritable nature de Moriarty : est-il un personnage à part entière, et dans ce cas s'agit-il effectivement du redoutable criminel que nous décrit Sherlock Holmes, ou d'un professeur de mathématique inoffensif métamorphosé par la paranoïa holmésienne ? Ou bien est-il le pur fantasme d'une imagination malade, l'incarnation symptomatique d'un dédoublement psychotique du Moi ? La question est souvent posée dans les différentes gazettes publiées par les clubs Sherlock Holmes, mais on est

¹² Moriarty est mentionné pour la première fois dans *The Final Problem* (469-480), la seule nouvelle dans laquelle le détective lui soit directement opposé. Holmes ressent cependant sa présence diffuse aux commandes des événements de *The Valley of Fear* (769-866), et de *The Adventure of the Empty House* (483-496). Il se plaint également de sa disparition dans *The Adventure of the Norwood Builder* : « From the point of view of the criminal expert, London has become a singularly uninteresting city since the death of the late lamented Professor Moriarty. » (496), et réitère brièvement les mêmes regrets dans *His Last Bow* : « It was a favourite ditty of the late lamented Professor Moriarty » (979), et dans *The Adventure of the Illustrious Client* : « If your man is more dangerous than the late Professor Moriarty, then he is indeed worth meeting. » (985)

Moriarty bénéficie donc d'un statut particulièrement troublant : érigé en ennemi public numéro un, il est pourtant absent du texte. C'est donc dans tous ses silences, dans toutes ses absences, et dans toutes ses esquives imaginées qu'il acquiert statut de réel. Avec Moriarty, l'imaginaire vient se substituer au réel, et ce personnage inexistant dans la réalité du texte envahit l'imaginaire du lecteur, comme celui de Sherlock Holmes.

¹³ Otto Rank. *Don Juan et le Double*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 39.

là pour trancher dans le vif, pour se divertir, se chamailler, sans se préoccuper de la structure ni du symbolisme du texte. Citons pour donner le ton badin de cette profusion de matériel critique qui paraît chaque mois, dans le monde entier, sur les histoires de Sherlock Holmes, l'article de l'un des membres les plus actifs des *Baker Street Irregulars*, Edgar W. Smith : il opte pour l'existence réelle – réelle sans compromission, au sens où Moriarty, comme tous les autres personnages du Canon, aurait bel et bien existé, une profession de foi qui est la règle dans tous les clubs holmésiens – du diabolique et génial professeur, dont il entreprend d'ailleurs de dresser une biographie dithyrambique. Répondant à Ronald A. Knox, pour qui Moriarty serait Mycroft Holmes déguisé, et le taxant d'ignorance du texte (« he, whose scholarship in the Canon frequently leaves a good deal to be desired, has advanced the rather tentative and uninteresting theory [...]»¹⁴) il affirme : « Moriarty's being was as real as that of Holmes himself and his place in history, whether we relish it or not, is equally secure¹⁵. » Mises à part les joutes de tels passionnés du texte, rien n'est donc écrit sur le statut de Moriarty.

Qu'il soit un personnage étrangement semblable, une instance dédoublée du Moi de Sherlock Holmes, ou une projection paranoïaque, Moriarty est de toutes les manières le Double inversé de Sherlock Holmes, l'incarnation réelle, symbolique ou imaginaire de ses pulsions enfouies, « the dark, obscene reverse of the pure Sherlockian coin¹⁶ ».

Moriarty fait subitement son apparition dans la nouvelle *The Final Problem*, dont on sait que Conan Doyle souhaitait qu'elle fût la dernière : Holmes devait trouver chez Moriarty un adversaire à sa mesure, et ainsi libérer l'auteur de sa présence envahissante. Il nous faut remarquer tout d'abord que Moriarty se manifeste à un moment où Sherlock Holmes est en proie à d'incontestables troubles nerveux, que Watson diagnostique immédiatement, lorsque le détective pénètre chez lui et entreprend fébrilement de barricader portes et fenêtres : « It struck

¹⁴ Edgar W. Smith. « On Various cases of Identity », *Baker Street Journal* 26, 1976, pp. 166

¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

me that he was looking even paler and thinner than usual. [...] Something about his pale, worn face told me that his nerves were at their highest tension. » (FINA, 469-470) Pour la seule fois de toutes ses aventures, il avoue être effrayé, et cette peur le plonge dans un état hystérique d'exubérance : « I can never recollect having seen him in such exuberant spirits » (FINA, 477). Mais c'est surtout l'expression orale du détective qui alarme le docteur. Watson ne peut s'empêcher de noter que le langage d'ordinaire si parcimonieux de son ami, si avide de faire précisément coïncider le signifiant et le signifié, soudain se délite. Le signifiant tourne à vide de signifié, ressasse, et se transforme en ritournelle, selon le vocabulaire qu'emploie Lacan, et qu'il définit comme cette forme de néologisme du langage psychotique où le langage ne renvoie plus à rien : « c'est la formule qui se répète, qui se réitère, qui se serine avec une insistance stéréotypée¹⁷ ». Holmes en effet répète un message unique : « Again and again he recurred to the fact that if he could be assured that society was freed from professor Moriarty he would cheerfully bring his own career to a conclusion. » (FINA, 477). Prenant Watson à partie, il fait invariablement précéder sa ritournelle d'un annonciateur et mystérieux « I tell you » ou « between ourselves » (FINA, 470 ; 471), qui attire paradoxalement l'attention sur un langage creux qui ne *dit* précisément plus rien que ce qu'il a déjà dit.

A l'obsession se joint un fort sentiment de l'imminence du danger, et Watson, qui retranscrit *in extenso* le langage du détective, semble faire état d'un langage malade, délirant, où se reconnaissent les symptômes de la paranoïa. Watson laisse parler son ami, et le lecteur est alors confronté à cette parole rengaine, exclamative, surinvestie, contradictoire, imbue de l'ubiquité de son sujet, et surtout « de plus en plus sûre de choses posées comme de plus en plus irréelles¹⁸ » : « "Ay, there's the genius and the wonder of the thing!" he cried. "The man pervades London, and no one has heard of him." » (FINA, 471) Holmes développe ainsi le

¹⁷ Jacques Lacan. *Les Psychoses – Le Séminaire, livre III*. Paris : Seuil, 1981, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

même type de langage paranoïaque que Schreber et admet comme lui,

par tous les détours explicatifs verbalement développés qui sont à sa portée, que ces phénomènes sont d'un autre ordre que le réel. Il sait bien que leur réalité n'est pas assurée, il en admet même jusqu'à un certain point l'irréalité. Même quand il s'exprime dans le sens de dire que ce qu'il éprouve n'est pas de l'ordre de la réalité, cela ne touche pas sa certitude qu'il est concerné¹⁹.

Holmes n'a en effet aucun mal à admettre que la réalité ne confirme pas sa version, mais son aplomb reste solide, et il continue à donner un imaginaire statut de réel à sa propre vérité : « I can tell you with the most absolute confidence that no possible connection will ever be traced between the gentleman and the retiring medical coach. » (FINA, 473) Dans son étude des psychoses, Lacan indique que :

Pour porter le diagnostic de psychose, il faut qu'il y ait trouble dans l'ordre du langage. Il ne suffit pas d'une revendication contre des personnages censés agir contre vous pour que nous soyons dans la psychose²⁰.

Sherlock Holmes présente pour sa part les deux symptômes. Nous venons de noter son trouble de langage, et, à l'évidence, il ne cesse de se récrier contre un ennemi fantôme qu'il est le seul à avoir jamais vu. Il se dit traqué par cet adversaire de toujours – « for years past », « again and again », « for years », « at last », (FINA, 471) –, mais il est invariablement le seul à détecter les manifestations de cet ennemi, justifiant cette solitude perceptive par le magique « I knew better. » (FINA, 473), et voyant toujours dans l'événement un événement « autre ». Prenons l'exemple des briques qui lui tombent sur la tête, ou celui de l'éboulis en Suisse, qui fonctionnent selon la même logique :

There were slates and bricks piled up on the roof preparatory to some repairs, and they would have me believe that the wind had toppled over one of these. Of course I knew better, but I could prove nothing. (FINA, 473)

It was in vain that our guide assured him that a fall of stones was a common chance in the spring time at that spot. He said nothing but

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

smiled at me with the air of a man who sees the fulfillment of that which he had expected. (FINA, 477)

La deuxième citation montre que Sherlock Holmes est convaincu qu'il sait à l'avance ce qui va se produire. Tout se passe comme si, incapable de reconnaître Moriarty en lui, incapable d'intérioriser la structure du Double, il la reproduisait sur les événements de la réalité externe. Il est totalement enfermé dans une structure oraculaire et paranoïaque de réalité répétée, de réalité reflet ou miroir, où l'événement, en se produisant, ne ferait que s'adapter aux schémas déjà préconçus par son esprit. Il s'illusionne, au sens que donne Rosset à ce mot, c'est à dire que :

L'événement réel apparaît comme le double de l'« autre événement ». [...] L'unique, le réel, l'événement possèdent donc cette qualité d'être en quelque sorte l'*autre de rien*, d'apparaître comme le double d'une « autre » réalité qui s'évanouit perpétuellement au seuil de toute réalisation, au moment de tout passage au réel²¹.

Pour Sherlock Holmes, à l'évidence :

L'ensemble des événements qui s'accomplissent – c'est-à-dire la réalité dans son ensemble – ne figure qu'une sorte de mauvais réel, appartenant à l'ordre du double, de la copie, de l'image : c'est l'« autre » que ce réel a biffé qui est le réel absolu, l'original véritable dont l'événement réel n'est qu'une doublure trompeuse et perverse. Le réel véritable est ailleurs [...]; quant aux événements réellement arrivés, ils sont comme des singeries de ce réel ; et l'ensemble des événements réels apparaît ainsi comme une vaste caricature de la réalité²².

Comme l'illusionné, il a le « sentiment d'être dupé par la réalité, d'être constamment trompé par ce faux réel qui se substitue *in extremis* au véritable réel²³ », et accueille avec le rictus paranoïaque de celui qui s'y entend, de celui qui ne se laisse pas tromper par les apparences, les comptes-rendus de cette réalité qu'il considère comme une réalité-écran. Par cette attitude de déni, Holmes échappe à la nécessité asphyxiante du présent, au caractère inéluctable et

²¹ Clément Rosset. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976, p. 45.

²² *Ibid.*, pp. 45-46.

²³ *Ibid.*, p. 46.

univoque de la réalité. Il succombe à l'« illusion oraculaire²⁴ », mais en dédoublant l'événement, celle-ci lui fait croire qu'il peut dompter le temps. Watson, qui ne remet pas en question l'unicité du réel, et ne l'interprète donc pas en fonction de l'oracle de l'« autre » réel, est incapable de lire les signes dans la langue holmésienne. Il ne voit qu'un homme furieux courir après le train qu'il a raté : « Glancing back, I saw a tall man pushing his way furiously through the crowd, and waving his hand as if he desired to have the train stopped. » (FINA, 478), un attelage rapide : « A minute later, a carriage and engine could be seen flying along the open curve which leads to the station » (FINA, 476) ou encore un homme pressé : « Along this a man was, I remember, walking very rapidly. » (FINA, 478) là où Holmes, qui a déjà prédit la réalité, croit immédiatement démasquer Moriarty et tous ses stratagèmes. Tous les événements deviennent ainsi signes, et Holmes se débat dans une profusion de signifiants déconnectés de leur signifié habituel, et qui doivent se lire à la lumière de l'oracle. Convaincu que le réel va venir doubler l'idée qu'il s'en fait, il interprète tous ces actes comme les effets réels de causes doubles antérieures : il rend donc nécessaire une classique fuite paranoïaque avec aller simple, parce qu'il est victime de la traque tapie d'un persécuteur caché. A chaque étape, il se sent suivi comme son ombre, ou peut-être justement *par* son ombre, ce qui rendrait bien entendu impossible l'innocente proposition de Watson : « One would think that we were the criminals. Let us have him arrested on his arrival. » (FINA, 476) Une telle mesure est impossible si l'ennemi est à l'intérieur, si poursuivant et poursuivi ne font qu'une seule et même personne. Du coup, Holmes ne serait plus un illusionné comme le commun des mortels, mais serait menacé par la psychose.

Son langage délirant serait alors, au sens que lui donne Lacan, un « martyr de l'inconscient²⁵ », c'est-à-dire un témoin de l'inconscient, « un témoignage ouvert qu'il faut

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Jacques Lacan. *Les Psychoses – Le Séminaire, livre III*. Paris : Seuil, 1981, p. 149.

déchiffrer²⁶ ». Si le langage est de structure psychotique, il atteste de la scission interne de Sherlock Holmes, de l'irruption inopinée et inassimilable d'un Double, d'un ça que le Surmoi mettrait tellement de véhémence à rejeter qu'il provoquerait un mécanisme psychotique de défense et une reconstruction du monde selon les schémas imposés par le rejet au dehors de cette partie inacceptable du Moi. Certains éléments vont indubitablement dans ce sens, et il y a beaucoup de Sherlock Holmes dans Moriarty, ou vice versa.

Constatons dès l'abord que Moriarty est un personnage de l'ombre, du dessous, du mal. Le Double est double. Il est pour Sherlock Holmes une incarnation du Diable, un être foncièrement double, qui se cache derrière la duplicité d'une façade sociale respectable :

The man had hereditary tendencies of the most diabolical kind. [...] For years past I have continually been conscious of some power behind the malefactor, some deep organizing power which throws its shield over the wrong-doer. [...] For years I have endeavoured to break through the veil which shrouded it. (FINA, 471)

Les ténèbres, le dessous, le diable, le pouvoir, l'indéterminé, l'ombre, le voile sont des caractéristiques classiques du Double qui se terre et régenté la vie consciente du Moi, et il ne faut pas être Sherlock Holmes pour remarquer que l'incarnation de ce double a beaucoup de points communs avec le détective. Le lecteur est d'abord frappé par la ressemblance physique des deux ennemis. La description du professeur que fait Holmes à Watson résonne comme un écho de la description par Watson du détective dans *A Study in Scarlet*. Même haute taille et minceur extrême²⁷, même visage projeté vers l'avant²⁸, même front qui mange le visage²⁹, même physique ascétique³⁰, et surtout même regard perçant, les yeux enfoncés dans leurs

²⁶ *Ibid.*, p. 149.

²⁷ Holmes dit de Moriarty : « He is extremely tall and thin » (FINA, 472), comme Watson disait de Holmes : « In height he was rather over six feet, and so excessively lean that he seemed to be considerably taller » (STUD, 20).

²⁸ Moriarty : « his face protrudes forward » (FINA, 472) ; Holmes : « hawk-like nose and prominent chin » (STUD, 20).

²⁹ Si le professeur Mortimer s'extasie devant le développement frontal du détective : « I had hardly expected so dolichocephalic a skull or such well-marked supra-orbital development » (HOUN, 672), Holmes note le même trait remarquable chez Moriarty : « His forehead domes out in a white curve. » (FINA, 472)

³⁰ L'adjectif « gaunt » revient comme un leitmotiv sous la plume de Watson pour décrire le détective, qui, au début de *The Final Problem*, est particulièrement émacié : « he was looking even paler and thinner than usual »

orbites³¹. Cette coïncidence physique porte dès l'abord la marque d'une inquiétante étrangeté. Alors que Holmes relate à Watson son premier entretien avec le professeur, il lui dit pourtant : « His appearance was quite familiar to me. » (FINA, 472) Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, Moriarty est étrangement familier à Sherlock Holmes, qui le reconnaît sans le connaître, qui fait l'expérience d'une intimité aliénée, comme M. Goliâtkine lorsqu'il rencontre ce personnage de la nuit qui lui ressemble tant dans *Le Double*³². De même, en analysant les rapports qu'il entretient avec son double rêveur, avec cet « envers de lui-même », Michaux a centré son étude sur cette altération de la perception courante du dedans et du dehors, cette intimité de l'étranger, ou cette étrangeté de l'intime³³.

Métonymiquement semblables sur le plan physique, ils sont métaphoriquement égaux sur le plan intellectuel, et le double se réduit soudain à l'identique : « I was forced to confess that I had at last met an antagonist who was my intellectual equal. » (FINA, 471). Ils pensent pareil, aucune manœuvre de la raison de Sherlock Holmes ne peut échapper à la vigilance rusée de son adversaire, et ils sont tous deux conscients de se trouver dans une situation d'interdépendance. Holmes confie à Watson :

He saw every step which I took to draw my toils round him. [...] I tell you, my friend, that if a detailed account of that silent contest could be written, it would take its place as the most brilliant bit of thrust-and-parry work in the history of detection. He cut deep, and yet I just undercut him. (FINA, 471)

Moriarty en a autant au service de Sherlock Holmes, et il situe leur combat dans la droite ligne des combats narcissiques et suicidaires qui opposent les deux figures du Double : « I know every move of your game. [...] I tell you that you will never beat me. If you are clever enough

(FINA, 469) ; « his pale, worn face » (FINA, 471). Parallèlement, il décrit lui-même Moriarty comme « ascetic-looking » (FINA, 472).

³¹ Ce sont les yeux de Moriarty qui ont visiblement produit la plus forte impression sur Holmes, qui, hypnotisé, ne cesse de centrer sur eux sa description : « his two eyes are deeply sunken in his head. [...] He peered at me [...] his puckered eyes. » (FINA, 472)

³² Féodor Dostoïeski. *Le Double*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1969.

³³ Henri Michaux. *Façons d'endormi façons d'éveillé*. Paris : Gallimard, 1969.

to bring destruction upon me, rest assured that I shall do as much to you. » (FINA, 473)

Une autre correspondance est symbolique : la même métaphore de l'araignée les décrit tous deux. Holmes se représente Moriarty ainsi : « He sits motionless, like a spider in the centre of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them. » (FINA, 471), mais il ne fait que filer la métaphore qu'employait déjà Watson pour le décrire lui-même dans *The Resident Patient* et qu'il reprendra d'ailleurs mot pour mot dans *The Adventure of the Cardboard Box* : « He loved to lie in the very centre of five millions of people, with his filaments stretching out and running through them, responsive to every little rumour or suspicion of unsolved crime. » (RESI, 423 ; CARD, 888) Le combat qui va se livrer dans *The Final Problem* est d'ailleurs présenté comme un combat d'araignées, puisque pour s'opposer à Moriarty au centre de sa toile, Holmes tisse lui aussi : « I have woven my net round him until now it is all ready to close. » (FINA, 471) Ce combat d'araignées peut se lire comme un combat pour le centre, pour l'intériorité. Symbole de l'introversión et du narcissisme, de l'absorption de l'être par son propre centre, la bête représente ici l'intégrité du Moi, et Holmes comme Moriarty, le Surmoi comme le ça, revendiquent la position centrale, la maîtrise de toute la nébuleuse. Tout les deux se réclament de l'être, aucun ne veut être le Double.

La conclusion doylienue, c'est que l'issue d'un tel conflit névrotique ne peut être que fatale pour la raison du sujet : aucun des deux ne peut prendre l'autre aux mailles d'un quelconque filet, ni entreprendre de l'éliminer. Holmes aura beau faire, il ne se débarrassera pas de cette partie d'ombre qui le traque : « Never for an instant did Holmes forget the shadow which lay across him » (FINA, 477). Le combat aura beau être rude, il ne permettra aucune dissociation interne ni aucun déni : les deux adversaires seront jusqu'au bout d'égale force, et même la destruction collective ne leur sera d'aucun secours. *The Final Problem* affirme clairement qu'aucun mécanisme de défense, fût-ce le suicide, ne permet de scinder le Moi et de

se débarrasser du gêneur : « A personal contest between the two men ended, as it could hardly fail to end in such a situation, in their reeling over, locked in each other's arms. » (FINA, 480)

Cadenassé à son jumeau, le Surmoi doit apprendre à aller explorer l'Autre Scène, dont même la mort ne le dispensera pas. Ainsi, même si Holmes demeure aliéné par son image spéculaire, et continue à rejeter au dehors cet envers de lui-même qu'il refuse de voir, l'expression de la dualité est bien réelle, et permet de remettre en cause le strict concept de l'individualité, de « l'identité trompeuse en tant qu'elle se veut unique et simple³⁴ ». A travers toutes ces identités morcelées, diffuses, Doyle comme Dostoïevski dénoncent « le caractère illusoire du concept d'identité, que menacent à la fois la tentation du néant et l'infini de la fragmentation³⁵ ». L'apparition du Double bat en brèche le culte de la personnalité et l'idéal du héros solaire : il indique la présence exigeante et inaliénable de cet Autre, et revendique la nécessité d'explorer son univers.

La dernière étape de la reconstitution de la psyché consiste dans la réintégration du Double, dans l'abandon de la contention paranoïaque aliénante, et dans la revendication de l'intériorité de Moriarty : elle implique la disparition de Moriarty comme entité séparée, et son réinvestissement à l'intérieur par Sherlock Holmes. Cette initiation a lieu dans une Autre Scène, dans les coulisses du décor théâtral, coulisses qui sont rarement accessibles. Ni le lecteur, ni Watson ne possèdent de laissez-passer vers cette intimité du texte. Sherlock Holmes les laisse maintes fois à la porte de cet autre univers, qu'il construit donc en creux dans le texte. Présent-absent, il ne révèle rien d'autre que sa situation topique, à savoir en dessous du décor. Watson mentionne dès le premier récit cet univers qui creuse des trous dans le temps et dans l'espace du texte, qui ne trouve pas droit de cité dans le discours, et se voit donc relégué

³⁴ Féodor Dostoïevski. *Le Double*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1969. Préface d'André Green, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

dans un en-deçà du langage : « Occasionally [he spent his day] in long walks, which appeared to take him into the lowest portions of the city. » (STUD, 20) Watson est à court de symbolique, et le lecteur ne peut donc se fier qu'à son imaginaire, qui colonise immédiatement tout l'espace du « appeared to be ». L'acteur s'échappe jusqu'à l'heure de la prochaine représentation, qui sonne d'ailleurs immédiatement. A peine Sherlock Holmes a-t-il quitté la scène qu'il refait son entrée, et le temps absent ne peut se recroqueviller que dans l'interstice d'une trop courte phrase de résumé, voire d'un minimaliste retour à la ligne³⁶. Car le texte se fait très discret, et passe sur ce temps manquant, qui porte en cela les mêmes caractéristiques que le temps nocturne, et échappe à la conscience. Comme le temps du rêve, on sait qu'il a eu lieu, mais le lieu justement est ailleurs, inaccessible pour la conscience du texte qu'est Watson, et l'absence de lieu projette donc dans un indéterminé temporel. De même que le dormeur a la sensation de se réveiller sitôt après s'être endormi, tout en ayant pourtant conscience que cette immédiateté est lourde d'un Autre temps, inaccessible, le lecteur sent comprimés dans les blancs du texte le lieu et la durée de cette Autre Scène.

Pourtant, une seule fois, Watson et le lecteur descendent par hasard en coulisses, et cet univers oublié, refoulé par le texte peut enfin se dilater, s'émanciper de l'imaginaire et accéder au symbolique. *The Man with the Twisted Lip* fonctionne en effet un peu comme une psychanalyse du texte, qui entreprend de fouiller ses oublis. La cave qui sert de décor à cette histoire fonctionne comme un révélateur de l'intériorité du Double : Sherlock Holmes y apprend à ne plus projeter le Double à la surface, mais à le reconnaître en profondeur. C'est par hasard que Watson découvre les chemins d'accès, par une méthode qui tient de l'association libre. L'histoire se passe en juin 1889 : Watson, qui a quitté les appartements de Baker Street après son mariage, voit un soir la paix de son foyer troublée par Kate Whitney, une amie de sa femme. Elle vient le supplier de lui ramener son mari, un opiomane invétéré qui

³⁶ cf. *supra*, chap. 1, pp. 41-43.

s'est probablement à nouveau oublié dans la fumerie habituelle. Watson se rend donc dans ce lieu de perdition, sans se douter qu'il emprunte le chemin de l'Autre Scène, et s'apprête à débusquer Sherlock Holmes là où il n'est jamais autorisé à le suivre. La narration s'ouvre sur une nette opposition topique des deux mondes : avant de pénétrer dans la fumerie, Watson se trouve en haut, dans « Upper Swandam Lane » (TWIS, 230). Puis, comme Alice avant d'arriver de l'autre côté du miroir, il entreprend une longue descente initiatique :

Upper Swandam Lane is a vile alley lurking **behind** the high wharves which line the north side of the river to the east of London bridge. Between a slop-shop and a gin-shop, approached by a steep flight of steps leading **down** to a black gap like the mouth of a cave, I found the den of which I was in search. Ordering my cab to wait, I passed **down** the steps, worn **hollow** in the centre by the ceaseless tread of drunken feet; and by the light of a flickering oil-lamp above the door I found the latch and made my way into a long, **low** room, thick and heavy with the brown opium smoke, and terraced with wooden berths. (TWIS, 230-231)

Cette fumerie est à l'évidence le repaire d'un monstre pour Watson, et ressemble fort à une vision refoulée et cauchemardesque de l'inconscient inconnu et particulièrement redouté. Situé derrière, dessous, ce royaume de la position allongée qui endort la vigilance de l'esprit porte toutes les marques de l'Autre Scène, démunie de tout mécanisme de défense, mal protégée par une clenche qui remplace l'habituel verrou. Pour Watson, pénétrer le royaume de l'inconscient équivaut à se trouver confronté à un monstre, et, dans ce cauchemar typiquement victorien, la fumerie s'anime et réactive le fantasme de l'oralité agressive. La porte devient la gueule béante qui laisse deviner un monstre dévorant, tapi dans l'ombre et menaçant d'engouffrer le sujet conscient. Le lieu, investi par l'imaginaire du rêve, devient mouvant, et l'objet obéit aux fantasmes de l'esprit : la porte se transforme en gueule béante, la cave résonne du pouls de l'animal qui s'y terre, la Terre est à nouveau cannibale. Face à cette situation imaginaire typique, Watson résume la mémoire archétypique du lecteur, et retrouve les réflexes ancestraux d'une rêverie souterraine. Comme Bachelard l'a bien montré, le passage sur la scène souterraine du rêve se manifeste ici par l'inversion du sujet et de l'objet. Watson qui

raconte cette vision cauchemardesque produit les images que lui dicte le rêve, et Bachelard explique le phénomène : « Ce n'est pas parce que *le passage est étroit* que le rêveur est *comprimé* – c'est parce que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin *se resserrer*³⁷. » Dans la fumerie, le lieu devient sujet, et Watson devient objet : il est agi par le lieu, il est victime de l'imagination de la matière. La maison se creuse d'elle-même, les pentes se font plus roides et sollicitent une descente plus définitive, les murs rétrécissent, les lumières faiblissent, l'univers se creuse, la terre se remet à fourmiller, et montre les dents. Cette mutation fantastique du lieu déteint sur les personnes, et pour Watson, tous ces corps allongés, absents, abandonnés au rêve, se disloquent, dysfonctionnent, perdent leur intégrité. Ils incarnent tous les fantasmes terrifiants de régression et d'abandon à l'animalité, voire à la végétativité :

Bodies [were] lying in strange, fantastic poses, bowed shoulders, bent knees, heads thrown back, and chins pointing upward with here and there a dark, lack-lustre eye turned upon the newcomer. The most lay silent, but some muttered to themselves, and others talked together in a strange, low, monotonous voice, their conversation coming in gushes, and then suddenly tailing off into silence, each mumbling out his own thoughts. (TWIS, 231)

Watson est convaincu qu'il est passé de l'autre côté du miroir, que ces hommes sont les ombres, les Doubles d'eux-mêmes. Il les appelle des « black shadows » (TWIS, 231), et se sent lui aussi menacé de se laisser gagner par cette ombre jouisseuse et tentatrice, qui l'invite à s'allonger et à prendre une pipe : « As I entered, a sallow Malay attendant had hurried up with a pipe for me and a supply of the drug, becoming me to an empty berth. » (TWIS, 231) Mais Watson, « erect » (TWIS, 231), est bien décidé à ne pas se laisser tenter par cette lascivité allongée, et il lui oppose toutes la raideur érigé de ses membres. Surmoi irréductible, représentant immuable de la rigidité et de la frustration victorienne, il continue de croire que son monde est étanche à l'Autre Scène, et refuse de se laisser pénétrer par les vapeurs de ce paradis artificiel qu'il assimile clairement à un enfer obscène : « a brazier of burning charcoal. »

³⁷ Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 215.

(TWIS, 231) La scène est visiblement lubrique pour Watson, et la vision de ces corps étendus et gémissants d'hommes qui désertent le foyer conjugal provoque chez lui un mécanisme de défense schizoïde qui consiste à refuser tout contact avec cette drogue, ce philtre d'amour impur, à barricader son corps contre toute pénétration. En refusant la pipe, il refoule son désir sexuel, et il entretient l'illusion qu'il peut totalement placer son corps en apnée de l'environnement, s'auto-suffire : « I walked down the narrow passage between the double row of sleepers, holding my breath to keep out the vile, stupefying fumes of the drug » (TWIS, 231). Il fait des efforts désespérés pour verrouiller son corps à ce monde qu'il ne veut pas connaître, mais le désir est dans le texte une composante de l'oxygène, et c'est donc une chimère que de croire pouvoir s'opposer aux exigences du ça.

Car, malgré les réserves irréductibles du Surmoi, l'endroit où Watson fait pénétrer le lecteur est aussi particulièrement doux : le lecteur s'aperçoit que ces coulisses qui avaient échappé jusqu'alors au temps du récit semblent échapper *aussi* au temps de la réalité, être libérées des contraintes temporelles. L'Autre Scène n'est pas rythmée par les exigences de l'horloge, ni même par celles du calendrier. Pour Isa Whitney, que Watson a effectivement trouvé là, le temps se compte en pipes, c'est-à-dire qu'il est impulsé par le désir :

"I say, Watson, what o'clock is it?"
 "Nearly eleven."
 "Of what day?"
 "Of Friday, June 19th."
 "Good heavens! I thought it was Wednesday. It *is* Wednesday. What do you want to frighten the chap for? [...]"
 "I tell you it is Friday, man. [...]"
 "But you've got mixed, Watson, for I have only been here a few hours, three pipes, four pipes, I forget how many." (TWIS, 231)

Si ce temps n'était pas habituellement raconté, c'est donc qu'il n'existait pas : il était en tous cas incompatible avec le fonctionnement linéaire, constant, et comptable de la réalité ou du discours. Isa Whitney dans la fumerie est comme Baudelaire dans *La chambre double*³⁸, il

³⁸ Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1975, pp. 280-282.

échappe au temps : « Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !³⁹ » L'arrivée de Watson pour Whitney est alors comme l'arrivée de l'huissier pour le poète, qui le prive de sa drogue et remonte la pendule :

Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses⁴⁰.

Whitney est en proie à tous ces symptômes du manque dès qu'il fait retour sur le devant du décor : « Whitney, pale, haggard, and unkempt [...] was in a pitiable state of reaction, with every nerve in a twitter. » (TWIS, 231) Aux spasmes succèdent effectivement les souvenirs, les regrets – « I wouldn't frighten Kate – poor little Kate » (TWIS, 231) –, les colères – « What d'you want to frighten the chap for? » (TWIS, 231) –, les névroses – « He sank his face onto his arms and began to sob in a high treble key. » (TWIS, 231). « Les secondes maintenant sont mortellement accentuées⁴¹ », et la pendule se remet à marcher sitôt qu'il remonte l'escalier et revient à la conscience. Le texte relance la machine inéluctable du compte à rebours, et en un seul paragraphe, fait trois fois mention du temps et de sa fuite rapide : « in five minutes ; in a few minutes ; in a very short time. » (TWIS, 232) L'Autre Scène rendrait donc le temps dépendant du désir, arrêterait sa fuite en avant, et proposerait le modèle d'un monde débarrassé de la crainte ancestrale – un monde visiblement assidûment fréquenté par Sherlock Holmes. Car alors que Watson s'apprête à ramener Isa Whitney chez lui, et le lecteur à oublier ce lieu atypique, le docteur est hélé par un vieil homme débile, qui s'avère être le détective déguisé. Bien que ce dernier soit là pour les besoins d'une enquête, il avoue pourtant être par ailleurs un hôte zélé de cet endroit : « I have used it before now for my own purposes » (232),

³⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁴¹ *Ibid.*, p. 283.

qui prend dès lors une autre valeur, et devient le paradigme des lieux interdits où Sherlock Holmes se dissout habituellement pour le lecteur. Il nous révèle aussi que la drogue et le déguisement, qui permettent de sortir de soi et d'affaiblir les défenses du Surmoi, de structurer la réalité selon les schémas du Double, sont les deux passeports vers l'Autre Scène.

*

Nous avons déjà analysé en première partie les fonctions festives et mystificatrices du déguisement. Il fait ici fonction de passeur, de masque cathartique. Le déguisement permet moins à Sherlock Holmes de se cacher, que de révéler des tendances intérieures, de manifester l'aspect inférieur, et parfois même les pulsions démoniaques de son Moi. Paradoxalement, c'est en effet pour explorer les coulisses que Sherlock Holmes se déguise, pour s'abandonner à cette exploration du dessous, et s'adonner à cette quête que Watson appelle « his congenial hunt » (BERY, 312). Il endosse fréquemment des habits qu'il qualifie lui-même de « disreputable » (SCAN, 167 ; BERY, 311) pour disparaître sur l'Autre Scène, dont le déguisement est d'ordinaire le seul résidu qui soit donné à voir au lecteur, le seul indice qui permette d'imaginer l'envers du décor. Ces hardes de théâtre ne se contentent pas d'être passivement enfilées, elles agissent, les effets ont un effet. Invariablement, le déguisement entraîne une transformation du Moi, le costume régit la conduite, le paraître détermine l'être, en même temps qu'il le dédouane de toute responsabilité : c'est le paraître qui supporte tous les jugements d'ordre moral, c'est lui que le Surmoi sanctionne. En changeant de vêtements, Holmes change de peau, et c'est toujours en quelqu'un de louche, de peu recommandable qu'il choisit de se métamorphoser. Dans *A Scandal in Bohemia*, il refait son apparition sous les traits d'un valet d'écurie : « a drunken-looking groom, ill-kempt, with an inflamed face an disreputable clothes. » (SCAN, 167) Dans *The Adventure of the Beryl Coronet*, il endosse l'identité d'un vulgaire tire-au-flan, « a common loafer » (BERY, 311), et une fois de retour sur le devant de la scène, il s'empresse de redevenir lui-même : « I must get these disreputable clothes off and

return to my highly respectable self. » (BERY, 312) Le déguisement a ici valeur exorciste, il permet des débordements de conduite sans mettre en danger le Moi. Le déplacement sur l'Autre équivaut à un désinvestissement de la responsabilité, le recours au Double autorise impunément le sujet à devenir temporairement un Autre. Ce système de protection fonctionne comme un mécanisme de dégagement pour le détective, et lui permet la réalisation de toutes les possibilités, en se libérant de ses identifications aliénantes. Inflationniste, ce mécanisme ouvre tout un en-deçà du texte, qui semble s'élargir au fur et à mesure que le texte progresse, tant et si bien que le lecteur finit par avoir l'impression qu'on ne lui montre plus que la partie émergée de l'iceberg, le paravent qui masque l'existence vraie. Car Holmes ne devient pas un autre, mais plusieurs autres, tous à la fois. Ubiquiste, transformiste, il gère au moins cinq identités plus la sienne, dont on finit par se demander si elle n'est pas elle-même un prête-nom de plus. Intouchable, l'être disparaît sous des paraîtres qui ont toute licence, sans remettre en question l'idéal du Moi. Il isole les instances de son psychisme, et les types ainsi créés sont des blocs entiers, qui n'ont aucun problème de conscience. Dans *The Adventure of Black Peter*, Watson mesure l'étendue du phénomène, l'ampleur de l'Autre Scène. Comme l'univers de Pascal, Holmes est « une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part⁴² » :

During the first week of July, my friend had been absent so often and so long from our lodgings that I knew he had something on hand. The fact that several rough-looking men called during that time and inquired for Captain Basil made me understand that Holmes was working somewhere under one of the numerous disguises and names with which he concealed his own formidable identity. He had at least five small refuges in different parts of London, in which he was able to change his personality. (BLAC, 559)

Véritable mutant, Holmes donne, pour une fois, un détail sur son activité de L'Autre Scène, mais il parle alors de lui à la troisième personne. La scène qu'il relate à Watson se passe bien entendu dans une arrière boutique, et l'acteur est éloigné du sujet par le démonstratif « that » :

If you could have seen into Allardyce's back shop, you would have

⁴² Blaise Pascal. *Les pensées*. Paris : Le livre de poche, 1972, p. 26.

seen a dead pig swung from a hook in the ceiling, and a gentleman in his shirt sleeves furiously stabbing at it with this weapon. I was that energetic person. (BLAC, 559)

Holmes est autorisé à donner libre cours aux pulsions qui sont en lui, mais les cicatrices qui pourraient défigurer l'idéal du Moi sont, elles aussi, des postiches, des cicatrices factices, qui ne résistent pas à un coton démaquillant. Le visage de Neville St. Clair, *The Man with the Twisted Lip*, est défiguré par une telle cicatrice lorsqu'il est Hugh Boone, mais l'éponge du Surmoi que Sherlock Homes passe sur son visage lui rend les traits lisses du gentleman. Le déguisement permet à ceux qui le revêtent de multiplier leur personnalité et d'esquiver plus facilement les assauts du temps et de la déchéance : grâce à lui, ils peuvent être simultanément Dorian Gray et son portrait, et jouer le jeu des illusions. Par le déguisement, la construction du sujet se fait grâce à un déplacement par rapport à soi, et à une projection sur une altérité, qui permet d'appréhender ce que le sujet unique et construit ne supporterait pas, ou même n'atteindrait pas, en temps normal.

Révéléateur spéculaire, le déguisement n'est pas seulement un outil de déplacement : il autorise aussi à la dérobée la revalorisation du corps. Bien sûr, il s'agit encore d'un corps aliéné, d'un corps que l'on considère toujours comme coupable, puisqu'on le rejette dans l'altérité. Mais on accepte de lui céder, d'entendre et de satisfaire ses désirs, même si cela se fait sur l'Autre Scène du rêve ou de l'hallucination. Durand indique que « la prise en considération du corps est le symptôme du changement de régime de l'imaginaire⁴³ », et la position centrale, ubiquiste même, dans laquelle l'Autre Scène place le corps de Sherlock Holmes semble en effet constituer une étape vers l'émancipation des structures schizoïdes qui marquent son régime diurne. Il s'abandonne à une régression aux stades primitifs de la psyché, et son corps devient captif de l'environnement : sur l'Autre Scène, le corps n'est plus « la première localisation territoriale de l'autonomie personnelle, saisie en discontinuité par rapport

⁴³ Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 229.

à l'environnement⁴⁴ ». Au contraire, le déguisement donne au détective un corps caméléon, capable de faire un avec le milieu, et aussi de s'absorber dans les différentes topiques de son esprit. L'incorporation nécessaire à l'accession au régime nocturne, n'est pas une incorporation individuelle, mais une incorporation plurielle, mythique. En accédant à ce corps innombrable, Holmes accepte de se reconnaître dans toute une série de personnages, il donne de l'air à ce corps qui étouffait dans une individuation extrême, dans un culte de la personnalité : l'exploration de l'Autre Scène devient une exploration de tous les paysages intérieurs, et alors que le héros s'affirmait centrifuge, ce personnage multiple devient centripète. Les persona plurielles remplacent la personnalité, et le héros commence à développer une conscience mythique. Gusdorf analyse cette absence d'émancipation par rapport au monde qui caractérise le primitif, et explique que « le mythe entraîne une véritable paralysie des personnalités, qui deviennent captives du genre de vie⁴⁵ ». Déguisé, multiplié, Holmes franchit le premier pas vers la redécouverte de l'appartenance mythique et l'absorption dans un temps amadoué, rythmé par le désir, un temps parallèle qui n'est pas la négation du temps diurne si fondamental pour la construction du héros, mais qui en est l'accomplissement.

*

Le passage sur l'Autre Scène s'accompagne donc d'un dessaisissement de soi qui conduit paradoxalement à un réinvestissement de toute la partie clivée de la psyché, et à un retour du corporel. Cette atomisation de la personne permet à Sherlock Holmes de réinvestir en les déplaçant les plaisirs du corps, sans succomber aux névroses diurnes de la déchéance et de la mort. Le corps apprivoise l'esprit, s'insinue par le biais de la métaphore, du fantasme et des mécanismes de déplacement, et trouve ainsi le moyen de réinvestir sa libido.

Par l'intermédiaire de l'Autre, Sherlock Holmes va en effet pouvoir revivre sur l'Autre

⁴⁴ Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, p. 197.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 196.

Scène tous les stades de développement du Moi tels qu'ils ont été isolés par Freud. Nous avons vu au sixième chapitre qu'au même titre que la drogue ou le déguisement, la détection avait la capacité de sortir le détective de lui-même, de le placer dans un état de saisissement créateur : cet état était marqué par une régression chronologique, formelle, libidinale, qui lui permettait de revivre une situation intra-utérine, et de retrouver les quiétudes d'avant la chute. Son déguisement en psychanalyste-patient lui permettait ensuite de fixer sa sexualité sur le stade anal, et de développer une libido du moi épanouissante, parvenant à faire coïncider le principe de réalité et le principe de plaisir.

Mais les doubles de Sherlock Holmes n'arrêtent pas leur développement aux stades pré-génitaux de la sexualité, et ne se satisfont pas de pulsions partielles. Si le Surmoi héroïque de Sherlock Holmes considérait la sexualité génitale comme un avilissement effrayant, et ne voulait faire aucune concession aux désirs du ça, les *alter ego* du détective ne sont pas victimes de cette censure, et peuvent s'en donner à corps joie.

La détection ne permet pas seulement à Sherlock Holmes de s'isoler dans le cocon prénatal ou ante génital : elle lui procure aussi un plaisir physique d'ordre sexuel, un contact physique où les frottements, les frémissements, les convulsions, l'humidité et la chaleur sont des constantes, et où l'apogée se marque par un orgasme. Il s'agit d'une relation sexuelle d'ordre sadomasochiste où le détective joue le rôle du maître, et son partenaire celui de l'esclave, et l'orgasme intervient au moment de la domination de ce dernier. Citons par exemple :

« in high glee, rubbing his hands together with satisfaction » (HOUN, 686) ; « he was pale and exultant, his eyes shining brightly in the moonlight. » (HOUN, 756) ; « Holmes's eyes were gleaming with excitement, and his thin, nervous fingers twitched. » (VALL, 773) ; « Sherlock Holmes's eyes glistened, and his pale cheeks took a warmer hue, and his whole eager face shone with an inward light when the call for work reached him. » (VALL, 778) ; « I heard his cry of satisfaction. » (SHOS, 1110)

Visiblement le plaisir est réciproque, et le Colonel Moran par exemple jouit tout autant que le

détective de leur sadique partie de cache-cache : « his two eyes shone like stars, and his features were working convulsively » (EMPT, 491). Il exhale un profond soupir – « a sigh of satisfaction » (EMPT, 491) – en voyant que son partenaire est bien au rendez-vous, tandis que Holmes résume leur soirée par une citation de Shakespeare qui, bien qu'elle soit ici ironique, établit de façon étonnamment claire et impudique la nature sexuelle de la détection pour Sherlock Holmes : « Journeys end in lovers' meetings » (EMPT, 492). Il n'y a donc qu'un pas symbolique entre les parties de chasse du détective et des parties amoureuses, entre le criminel coupable et la femme consentante.

Quand Holmes ne parvient à trouver aucun partenaire à sa mesure, la drogue est là qui remplace à la fois le criminel et la femme, comme on l'a vu dans *A Sign of Four*⁴⁶ : elle devient véritablement une formation substitutive, une métaphore de la sexualité génitale. En s'injectant de la cocaïne, Sherlock Holmes flatte son narcissisme et devient hermaphrodite : il mime une relation sexuelle où il joue les deux rôles à la fois. Contenant et contenu, il pénètre et est pénétré, éjacule et accueille le fluide, et son corps autosuffisant se satisfait avec langueur – « languidly » (SIGN, 89) – de cet onanisme, et ce trois fois par jour pendant des mois :

With his long, white, nervous fingers he adjusted the delicate needle and rolled back his left shirtcuff. For some little time his eyes rested thoughtfully upon the sinewy forearm and wrist, all dotted and scarred with innumerable puncture-marks. Finally, he thrust the sharp point home, pressed down the tiny piston, and sank back into the velvet-lined armchair with a long sigh of satisfaction. (SIGN, 89)

Holmes retrouve ici le fantasme de l'androgynie, la « formule archaïque de la bi-unité divine⁴⁷ », le retour à l'unicité mythique primordiale, par la reconnaissance du principe féminin qui se trouve en lui. L'exaltation corporelle que produit la drogue le conduit paradoxalement à prendre une conscience mythique de son corps complet, réuni, à en éprouver les différentes

⁴⁶ « "The division seems rather unfair", I remarked. "You have done all the work in this business. I get a wife out of it, Jones get the credit, pray what remains for you?" "For me", said Sherlock Holmes, "there still remains the cocaine-bottle." And he stretched his long white hand up for it. » (SIGN, 158)

⁴⁷ Mircea Eliade. *Traité d'Histoire des religions*. Paris : Payot, 1949, p. 359.

composantes : parallèlement à l'exercice d'une domination, il apprend à s'abandonner à la jouissance passive, et laisse filer dans la béatitude des mois entiers de ce temps que son Double diurne s'évertue à dompter. La pulsion de vie qui anime toute sa quête héroïque s'inverse, et alterne avec une pulsion de mort diagnostiquée par le médecin : Holmes s'abandonne au temps, néglige ses organes au profit d'un idéal de complétude. *Eros* rejoint *Thanatos*, et Watson se rebelle de toute sa prudence victorienne contre cet auto-érotisme qu'il qualifie sans beaucoup d'originalité de « processus pathologique et morbide » (SIGN, 89). Il reproche à Holmes de sacrifier sa santé et peut-être sa vie à cette langueur indéfinissable de l'exaltation mentale, de céder à cette pulsion de mort telle que Freud l'a introduite dans *Au-delà du principe de plaisir*, une pulsion qui tend à la réduction complète des tensions, et encourage la tendance fondamentale de tout être vivant à retourner à l'état inorganique. Holmes végète, et Watson note la composante masochiste de ce plaisir qui relie irrémédiablement la sexualité à la mort, insistant lourdement sur la déchéance organique que le Sherlock Holmes du devant de la scène avait en horreur :

It is a pathological morbid process which involves increased tissue-change and may at least leave a permanent weakness. You know, too, what a black reaction comes upon you. Surely the game is hardly worth the candle. Why should you, for a mere passing pleasure, risk the loss of those great powers with which you have been endowed?
(SIGN, 89)

La sexualité que découvre Sherlock Holmes sur l'Autre scène est effectivement une sexualité marquée par le sadisme ou le masochisme : à travers elle, le détective saisit une réalité psychosomatique jusque là restée marginale, une pulsion régressive de mort, une force irrépressible et démoniaque, indépendante du principe de plaisir, et qui se manifeste parallèlement aux pulsions de vie. Son auto-érotisme à la seringue va évoluer vers une sexualité d'objet, et suivre le développement classique des pulsions de mort :

Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se

manifestant alors sous la forme de pulsions d'agression ou de destruction⁴⁸.

En effet, Sherlock Holmes trouve d'autres exutoires morbides à sa satisfaction libidinale, et l'Autre Scène lui permet de réaliser les fantasmes sadiques liés à sa nécrophilie. Holmes le détective a besoin de vérifier si des ecchymoses peuvent intervenir post mortem : son double va vérifier sur place à la morgue, « beating the subjects in the dissecting-room with a stick » (STUD, 17). Holmes le détective souhaite avérer une hypothèse de travail selon laquelle il faudrait une force surhumaine pour transpercer le corps d'un homme d'un harpon : son double s'acharne sur un cochon mort pour en faire la preuve, « furiously stabbing at [...] a dead pig hung from a hook. » (BLAC, 559) Cette violence compulsive à l'égard de la viande froide se manifeste encore dans *The Adventure of Shoscombe Old Place*. A l'intérieur de la crypte familiale des Norberton, de l'Autre côté de la terre, lors d'une nuit sans lune, Holmes devient Frankenstein et profane les cadavres avec avidité : « I heard his little cry of satisfaction ; eagerly. » (SHOS, 110) Dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, la même nécrophilie peut s'exercer impunément, sous couvert de détection. La scène de la découverte de Lady Frances Carfax, chloroformée dans un cercueil, ressemble fort à un fantasme de viol collectif d'une femme morte, mais elle-même dangereuse et porteuse de mort, comme son nom vampirique l'indique. Holmes, Watson, et un acolyte anonyme pris au hasard dans la foule venue pour l'enterrement s'arment comme par hasard de tournevis, et s'évertuent à forcer le cercueil, sous le commandement fébrile, mais viril de Sherlock Holmes :

"Quick, Watson, quick! Here is a screw-driver!" he shouted as the coffin was replaced upon the table. "Here's one for you, my man! A sovereign if the lid comes off in a minute! Ask no questions – work away! That's good! Another! And another! Now pull all together! It's giving! It's giving! Ah, that does it at last." (LADY, 953)

Le corps abandonné, humide, et que l'on croit mort de la jeune femme subit tous ces assauts

⁴⁸ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 371.

exclamatifs pendant une demi-heure. Effeillée par le détective – « a body lay within, its head all wreathed in cotton-wool [...]. Holmes plucked it off. » (LADY, 953) –, embrassée, puis pénétrée par Watson – « with artificial respiration, with injected ether » (LADY, 953) –, Lady Frances Carfax se réveille enfin. De retour sur le devant de la scène, les motivations basculent, le nocturne s'inverse en diurne et le fantasme sexuel s'euphémise en conte de fées romantique : le viol se transforme en baiser à la belle au bois dormant, qui s'éveille en battant des cils. Pourtant la conclusion de Sherlock Holmes est révélatrice. Il interprète l'histoire comme « an example of that temporary eclipse to which even the best-balanced mind may be exposed. » (LADY, 954), et même si le détective fait ici explicitement référence à lenteur de son esprit à résoudre le cas, son double mentionne, à mots couverts, la submersion de l'esprit par ces pulsions de mort qui activent le fantasme.

Enfin, la submersion de Sherlock Holmes par son Double nécrophile intervient aussi dans *The Red-Headed League*. La descente à la cave dans un noir absolu, nouméal – « such an absolute darkness as I have never before experienced. » (REDH, 189) – marque encore une fois le passage sur l'Autre Scène de l'inconscient :

Following the guidance of Mr. Merryweather, we passed down a narrow passage and through a side door, which he opened for us. Within there was a small corridor, which ended in a very massive iron gate. This also was opened, and led down a flight of winding stone steps, which terminated at another formidable gate. Mr. Merryweather stopped to light a lantern and then conducted us down a dark, earth-smelling passage, and so, after opening a third door, into a huge vault or cellar, which was piled all round with crates and massive boxes. (REDH, 187)

Au fur et à mesure que les portes de ce labyrinthe s'ouvrent, que les verrous des défenses cèdent, les personnages pénètrent plus avant dans leur inconscient, descendent l'escalier intérieur qui les mène à leur propre coffre fort et libère leurs fantasmes. Ainsi, parallèlement à la lecture diurne de la scène se justifient toutes les lectures alternatives que cette nouvelle n'a pas manqué de susciter. Une interprétation classique est celle de Samuel Rosenberg, qui,

utilisant la correspondance freudienne entre l'or et les excréments, imagine le coffre fort comme un rectum, et fantasme un viol homosexuel dans la tentative de cambriolage de la banque par creusement d'un tunnel :

John Clay could have robbed the bank in many ways, but he chose to *force* his way out of the pawnbroker's shop of heterosexuality and then penetrate the bank's rectum from underneath. This was an act of fantasized pederastic rape⁴⁹.

Sans spéculer sur l'intérêt de cette surenchère interprétative pour l'économie globale du texte, nous voudrions établir que Rosenberg ne fait en tout cas pas erreur sur la nature du récit à ce moment-là. Il lui fait peut-être violence de façon quantitative, mais pas de façon qualitative, car le récit naturaliste se laisse à l'évidence envahir par le fantasme dès lors qu'il bascule sur l'Autre Scène. Dans ces pièces souterraines, noires, munies de verrous qui cèdent, les comportements habituels des personnages changent radicalement. Le récit étonne, détone même, et le lecteur ne sait que faire de ces éléments qui viennent visiblement d'ailleurs. Le texte insiste bizarrement sur le fait que John Clay a « a white, almost womanly hand » (REDH, 188). Face à cette situation qu'il sait dangereuse, Sherlock Holmes ne s'arme bizarrement que d'un très inadapté « hunting crop » (REDH, 189), arme sadique dont il lacère la main du coupable. Indiscutablement, les personnages ont ici d'autres motivations que leurs motivations diurnes : en descendant dans la Terre, ils descendent aussi au plus profond d'eux-mêmes, et prennent un contact fugace, évanescent, sensuel plus que raisonnable avec des réalités psychiques jusque-là méconnues et brimées.

A propos de ses relations avec son double nocturne, ce rêveur qui rappelle au lecteur le Sherlock Holmes minuscule, Michaux remarque : « Je le brime de jour. Il me brime de nuit. Une longue accoutumance et promiscuité nous tient liés⁵⁰. » Conan Doyle ne s'est pas contenté de créer avec Sherlock Holmes une simple figure du Double : il n'a pas uniquement mis en

⁴⁹ Samuel Rosenberg. *Naked is the Best Disguise*. Londres : Arlington Books, 1975, p. 155.

⁵⁰ Henri Michaux. *Façons d'endormir, façons d'éveiller*. Paris : Gallimard, 1969, p. 50.

œuvre un processus cathartique diurne destiné à isoler un faux frère, un Double Noir, pour mieux l'éliminer, et renforcer ainsi le Surmoi de son héros. Il a plutôt mis en évidence l'universalité de cette structure du Double, et a obligé le lecteur à cette promiscuité, à cette accoutumance. Il a relié les thèmes du Double et de l'angoisse face au temps qui passe et à la mort, et a présenté le recours au Double comme un mécanisme de défense, un sursis face à cette angoisse. Il a insisté pour rendre possible une seconde structure, une alternative au régime diurne, une autre voie de gestion du temps, moins aliénante. En intégrant la figure du Double comme thème, mais aussi comme structure, il a engagé la personne dans un mouvement centripète d'involution et de repli sur soi qui va gagner le texte dans son ensemble, et lui permettre d'accéder aux archétypes euphémisants du régime nocturne.

Reconnaître et adopter son Double équivaut pour Sherlock Holmes à quitter le régime dichotomisé de l'antithèse qui caractérisait son personnage diurne essentiellement narcissique. L'exploration de la dualité rend graduellement caduque le culte schizophrène de l'Un auquel il se vouait dans les premiers textes, et guérit ses carences : l'autre en soi permet d'adoucir les clivages, de se reconnaître un peu dans les autres et dans le monde, de se concilier la différence. Le Sherlock Holmes des premières histoires vit clivé dans la tour d'ivoire d'un moi empirique, qui ne peut être mis en échec, ni par l'extérieur, ni par l'intérieur. Il défend farouchement l'Un, et même l'unique. Phénomène isolé, produit d'une génération spontanée, il se cambre dans une attitude que Watson qualifie de « bumptious » (STUD, 25), prétentieuse surtout au sens de *suffisante* : il vit de façon narcissique en apnée dans le monde et aussi dans toute une part de son psychisme, il s'auto-suffit. Lorsque Watson lui demande quelle est sa profession dans *A Study in Scarlet*, Holmes répond sur le mode de l'unique : « Well, I have a trade of my own. I suppose I am the only one in the world. » (STUD, 24) Il renie tout antécédent, même fictif, et refuse la comparaison avec Dupin : « No doubt you think that you

are complimenting me in comparing me to Dupin. [...] Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. » (STUD, 24). Il se fâche lorsque Watson continue à essayer d'établir des liens entre le détective et ce qui n'est pas lui, de classer l'unique dans la même catégorie que l'autre :

"Lecoq was a miserable bungler", he said in an angry voice. [...] "No man lives or has ever lived who has brought the same amount of study and of natural talent to the detection of crime which I have done." (STUD, 25)

La différence est quantitative, mais surtout qualitative, et Sherlock Holmes, imperméable, irréductible, fait bloc contre tout ce qui pourrait venir miner son intégrité narcissique. André Green explique que :

Nul sujet plus que le narcissique ne souffre autant de se voir cataloguer sous une rubrique générale, lui dont le souci est d'être non seulement un, mais unique, sans plus d'ancêtre que de successeur⁵¹.

Ainsi, Sherlock Holmes répudie tout ce qui est hétérogène, et les conséquences sont doubles. D'une part sa libido, qui a intégré cette résistance, ne s'investit sur aucun autre objet du désir que lui-même et enferme le sujet dans cet auto-érotisme à caractère morbide que nous avons étudié. D'autre part, son attachement à l'intégrité de l'Un, son fantasme de maîtrise totale de son Moi lui aliène toute une part de son psychisme, et organise le monde selon des structures schizoïdes. Green rappelle que :

La défense de l'Un entraîne *ipso facto* le refus de l'inconscient, puisque celui-ci implique l'existence d'une part du psychisme qui agit pour son propre compte, mettant en échec l'empire du Moi⁵².

C'est en effet la reconnaissance de l'autre à l'intérieur de soi, la familiarité du dissemblable, qui va le libérer du régime dualiste et manichéen, et lui rendre accessible, parce que reconnaissable, le chemin involutif et euphémisant de la réconciliation. De même que Goliâdkine cesse de fuir, fait demi-tour, rentre chez lui, et s'explore sous toutes les coutures lorsqu'il reconnaît son

⁵¹ André Green. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Les éditions de minuit, 1983, p. 17.

⁵² *Ibid.*, p. 9.

Double⁵³, de même le Double permet à Sherlock Holmes d'inverser la fuite en avant et en hauteur. Une fois qu'il se sait rattrapé par son poursuivant, il peut déposer les armes, battre en retraite, et enclencher un mouvement contraire de repli, un processus de paix. Dès lors :

L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences, mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents⁵⁴.

Sur cette Autre Scène, et pour composer avec les douceurs du temps, le texte va en effet mettre en place toute une série de techniques de creusement vers l'intimité : le dédoublement du lieu va proposer un écrin adapté au dédoublement de la personne, et faire le premier pas introspectif nécessaire à l'intégration au monde.

C'est probablement la maison, le 221 B, Baker Street, qui impulse le mouvement involutif, et incite à ce mouvement centripète de repli. Elle constitue dans le texte un point pivot, une frontière entre les régimes diurne et nocturne, une bulle atemporelle qui cristallise la coquille initiale. Diamétralement opposée aux maisons gothiques, qui hantent le corpus, donneuses de mort qui subissent les assauts du temps, la maison du détective est un berceau éternel. Elle porte toutes les caractéristiques de cette « maison onirique » inaliénable et archétypique que Bachelard repère dans l'inconscient collectif⁵⁵, premier cocon d'intimité protégée, dont on ne peut s'empêcher de se souvenir, à laquelle on ne peut s'empêcher de revenir, et dans laquelle l'inconscient est à jamais « bien logé, heureusement logé⁵⁶ ». Si Watson quitte Baker Street très tôt, dès la fin de *A Sign of Four*, c'est que Conan Doyle a voulu faire de cette maison une maison du souvenir, qui évoque au lieu d'évoluer : pour Watson qui se souvient, elle reste intacte, isolée des attaques du temps, protégée du flux qui entraîne Watson par ailleurs. Son foyer conjugal a parfois besoin de travaux⁵⁷, tandis que la

⁵³ Féodor Dostoïevski. *Le Double*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1969.

⁵⁴ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, pp. 219-220.

⁵⁵ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadriga/PUF, 1957, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷ « "Sorry to see that you've had the British workman in the house. He's a token of evil. Not the drains, I

maison onirique garde toute son immédiateté : elle renvoie dans le passé, aussi loin qu'on s'en souviene, et le superpose au présent. Sitôt le seuil franchi, le monde réel s'efface d'un seul coup pour Watson, il devient le double du passé onirisé par la maison : telle la madeleine de Proust, la maison réactive sans cesse sa mémoire, le simple fait de se promener devant la maison le fait basculer dans l'immédiateté d'un présent continu, si bien que Watson développe à l'égard de ses appartements initiaux une véritable topophilie. Quelques mois après avoir déménagé dans le foyer conjugal, Watson se dirige encore inconsciemment à Baker Street après sa tournée du soir, et le simple fait de franchir le seuil annule instantanément tous ces mois d'absence. La permanence du lieu fait exactement coïncider le souvenir avec l'événement présent :

One night [...] I was returning home from a journey to a patient, when my way led me to Baker Street. As I passed the well-remembered door, I was seized with a keen desire to see Holmes again. (SCAN, 161)

Pour Watson, Baker Street est une lueur dans la nuit, la lumière du connu, du reconnu, du maîtrisé, au milieu de la mutabilité et de l'incertitude de la nuit. La lampe qui éclaire les fenêtres du détective donne à Watson le sentiment d'avoir déjà vécu le moment, de pouvoir prédire le futur. La maison est une trouée lumineuse qui arrête la fuite en avant du temps, un espace immuable qui provoque l'immédiateté du moment :

His rooms were brilliantly lit, and, even as I looked up, I saw his tall, spare figure pass twice in a dark silhouette against the blind. He was pacing the room swiftly, eagerly, with his head sunk upon his chest and his hands clasped behind him. To me, who knew his every mood and habit, his attitude and manner told their own story. He was at work again. (SCAN, 161)

Ce n'est pas Sherlock Holmes que Watson aperçoit, mais son ombre, son double ; le Sherlock Holmes du présent fait revivre le Sherlock Holmes du passé dans le souvenir de Watson, et se

hope?" », dit Sherlock Holmes à Watson sitôt qu'il a franchi le seuil de sa maison, bien que cette dernière ne semble plus porter aucune trace apparente du passage des ouvriers. (CROO, 411)

superpose à ce double, pour devenir une constante atemporelle, une image éternelle. La maison éclairée du souvenir devient l'espace frontière entre le présent et le passé, le sas de l'indéterminé. Bachelard analyse ainsi la lumière qui selon lui brille toujours dans les maisons oniriques, et qui annonce à Watson l'éternel retour : « La lampe met en attente les songes qui vont nous envahir, mais déjà les songes entrent dans notre pensée claire. La maison est alors à la frontière de deux mondes⁵⁸. » Watson est submergé par la valeur d'« insularité de la pièce éclairée : un îlot de lumière dans la mer des ténèbres – et dans la mémoire, un souvenir isolé dans des années d'oubli⁵⁹ ». La maison onirique éclairée est pour Watson la conscience de la nuit maîtrisée, le rempart qui ligue les êtres contre la fluidité des ténèbres symboles du temps. C'est l'espace et non plus le temps qui gère la durée, il rend immédiat ce qui a eu lieu, il assimile l'absence à la présence :

L'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. [...] Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité⁶⁰.

L'histoire est débarrassée de son tissu temporel, anecdotique. Dans *A Scandal in Bohemia*, la date de l'action est insérée entre tirets (SCAN, 161), et de nombreuses histoires ne sont pas datées. Le texte reste immobile parce que la mémoire est mue par l'espace et non par le temps. Ainsi, la maison natale du texte empile les instants, elle les ancre dans un temps continu, où ils se superposent au lieu de se succéder : « Le temps coule de part et d'autre, laissant immobile cet îlot du souvenir⁶¹. » En pénétrant dans cet « espace qui tient du temps comprimé⁶² », Watson, comme le lecteur, a la possibilité de revivre des durées abolies. La maison, matrice littéraire qui ne veut créer que des histoires jumelles, théâtre du Double, donne un lieu présent

⁵⁸ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 114.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 97.

⁶² Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1957, p. 27.

aux images du passé, et devient ainsi une véritable machine à remonter le temps. « Archétype synthétique qui a évolué⁶³ », elle appelle les images de la cave, de la caverne, de la grotte, et finalement du giron maternel : elle donne à l'inconscient des rêves de profondeur, et de repli protégé.

Pour le détective, la maison constitue à l'évidence un centre d'intimité que le texte s'attache à protéger. Watson fait faire au lecteur un très rapide tour du propriétaire avant leur emménagement, avant que leurs appartements soient investis d'intimité. Il s'agit alors d'un simple relevé topographique, du plan impersonnel d'une maison encore inhabitée : « They consisted of a couple of comfortable bedrooms and a single large, airy sitting room, cheerfully furnished, and illuminated by two broad windows. » (STUD, 19-20) Cette description sera la seule de toute l'œuvre : quelques éléments échapperont à Watson, et le lecteur apprendra ainsi de façon très indirecte que le logement du détective comprend un débarras⁶⁴, ou encore que la chambre de Watson se trouve située à l'étage⁶⁵. Mais Watson, qui n'est pourtant pas avare de détails réalistes, semble répugner à décrire leur intérieur. En consultant l'une des nombreuses encyclopédies consacrées à Sherlock Holmes sous la rubrique « Baker Street », on constate que les auteurs en sont réduits, par souci de réalisme et pour pallier le manque de détails du texte, à imaginer les changements qui n'ont pu manquer de se produire à Baker Street pendant tout le temps que le détective occupait ces appartements :

There is a tendency to imagine the « humble lodgings » as static, frozen in time around 1895. As with any long-term residence, changes, even subtly introduced, would, inevitably, have manifested themselves in the surroundings. [...] Furniture would have worn out, curtains would have been replaced, and new technologies – such as the telephone – would have crept their way into the domestic scenes⁶⁶.

Mais c'est justement à gommer l'action du temps que Doyle s'emploie, à faire de Baker Street

⁶³ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 104.

⁶⁴ *The Adventure of the Six Napoleons* (582-596).

⁶⁵ *The Problem of Thor Bridge* (1054-1070) ; *The Adventure of the Beryl Coronet* (301-316).

⁶⁶ Matthew E. Bunson. *The Sherlock Holmes Encyclopedia*. Londres : Pavilion Books Limited, 1995, p. 17.

une place forte qui résiste au temps, où il ne saurait être question de meubles défraîchis ou de rideaux fanés : quand Watson se remémore Baker Street, il doit précisément en conserver une image statique, une forme constante, où le présent coïncide rigoureusement avec le passé, où l'espace identique est plus déterminant que le temps mouvant. Baker Street est une maison où la réalité compte moins que l'image profonde qu'elle renvoie. Elle reste intacte et inaliénable au creux du texte, reflet intime de la continuité, comme la maison onirique de Bachelard :

Le pittoresque excessif d'une demeure peut cacher son intimité. [...] Les vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, répugnent à toute description. Les décrire, ce serait les *faire visiter*. Du présent, on peut tout dire, mais du passé ! La maison première et oniriquement définitive doit garder sa pénombre. [...] Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement, induire le lecteur en état de lecture suspendue⁶⁷.

Ce sentiment de l'intimité préservée est délibérément entretenu par Watson : sous sa plume discrète, la maison s'approfondit et se dérobe en coins et recoins, en pièces secrètes où le lecteur n'est jamais autorisé à pénétrer, et dont il ne peut avoir qu'une intuition. Au cœur même du salon, en plein milieu de la scène diurne, Sherlock Holmes creuse des espaces protégés, isolés, dans lesquels il se retire et échappe au texte, des espaces qu'il qualifie lui-même d'« introspectifs » (REDH, 184). Le canapé, ou les divers fauteuils, permettent cet enfoncement, ce retrait vers l'intériorité et ce décrochage par rapport au réel. La maison redevient alors l'espace clos et protégé, variante du paradigme du ventre, et participe d'un constant enchâssement. C'est d'abord le fauteuil où le détective s'assoit qui se creuse de manière fantastique, lorsque Watson le décrit plein de recoins et de replis : « the recesses of his armchair » (IDEN, 198). Au creux de ce fauteuil, Sherlock Holmes lui-même s'enfonce, se recroqueville. Il recrée le giron autarcique du cocon : en position fœtale, la pipe à la bouche en guise de pouce, il s'abstrait du monde extérieur en sombrant dans un demi-sommeil de retrait. Inaccessible, transcendant comme l'oiseau que produit justement l'imagination de Watson, il

⁶⁷ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1957, pp. 31-32.

habite alors un autre monde, une Autre Scène, rythmée par le temps onirique de la semi-veille, de la rêverie éveillée :

He curled himself up in his chair, with his thin knees drawn up to his hawk-like nose, and there he sat with his eyes closed and his black clay pipe thrusting out like the bill of some strange bird. I had come to the conclusion that he had dropped asleep. (REDH, 184)

Holmes succombe à « toutes les séductions de la vie repliée. [...] Il a besoin de retourner à sa cellule, il est appelé par une vie vraiment cellulaire⁶⁸ ». Il se blottit dans le premier refuge, la maison reproduit pour lui les conditions spatiales de la gestation, le plonge dans une bulle de non-temps.

Mais au-delà du fauteuil, c'est la chambre du détective qui est le coin le plus reculé : pièce du fond, elle nourrit encore davantage cette impression de profondeur, de refuge abrité. C'est un espace sacré où Sherlock Holmes peut s'émanciper de la durée. Dans cet antre, le détective trouve une solution de continuité, et le jour et la nuit n'ont aucune prise sur lui. Ils se succèdent sans remettre en cause l'unité du moment, sans imposer leur logique manichéenne de croissance et de décroissance à la suprématie statique du lieu : Holmes peut veiller et jeûner jusqu'à ce que son problème soit résolu, jusqu'à ce que la solution soit éclos. La chambre délimite à l'intérieur de la maison une sorte de poche embryonnaire où le détective peut vivre en autonomie, dans une activité de gestation paisiblement continue. Cet espace clos, hermétique au milieu ambiant, gère le rythme biologique de Sherlock Holmes selon des lois qui lui sont propres, et change l'unité de temps : la nuit n'est plus le contraire du jour, mais son prolongement, et même son accomplissement. A l'intérieur de la chambre, Holmes renoue le contact avec l'immédiateté perdue d'un ventre maternel imaginaire, qui invite au repli plus qu'à l'émancipation, et qui annule le temps. D'autres rares maisons du corpus sont elles aussi construites dans le creux intouchable d'un corps maternel, espaces oniriques qui ne subissent

⁶⁸ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 103.

pas les attaques du temps, et dont la géographie emboîtée est sexuée au féminin. C'est le cas notamment du vieux manoir de Birlstone dans *The Valley of Fear* : cette maison-organe (« liver-coloured brick » (VALL, 787)) devient un l'utérus humide (« the beautiful broad moat as still and luminous as quicksilver » (VALL, 787)), cosmique et intemporel qui donne naissance à des générations entières : « Three centuries had flown past the old Manor House, centuries of births and of homecomings. » (VALL, 787) Ici encore, la maison se fait cavité protectrice et procréatrice ; involutive, elle creuse l'espace, le dédouble à l'infini jusqu'à ce que soit atteint un fond onirique atemporel.

Cette répétition interne de l'espace, ce processus d'emboîtement qui s'amorce à Baker Street devient vertigineux dans certaines maisons à caves, ou à doubles fonds. Par l'intermédiaire du dédoublement, le lieu s'engage alors dans le même processus d'intimisation que l'être, il se creuse comme lui vers l'intérieur, et concentre sa valeur. Au fur et à mesure que le lieu se dynamise, il gagne une épaisseur synchronique qui met en échec la fluidité diachronique du temps, qui résiste au flux temporel. L'être se dédoublait derrière plusieurs peaux, transformait l'un en multiple, et se prémunissait ainsi par un surplus d'être contre les assauts du temps. De la même façon, le lieu s'emboîte derrière plusieurs portes, coffres, ou boîtes successives, et l'espace gagne ainsi du terrain sur le temps. Là où il n'y avait que l'espace fini d'une maison, s'ouvre en creux l'espace sans fond d'une cave, puis d'un puits, puis d'un coffret qui contient lui-même d'autres boîtes de plus en plus petites. Ainsi comme les êtres, les espaces s'additionnent, et la maison se décompose désormais en la somme infinie de tous ses espaces emboîtés et ajoutés. La répétition est à l'origine de la miniaturisation qui s'ensuit, et c'est elle qui donne à l'espace une densité inaliénable, qui le transforme en espace sacré, « qui possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment, [et qui] devient ainsi prototype du temps sacré⁶⁹ ».

⁶⁹ Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 284.

Les maisons qui servent de décor aux histoires de Sherlock Holmes sont souvent des maisons essentiellement complexes, à plusieurs ailes, construites à des époques différentes, et dont l'architecture multiple atteste de la complexité du cas, des maisons palimpsestes recelant plusieurs niveaux d'interprétation, des espaces gorgés d'une temporalité statique⁷⁰. Ces espaces multiples sont des camaïeux temporels, ils rendent simultanées plusieurs époques, concentrent et stabilisent la fluidité temporelle : ils détiennent le secret, et à ce titre invitent les personnages et le lecteur à une exploration initiatique de leur profondeur. Bachelard dit de la maison onirique qu'elle « se creuse d'elle-même, s'enracine au sol, nous sollicite pour une descente ; elle donne à l'homme un sens du secret, du caché⁷¹ ». Reginald Musgrave est en effet sensible à cet appel de l'immémorial, et entreprend de creuser sa maison où il espère découvrir le secret de ses ancêtres : « we ransacked every room and cellar. » (MUSG, 391) Mais il se heurte à un véritable labyrinthe, « a labyrinth of an old house » (MUSG, 391), à un entrelac d'espace. Les labyrinthes s'imposent toujours à l'entrée de ces maisons où l'espace surabonde, ils sont la marque de l'opacité spatiale, et laissent entrevoir des espaces manquants, non cartographiés, à la fois présents et absents. Citons le cas de la mystérieuse maison de *The Adventure of the Engineer's Thumb* : « It was a labyrinth of an old house, with corridors, passages, narrow winding staircases, and little low doors, the thresholds of which were hollowed out by the generations who had crossed them. » (ENGR, 281) Comme toutes les autres, cette maison-labyrinthe est à géométrie variable, et Victor Hatherley, l'ingénieur

⁷⁰ C'est le cas par exemple de la maison éponymique de *The Adventure of the Abbey Grange* : « The central part was evidently of a great age and shrouded in ivy, but the large windows showed that modern changes had been carried out, and one wing of the house appeared to be entirely new. » (ABBE, 637), de la résidence des sœurs Stoner dans *The Adventure of the Speckled Band* : « The building was of a gray, lichen-blotched stone, with a high central portion and two curving wings, like the claws of a crab, thrown out on each side. In one of these wings the windows were broken and blocked with wooden boards, while the roof was partly caved in, a picture of ruin. The central portion was in little better repair, but the right-hand block was comparatively modern. [...] Some scaffolding had been erected against the end wall, and the stone-work had been broken into. » (SPEC, 266), ou encore du manoir de Birlstone dans *The Musgrave Ritual* : « It is built in the shape of an L, the long arm being the more modern portion, and the shorter the ancient nucleus from which the other has developed. Over the low, heavy-lintelled door, in the centre of this old part, is chiselled the date, 1607, but experts are agreed that the beams and stonework are really much older than this. » (MUSG, 393)

⁷¹ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 257.

hydraulique qui consulte Sherlock Holmes, fera l'expérience douloureuse de l'interdépendance entre le temps et l'espace. Que l'espace se creuse, et le temps s'allonge ; que l'espace se réduise, et le temps file. Alors qu'il est menacé par des brigands, une porte dérobée ouvre un espace enfoui, et lui donne un sursis. Mais sitôt les malfaiteurs repèrent-ils son double-jeu qu'ils actionnent la pompe hydraulique qu'il était censé réparer, et le plafond de la pièce se met alors à descendre, réduisant du même coup l'espace et le temps qui lui reste à vivre.

D'autres récits mettent en scène des maisons-gigogne, qui dédoublent l'espace, et qui représentent toutes des variations sur le même thème : multiplier l'espace permet de faire échec au temps et à la mort, d'échapper à la surface. Dans *The Adventure of the Golden Pince-Nez*, le petit réduit dérobé derrière la bibliothèque permet à la fugitive de se cacher et d'échapper au jugement pour meurtre qui l'attend. Dans *The Valley of Fear*, Douglas Birlstone se réfugie dans un espace inexistant sur les plans de surface de sa maison, un espace en creux qui semble tout entier contenu dans une cloison : « he seemed to have emerged from the wall. » (VALL, 811) Cet enchâssement du lieu lui permet de fuir ses poursuivants qui veulent l'abattre, et de gagner du temps. Ici encore l'espace double tient du temps comprimé, et l'exploration des coulisses permet à la fois de s'émanciper de la classique dépendance temporelle, et d'atteindre une couche plus profonde de l'être. Car au creux de ces espaces qui s'esquivent, c'est toujours une personne que surprend le détective : le labyrinthe mène surtout à un sanctuaire intérieur, il permet de démasquer les doubles. Le Jonas Oldacre que Sherlock Holmes débusque derrière la cloison factice dans *The Adventure of the Norwood Builder* est obligé de tomber le masque, et de se révéler sous son vrai jour. Il espérait qu'en disparaissant dans ce lieu non répertorié, il pourrait faire croire à sa mort, s'évaporer, duper le temps en quelque sorte et repartir du début, sous le faux nom de Cornelius. Mais le fond de la maison est aussi le fond de l'être, le parcours est initiatique, et ne peut mener qu'à la connaissance de soi : en émergeant de ce sas qui suspendait le temps, l'être ne peut plus se cacher à lui-même, ni échapper à sa condition. Il en

va de même pour John Douglas dans *The Valley of Fear* : poursuivi par une bande de malfrats particulièrement déterminés et dirigés par Moriarty, il tue l'un deux dans un geste d'autodéfense. L'homme est particulièrement mutilé, et méconnaissable. Birlstone décide alors de se faire lui-même passer pour mort afin que ses ennemis cessent de le traquer, et de disparaître derrière une cloison creuse. Mais Sherlock Holmes ne lâche pas le fil d'Ariane, et finit par déceler l'espace manquant : le John Douglas étendu dans le salon s'avère alors être un double, un faux, un trompe-la-mort en quelque sorte, et l'être vrai émerge du fond du labyrinthe. Cet espace en abîme qui invite à s'y engouffrer conduit finalement à l'être sans fard, et autorise une exploration des profondeurs intimes.

L'approfondissement sollicité par ces doubles-cloisons se radicalise dès la descente à la cave, qui accélère le phénomène et enclenche immédiatement un processus d'emboîtements successifs. C'est la nouvelle *The Musgrave Ritual* qui illustre le mieux le cheminement archétypique de cette rêverie souterraine⁷². L'entrée de cet espace-gigogne se situe dans la chambre de Sherlock Holmes : au début de l'histoire, leurs appartements croulent sous les papiers du détective, et même le beurrer est envahi par des « reliques criminelles. » (MUSG, 386) Le lieu suffoque et manque d'espace. Watson enjoint alors son ami à faire un peu place nette, et Sherlock Holmes se rend à ses raisons. Il disparaît un instant dans sa chambre, et commence alors à ouvrir tout un monde emboîté : l'espace de Baker Street se dilate, se creuse dès que l'on franchit le seuil de cette chambre du fond. Par l'intermédiaire de la rêverie et de la mémoire, l'espace confiné s'aère, creuse un tunnel sans fond qui conduit vers l'intemporel et l'immémorial. Le volume de la chambre n'a plus aucun sens dès que s'ouvre cette autre dimension infinie de l'intimité, qui conduit droit vers le passé-présent du sujet. Les étapes de l'enfoncement sont les suivantes : Holmes se retire dans sa chambre, d'où il exhume une

⁷² D'autres nouvelles présentent, quoique plus fugitivement, ce même approfondissement de l'espace, ce dédoublement du lieu qui aboutit à la concentration de la valeur et à l'abolition du temps. Il s'agit de *The Red-Headed League* (176-190), et de *The Adventure of Shoscombe Old Place* (1102-1112).

malle : « he went off to his bedroom, from which he returned presently pulling a large tin box behind him. » (MUSG, 386) Cette malle aux dimensions finies est pourtant remplie d'espace virtuel : tous les rouleaux de papier, toutes les boîtes contiennent un monde, une insondable réserve intime, et Watson voit donc la malle s'approfondir de manière fantastique : « He dived his arm down to the bottom of the chest » (MUSG, 387). Holmes opère donc une sélection et continue ce processus d'enfoncement : il choisit une petite boîte en bois, « with a sliding lid » (MUSG, 387), et en l'ouvrant glisse encore vers de tout petits objets, tout au fond. Ces objets se révèlent être ce que Bachelard appelle « des objets mixtes, des objets-sujets, qui ont une intimité⁷³ ». La malle que Watson appelait « a tin box » (MUSG, 386) avant de savoir ce qu'elle contenait devient d'ailleurs « a chest » (MUSG, 387) lorsqu'il éprouve sa profondeur intime, et cette malle-poitrine, siège du cœur, entraîne Holmes, Watson et le lecteur dans le monde qu'elle contient. Jean-Pierre Richard a bien démontré que dans ce type de rêverie, « nous n'arrivons jamais au fond du coffret⁷⁴ », et la malle de Sherlock Holmes possède cette intimité sans fond que le creusement ne peut épuiser. Dès lors, le volume de la petite boîte en bois implose, et ouvre en simultané un autre espace intime situé quatre ans plus tôt et à des kilomètres de là, dans le manoir de Birstone. Holmes a été engagé par un ancien ami d'université, Reginald Musgrave, pour retrouver Brunton le majordome qui a disparu, après qu'il a été surpris en train de fouiller dans des papiers de famille pour étudier le légendaire rituel des Musgrave. Le chemin qu'emprunte le détective, convaincu que l'interprétation du rituel le conduira au majordome, est désormais guidé par le rébus des Musgrave. Après maintes circonvolutions, c'est encore en bas que le rébus conduit : « North by ten and by ten, east by five and by five, south by two and by two, west by one and by one, and so under. » (MUSG, 392) Le détective s'apprête alors à creuser la Terre, mais cette dernière s'ouvre

⁷³ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1957, p. 83.

⁷⁴ Jean-Pierre Richard. *Le vertige de Baudelaire*, « Critique » n° 100-101, p. 777, cité par Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1957, p. 89.

d'elle-même, s'étage à l'infini, et l'invite toujours plus profond, d'abord dans une cave :

"There is a cellar under this then" I cried.
 "Yes, and as old as the house. Down here, through this door."
 We went down a winding stone stair. (MUSG, 395)

Puis la cave ouvre encore un autre abîme, un petit réduit hermétique qui semble bien être la fin du voyage :

In this space lay a large and heavy flagstone with a rusted iron ring in the centre. [...] I succeeded at last in carrying it to one side. A black hole yawned beneath it. [...] A small chamber about seven feet deep and four feet square lay open to us. (MUSG, 395)

Le majordome criminel n'est effectivement pas allé plus loin, et le détective le retrouve mort, recroquevillé au fond du puits. Mais tout à côté de lui, s'emboîte finalement un coffret de bois, « a squat, brass-bound wooden box, the lid of which was hinged upward. » (MUSG, 395), qui ne contient lui-même que quelques disques de métal, les mêmes que Sherlock Holmes avait exhumés de sa propre malle, et s'ouvre donc sur un espace presque vide, sur un espace manquant. Cet espace manquant est retrouvé par le détective : c'est au fond de l'étang de la propriété que se poursuit encore le coffre, et que l'on repêche le trésor inestimable, la couronne perdue des rois d'Angleterre. Cet étang que Sherlock Holmes appelle « a pond » tout au long de l'histoire, devient « a mere » (MUSG, 396) à la dernière page de la nouvelle, dès qu'il s'avère être l'ultime destination de l'enfoncement, et il est bien tentant de faire appel au français pour d'interpréter la plongée dans cette étendue d'eau comme l'ultime involution, le retour immémorial au premier refuge matériel élémentaire, à la mère natale.

The Musgrave Ritual se construit donc comme une série de poupées russes : de la chambre du détective à l'eau stagnante primordiale et maternelle, en passant par la malle, le petit coffret, le domaine des Musgrave, la cave, le réduit, et le coffre en bois. Cet enchâssement n'est pas une figure technique purement anecdotique ou gratuite que l'on se serait contenté d'appliquer à cette nouvelle. Ce cas particulier prend une valeur élargie car il métaphorise un aspect fondamental de l'œuvre : il spatialise une structure de double et de

répétition que Conan Doyle applique à tous les niveaux de son texte, et qui a pour but ultime d'appriivoiser le temps. Il est la traduction spatiale de l'image du Jonas ; il donne à l'espace la même ubiquité qu'à la personne, et ainsi apprivoise le temps, reproduit ses structures cycliques primitives. Il illustre les schèmes mystiques du redoublement et de la persévération. En imprimant à l'espace le redoublement du Jonas, l'homme affirme son pouvoir d'éternel recommencement, et l'espace devient le prototype du temps cyclique et de l'Eternel Retour.

Durand analyse ainsi le dédoublement infini de l'espace :

Du redoublement spatial, des schèmes de l'inversion et des symboles emboîtés à la répétition temporelle il n'y a qu'un pas. [...] Gullivérisation, emboîtement, redoublement ne sont que préfiguration dans l'espace de l'ambition fondamentale de maîtriser le devenir par la répétition des instants temporels, de vaincre directement Kronos en opérant sur la substance même du temps, en domestiquant le devenir⁷⁵.

L'espace emboîté condense le temps, gorge l'objet de tout son passé, qui revient donc intact dans le présent. Bachelard définit ainsi la rêverie du redoublement spatial, et l'on croirait qu'il analyse *The Musgrave Ritual* :

Elle amasse de l'univers autour d'un l'objet, dans un objet. La voici qui ouvre les coffres, qui condense des richesses cosmiques en un mince coffret. Si dans le coffret il y a des bijoux et des pierres, c'est un passé, un long passé, un passé qui traverse les générations que le poète va romancer. Dans le coffret sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, mais inoubliables aussi pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi le coffret est la mémoire de l'immémorial⁷⁶.

Le texte applique en fait la méthode du détective, la méthode de l'homme à la loupe, et accède ainsi à cet infiniment petit dont Pascal se plaignait qu'il était perdu pour l'esprit humain. La lecture myope du monde qui caractérise le détective aboutit à une concentration de la valeur, à une revalorisation du petit, du détail, de l'infime, à une miniaturisation constante du monde. Le cas tout entier de *Silver Blaze* est contenu dans une boîte d'allumette, celui de *The Adventure*

⁷⁵ Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 321.

⁷⁶ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadriga/PUF, 1957, pp. 87-88.

of the Norwood Builder dans une empreinte de pouce, celui de *The Adventure of the Priory School* dans la trace d'un sabot de vache. L'infiniment petit se déploie et s'avère contenir tout un monde, être le germe d'un retour dans le passé. La loupe et à plus forte raison le microscope sont les adjuvants matériels de la rêverie des profondeurs, ils permettent à Sherlock Holmes de réussir à chaque histoire ce à quoi le texte tout entier aspire, à savoir conditionner l'entrée dans un autre monde, dans un monde situé en-deçà des apparences du réel. Sherlock Holmes qui interprète, qui fait parler les indices ou les objets, rend effectifs la rêverie et le fantasme du lecteur de *The Musgrave Ritual* : il permet à l'espace de s'enfoncer et de se concentrer jusqu'à ce qu'il parvienne à un autre monde, il isole des molécules de monde. L'emboîtement qui rythme *The Musgrave Ritual* est donc aussi le cœur du récit, la pulsation qui l'entraîne, la métaphore qui illustre son propos. Il s'agit pour Conan Doyle d'explorer la voie de l'involution, de dédoubler l'espace jusqu'à ce qu'il soit possible de remonter le temps, ainsi que les couches les plus profondes de la topique de l'inconscient. Les structures de répétition et d'emboîtement qui marquent le récit sont donc réutilisées sur le plan thématique, pour atteindre l'Autre Scène du régime nocturne, au terme d'un processus de miniaturisation. Le grand prodige de la reconnaissance du Double, c'est donc en dernière analyse d'emboîter le monde diurne jusqu'à ce qu'il révèle la molécule nocturne qu'il contient en son centre, et que se déploient alors les archétypes pléniers d'un autre régime. Comme l'explique Bachelard, le minuscule, l'intime, ouvre alors un monde nouveau :

Ainsi, le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur⁷⁷.

Nous avons vu que la maison contenait l'entrée du labyrinthe, et se creusait jusqu'à cette miniaturisation finale qui autorise le passage dans un autre monde. Logiquement, la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 146.

dernière étape chronologique du creusement redonne à l'archétype de la maison sa forme primitive, à savoir l'image de la grotte. Après être descendue dans la cave, la maison involue encore, et remonte le temps au fur et à mesure qu'elle creuse la terre, jusqu'à ce qu'elle retrouve sa forme minimale, sa forme germinale. Après la cave de la fumerie d'opium, dans *The Man with the Twisted Lip*, la grotte de *The Hound of the Baskervilles* est le deuxième lieu où Watson n'est pas invité par Sherlock Holmes à le suivre, et où il le découvre par hasard. Le chemin qui mène à la grotte est aussi pentu que celui qui conduisait à la fumerie. Ici encore, Watson doit s'enfoncer au plus profond de la Terre. Mais la présence de la grotte immémoriale change les paramètres : il s'agit là d'un enfoncement cosmique, et le monde tout entier semble l'accompagner dans sa descente. Le microcosmisme qui incite à la descente prend tout à coup valeur macrocosmique. Les grottes néolithiques sont situées au creux d'une cuvette de la lande – « the long slopes beneath me » ; « down beneath me in a cleft of the hills » (HOUN, 738) –, et au fur et à mesure que Watson s'enfonce vers elles, le soleil accompagne sa descente : « the sun was already sinking » (HOUN, 738) ; « the sun was sinking low and the west was blazing with scarlet and gold. » (HOUN, 739) Le lecteur ressent cet état de transition, où la nuit s'apprête à succéder au jour, où le spectre de la lumière se rétrécit et se concentre dans des couleurs nouménales dominées par le doré : « golden-green » (HOUN, 738) ; « scarlet and gold » ; « golden evening night » (HOUN, 739) Ce n'est pas une nuit ténébreuse, nihiliste, terrifiante, qui s'apprête à envahir le ciel, mais une nuit gorgée de lumière qui rappelle l'oxymore de Baudelaire : « Vaste comme la nuit et comme la clarté⁷⁸ » ou encore la « luminous night » qui vient baigner le quatrième acte de *Prometheus Unbound* de Shelley⁷⁹. La grotte est le sas initiatique de passage, l'espace transitoire entre le jour et la nuit, entre le régime diurne de l'antithèse, et le régime nocturne de l'euphémisme et des correspondances.

⁷⁸ Charles Baudelaire. « Correspondances », in *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 11.

⁷⁹ Percy Bysshe Shelley. *Prometheus Unbound*. Paris : Aubier Flammarion, 1968, p. 234, vers 508.

Watson se trouve à la croisée des deux mondes, encadré par deux symboles : l'oiseau céleste, et la grotte terrestre. Il fait presque tout le chemin vers la grotte en compagnie d'un oiseau, qui, lorsqu'ils arrivent en vue de la grotte, choisit la transcendance de l'azur : « One great gray bird, a gull or curlew, soared aloft in the blue heaven. » (HOUN, 738) Mais Watson opte pour la descente et l'enfoncement, et suit plutôt le soleil couchant, annonçant au lecteur l'imminence de l'involution dans le régime nocturne. La grotte est le lieu initiatique qui permettra de sublimer la nuit, et de renverser les valeurs nocturnes.

Elle est l'ancre d'un mystère superlatif, et dans une démarche très platonicienne, Conan Doyle fait de la grotte le lieu de la révélation, le lieu où l'on démasque tous les doubles. C'est en pénétrant dans la grotte que Watson va percer le triple mystère de l'identité qui le préoccupe depuis le début de la nouvelle : il reconnaît enfin le détective dans la silhouette mystérieuse qui semblait hanter la lande, et réduit le double à l'identique. Deuxièmement, le criminel déguisé en Sir Henry de Baskervilles est découvert, et rendu à sa véritable identité. Enfin, l'entomologiste inoffensif tombe le masque, et Watson apprend dans la grotte que c'est lui qui a manigancé toute l'affaire du chien infernal. La grotte est donc le lieu de la renaissance des héros, enfin initiés à la vérité : à l'intérieur de ce ventre rond, de cet organe régénérateur, Holmes et Watson passeront de l'ombre à la lumière, de l'ignorance à la connaissance, et surtout de la menace de mort à l'espoir de vie.

Lieu de germination, force maternelle de protection, elle apparaît à Watson comme un refuge statique où l'habitant ne se préoccupe que de se reposer, de se chauffer, et de se nourrir : Watson est sensible à la présence de douillettes couvertures, d'ustensiles de cuisine, et la chaleur d'un feu. (HOUN, 739) La grotte transmue le froid en chaleur : « the air had turned chill and we withdrew into the hut for warmth. » (HOUN, 741), et offre la séduction de la vie repliée, comme le fauteuil de Sherlock Holmes. Watson emploie d'ailleurs le même mot pour décrire la grotte et pour décrire le fauteuil involutif : « I sat in the dark recess of the hut »

(HOUN, 739) Selon le même cheminement imaginaire qui s'appliquait à l'étendue d'eau stagnante, dernière étape de l'enfoncement de *The Musgrave Ritual*, la grotte rejoint ainsi l'archétype de la matrice maternelle. Mais elle devient surtout une sorte de matrice universelle, qui contient le monde entier, le lieu magique d'un *regressus ad uterum* cosmique, qui permet l'accès à un temps continu.

Car la grotte de *The Hound of the Baskervilles* renvoie à l'aube de l'humanité, elle est l'espace sacré primitif qui concentre le passé et le présent, et où le temps vécu acquiert une intensité nouménale. Le lieu a gardé la mémoire du temps, il inscrit le présent dans la continuité d'une répétition du passé, et Watson est impressionné par cette solution de continuité que donne la grotte : « Some blankets rolled in a waterproof lay upon that very stone slab upon which the neolithic man had once slumbered. » (HOUN, 738-739) L'insistance émerveillée de Watson sur l'exacte adéquation du lieu et du temps, révèle que la grotte permet de recouvrer une situation primordiale, où la continuité de l'espèce humaine peut venir vaincre la tragédie de la discontinuité individuelle. Comme la « grotte basaltique⁸⁰ » de Baudelaire, elle plonge celui qui l'habite dans une vie antérieure, elle représente à elle seule le monde perdu, à la recherche duquel part l'autre héros de Conan Doyle, le professeur Challenger⁸¹. Ce site préservé est aussi un véritable temple du passé, où subsistent les témoignages ancestraux des premiers âges, et surtout où se rejoignent tous les êtres vivants. Bachelard montre comment dans certains mythes, tous les astres, tous les êtres sortent de la grotte, comment la grotte est « anthropogonique⁸² » : dans *The Hound of the Baskervilles*, la grotte transforme la rupture en continuité, la diachronie en synchronie. L'espace de la grotte crée effectivement un monde géré par la ressemblance issue de la répétition. Il abolit les structures schizomorphes du régime

⁸⁰ Charles Baudelaire. « La vie antérieure », in *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 17.

⁸¹ Arthur Conan Doyle. *The Lost World*. Londres : John Murray & Jonathan Cape, 1979.

⁸² Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 202.

diurne, et donne la nostalgie de l'immédiateté nocturne, de la symbiose, et de l'indifférencié.

Ainsi, le dédoublement et la répétition, qui président à la construction de la personne comme du lieu dans les histoires de Sherlock Holmes, enclenchent une démarche centripète et involutive d'intimisation du monde. L'aliénation peut alors faire place à la réconciliation des contraires, la fuite en avant peut s'euphémiser en un retour à des quiétudes atemporelles.

Chapitre VIII

Euphémisme et harmonie

Le sentiment d'immédiateté obtenu par le redoublement généralisé du texte, de la personne et du lieu est à l'origine de l'émancipation des structures schizoïdes qui marquent tout le pan diurne de l'imagination du texte. La répétition, dont on a vu qu'elle était un ressort fondamental de la narration, s'est aussi avéré présider à la déconstruction en creux de l'espace intérieur et de l'espace extérieur, à l'érosion des digues qui assuraient l'étanchéité entre l'être et le monde, et aussi entre les différentes topiques de la réalité psychique. Elle a empreint le récit de l'immédiateté qui caractérise le mythe, et a libéré l'être et l'espace des contraintes d'un temps linéaire en fuite, en leur permettant de rejoindre un temps continu, immémorial, qui comble la nostalgie de la symbiose primitive. Au cœur de l'emboîtement du texte, au creux intime de l'involution, et de l'Autre côté du miroir, se déploie donc un autre régime imaginaire, qui renverse les valeurs symboliques, et permet une euphémisation de la mort elle-même. Dans ce régime que Durand a qualifié de nocturne¹, la loi du continu et de l'étanchéité des règnes de

¹ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 217.

la nature est battue en brèche. Michel Foucault rappelle la loi évolutionniste linéaire selon laquelle chaque espèce évoluerait dans un progrès constant, sans jamais remettre en question la hiérarchie et l'étanchéité des différentes catégories. Il cite la *Contemplation de la nature* de Bonnet, qui explique :

Il y aura un progrès continu et plus ou moins lent de toutes les espèces vers une perfection supérieure, en sorte que tous les degrés de l'échelle seront continuellement variables dans un rapport déterminé et constant².

Ainsi, l'évolutionnisme qui se développe à partir du dix-huitième siècle affirme qu'il n'y a pas de saut dans la nature, qu'il y a progression constante des espèces strictement liée au temps qui passe, mais en aucun cas promotion d'une espèce particulière. Pour Foucault, le point fondamental qu'établit la théorie de l'évolution, c'est donc que « la nature n'a une histoire que dans la mesure où elle est susceptible du continu³ ». En rejetant la continuité, c'est-à-dire ici les rapports fixes entre les différents règnes, en rendant poreuses les barrières qui isolent et aliènent entre eux les éléments distincts de la nature, le texte rejette aussi l'histoire, renie l'action progressiste du temps. Au moment où l'involution remplace l'évolution, le texte bascule dans une non-histoire, dans un statisme de l'indifférencié et du pré-historique, dans une immédiateté que l'on a coutume de qualifier de post mortelle, ou de prénatale. L'homme et la nature du régime nocturne du texte n'ont pas d'histoire, ils se situent dans une symbiose atemporelle de constantes rythmiques, dans une « cinquième saison » qui libère du carcan aliénant de l'incarnation. Le lecteur assiste alors à une libération des contraintes : en devenant atemporel, le texte se place aussi en état d'apesanteur, et dissout toutes les frontières. Le corps, qui faisait office d'éternel gêneur dans le régime diurne, se métamorphose et réalise le fantasme d'un corps proliférant, total et protéiforme, perméable aux différents règnes de la

² Charles Bonnet. *Contemplation de la nature*. Partie I (Œuvres complètes, t. IV, pp. 34 sq.), in Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 164.

³ Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 167.

nature. L'espace, quant à lui, se met au service de l'imagination humaine, et subit les plus insolites reptations : il se subordonne au principe de plaisir, et comble la nostalgie de l'immédiateté. Au terme de cette dissolution généralisée de l'être et de l'espace, il restera pourtant à analyser les conséquences psychiques d'une telle dépersonnalisation, et d'une telle déréalisation ; car cette anesthésie de la sensibilité différentielle du système nerveux compose dangereusement avec l'instinct de mort, et amène Sherlock Holmes au bord de la psychose délirante.

*

Après avoir brimé le corps jusque dans ses fonctions vitales dans le régime diurne de l'imaginaire, le texte réalise le fantasme d'une expansion totale, d'une prolifération protéiforme du corps. Ce mouvement ne vise pas à illustrer une quelconque crise d'identité du sujet, mais au contraire à absorber le corps dans le monde, à le faire échapper à la stricte incorporation. Le corps va occuper tout l'espace, se rendre perméable aux différents règnes, et ainsi dissoudre ses contraintes temporelles. Le déguisement est l'élément qui permet le plus évidemment une telle expansion de l'être, et c'est là sa dernière fonction. Sherlock Holmes fait un usage intensif du déguisement, il adapte sa peau à l'endroit qu'il fréquente, il est en constante mutation. Holmes a recours au déguisement quatorze fois en seulement soixante récits, et Watson décrit le travestissement comme un besoin compulsif du détective : il se déguise en mauvais garçon dans *The Adventure of the Beryl Coronet*, en capitaine de marine dans *The Adventure of Black Peter*, en plombier dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton*, en bouquiniste vieux et difforme dans *The Adventure of the Empty House*, en prêtre italien dans *The Final Problem*, en ouvrier français dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, en espion américain d'origine irlandaise dans *His Last Bow*, en vieux chasseur et en vieille femme dans *The Adventure of the Mazarin Stone*, en valet de pied éméché puis en prêtre non conformiste dans *A Scandal in Bohemia*, en simple matelot puis en vieux loup de mer dans *The Sign of Four*, en

moribond dans *The Adventure of the Dying Detective*, et enfin en fumeur d'opium dans *The Man with the Twisted Lip*. On le voit, non seulement Holmes change de vêtement et donc d'apparence extérieure, mais son être semble totalement réductible au déguisement, totalement poreux à ses exigences. Holmes est capable de modifier ses caractéristiques physiques, de faire fi de la génétique : il contrôle le volume – « It is no joke when a tall man has to take a foot off his stature for several hours on end » (EMPT, 486) – et la forme – « drooping figure » (FINA, 474) ; « curved back » (EMPT, 484) – de son corps, la texture de sa peau – « very wrinkled » (TWIS, 231) –, le dessin de ses traits – « the nose drew away from the chin, the lower lip ceased to protrude » (FINA, 474) –, son âge et son sexe – « old woman » (SHOS, 1012) –, sa nationalité – « Italian » (FINA, 474), « French » (LADY, 945), « American » (LAST, 971) –, sa respiration – « his breathing was painfully asthmatic » (SIGN, 133) –, et même ses symptômes vitaux – « His eyes had the brightness of fever, there was a hectic flush upon either cheek, and dark crusts clung to his lips ; his voice was croaking and spasmodic » (DYIN, 932). La transformation ne se contente pas de porter sur l'apparence, mais le déguisement déteint sur l'être, et c'est véritablement l'âme de Sherlock Holmes qui devient perméable au milieu, comme le note Watson dans *A Scandal in Bohemia* : « It was not merely that Holmes changed his costume. His expression, his manner, his very soul seemed to vary with every fresh part that he assumed. » (SCAN, 170) Homme-serpent ou homme-caméléon, il mue au gré des exigences extérieures, il est parfaitement perméable à son milieu, il possède en réserve toutes les latences. Indépendant de toutes les catégories aliénantes qu'implique l'incorporation – catégorie sociale, âge, sexe, profession, apparence physique, etc. –, il est réfractaire à toute taxinomie, et se fond avec la même aisance dans n'importe quel espace. Son corps est modulable à la demande, télescopique, et comble la nostalgie d'une époque paradisiaque où le corps de l'homme était parfaitement adapté à la satisfaction de chacun de ses besoins. Remarquons d'ailleurs que cette accommodation parfaite au milieu autorisée par le déguisement est encore accentuée par un

fonctionnement optimal de tous les sens du détective, qui donnent un caractère d'immédiateté à son rapport au monde. Alors que tous ses collègues et amis souffrent d'une atrophie des sens caractéristique de l'évolution et de la déchéance, Sherlock Holmes connaît au contraire une extension exponentielle de ses capacités sensorielles, et évolue dans une symbiose olfactive, visuelle, et auditive avec le monde, comme au temps du paradis terrestre. Jean Delumeau cite *Le commentaire du livre de la Genèse* de Luther pour montrer comment l'acuité perceptive est caractéristique d'une symbiose primitive avec la nature datant d'avant la chute dans l'individuation :

L'homme, ses pieds, ses yeux, ses oreilles ont bien la forme qui leur a été donnée lors de la création, mais ces membres eux-mêmes ont été corrompus et déparés par le péché. Avant le péché Adam avait les yeux les plus perçants, l'odorat le plus délicat et le plus subtil⁴.

Comme les hommes déchus, Watson et les policiers de Scotland Yard souffrent d'un appauvrissement de leurs sens, qui fait plagier *La Bible* à Sherlock Holmes ; le « You see but you do not observe » (SCAN, 162) qu'il assène à Watson ressemble fort au classique « Thou hast eyes, but thou seest not ».

Au contraire, tel Adam, Holmes a la vue perçante. Le noir, pour lui, ne fait pas mystère, et ne change rien à l'état d'immédiateté totale dans lequel il se trouve par rapport au réel, car il y voit comme en plein jour : « Holmes had remarkable powers, carefully cultivated, of seeing in the dark. » (CHAS, 578) Lors d'une vigile nocturne, dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton*, Watson se cogne à tous les meubles et succombe à tous les fantasmes archétypiques de terreur et de suffocation provoqués par les ténèbres : il se sent étranglé, pris à la gorge par l'odeur de plantes pourtant bien inoffensives. A la panique de son ami qui se défend de toutes ses forces contre cet univers nocturne – « Putting out my hand » (CHAS, 578) –, Sherlock Holmes oppose une aisance absolue, et se conduit comme en terrain ami. Il prend Watson par

⁴ Jean Delumeau. *Une histoire du paradis*. Paris : Fayard, 1992, p. 264.

la main, le guide à tâtons, dans une reconnaissance du monde particulièrement sensuelle : « He felt his way among the furniture, very gently, on tiptoe. » (CHAS, 578) Une ouïe incomparablement fine vient compléter cette osmose avec l'environnement, tandis que Watson reste prisonnier des structures schizoïdes, et court toujours après les événements : « It was only when I had joined him there that I heard what had alarmed his quicker senses. » (CHAS, 578) Dans *The Sign of Four*, le lecteur apprend aussi que Holmes jouit d'un odorat exceptionnel, et peut repérer des odeurs qui le mettent sur la bonne piste de bien plus loin que ses collègues. Ainsi, tant au niveau spatial qu'au niveau temporel, son acuité sensorielle le place dans un état de coïncidence et de communion par rapport à l'environnement. Alors que les autres ont toujours un temps, ou un espace, de retard, Holmes recouvre l'état de grâce primitif, et appréhende le monde dans son immédiateté et dans son éternité, débarrassé des contraintes temporelles ou spatiales.

Mais Holmes n'est pas le seul à posséder ce corps élastique, infiniment modulable : de même que le texte proposait toute une cohorte de personnalités multiples pour étayer celle du détective, de même nombre de corps rencontrés aux détours des histoires échappent comme celui de Holmes à l'incorporation traditionnelle, et augmentent la portée des reptations holmésiennes. Les corps donnent souvent soit dans le macroscopisme, soit dans le microscopisme : hors-norme, ou bien mouvants et télescopiques, ils rappellent le corps modulable d'Alice, capable de s'ajuster, de rapetisser ou de s'étirer sur commande. Les récits de Conan Doyle donnent souvent au corps la même souplesse fantasmatique, et mettent en scène des nains et des géants, des membres démesurément longs ou exagérément courts, qui traduisent à la fois l'émancipation de l'enveloppe corporelle, et l'adaptation primitive et magique de l'homme à son environnement. *The Sign of Four* présente une variante du désormais traditionnel mystère de la chambre close. Bartholomew Sholto a été retrouvé assassiné dans sa chambre, et le criminel s'est volatilisé de cette pièce pourtant verrouillée. Au

milieu de la perplexité générale, Holmes débusque alors un trou de souris dans le toit, bien trop petit pour qu'un adulte puisse s'y loger, mais cependant seule issue possible. Le criminel, Jonathan Small, qui est de taille moyenne, a bel et bien réussi à se glisser dans cet espace pourtant déficitaire, car Conan Doyle a joué le rôle du démiurge nomothète : il a rendu à l'homme l'immédiateté perdue en adaptant son corps à ses envies, et l'a même nommé de sorte que son nom symbolise ce pouvoir télescopique. Il a rapetissé Jonathan Small en sa version minuscule, Tonga, un tout petit aborigène des îles Adaman susceptible de prendre les dimensions requises par l'espace. Doyle gullivérise le corps autant qu'il est possible, pousse le phénomène jusqu'à sa limite superlative :

The aborigines of the Adaman Islands may perhaps claim the distinction of being the smallest race upon this earth. [...] The average height is rather below four feet, although many full-grown adults may be found who are very much smaller than this. (SIGN, 127)

Ici, la miniaturisation du corps est synonyme de spatialisation : Doyle emboîte parfaitement le corps dans l'espace. Plus souvent, les variations exponentielles du volume ou de la taille du corps viennent seulement témoigner de l'émancipation par rapport à une norme rigide : le corps se relâche, se libère, diminue ou plus souvent grandit, se déploie à la mesure de l'espace, jusqu'à venir faire coïncider le microcosme du corps avec le macrocosme de l'univers. Ainsi, Tonga n'est pas le seul petit être du Corpus. Citons, par exemple, les frères Sholto qui rivalisent presque de nanisme avec lui dans *The Sign of Four*, ou encore le charpentier de Norwood, dont la taille minuscule lui permet de réaliser son plan. Il se faufile dans une fente dérobée de sa demeure, d'où il peut voir sans être vu, entendre sans être entendu, protégé par un repli de l'espace qui épouse les dimensions de son corps. Ainsi, toute demeure régresse et redevient terrier, abri naturel et sur mesure. L'espace englobe l'être et se confond avec lui : « A door suddenly flew open out of what appeared to be solid wall at the end of the corridor, and a little, wizened man darted out of it, like a rabbit out of its burrow. » (NORW, 508)

Comme pour confirmer au lecteur qu'il est sur la bonne route, Conan Doyle parsème son texte

d'indices et donne à ce personnage modulable de *The Adventure of the Norwood Builder* le nom de Jonas Oldacre : assurément, il est bien une figure emboîtée et microscopique du Jonas, abrité dans le ventre de la nature, cavité accueillante et protectrice. Son petit corps qui se love au cœur du creux spatial qui le contient perd la notion du dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur, du soi et du non-soi, et comble la nostalgie de la fusion entre l'homme et la nature en redevenant « l'hydre à l'estomac retournable⁵ » que regrette Jarry dans ses *Spéculations*.

Mais cette fusion entre l'homme et la nature qui se fait ici par rétrécissement du corps et emboîtement dans la matrice, s'opère plus généralement dans le texte par une dispersion du corps qui s'échappe à lui-même et rejoint ainsi le cosmos. Les géants, ou les corps tentaculaires, sont donc plus nombreux que les nains qui se faufilent. Le client de la première nouvelle, *A Scandal in Bohemia*, démarre une longue liste de corps extravagants, extravertis, qui se dédoublent – « double-breasted coat » (SCAN, 164) –, qui se débordent eux-mêmes. Enorme, en colère, massif et conique, il est métaphoriquement décrit comme un volcan en éruption :

A man entered who could hardly have been less than six feet, six inches in height, with the chest and limbs of a Hercules. [...] The deep blue cloak which was thrown over his shoulders was lined with flame-coloured silk. (SCAN, 164)

Le roi de Bohême transcende les limites de l'humain : son corps, qui est qualifié de « opulent » (SCAN, 164) et de « gigantic » (SCAN, 165), contient en lui le minéral – « a single flaming beryl » –, l'animal – « heavy bands of astrakan » ; « rich brown fur » –, le rouge du feu, le bleu du ciel, le brun de la terre. Il accède même au divin, et, alors qu'il se présente masqué de noir au détective, il impressionne Watson par cette identité répandue, émancipée, fusionnelle, qui devient la métaphore du monde.

⁵ Alfred Jarry. *Spéculations*, p. 232, in Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1848, p. 129.

Au fil des histoires, d'autres géants croisent la route du détective. Citons Patrick Cairns, dans *The Adventure of Black Peter*, dont le nom suffit à évoquer la coïncidence entre l'homme et la nature. *The Adventure of Wisteria Lodge* met également en scène un géant mulâtre anonyme ; pourtant le géant est ici encore, et explicitement cette fois, un être primitif, en symbiose totale avec la nature, qui se livre au culte vaudou. La grande taille, associée à une noirceur de peau que le texte diurne décrit comme péjorative, mais qui s'inverse dans le régime nocturne en signe positif de l'involution, est à nouveau révélatrice d'une émancipation régressive, d'une communion avec la nature par le biais de rituels mythiques. Le texte présente d'ailleurs un autre de ces géants noirs, « a huge negro » (3GAB, 1023), Steve Dixie, dans *The Adventure of the Three Gables*, qui lui aussi dilate son corps. « Burst » et « thrust forward » sont les deux verbes qui introduisent cette masse échappée, ce « taureau sauvage » (3GAB, 1023), cette force de la nature, dont le corps est perméable aux différents règnes et aux différents éléments.⁶ Mais c'est avec le personnage de Gorgiano, variante sémantique et également caverneuse de Patrick Cairns, dans *The Adventure of the Red Circle*, que le corps gigantesque, échappé, devient véritablement la métaphore mythique du cosmos. Le microcosme humain coïncide avec le macrocosme, et le corps s'habille aux dimensions du monde. La description est la suivante, et Conan Doyle dresse une véritable cosmographie du corps humain, qui devient la décalcomanie du monde :

He was a huge man. Not only was his body that of a giant but everything about him was grotesque, gigantic, and terrifying. His voice was like thunder in our little house. There was scarce room for the whirl of his great arms as he talked. His thoughts, his emotions, his passions, all were exaggerated and monstrous. He talked, or rather roared, with such energy that others could but sit and listen, cowed with the mighty stream of words. His eyes blazed at you and held you at his mercy. (REDC, 911)

⁶ Pour terminer cette galerie de portraits de géants, citons aussi le Boxeur McMurdo dans *The Sign of Four* (89-158), Jephro Rucastle dans *The Adventure of the Copper Beeches* (316-332), et Leon Sterndale dans *The Adventure of the Lion's Mane* (1083-1095).

Le corps de Gorgiano est un univers à lui tout seul, il condense tous les éléments : il parle et le vent souffle, il crie et le tonnerre gronde, il bouge et la terre tremble. Il est le feu – « blazed », l'eau – « stream of words » –, l'air – « whirl » –, la terre – « Gorgiano » – ; il est animal – « a brute, a savage, a bear » (REDC, 912) – et humain. Universel, son corps de géant est aussi ubiquiste, capable d'enjamber tous les continents, de comprendre toutes les langues, d'être constamment en état d'immédiateté spatiale et temporelle par rapport au monde : il retrouve les poursuivants où qu'ils aillent, quoiqu'ils fassent, quelles que soient les précautions qu'ils prennent, et ce presque en temps réel. Alors que ses ennemis ont franchi plusieurs océans pour lui échapper, il fond sur eux sitôt qu'ils ont atteint leur nouvelle destination (REDC, 912). Il est en intelligence absolue avec la nature, il entretient avec elle une forme de similitude globalisante que Foucault définit comme l'analogie, « qui assure le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace⁷ ». Le corps de Gorgiano est saturé d'analogies, il est en proportion avec le ciel et la terre :

Sa chair est une glèbe, ses os des rochers, ses veines de grands fleuves ; sa vessie, c'est la mer, et ses sept membres principaux, les sept métaux qui se cachent au fond des mines. Le corps de l'homme est toujours la moitié possible d'un atlas universel⁸.

Cette capacité arachnéenne de quadriller tout l'espace, de se superposer au monde est bien évidemment partagée à la fois par Sherlock Holmes et par Moriarty, dont on se souvient qu'ils sont tous deux répétitivement décrits comme des araignées⁹. Holmes et son *alter ego*, comme Gorgiano, recouvrent le monde de leur corps, et échappent ainsi aux unités de lieu et de temps qui emprisonnent l'espèce humaine. Ils peuvent être partout au même moment, leur corps se ramifie à volonté : en se spatialisant, leur corps se libère de sa dépendance à l'égard de la succession chronologique, il entre en communion immédiatement sensuelle avec le monde.

⁷ Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Holmes dit de Moriarty : « The man pervades London. » (FINA, 470) ; Watson dit de Holmes : « He loved to lie in the very centre of five millions of people, with his filaments stretching out and running through them, responsive to every little rumour or suspicion of unsolved crime. » (RESI, 423)

C'est le corps et ses sens qui, comme aux temps primitifs, reprennent en charge la totalité des rapports au monde qui ne sont plus médiatisés par un recours à une intelligence transcendante. L'expansion, et même l'enracinement du corps dans l'espace permet à l'homme de ne plus considérer l'espace comme indéfini, ni le temps comme insurmontable. Comme pour les primitifs, l'espace ne s'étend plus au delà des capacités humaines à le percevoir, il s'arrête au bout des filaments de l'araignée, il devient :

[...] un espace anthropologique, à la mesure du groupe humain dont il est l'un des chiffres. [Son] existence est éprouvée par la présence corporelle, et, là où il n'y a pas cette réaction de la sensibilité devant la résistance du milieu physique, l'espace n'existe pas¹⁰.

La dilatation corporelle permet donc à l'homme de retrouver l'état originare de coalescence et d'adhérence entre lui et la nature, cet état que Jung appelle la « participation mystique¹¹ », et d'imposer son propre sens humain au paysage. Dans ce régime nocturne, Mycroft Holmes représente la virtualité suprême de ce phénomène de coïncidence mystique. Sherlock explique à Watson que son frère est la figure de l'ombre qui régit tous les ministères, qui connaît les situations et règle les problèmes du monde entier. Il est le trait d'union entre les hommes et le monde, et se situe dans un état mythique de connaissance absolue de l'environnement, qui lui donne le rôle de passeur, d'intermédiaire :

The conclusions of every department are passed to him, and he is the central exchange, the clearing-house, which makes out the balance. All other men are specialists, but his specialism is omniscience. (BRUC, 914)

Il est le monde, il contient le monde entier dans son cerveau, et son corps terrestre, pourtant massif, se désincarne totalement pour lui permettre cette omniprésence, pour se transformer en corps-mappemonde, en corps-globe. Emancipé de son inertie terrestre, il adhère au monde, il jouit d'une ramification planétaire, et ce corps, que Watson qualifie pourtant de « gross »

¹⁰ Georges Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, 1984, p. 102.

¹¹ Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 45.

(BRUC, 916) selon les structures diurnes, devient la planète Jupiter (BRUC, 913) dans le monde nocturne de la coïncidence des contraires. Mycroft Holmes est donc un cas limite, qui se situe à la frontière entre les structures schizoïdes et les structures mystiques : il est un symptôme extrême de l'isolement à caractère schizophrène provoqué par le culte du cerveau, mais la désincarnation impliquée par ce rationalisme forcené provoque une involution en homme-planète symbiotique. On pourrait dire qu'il incarne et miniaturise les hésitations du texte entre les pulsions de vie et les pulsions de mort, entre *Eros* et *Thanatos*.

*

Mais le mouvement d'expansion de l'être ne concerne pas uniquement la taille, le volume, ou la forme de son corps. L'enveloppe corporelle devient élastique, mais aussi poreuse, et l'homme subit une dissolution de sa nature, il devient perméable à tout ce qui n'est pas lui, à l'autre sexe comme aux autres règnes de la nature, à l'animal, mais aussi au minéral, au végétal, et même à l'inanimé. Le processus d'individuation qui caractérisait le régime diurne s'inverse, et l'homme peut reprendre contact avec la plénitude indifférenciée, non compartimentée. Il est amené tout d'abord à redécouvrir l'androgynie primordiale, à reprendre contact avec son anima.

Comme d'habitude chez Conan Doyle, le procédé est construit sur un arrière-fond plus léger, plus humoristique, et cette déteinte des sexes l'un sur l'autre se manifeste d'abord de façon anecdotique. Watson se décrit fréquemment comme une femme au foyer attendant que son époux revienne, si bien que Rex Stout a relevé tous les passages du texte où Watson change de sexe¹². De même, les policiers qui se disputent la gloire pour la résolution des cas en cours sont souvent comparés à des femmes jalouses et querelleuses. Holmes dit par exemple de Gregson et Lestrade dans *A Study in Scarlet* : « They are as jealous as a pair of professional

¹² Rex Stout. *Watson was a Woman*. Toast prononcé lors de l'ouverture du congrès des *Baker Street Irregulars*, à New York, 31 janv. 1941.

beauties. » (STUD, 27) Ce glissement du masculin au féminin que le texte opère souvent sous couvert de l'humour est un trait essentiel du personnage du détective. Comme les Chamans¹³, le sorcier Sherlock Holmes porte souvent des vêtements féminins, et manifeste ainsi toutes les tendances psychologiques féminines de sa psyché. Contrairement à Watson, qui représente la base diurne irréductible du texte, et ne quitte jamais son rôle clivé de Surmoi censeur et bien pensant, Holmes n'a pas besoin d'Agape pour recouvrer l'androgynie primitive. Dans son analyse sur *Frankenstein*¹⁴, Veeder explique que l'Agape, soit la forme d'amour concrétisée par le mariage, permet à l'homme de réintégrer la bipolarité perdue lors de la chute dans l'individuation. Watson se conforme à l'idéal victorien du mariage chrétien, basé sur la conception platonique selon laquelle le mariage est la réunion de deux moitiés, de deux êtres incomplets : Agape, la forme suprême de l'amour pour les Victoriens, permet à cette moitié strictement féminine et à cette moitié strictement masculine de se réunir dans un être humain enfin reconstitué. Dès lors, Mary Morstan représente l'autre moitié de Watson, « his better half », son complément idéal, l'incarnation parfaite de l'anima. A l'opposé, Watson se décrit comme particulièrement viril : un physique de joueur de rugby¹⁵, soldat courageux et blessé de guerre, il accumule tous les stéréotypes victoriens de la masculinité. Il plaît à l'évidence aux femmes, et n'est jamais insensible à leurs charmes¹⁶, si bien que Sherlock Holmes lui accorde :

¹³ Dans le recueil d'essais *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964, dirigé par Jung, p. 177, Marie-Louise von Franz explique qu'« un exemple particulièrement frappant de l'anima éprouvée comme forme intérieure à la psyché masculine, nous est donnée par les Chamans des esquimaux et des autres tribus arctiques. Quelques uns d'entre eux portent même des vêtements féminins, ou encore ont des seins dessinés sur leurs propres vêtements afin de manifester leur féminité intérieure, qui leur permet de communiquer avec le "pays des esprits" (c'est-à-dire avec ce que nous appelons l'inconscient). »

¹⁴ William Veeder. *Mary Shelley and Frankenstein : the Fate of Androgyny*. Londres : University of Chicago Press, 1986.

¹⁵ cf. *The Adventure of the Missing Three-Quarter*, (622-635).

¹⁶ Les citations qui décrivent l'attirance constante de Watson pour les femmes sont nombreuses. Citons par exemple : « She was one of the most lovely young women that I have ever seen in my life. Her violet eyes shining, her lips parted, a pink flush upon her cheeks, all thought of her natural reserve lost in her overpowering excitement and concern. » (BOSC, 207), ou encore : « Seldom have I seen so graceful a figure, so womanly a presence, and so beautiful a face. She was a blonde, golden-haired, blue-eyed. » (ABBE, 637). Watson est pareillement impressionné par les héroïnes de : *The Naval Treaty*, *The Adventure of the Solitary Cyclist*, *The Adventure of the Second Stain*, *The Hound of the Baskervilles*, *The Valley of Fear*, *The Adventure of the Three Gables*, et *The Problem of Thor Bridge*.

« Now, Watson, the fair sex is your department. » (SECO, 657), ou encore : « With your natural advantages, Watson, every lady is your helper and accomplice. » (RETI, 1116) Son mariage avec Mary Morstan lui fait donc l'effet de retrouver ce qui lui avait toujours manqué, de réintégrer une plénitude originelle où la séparation des sexes s'abroge.

A l'opposé, Holmes n'a aucun besoin de féminité extérieure à lui, il est déjà un être hybride, androgyne et même hermaphrodite, comme le montrent les épisodes de la seringue. Actif et passif, ascète et lascif, il préfère le narcissisme au mariage, *Eros* à *Agape*, et il importe à l'intérieur de lui-même cette féminité idéale et désirée. Il devient l'objet de son propre désir, jouit de sa propre anima. Dans une complétude mythique, il substitue l'auto-érotisme à la complémentarité, et la réunion du Soi au mariage. Une seule fois, il semble éprouver une attirance pour une femme, et Watson note qu'Irene Adler, rencontrée dans *A Scandal in Bohemia*, la toute première nouvelle, exerce une sorte de fascination sur le détective. Mais Irene Adler n'a rien d'un double complémentaire et opposé, d'un élément féminin qui viendrait combler un manque chez Sherlock Holmes. Elle est plus probablement une jumelle, un double également androgyne, dans lequel Holmes reconnaît la même complétude. Comme Sherlock Holmes, elle maîtrise à la perfection l'art du déguisement, ce qui lui permet de changer de sexe aussi impunément que le détective : « Male costume is nothing new to me. I often take advantage of the freedom which it gives. » (SCAN, 174) Elle est aussi convaincante sous les deux apparences masculine ou féminine, tellement bien que Sherlock Holmes ne perce pas son masque. Ainsi, de même que Moriarty est la projection à l'extérieur de l'ombre de Sherlock Holmes, Irene Adler est probablement l'incarnation de son anima. Marie-Louise von Franz explique : « C'est cette projection de l'anima qui est à l'origine du coup de foudre de l'homme pour une personne qu'il voit pour la première fois et comprend aussitôt qu'elle est « la » femme¹⁷. » En effet, Watson introduit son récit ainsi : « To Sherlock Holmes, she always was

¹⁷ Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 180.

the woman. [...] In his eyes, she eclipses and predominates the whole of her sex. » (SCAN, 161) Cette femme, dont on nous dit qu'elle possède « an admirably balanced mind » (SCAN, 161), habite aussi « Serpentine avenue » (SCAN, 167), et comme Sherlock Holmes elle incarne le serpent androgyne primordial :

Le serpent femelle est l'invisible serpent principe, qui habite les couches profondes de la conscience et les couches profondes de la terre. Il est énigmatique, secret, on ne peut prévoir ses décisions, soudaines comme ses métamorphoses. Il joue des sexes comme de tous les contraires ; il est femelle et mâle aussi, *jumeau en lui-même*¹⁸.

Pour Holmes comme pour Irene Adler, l'incarnation dans l'un ou l'autre des deux sexes semble aléatoire, et surtout non exclusive. Ils sont en quelque sorte des êtres non circonscrits ou non excisés, qui ont la capacité de retourner à l'indistinction primordiale. Eliade analyse l'androgynie en termes de retour avant la naissance, avant le drame humain de l'incorporation : « Il est aussi paradoxal d'être *mâle* et *femelle* que de redevenir enfant, de naître de nouveau, de passer par la *porte étroite*¹⁹. » Être androgyne équivaut donc à remonter le temps, à le maîtriser, sans essayer d'aller plus vite que lui, mais en l'annulant, en se replaçant dans une immédiateté atemporelle d'union des contraires. Eve reste virtuellement présente dans la côte d'Adam, ne se désolidarise pas de lui : reconnue comme intérieure à l'homme, elle cesse d'être menaçante, et la séparation fait place à l'harmonie.

*

Le régime nocturne permet à l'homme de rentrer en contact non seulement avec son anima, mais aussi avec tous les autres règnes de la nature, et ainsi de bousculer la règle de la fixité des espèces. Des structures que Durand appelle « gliscomorphes²⁰ » viennent remplacer les structures schizoïdes du régime diurne, et les autres règnes, opérant des glissements constants, se mettent à déteindre sur l'humain. Par le biais de la métaphore, mais surtout de la

¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, p. 867.

¹⁹ Mircea Eliade. *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris : Gallimard, 1962, p. 132.

²⁰ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 307.

métonymie, l'homme s'associe au reste du monde, obéit aux règles de proximité instituées par l'imagination. Il est chosifié : « You're a queer card, for sure » (VALL, 843), « She is as deaf as a post. » (VALL, 859), « A machine-like footman » (3GAB, 1031), ou encore : « The walls of his chest seemed to thrill and quiver as a frail building would do inside when some powerful engine was at work. » (STUD, 77) Il est minéralisé : la veuve MacNamara dans *The Valley of Fear* est décrite comme « as true as steel » (VALL, 859), tandis que les mormons de *A Study in Scarlet* sont des « iron-faced men. » (STUD, 56) Nathan Garrided, qui consulte Sherlock Holmes dans *The Adventure of the Three Garridebs*, rend très explicite le sens de cette minéralisation de l'homme. Garrideb est un collectionneur passionné, et sa collection est une véritable mémoire de l'immémorial, elle résume le monde et les êtres. Il loge le monde entier dans son petit appartement, et encore une fois la concentration de l'espace permet une maîtrise du temps. Des hommes de toutes les ères se côtoient dans ce petit réduit, de même que toutes les espèces animales ou végétales. L'ambition de Nathan Garrideb est de collectionner le monde, et de vivre en symbiose avec cet univers pleinier qu'il a totalement reconstitué en miniature. Il s'efforce de sortir le moins possible de cette pièce planétaire, de s'y enterrer, de s'y absorber : « I very seldom leave my room. I am not too strong, and my researches are very absorbing » (3GAR, 1048). La pièce est un cocon autosuffisant, une poche placentaire qui prolonge l'être humain et fait de lui un être poreux au monde, un Tout indifférencié :

The room looked like a little museum. It was [...] crowded with specimens, geological and anatomical. Cases of butterflies and moths flanked each side of the entrance. A large table in the centre was littered with all sorts of débris, with the tall brass tube of a powerful microscope bristled up among them. As I glanced round, I was surprised at the universality of the man's interests. Here was a case of ancient coins. There was a cabinet of flint instruments. Behind his central table was a large cupboard of fossil bones. Above was a line of plaster skulls with such names as "Neanderthal", "Heidelberg", "Cro-Magnon" printed beneath them. It was clear that he was a student of many subjects. As he stood in front of us now, he held a piece of chamois leather in his right hand with which he was polishing a coin. (3GAR, 1048)

On le voit, tous les éléments, tous les règnes, toutes les espèces de la nature sont symboliquement et virtuellement présents dans cette bulle de monde. Et c'est à ce stade du texte que la minéralisation de Nathan Garrideb intervient. Au sortir de la visite, Holmes qualifie son client de « good old fossil » (3GAR, 1051), et l'inclut désormais tout à fait à l'intérieur de ce monde qu'il s'efforce de reconstituer. Il fait du conservateur un objet conservé, et brouille les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, il greffe l'homme à l'intérieur du monde. Ce client dont Watson dit qu'il est « eccentric » (3GAR, 1048) situe en effet son centre à l'extérieur de lui-même, au cœur du monde. Fossilisé, intégré à la substance du monde, spatialisé, il porte en lui la mémoire collective, il retourne à la terre, et témoigne de la permanence humaine. Dans son cas extrême, la minéralisation est une véritable transsubstantiation, elle enterre l'homme au creux du continuum que seule la chute lui a fait quitter.

Le chahut et l'anarchie continuent leur progression, et l'homme est végétalisé. John Ferrier, dans *A Study in Scarlet*, se place dans un état d'osmose végétale par rapport au monde, et relie la bonne santé humaine à la bonne santé de la planète : « Better far that your bones should bleach in the wilderness than that you should prove to be that little speck of decay which in time corrupts the whole fruit. » (STUD, 57) Sa fille est surnommée : « the flower of Utah. » (STUD, 58) Le texte regorge de telles comparaisons : « The first who entered was a little Ribston pippin of a man » (BLAC, 569), ou encore : « I went through him as if he had been a rotten pumpkin. » (ABBE, 649) Mais c'est dans *The Sign of Four* que l'on trouve la citation la plus révélatrice. La tête de Thaddeus Sholto devient l'*axis mundi*, la montagne transcendante, rencontre du ciel et de la terre, de l'homme et de la nature :

A blaze of yellow light streamed out upon us, and in the centre of the glare there stood a small man with a very high head, a bristle of red hair all round the fringe of it, and a bald, shining scalp which shot out from among it like a mountain-peak from fir-trees. (SIGN, 100)

La scène devient une scène de transfiguration : Holmes, Watson et Mary Morstan ont été appelés au domicile des Sholtos pour y apprendre une révélation, et l'homme qui se tient

debout au centre de la pièce, éclairé par un faisceau lumineux, gardien d'un trésor, s'apprête à donner à l'héroïne des nouvelles de son père depuis longtemps disparu, à recréer le lien entre le ciel et la terre, entre les vivants et les morts. Cet homme-montagne est le symbole de l'immutabilité, le moyen d'entrer en rapport avec la divinité, comme un retour au principe. Sa synchronicité avec le monde lui permet de garder en mémoire l'immémorial, et de faire remonter le temps à l'héroïne : la mémoire de Thaddeus Sholto l'autorise à redoubler les instants et à dédoubler le présent, à lui donner une épaisseur qui résiste au flux temporel. L'homme qui se souvient, l'homme qui raconte, et qui exerce temporairement la fonction de Watson, est assimilé par Conan Doyle à la montagne. Comme elle, la mémoire concentre, pérennise l'espace, et fait ainsi acte de résistance à la durée, elle lui échappe « dans le triomphe d'un temps retrouvé, donc nié²¹ ».

Chosifié, minéralisé, végétalisé, l'homme est aussi et surtout animalisé, et l'animal est le véhicule privilégié de la synchronisation de l'homme et du monde. Nous avons décrit en deuxième partie comment l'irruption de l'animal dans l'humain constitue une constante du texte²², et révèle l'homme aux prises avec la crainte archétypique de se voir redevenir animal, de se laisser envahir par des pulsions incontrôlables. La crainte de l'animal instinctif qui se terre structure toutes les angoisses du régime diurne ; pourtant, Jung a démontré que « l'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement²³ ». Alors que la plupart des personnages sont en lutte contre cette « âme de brousse » qu'ils sentent s'agiter en eux, et régressent au stade animal lorsqu'on leur inflige une punition pour mauvaise conduite, la relation de Sherlock Holmes à sa propre animalité semble être totalement inverse. Jamais l'animal n'est mentionné de manière négative à propos du détective, qui semble toujours faire bon ménage avec ses différentes pulsions animales. Watson

²¹ *Ibid.*, p. 466.

²² cf. *supra*, chap. IV, pp. 159-182.

²³ Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 239.

les reconnaît comme faisant partie de Sherlock Holmes, comme des composantes légitimes de sa psyché, et non pas comme un intérieur-extérieur nuisible et méprisable qu'il s'agirait de combattre et de purger. En acceptant son âme animale, le détective retrouve une participation mystique primitive d'union des contraires, de dissolution des barrières. Les animaux dans lesquels s'incarne, ou plutôt se désincarne Sherlock Holmes, ont d'ailleurs une particularité remarquable. Loin d'appartenir au même champ symbolique, ils forment des séries de couples antithétiques typiques, et ces paires d'animaux à la fois antinomiques et inséparables traduisent la dualité du personnage, mais surtout son omniprésence au monde : il est tous les animaux à la fois. Celui que ses collègues surnomment Mr. Cocksure ne fait pas mine de dévorer le ver luisant – « glowworm » (SIGN, 118) – avec lequel il cohabite. Le chien de chasse n'a pas le poil qui se hérissé à l'approche du chat que Watson mentionne : « that catlike love of personal cleanliness which was one of his characteristics. » (HOUN, 740). Holmes est aussi tout à la fois oiseau – « his beady eyes gleaming and deep-set like those of a bird » (SIGN, 112) – et araignée ou oiseau et scarabée – « What a blind beetle I have been » (PRIO, 551) –, ou encore faucon – « his clear-cut, hawk-like features » (SIGN, 94) – et serpent. Comme l'araignée qui le représente si souvent, Holmes est donc un spécialiste du tissage, du métissage. Il est un être saturé de rapports, qui transmue le pluriel en unique, qui fait coïncider les contraires, qui résout le disjoint. Au cœur du personnage de Sherlock Holmes, l'échange devient la première modalité de l'être, la multiplicité devient la condition de l'intégrité, le clivage fait place à l'omniprésence. Comme le scarabée, Holmes cache en lui le principe de la totalité et de l'éternel retour²⁴. Il est le symbole de la résurrection de l'homme à l'universalité primitive, et il parvient donc à incarner cette instance psychique réconciliée que Jung appelle le Soi²⁵.

Le corps de ce Sherlock Holmes alternatif que l'on a appelé nocturne ou minuscule

²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, article sur « Le scarabée », pp. 850-851.

²⁵ Carl G. Jung. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 196.

devient une sorte d'espace sacré, qui déborde notre dimension spatio-temporelle, place l'homme et le monde dans un rapport de synchronicité, et qui réconcilie les différentes composantes de la totalité psychique. Il est la synthèse du mouvement d'expansion de l'être qui anime le texte, il concentre cette capacité du corps humain à s'émanciper des limites de l'individuation. Caméléon humain, il ne cesse d'entrer et de sortir de son corps, il est un héros aux mille visages, un être hybride, solution de tous les mélanges, résidu involutif, impur, mélange de toutes les greffes. Au même titre que le vieux sage archétypique, il est une figure du Soi, et porte toutes les caractéristiques recensées par Jung :

Il déborde notre expérience consciente du temps. Il se manifeste fréquemment sous une forme qui suggère une omniprésence particulière : celle d'un être humain gigantesque qui embrasse et contient le cosmos. [...] Parce qu'il est le symbole de la totalité et de la plénitude, il est souvent conçu comme bisexué. [...] Le Soi est souvent représenté par un animal symbolisant notre nature instinctive et ses relations avec le milieu²⁶.

Symbole de totalité involutive, exploit de chimie moléculaire, Holmes cristallise dans sa personne toutes les virtualités d'un cosmos en miniature. Au cœur de son personnage, Doyle a tissé la chaîne des êtres, il a fait régresser l'humain, et lui a fait redescendre l'échelle centrifuge de l'évolution vers une dilatation qui lui rend le monde intime. La conséquence ultime de cet échangisme de l'être s'avère être la dissolution dans un présent continu de l'indifférencié.

Parallèlement à l'expansion de l'être, le texte met aussi en scène une expansion effrénée du monde, qui se met à muter selon les fantasmes de l'imagination humaine.

On peut noter dans le texte deux types d'échappées du réel. La première est impulsée par une multiplication effrénée de la réalité dans le discours de toute une série d'inventeurs de texte intradiégétiques, de conteurs de réalité : le réel, aux prises avec la fiction, est pris d'une frénésie de dédoublement, et se lance dans une course folle. La deuxième est mue par la

²⁶ *Ibid.*, pp. 199-207.

prolifération des structures échangistes, qui viennent bousculer le dogme du continu, et abattre toutes les cloisons schizoïdes. Le monde s'échappe alors en profondeur, s'engloutit jusqu'à un indifférencié primordial.

Le texte permet tout d'abord à tous les personnages d'exercer à plein cette « faculté de former des images qui dépassent la réalité », dont Bachelard dit qu'elle est consubstantielle à l'imagination humaine²⁷. Certes, les histoires de Sherlock Holmes se terminent par un discours monosémique, réducteur, et proposent une vision manichéenne et très schizoïde du réel. Mais cette face apparente du texte, qui réduit invariablement le pluriel à l'unique, masque tout un phénomène antérieur de dilatation infinie, d'étirements souvent acrobatiques de la réalité, qui constituent toute la chair mouvante du texte, avant que l'esprit ne vienne trancher dans le vif, et tuer le texte. C'est bien entendu Sherlock Holmes qui donne le signal de départ à cette course de la réalité. Bien que son Surmoi lui fasse régulièrement asséner des maximes péremptoires et frustrantes dans le style de : « It is a capital mistake to theorize in advance of the facts » (SECO, 657), son double nocturne s'empresse de passer outre, et fait plutôt prendre à la réalité la clé des champs de l'imaginaire : « I have devised seven separate explanations, each of which would cover the facts as far as we know them. » (COPP, 323) Il gonfle la réalité de tout le potentiel du conditionnel, et greffe en elle tous les embryons de monde possibles. Comme le corps humain, le corps du texte est gagné de folie proliférante, et la réalité s'élargit, s'enfle, s'amplifie, quitte à se voir supplantée par son double. Ainsi, dans *The Yellow Face*, le discours final du détective, qui est censé quitter les circonvolutions de la modalité pour un langage objectif, dérape et prend un chemin de traverse. Holmes interprète au lieu d'analyser, additionne au lieu de déduire, et le double biffe la réalité : le visage jaune et fixe que Grant Munro a aperçu à la fenêtre d'un cottage voisin du sien, et dont sa femme s'évertue à l'éloigner, n'est pas celui d'un ancien mari ressuscité comme l'indique Holmes, mais le visage

²⁷ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 7.

masqué d'une enfant noire que sa femme a eu d'un premier mariage.

Sherlock Holmes n'est pas le seul inventeur de réalité : Watson, auquel la réalité fait constamment faux bond en étant réfractaire à toute analyse, et qui se heurte à l'hermétisme du détective, en est réduit à faire de constantes suppositions, à fantasmer le réel, à l'enjoliver, et le plaisir du jeu soulage alors l'impuissance²⁸. Les policiers officiels se trouvent dans le même cas : dépassés par une réalité hors de leur portée, ils font de la rocambole²⁹. Les clients eux-mêmes, soit parce qu'ils ont une perception fautive de la réalité, soit parce qu'ils veulent la tourner à leur avantage, soit parce que leur mémoire leur joue des tours, inventent des hypothèses, ouvrent des portes qui ne mènent nulle part, transforment leur récit en labyrinthe³⁰. Ainsi, la réalité se trouve engloutie dans le puits sans fond de ce que Jean-Jacques Lecercle appelle « une fiction Janus³¹ », une fiction qui délire, dont les fils ne mènent nulle part. Ce délire de la fiction est contagieux, et contamine l'activité de lecture. Le lecteur lui aussi est amené à dé-lire, à sans cesse multiplier le texte, à envisager toutes les possibilités. L'œuvre ne se contente pas d'être ouverte, elle est en courant d'air : chacune des instances narratives creuse des trous où le lecteur peut s'engouffrer, et chaque nouvel emboîtement du récit propose de nouvelles pistes. Conan Doyle s'est relayé lui-même, par la foule des personnages qui font office de narrateurs intradiégétiques, et chacun de ces inventeurs miniature d'histoires perpétue le délire de la fiction initié par l'auteur. La réalité se subordonne donc totalement au principe de plaisir : la mémoire et l'imagination la déconstruisent et permettent d'inscrire dans

²⁸ Watson se plaît notamment à inventer des personnages qui n'existent pas. Il ne parvient par exemple jamais à reconnaître le détective déguisé, et croit toujours détecter en ces mystérieux personnages des coupables idéaux. Le scénario est le même dans *The Disappearance of Lady Frances Carfax* (942-954), *The Adventure of the Solitary Cyclist* (526-538), *The Hound of the Baskervilles* (669-766).

²⁹ Ainsi, dans *A Study in Scarlet* (15-86) par exemple, Lestrade et Gregson sortent de leur chapeau une très imaginaire Rachel, qu'ils placent à l'origine du meurtre.

³⁰ Le professeur Mortimer raconte à Sherlock Holmes l'histoire d'un chien surnaturel dans *The Hound of the Baskervilles* (669-766) ; Cecil James Barker et Mrs. Douglas content avec force détails un assassinat qui n'a jamais eu lieu dans *The Valley of Fear* (769-866) ; Robert Ferguson transforme sa femme en vampire dans *The Adventure of the Sussex Vampire* (1033-1044) ;

³¹ Jean-Jacques Lecercle. « Pavane pour une épreuve défunte. » Congès de la S.A.E.S., Nancy 1996.

le texte une réalité paradoxalement manquante, qui est du domaine du virtuel ou du fantastique, et donc qui n'a aucun temps. Ce texte-labyrinthe donne voix narrative à tous les débordements et les érige même comme sujets principaux du discours. A l'intérieur du texte, rien n'a d'existence tangible que les fastes et la variété de la polysémie d'un discours tout-puissant et conjuratoire, le réel est flottant, et la multiplication devient la forme doylyenne du fantastique. Avant que la logique manichéenne n'intervienne, en bout de course, le réel se dilate à l'infini.

Cette ouverture de l'œuvre aux divagations de la mémoire, du fantasme, et de l'imagination des narrateurs multiples, n'est pas la seule modalité de l'expansion du monde.

Le monde extérieur est également régi dans le texte par la loi de l'échange, et se caractérise par un flottement, une instabilité essentielle qui atteint à la fois les objets, les animaux, et les diverses composantes de la nature. Le lecteur a affaire à un monde en constante mutation, qui défie ses propres lois. La règle du continu est malmenée, bousculée à l'extrême sous l'action intégrante de l'imagination, et remplacée par un autre dogme sacré, celui de l'échange : tout se ressemble, tout s'assemble, tout se correspond.

C'est d'abord à une véritable anthropomorphose que le lecteur assiste : de même que l'homme se dissolvait dans la nature, de même les autres éléments de l'univers s'humanisent, deviennent des Pinocchio en puissance, et transgressent leur fixité. Ils rejoignent l'homme sur son terrain, ils comblent la nostalgie d'une osmose parfaite entre l'homme et l'environnement : ils perdent leur irrémédiable étrangeté, et s'interprètent désormais selon les catégories de l'humain. Le monde entier est reconstruit et déchiffré par l'imagination humaine, et l'homme jouit de la capacité fantastique de comprendre le monde entier, il voit en lui un semblable, un frère. Comme l'homme, le monde se met à adopter des attitudes, à éprouver des sentiments, et l'homme interprète le monde, il l'intériorise, il se l'approprie. Ainsi, le texte renverse la structure habituelle et humanise l'animal après avoir animalisé l'homme. La communication

entre le chien Toby et Watson dans *The Sign of Four* est parfaite : loin d'être aliéné de l'animal, l'homme intériorise et retraduit dans son propre langage tous ses faits et gestes. L'animal est soudain doué de raison, et la progression lente et parallèle de toutes les espèces, décrétée par l'évolutionnisme, fait place à une promotion fulgurante. Watson dit par exemple : « The creature stood with its fluffy legs separated, and with a most comical cock to its head, like a connoisseur sniffing the bouquet of a famous vintage. » (SIGN, 119), ou encore : « Toby ceased to advance but began to run backward and forward with one ear cocked and the other drooping, the very picture of canine indecision. » (SIGN, 122) Dans *The Adventure of the Speckled Band*, c'est un babouin qui est humanisé : « he seemed to be a hideous and distorted child. » (SPEC, 271) Dans *The Adventure of the Blue Carbuncle*, c'est une oie, soit un animal apparemment beaucoup plus éloigné de l'homme que le singe ou le chien, qui est contaminée par l'humain. C'est cette fois-ci Sherlock Holmes qui décrit la scène. On lui a apporté un vieux chapeau et une oie morte trouvés dans la rue au matin de Noël, et il ne possède que ces deux éléments inanimés pour reconstituer la scène, et retrouver leur propriétaire. Oie et chapeau quittent donc leur règne respectif, se mettent à flotter dans un indéterminé particulièrement fantastique, et remplacent l'humain manquant. Holmes fait presque arriver le chapeau et l'oie chez lui bras dessus, bras dessous – « The hat arrived upon Christmas morning, in company with a good fat goose. » (BLUE, 245) –, et tous deux deviennent de véritables personnages de l'histoire. Le détective présente à Watson l'oie, « an unimpeachable Christmas goose » (BLUE, 245), comme « [his] late acquaintance » (BLUE, 251). Quant au chapeau, Doyle semble décidé à faire de lui une espèce mutante, intermédiaire et flottante. Il ne choisit pas n'importe quel chapeau, mais le modèle « billycock » (BLUE, 245), mi-objet, mi-animal. Pour le coup, le chapeau devient en quelque sorte le compagnon de l'oie, et ils forment tous deux un couple d'humains venus consulter le détective en se dandinant. De simplement « battered » (BLUE, 243) quand Holmes le réceptionne, le chapeau devient « disreputable » (BLUE, 244)

quand il le présente à Watson. Faute d'avoir l'homme sous la main, Holmes le projette, et il s'entretient aussi facilement avec ces éléments qu'il anime qu'avec leur propriétaire. Il surmonte l'obstacle de l'inconnu, de l'autre, et antropomorphose le monde : l'animal et l'objet deviennent les supports de l'imagination humaine, ils sont totalement intériorisés et translatés par l'homme dans sa propre sphère.

Le chapeau n'est pas le seul objet sur lequel déteint l'humain. Dans *A Study in Scarlet*, les bottes de l'assassin et du meurtrier s'animent et sont douées d'intention. Elles sont aussi capables de se singulariser, de marquer leur différence et leur esprit d'initiative : « Patent-leather boots had gone round and square toes had hopped over. [...] Patent-leather and square toes came in the same cab. » (STUD, 33-34) Le même procédé est repris dans *The Adventure of the Beryl Coronet*, et l'objet devient l'ersatz de l'humain, il conduit droit à lui dans une relation d'osmose. On le dote d'une majuscule comme s'il s'agissait d'un nom propre, on le baptise sujet de la phrase : « Wooden-leg had waited a little ; [...] Boots had worn all the snow away while waiting. » (BERY, 315). De même, les pipes ont des humeurs : le lecteur apprend dans *The Adventure of the Copper Beeches* que la pipe en merisier de Sherlock Holmes est plutôt d'humeur chagrine, tandis que sa pipe en argile est du type méditatif, et le détective confirme d'ailleurs dans *The Yellow Face* : « Nothing has more individuality [than pipes], save perhaps watches and bootlaces. » (YELL, 352) Enfin, citons l'exemple du bateau dans *The Sign of Four*, qui est perçu par Watson non comme un outil indifférent et inanimé, mais comme un véritable allié, comme un quatrième comparse dont le cœur bat pour la réussite des passagers qu'il transporte. Lors de la poursuite des criminels sur la Tamise, le pouls de l'homme se répercute sur l'objet, qui se trouve animé d'une même volonté, et qui fait écho aux désirs de l'homme. Le moteur du bateau est intériorisé et métaphoriquement décrit comme le cœur de l'homme, il se confond à lui, il s'intègre véritablement à son corps, et devient même son organe vital. La formulation de la phrase est d'ailleurs particulièrement ambiguë, et la

grammaire, comme prise de contagion par cette confusion des règnes, se met elle aussi à mélanger le sujet et l'objet, à échanger les pronoms :

The furnaces roared, and the powerful engines whizzed and clanked like a metallic heart. Her sharp, steep prow cut through the still river-water and sent two rolling waves to right and to left of us. With every throb of the engine we sprang and quivered like a living thing. (SIGN, 137)

Visiblement le pronom « we », que Watson réserve dans tout le reste du texte à l'équipe humaine, vaut ici pour le bateau, pour lequel il emploie habituellement le pronom « she ». L'interchangeabilité grammaticale traduit l'indifférenciation des espèces, le langage se fait complice du mélange en brouillant les rapports strictement bijectifs qui lient le signifiant et le signifié. D'autre part, la phrase semble remettre en question l'humanité du « we », et ne faire que *comparer* ces hommes à des humains, au même titre que le bateau qui les emmène. Le « we » devient pronom neutre et unifiant, qui dénote l'état de latence, d'indétermination, et aussi d'osmose. La confusion est totale, et alors que l'embarcation est humanisée, les hommes semblent au contraire retourner à l'inanimé. Ils échappent aux limitations de l'incorporation, et font désormais corps avec la nature. Les catégories s'interpénètrent, déteignent l'une sur l'autre : il n'est pas indifférent que ce flottement des catégories intervienne sur l'eau, dont on verra qu'elle est dans le texte l'élément liant par excellence.

Mais l'humanisation n'est pas la seule voie d'émancipation pour la nature, et les interactions deviennent anarchiques : la nature s'auto-transgresse, s'auto-enfreint, et l'animal, le végétal, le minéral sont pris d'une véritable contagion échangiste. Un simple épingle à cravate concentre en elle tout un monde minéral et animal : « Gold pin – bull-dog's head, with rubies as eyes. » (STUD, 30). Un canapé s'animalise : « a horsehair sofa » (STUD, 34). Une robe de chambre devient peau de souris : « a mouse-coloured dressing gown » (EMPT, 494). Une dague et un gant sont envahis par le minéral et par l'animal : « a horn-handled dagger and a kid glove. » (REDC, 909) Parfois, c'est le ciel tout entier qui devient flottant, qui condense

en un élément toutes ses potentialités. Ainsi, un petit nuage, soumis aux fantasmes métamorphosants de l'imagination humaine ondoie, fluctue et se transforme en plume de flamant : « See how that one little cloud floats like a pink feather from some gigantic flamingo » (SIGN, 121) Le minuscule devient le réservoir de la grandeur, l'air se condense, s'épaissit, et devient le refuge virtuel de l'animal.

Insistons davantage sur la lampe de Thaddeus Sholto dans *A Sign of Four*, « a lamp in the fashion of a silver dove » (SIGN, 100) qui permet une interprétation plus approfondie de cette propension de l'univers à l'échange et au mélange, et qui symbolise le passage d'une nuit phénoménale ténébreuse à une nuit nouménale gorgée de lumière, le passage du régime diurne au régime nocturne par le biais de l'imprégnation et du mélange. Cette lampe qui croise plusieurs espèces est aussi un diffuseur d'encens, elle répand la même odeur sur tous les éléments de la pièce, et les unifie. Dans un rapport métonymique, la lampe vaut d'ailleurs pour le Tout, et microcosmise l'appartement dans son entier. Car le logement de Thaddeus Sholto représente une enclave du régime nocturne au milieu des structures antithétiques et antagonistes du régime diurne, une sorte de Paradis terrestre unifié au milieu de l'enfer chaotique, qu'il définit lui-même en termes végétaux comme « an oasis of art in the howling desert of London » (SIGN, 100), tandis que Watson préfère la métaphore minérale : « In that sorry house it looked as out of place as a diamond of the first water in a setting of brass. » (SIGN, 100) Pour parvenir dans le sanctuaire, Watson, Holmes, et Mary Morstan sont d'abord exposés à toutes les terreurs du régime diurne : des rues mal éclairées, où les ténèbres sont grosses de potentialités criminelles, des maisons marquées par le vide et la désertification, une ville qui stigmatise le monstre dévorant archétypique : « Then came interminable lines of new, staring brick building – the monster tentacles which the giant city was throwing out in the country. » (SIGN, 99) Les rares lumières sont criardes, les couleurs sont discordantes, l'espace est quadrillé par de nombreuses clôtures qui matérialisent les structures schizoïdes, et

protègent inutilement, pathologiquement, un espace vide, un désert de ténèbres qui est l'image de l'espace vide que constitue le chaos avant la création : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la Terre. Or la terre était vide et vague : les ténèbres couvraient l'abîme³². » Thaddeus Sholto entend même le monstre rugir dans ce désert chaotique.

La pénétration du refuge de Thaddeus Sholto fait à l'évidence changer la nuit de nature : le lieu opère un mélange, une synthèse entre le jour et la nuit. Cet appartement est à la fois un flot de ténèbres constamment préservé de la lumière du jour par des volets hermétiquement clos, et un concentré de lumière dorée nouménale qui annonce traditionnellement la Parousie, un lieu de transition et de passage. Thaddeus Sholto, dont on a vu qu'il symbolisait la montagne transcendante, habite un monde lui aussi marqué par l'échange et l'instabilité des substances. Ce réduit confiné ouvre en creux tout un monde naturel en miniature. Le plancher se transforme en profond tapis de mousse, et la maison redevient écrin originel de verdure, où vivent en harmonie l'homme, l'animal, le végétal et le minéral :

The richest and glossiest of curtains and tapestries draped the walls, looped back here and there to expose some richly mounted painting or Oriental vase. The carpet was of amber and black, so soft and so thick that the foot sank pleasantly in it, as into a bed of moss. Two great tiger-skins thrown athwart it increased the suggestion of Eastern luxury, as did a huge hookah which stood upon a mat in the corner. A lamp in the fashion of a silver dove was hung from an almost invisible golden wire in the centre of the room. As it burned it filled the air with a subtle and aromatic odour. (SIGN, 100)

Les lumières s'estompent, les odeurs se diffusent, les bruits se tamisent, et l'univers tout entier s'euphémise. L'angoissante perspective en enfilade des pavillons fait place aux boucles des tapisseries, et le temps cyclique du rapprochement des contraires suspend la course contre la montre dans laquelle les héros sont engagés. Au cœur de ce monde emboîté, où les tentures s'animalisent, où le sol se végétalise, où les lampes se minéralisent et s'animalisent, les ténèbres extérieures s'euphémisent en nuit nouménale, revalorisée, toute gorgée d'une lumière orientale

³² *La Bible*. Genève : Maison de la Bible, 1943. « La Genèse » (I, 2).

annonciatrice d'un renversement des valeurs occidentales diurnes. A l'intérieur de son appartement, Thaddeus Sholto met en place une nouvelle cosmogonie : il fait se lever un nouveau soleil noir, en ombres chinoises, qui succède à la fois au jour réducteur et triomphant et aux ténèbres malveillantes. Il leur est également opposé, car tous deux appartiennent à l'ordre inférieur des phénomènes. Ici, « la nuit n'est que nécessairement propédeutique du jour, promesse indubitable de l'aurore³³ ». Au contraire des ténèbres vides du dehors, la nuit du dedans est une nuit pleine, riche en potentialités, grosse des échanges de couleurs, de lumières, d'odeurs et de propriétés qui se répondent, créant un réseau de correspondances qui rappellent l'univers baudelairien :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans cette ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent³⁴.

La nuit nouménale qui permet cet échange constitue dans le texte un élément privilégié de l'auto-absorption du monde. Elle est le lieu où constellent le retour à la nature, la descente à la féminité. Alors que le monde extérieur à l'appartement se caractérise par la stricte dialectique du clair-obscur, les couleurs se mettent à chatoyer au sein du cocon, à s'organiser dans une palette fantastique et nouménale. Durand démontre que « sous le régime nocturne toute la richesse du prisme et des gemmes va se déployer³⁵ », et il note la prédominance du vert dans ces nuits chatoyantes : « Le vert joue isomorphiquement un rôle thérapeutique parce qu'assimilé au calme, au repos, à la profondeur maternelle³⁶. » Effectivement, les couleurs ambrée et noire du tapis se colorent en vert sous l'effet de l'imagination nocturne, et l'échange, qui commande aux différents règnes de la nature est aussi la modalité essentielle de la couleur. L'appartement devient caméléon : il se caractérise par cette multicoloration mouvante, où les

³³ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 224.

³⁴ Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. « Correspondances ». Paris : Gallimard (bibliothèque de la pléiade), 1975, p. 728.

³⁵ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 250.

³⁶ *Ibid.*, pp. 250-251.

couleurs sont toujours en devenir, et n'ont d'importance et de valeur que grâce à leur capacité de se succéder en dégradé de façon mobile. Le devenir, le processus, le déroulement, le règne des demi-teintes remplacent un affrontement tranché des couleurs, et l'imprégnation entraîne la transubstantiation. L'appartement nocturne de Thaddeus Sholto spatialise l'interdépendance entre la couleur et la substance : il est le lieu du chatoiement des couleurs, et, par leur intermédiaire, des substances. En même temps que le noir et l'ambre glissent vers le vert, la laine du tapis devient mousse, la substance régresse, le tapis tissé par l'homme se résout en mousse primordiale, la maison remonte l'archétype et redevient cavité maternelle. De même, les tentures deviennent des teintures, se colorent en profondeur. Pour reprendre la distinction de Bachelard selon laquelle « la couleur est une séduction des surfaces alors que la teinture est une vérité des profondeurs³⁷ », la teinture dans cet appartement cosmique est une qualité intime, substantielle, et l'iridescence des couleurs entraîne une mobilité des substances, imprégnées par les couleurs. Le lecteur voit alors à l'œuvre dans le texte une intimité du monde, un rêve d'imprégnation dans lequel « l'intérieur est conquis dans l'infini de la profondeur pour l'infini des temps³⁸ ». Au terme de la description de Watson, toutes les couleurs des rideaux, des tapisseries, des vases, des tableaux, du tapis, des tiges, finissent par s'imprégner et se résoudre en couleurs nouménales, l'argent et le doré, précieuses parce qu'elles sont précisément un succédané de la substance et de la couleur, à la fois teintures et matières : « A lamp in the fashion of a *silver* dove was hung from an almost invisible *golden* wire » (SIGN, 100) Substances-alliages, couleurs minérales, elles se rejoignent et permettent la fusion des contraires, puisque traditionnellement l'argent féminin, passif, lunaire et nocturne s'oppose à l'or qui est principe mâle, actif, solaire et diurne.

La nuit est donc finalement le lieu centripète qui annule l'espace et le temps : la finitude

³⁷ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

de l'espace est annulée par l'emboîtement, par la fluctuation des substances qui se mélangent, et qui finissent par loger le monde entier dans cet espace miniature. Quant au temps, il est rendu caduc dans ce lieu clos, isolé : il s'est arrêté la nuit où le père de Mary Morstan a trouvé la mort. Thaddeus Sholto qui se souvient enrichit le présent du passé, et prévoit l'avenir. Il transforme le temps linéaire en temps cyclique, en temps dédoublé, et fait d'ailleurs asseoir ses invités en cercle autour de lui pendant qu'il raconte en fumant le hookah :

He applied a taper to the great bowl, and the smoke bubbled merrily through the rose-water. We sat all three in a semicircle, with our heads advanced and our chins upon our hands, while the strange, jerky little fellow, with his high, shining head, puffed in the centre. (SIGN, 101)

Le hookah est calumet de la paix, il permet à Thaddeus Sholto de se réconcilier avec celle qu'il a lésée pendant de nombreuses années. Il renforce aussi le symbolisme microcosmique de celui qui le fume, et représente, comme le calumet pour les Indiens, l'homme primordial, dressé au centre du monde, qui fait monter la fumée et réalise l'union des forces chthoniennes et des forces ouraniennes. L'enclave nocturne où sont conviés Holmes, Watson, et Mary Morstan dans *The Sign of Four* les injecte donc dans un monde adhésif, où les substances s'échangent de proche en proche selon des structures gliscomorphes et mystiques, un monde microcosmique thérapeutique qui guérit les hommes rendus hypocondriaques par le régime diurne. Rappelons que Thaddeus Sholto est un grand malade imaginaire, qui assaille Watson dès qu'il apprend que ce dernier est médecin, et qui exige une auscultation exhaustive. En fait de problèmes coronariens – « Have you your stethoscope ? Might I ask you – would you have the kindness ? I have great doubts as to my mitral valve, if you would be so very good. » (SIGN, 100) –, Watson diagnostique l'angoisse superlative et archétypique devant l'éventualité de la mort : « I was unable to find anything amiss, save, indeed, that he was in an ecstasy of fear, for he shivered from head to foot. » (SIGN, 100) Protégé par son cocon nocturne, il change de régime, et devient immortel : la mort frappe l'autre, le jumeau diurne.

A l'égal de la nuit, l'eau est l'autre milieu symbiotique qui accélère, qui précipite au sens

chimique du terme l'échange et la fusion des éléments. *The Sign of Four* propose une scène à la fois nocturne et aquatique où les éléments se mêlent, échangent leurs propriétés, où le ciel finit par rencontrer la terre et s'absorber en elle, sous l'action gliscomorphe conjuguée de l'eau et de la nuit :

It was a September evening and not yet seven o'clock, but the day had been a dreary one, and a dense drizzly fog lay low upon the great city. Mud-coloured clouds drooped sadly over the muddy streets. Down the Strand the lamps were but misty splotches of diffused light which threw a feeble circular glimmer upon the slimy pavement. The yellow glare from the shop-windows streamed out into the steamy, vaporous air and threw a murky, shifting radiance across the crowded thoroughfare. (SIGN, 98)

Le monde devient « shifting » : il se mélange, et tous les éléments, mouillés, déteignent l'un sur l'autre. L'air et le ciel sont envahis par l'eau, et même par la terre : le brouillard est la substance intermédiaire, mutante, qui rend l'espace homogène. La même couleur boueuse teinte l'univers, et les substances pourtant opposées sont amenées à s'imprégner, à s'interpénétrer. L'eau fait la jonction entre l'air, le ciel et terre, et crée une sorte de continuum indifférencié, qui finit par englober l'humanité dans cette boue adhésive, visqueuse, dans cette boue originelle d'avant l'incorporation. L'eau diffuse les reflets bourbeux sur les hommes qui n'ont plus aucun statut individuel, mais se trouvent réintégrés, absorbés par la foule anonyme, compacte et informe, dans cette chaîne fluide et irisée que Watson appelle dans *The Resident Patient* : « the ever-changing kaleidoscope of life as it ebbs and flows through Fleet Street and the Strand » (RESI, 424). Ils se rassemblent, se soudent à la chaîne des êtres, et forment un continuum dense, comme une trame étroitement tissée, où l'on ne saurait dire où commence, ni où s'arrête chaque individu : « There was, to my mind, something eerie and ghostlike in the endless procession of faces » (98). Les hommes recouverts de cette boue multi-élémentale semblent à nouveau sortis droit du ventre de la terre, ils sont encore tout englués dans le vernix de l'indifférencié. L'eau et la nuit uniformisent le monde, le rendent à l'intemporel et retrouvent la cohérence mythique entre l'homme et la nature.

Une autre scène dans *The Hound of the Baskervilles* fait état du même rôle intégrant de l'eau et de la nuit, et là encore, le monde régresse à un indifférencié primordial. Alors que Holmes, Watson, et Lestrade sont cachés dans le noir, et s'efforcent de tendre un piège à la mort, l'eau et la nuit brouillent et unifient l'espace, les substances commencent à s'interpénétrer, le ciel à rejoindre la terre, le monde à se dissoudre. La lande, substance marécageuse limitrophe entre la terre et l'eau, englobée dans un brouillard nocturne, devient une fantasmagorique mer laineuse qui progresse pour engloutir l'humain :

Every minute, that white woolly plain which covered one-half of the moor was drifting closer and closer to the house. Already the first thin wisps of it were curling across the golden square of the lighted window. [...] As we watched it the fog-wreaths came crawling round both corners of the house and rolled slowly into one dense bank, on which the upper floor and the roof floated like a strange ship upon a shadowy sea. [...] Still that dense white sea, with the moon silvering its upper edge, swept slowly and inexorably on. (HOUN, 756)

Cette invasion de l'espace par l'indifférencié est très ambivalente. Dans le régime diurne de l'image, la progression rampante du brouillard peut être vécue comme l'avancée angoissante de la mort sur l'homme, comme la progression inexorable du temps. Car la fusion des différents éléments est, à l'évidence, annonciatrice de mort, le temps linéaire arrive en bout de course, et se met à tourner comme pour une parade funèbre, comme le montre l'emploi de « fog-wreaths ». Mais de l'autre côté du miroir, une telle fusion de l'homme et de l'environnement est particulièrement jubilatoire, la mort semble douce, et annonce l'avènement d'un monde nouveau, délivré des structures antagonistes et aliénantes, où l'homme et la nature sont dans un état de symbiose, et parlent le même langage. Holmes colle son oreille au sol, adhère au monde, et entend la voix de la terre qui devient son alliée : « He dropped on his knees and clapped his ear to the ground. » (HOUN, 756) Loin de lui faire peur, cette approche de l'engloutissement le met dans un état d'extase fébrile : « [His face] was pale and exultant, his eyes shining brightly in the moonlight. » (HOUN, 756) La mort lui semble douce, attrayante, et l'indifférencié du brouillard l'enveloppe dans la douceur laineuse et incurvée d'un

refuge maternel, dans lequel il s'enfoncé d'ailleurs de façon déraisonnable, rendant le retour à la vie très aléatoire et exposant dangereusement Sir Henry. Une fois le cas réglé, il ne pourra d'ailleurs pas résister à l'appel du marécage, et il faudra les efforts conjoints de Watson et de Lestrade, solides piliers du régime diurne, pour rappeler le détective à la vie : « Holmes sank to his waist as he stepped from the path to seize [some dark thing], and had we not been here to drag him out he could never have set his foot upon firm land again. » (HOUN, 760) Alors que Watson est en proie aux terreurs diurnes, et décrit l'endroit comme un monstre tentaculaire et carnivore – « Its tenacious grip plucked at our heels as we walked. » (HOUN, 760) –, Holmes succombe à l'appel de la marenne féminine. Cette parenté archétypique qui unit la femme et l'élément double, aqueux et terreux du marécage, est totalement assimilée par le détective. Il dira par exemple dans *The Adventure of the Second Stain* : « And yet the motives of women are so inscrutable. [...] How can you build on such a quicksand ? » (SECO, 657) Il ne voit dans ces profondeurs que Watson qualifie d'« obscènes » (HOUN, 760) que la fertilité liquide de la bonne mère : « peaty soil ; green-scummed pits ; lush, slimy water-plants » (HOUN, 759). La manducation s'euphémise en avalage, la morsure en suçon, et une dominante digestive, incorporante marque l'attitude du détective. Il ne fait pas de faux pas : il quitte délibérément le sentier linéaire pour glisser lentement dans cet univers placentaire, qui l'intègre dans un cosmos fusionnel, où l'intérieur et l'extérieur se dissolvent. Il cherche à se fondre dans cette eau dormante et séminale, sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort, qui « en groupant les images, en dissolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilation³⁹ ».

Tous ces débordements de l'être et du monde, tout ce processus d'échange qui assimile l'homme et la nature, qui les fait déteindre l'un sur l'autre jusqu'à ce que s'opère un retour à

³⁹ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, p. 17.

l'indifférencié primordial comble la nostalgie de l'immédiateté. Parallèlement à cette effusion, à cette échappée de tous les éléments, le langage lui aussi s'émancipe des structures strictement discursives du logos qui caractérisaient le régime diurne. Le symbolique adopte la même stratégie de repli, d'involution libératoire, que le thématique, et le langage se résout en deux formes primitives complémentaires, les noms-étiquettes et la musique, qui s'efforcent, chacune à leur manière, de combler le manque que note Mallarmé : « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême⁴⁰. »

Les noms-étiquettes redonnent au langage la motivation et l'universalité perdues à la tour de Babel, ils absolvent en quelque sorte l'homme de son péché d'orgueil diurne qui consiste à chercher à dépasser sa condition humaine, et libèrent le langage des structures antagonistes punitives. Ils proposent un système transitif qui gommerait l'arbitraire entre le signifiant et le signifié : ils créent un langage adéquat, qui retrouve la trace de la puissance cosmogonique des origines. Dans le discours de remerciements que Conan Doyle prononce lors d'un dîner de la Stoll Convention à Londres en 1921, il se déclare peu favorable à l'usage extensif des noms-étiquettes dans l'œuvre de Dickens :

I think that if he had dropped all the Turveydrops and the Tittletits and the other extraordinary names which he gave to people, he would have made his work more realistic. If you call a detective Inspector Sharp or Inspector Ferret, you knock the bottom out of him at once. It is much better to call him by an ordinary name⁴¹.

Pourtant, les histoires de Sherlock Holmes regorgent de noms-étiquettes, dont certains donnent des indices aussi définitifs que ceux inventés par Dickens. L'emploi des noms-étiquettes dans le corpus est très diversifié, et les gens ne sont pas les seules cibles de cette propension nomothète du texte, qui souvent ne se satisfait pas du langage courant, et cherche à le motiver davantage. Ainsi le lieu par exemple se voit doté d'une signification qui déborde la

⁴⁰ Stéphane Mallarmé. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, p. 560.

⁴¹ Conan Doyle. « Discours de la Stoll Convention », Londres : 1921.

fonction traditionnelle du langage, les noms de lieux sont transitifs par rapport à leur nature, et équivalent à des définitions. Dans *The Adventure of the Norwood Builder*, Jonas Oldacre a disparu, des débris que la police diagnostique comme provenant de corps humains sont retrouvés carbonisés, et un jeune homme est accusé de meurtre. Mais la maison qui a servi de décor au meurtre présumé s'appelle Deep Dene House, et révèle donc que Jonas Oldacre, en prestidigitateur, a mis en scène son propre meurtre, et s'est fait disparaître en se terrant dans les doubles fonds de sa maison-refuge. De même, plusieurs autres noms de lieux annoncent immédiatement la couleur, et définissent l'endroit de façon plus synthétique qu'une longue description : « Duncan Street, Houndsditch » (STUD, 40) « Crooksbury Hill » (PRIO, 553) parlent d'eux-mêmes, et catégorisent les lieux comme d'infâmes repaires de brigands.

Mais ce sont surtout les personnes qui font l'objet d'un tel surinvestissement du langage. Parfois les noms-étiquettes sont de simples surnoms descriptifs et ironiques, dont s'affublent entre eux les personnages, ils viennent doubler le nom réel et, souvent animaliers, ils sont alors en quelque sorte des noms d'oiseau, échangés comme des piques, qui ont valeur de jugements critiques. Toutes sortes de personnages en sont victimes, et le héros de *The Valley of Fear*, se voit prénommé par un ennemi : Mr Crooked McMurdo. Mais c'est surtout Holmes qui est la proie privilégiée de la police officielle, et ce personnage à géométrie variable change alors d'identité comme d'humeur : « Mr Cocksure » (BLUE, 253), « Mr Theorist » (SIGN, 104), « Mr Busybody Holmes » (SOLI, 537). D'autres fois, les noms-étiquettes viennent confirmer une situation, ou précisent la psychologie d'un personnage, et Conan Doyle assume alors la pleine autorité de cet emploi. Ainsi, la jeune héroïne de *The Adventure of the Copper Beeches*, s'appelle Violet Hunter, et son nom la décrit, la définit, la confirme de façon métonymique : elle est à la fois une jeune fille en fleur, et une personne farouchement décidée qui fait la chasse aux places de gouvernante. De même, dans *The Resident Patient*, le vieil homme qui offre au jeune Percy Trevelyan, frais émoulu de la faculté de médecine, de l'installer dans Brook Street,

s'appelle Blessington, et le nom devient formule, concentré de signification : l'homme est assurément une bénédiction pour son protégé⁴². Mais le plus souvent, les noms-étiquettes sont indiciels, proleptiques, et anticipent sur le dénouement : ils dévoilent l'être, ils démasquent le coupable, et le patronyme devient substance de l'être. C'est probablement la nouvelle qui s'occupe précisément des problèmes d'identité, *A Case of Identity*, qui offre l'illustration la plus systématique du procédé. Dans cette sombre histoire d'escroquerie et de chantage affectif, le beau-père avide s'appelle Windibank, et son nom contient donc cet amour démesuré de la thésaurisation. Pour parvenir à éloigner sa belle-fille du mariage, et conserver la rente mensuelle qu'elle lui rapporte, il se déguise en fiancé fantôme, et le nom qu'il choisit, Hosmer Angel, est aussi insubstantiel que la personne qu'il représente. Conan Doyle va plus loin, et fait participer les personnages secondaires de cette transitivité signifiant/signifié, même si ses noms-étiquettes indiciels sont souvent soigneusement camouflés, et n'ont aucun caractère d'évidence. Le langage est souvent aussi déguisé que les personnages, et se présente comme un langage-écran, comme un langage emboîté qu'il s'agit de déchiffrer. Prenons deux exemples. Dans *The Adventure of the Devil's Foot*, le déguisement n'est pas très élaboré et repose sur une simple translation, mais éclaire le rôle que Conan Doyle attribue aux noms-étiquettes. Les deux coupables présumés sont Leon Mortimer et Mr Roundhay, et c'est bien entendu le premier qui s'avère avoir commis le meurtre, comme pouvait le laisser présager l'animalité féroce et la mort contenues de manière redondante dans son nom. Remarquons pourtant que dans ce cas, Conan Doyle s'émancipe de l'anglais, et à recours à d'autres langues – Leon Mortimer vient déguiser Lion Death. Il semble puiser au fond commun d'une langue universelle, réduire le multiple à l'unique, et faire du nom-étiquette un enchâssement : non

⁴² Dans cette catégorie de noms-étiquettes, on peut citer encore : Mrs Warren, la logeuse très protectrice de *The Adventure of the Red Circle*, dont le nom typifie d'ailleurs toute une profession ; Simon Bird, qui est effectivement un drôle d'oiseau. (VALL, 849) ; Dolores Ferguson, qui souffre le martyr (SUSS, 1037) ; Alexander Holder, banquier et corps-coffre (REDH, 304) ; Trelawney Hope, qui non seulement entretient l'espoir que le document qu'il a perdu soit retrouvé par le détective, mais qui est surtout une étoile montante de la politique, un espoir pour son pays. (SECO, 650)

seulement le nom s'efforce dans son principe même de revenir à une langue motivée, mais il réussit aussi à revenir à la langue suprême, à mélanger toutes les langues en une seule, profonde, mystérieuse, mais universelle.

Le déguisement est plus complexe, moins obstructif dans *The Adventure of the Dancing Men*, et il parvient à rendre au langage la coïncidence perdue avec l'être, à le tirer du côté du signifié. L'héroïne se prénomme Elsie, et rien ne laisse a priori présager qu'un nom-étiquette se camoufle derrière ce prénom ordinaire. Et pourtant Elsie s'avère synonyme de « somebody else » : la jeune femme n'est pas ce qu'elle prétend être, elle joue double jeu, elle mène une vie-écran. Le nom démasque donc le double, et débusque l'être derrière le paraître : autrement dit, le nom ici tient plus du signifié que du signifiant⁴³. Ainsi, l'emploi des noms-étiquettes semble participer de l'involution du texte, et reproduire sur le plan symbolique la régression des thèmes et des structures qui marque l'ensemble de l'œuvre. Le langage rejoint son archétype primordial, et essaie de gommer la relation arbitraire qui unit le signifiant et le signifié, de combler l'inadéquation entre le langage et la réalité. Les noms-étiquettes permettent au discours de ne plus sans cesse courir après la réalité, mais de la calquer, de se fondre en elle ; ils récupèrent la correspondance magique entre l'être et son nom. Pour reprendre la métaphore de Ferdinand de Saussure, la pièce qui symbolise la relation entre le signifiant et le signifié, qui possède deux côtés inséparables mais foncièrement opposés, pile et face⁴⁴, devient une interface, un ruban de Möbius, où l'envers coïncide avec l'endroit, l'intérieur avec l'extérieur.

⁴³ Les autres noms-étiquettes indices, plus immédiats, sont : Dr. Grimesby Roylott, que son nom classe immédiatement parmi les méchants, parmi les odieux scélérats (SPEC, 264), de même que le père et le fils Cunningham (REIG, 398). L'inconnu à la bicyclette, qui a disparu dans *The Valley of Fear* est en fait passé outre-tombe, comme le laisse supposer son nom : Hargrave. Enfin, le titre de la dernière nouvelle *The Adventure of the Retired Colourman* (1113-1122), contient lui aussi un nom-étiquette/surnom indicial. Doyle appelle ainsi le client de l'histoire, Josiah Amberley, et le lecteur est tout d'abord un peu décontenancé par ce surnom qui semble hors de propos. Certes Amberley est en train de repeindre certaines pièces de sa maison, mais cela ne semble pas justifier le surnom éponymique dont Watson l'affuble. Et pourtant, le titre donne la clé de l'histoire, le surnom pénètre au cœur de l'énigme, et révèle que c'est précisément dans cette peinture que se trouve la solution.

⁴⁴ Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1985, pp. 166-167.

En s'efforçant de réduire l'aliénation entre le langage et la réalité, et la frustration due à ce sentiment d'inadéquation, les noms-étiquettes participent donc du renversement des structures antagonistes du régime diurne, et constituent un pas vers un langage véritablement convergent, symbiotique. Le recours fréquent du texte à la musique, qui vient se loger dans les interstices de la parole discursive, constitue un pas supplémentaire.

*

Dans une perspective évolutionniste, Sherlock Holmes lui-même définit dès le premier récit la musique comme l'ancêtre du langage :

"Do you remember what Darwin says about music? He claims that the power of producing and appreciating it existed among the human race long before the power of speech was arrived at. Perhaps that is why we are so subtly influenced by it. There are vague memories in our souls of those misty centuries when the world was in its childhood." (STUD, 37)

Effectivement, le recours à la musique comme langage alternatif est particulièrement régressif chez le détective : il marque le passage sur l'Autre Scène, que Sherlock Holmes appelle d'ailleurs « violin-land » (REDH, 185), le passage du diurne au nocturne, de l'évolution à l'involution, de la transcendance au repli. Même si plusieurs références fugaces sont faites à la musique dans toute l'œuvre, deux récits développent essentiellement le thème, *A Study in Scarlet* et *The Red-Headed League*. Le lecteur y apprend que la musique joue un rôle fondamental dans l'univers du détective. Il assiste à de fréquents concerts, pour lesquels il laisse en suspend les cas en cours de manière tout à fait désinvolte. Il est aussi, on le sait, un fervent joueur de violon : dès sa première rencontre avec Watson, il pose comme condition *sine qua non* de leur cohabitation que ce dernier n'ait aucune objection à l'égard de cet instrument. Il est d'ailleurs un musicien doué⁴⁵, bien que ses méthodes soient peu orthodoxes,

⁴⁵ Dans sa fameuse liste des aptitudes du détective, Watson note : « Plays the violin well. » (STUD, 22) ; Holmes lui-même est conscient de sa valeur :

"Do you include violin playing in your category of rows?" he asked, anxiously.

"It depends on the player," I answered. "A well-played violin is a treat for the gods – a badly played one –"

"Oh, that's all right," he cried with a merry laugh. "I think we may consider the thing as settled." (STUD, 19)

« excentriques » selon la terminologie de Watson. Il est assez peu intéressé par l'exécution méthodique de morceaux, et leur préfère de longues heures d'improvisation :

When left to himself [...] 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 knees. Sometimes the chords were sonorous and melancholy. Occasionally they were fantastic and cheerful. Clearly they reflected the thoughts which possessed him, but whether the music aided those thoughts, or whether the playing was simply the result of a whim or fancy, was more than I could determine. (STUD, 22)

Ce passage met en évidence plusieurs constantes. Tout d'abord, la musique est bien un langage nocturne, un langage introspectif de repli sur soi, de retrait du monde diurne, qui perd sa fonction de communication en même temps que sa forme vocative, et devient une sorte de langage interne : une résonance centripète qui succède au raisonnement centrifuge diurne. Ce recours à la musique met donc en évidence la dualité du personnage de Sherlock Holmes, et c'est incontestablement le Sherlock Holmes nocturne qui se substitue à son double diurne et qui s'abandonne au St. James's Hall :

All the afternoon he sat in the stalls wrapped in the most perfect happiness, gently waving his long, thin fingers in time to the music, while his gently smiling face and his languid dreamy eyes were as unlike those of Holmes, the sleuth-hound, Holmes the relentless, keen-witted, ready-handed criminal agent, as it was possible to conceive. In his singular character the dual nature alternately asserted itself. [...] The swing of his nature took him from extreme languor to devouring energy. (REDH, 185)

La musique est un des moyens d'expression, ou peut-être plutôt d'impression, privilégiés de ce Sherlock Holmes alternatif, et il est aussi dépendant d'elle que son Double revendique le logos. La musique intervient dans les creux du discours, elle s'insinue dans les interstices de la parole diurne, lorsque Holmes n'a pas encore trouvé les mots pour dire le cas, lorsqu'il a besoin de changer d'air. Elle remplace ainsi le diachronique par le synchronique, le langage discursif et progressif par une forme incantatoire, thématique, qui fait retour sur elle-même, crée des harmonies, des refrains, des échos. Entièrement construite sur les superpositions, les mélanges

de notes, la musique remplace surtout la différence par l'accord, la discrimination par l'harmonie. D'autre part, la portée musicale épaissit, emboîte la ligne d'écriture, quadruple l'espace. Le langage s'étoffe, superpose les sons, et devient enstatique. Le violon est d'ailleurs l'emblème musical des structures gliscomorphes, l'instrument par excellence, le seul qui soit capable de jouer toutes les notes, par glissements infimes, qui élargisse à l'infini la gamme. Le joueur génial est celui qui est capable d'entendre cet en-deça de la musique virtuellement présent dans le violon, cet instrument qui n'est pas limité par un nombre fini de touches ou de pistons, et sur lequel on peut atteindre la variation la plus ténue. Il passe d'une note à l'autre par glissements, par ondulations, et substitue la diphtongue au son clair.

La musique est donc le Double libéré du logos, elle revendique la même dissolution, la même émancipation des contours que les personnages ou l'espace nocturnes, elle reproduit au niveau symbolique la libération du réel. Il n'est donc pas étonnant que Sherlock Holmes tente de radicaliser ce phénomène de dissolution musicale, et privilégie la forme ultime de cette émancipation musicale des carcans de la discursivité, à savoir l'improvisation.

Il préfère l'improvisation, débridée ou fureteuse, à l'exécution linéaire très méthodique et très rigoureuse d'un morceau. Au bout des doigts de l'Autre, les notes s'échappent de la portée, s'émancipent de leur stricte durée de croches, de noires, ou de blanches, et n'obéissent tout à coup plus au métronome. Elles sont libres de s'espacer de silences en soupirs ; les mesures du morceau deviennent aléatoires, et n'imposent plus aucun rythme. L'improvisation musicale libre constitue donc un langage sans syllabes, sans mots, sans signes de ponctuation, un langage continu émancipé de la durée. Le langage employé par Holmes pour décrire cette Autre Scène musicale emprunte donc lui aussi aux structures gliscomorphes et synthétiques relevées par Durand. Le pays du violon est véritablement un pays des merveilles, une invitation au voyage : « A sandwich and a cup of coffee, and then off to violin-land, where all is sweetness and delicacy and harmony. » (REDH, 185) La répétition du « and », qui coordonne

au lieu de séparer par des virgules, insiste sur la qualité liante, totalisante de la musique, qui rapproche des valeurs contraires. Elle repose précisément sur ces structures harmoniques qui visent à proposer un arrangement des différences, puisque « la fonction essentielle de la musique est à la fois de concilier les contraires et de maîtriser la fuite existentielle du temps⁴⁶ ». Abandonné dans son fauteuil, Sherlock Holmes musicien remonte effectivement le temps et retourne à un babil pré verbal, indiscriminé, où les unités sont impossibles à délimiter, où la langue jaillit comme un flot indifférencié, comme un charabia substantiel et synchronique. Cette involution de la musique vers un pré langage se double de la même dynamique de repli et d'enroulement prénatal qui caractérise si souvent le Sherlock Holmes nocturne.

Isolé, les yeux clos, Holmes se retire dans son fauteuil-cocon. La musique ne manque jamais de provoquer chez lui cette introspection instantanée, et à peine fredonne-t-il une chanson qu'il se retire, s'échappe au fond de lui-même, dans un gazouillis jubilatoire : « *Leaning back in the cab, this amateur bloodhound carrolled away like a lark.* » (STUD, 36) Le même repli de l'être s'opère dans *The Red-Headed League*, où Holmes explique à Watson le rôle involutif de la musique : « *It is introspective, and I want to introspect.* » (REDH, 184) Holmes assiste à un concert, mais sa présence est surtout une absence : il se blottit, s'emmailote dans la musique, et Watson dynamise cet enfoncement, en emboîtant son verbe dans un préfixe. Il dit d'abord que Sherlock Holmes est « *wrapped in the most perfect happiness* » (REDH, 185), puis quelques lignes plus loin « *enwrapped in the music.* » (REDH, 185) Holmes n'en finit pas de s'enfoncer, de se laisser englober par la musique, et ce repli est contemporain d'un abandon, d'un relâchement de tous les sens, d'une abolition des limites de l'être individuel. L'égoïsme qui préside à l'énonciation discursive de sa pensée en fin de cas évolue ici comme l'indique Watson vers un ex-centrisme, une dissolution dans le monde : Holmes se retire de lui-même pour s'emboîter dans la musique et disperser son centre. L'état

⁴⁶ Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1984, p. 400.

de veille qui tyrannisait son double diurne s'euphémise en rêverie – « dreamy eyes » (REDH, 185) –, en demi-sommeil abandonné. L'être devient langoureux – l'adjectif et l'adverbe « languid » et « languidly » scandent les épisodes musicaux du corpus –, il lâche les amarres et ne craint plus de se laisser emporter par le flux musical : « off to violin-land » (REDH, 185). La Cassagnère note l'isomorphisme entre la musique et l'eau : « La mer musicale ou la musique liquide est non seulement le milieu homogène de l'Un-Tout, mais celui qui invite l'âme et dans lequel celle-ci est prête à sombrer avec volupté⁴⁷. » Le voyage de Sherlock Holmes est un voyage en profondeur : la musique ne rappelle pas ici une eau traumatisante, au devenir héraclitéen, mais constitue une version symbolique du marécage. Holmes sombre avec extase dans l'immédiateté de l'Un-Tout panthéiste, et s'enveloppe au cœur du monde : « wrapped in the most perfect happiness. » (REDH, 185) Par l'intermédiaire de la musique, envers du langage discursif, il retrouve l'homogénéité avec le monde, la fusion bienheureuse de l'indifférencié primordial.

Reste à examiner le danger que constitue pour l'intégrité psychique du héros cet éclatement du Moi et du monde, à l'issue du processus universel d'involution et de dissolution que Conan Doyle imprime au texte. Le mélange a permis à Sherlock Holmes d'appriivoiser le temps, de reconquérir l'immédiateté mythique par l'abandon à la pesanteur et par l'emboîtement systématique et perpétuel de la gravité. La durée a été annulée, mais il devient de plus en plus pesant au héros de s'arracher à cette immédiateté, et de plus en plus pressant à l'auteur de faire retour sur la terre ferme. Doyle explore jusqu'au bout les archétypes de l'imaginaire nocturne : pour Sherlock Holmes, le monde est si doux lorsqu'il s'y dissout, qu'il est de plus en plus sensible aux pulsions de mort qui l'encouragent à retourner une fois pour

⁴⁷ Christian La Cassagnère. *La mystique du « Prometheus Unbound » de Shelley*. Paris : Lettres Modernes, 1970, pp. 260-261.

toutes à la béatitude de l'indifférencié. Il développe une passion grandissante pour le morbide, et flirte avec la mort. Les nombreux épisodes qui peuvent être lus comme des tentatives de suicide de la part du détective sont classiquement interprétés comme des attentats déguisés perpétrés par l'auteur à l'égard d'une créature devenue beaucoup trop envahissante, et contre laquelle il aurait développé des griefs personnels. Mais ce tropisme mortel est aussi en cohérence interne, et constitue l'apothéose logique de l'enthousiasme nocturne. Désormais incapable de faire la distinction entre lui et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur, privé de sensibilité différentielle, il est au bord de la psychose, il menace de s'engloutir dans une organisation unipolaire. La névrose obsessionnelle qui résultait du clivage généré par le régime diurne risque alors de s'inverser et d'évoluer vers une structure psychotique, dont les symptômes les plus évidents sont le désir de mort et le délire paranoïaque.

*

Incontestablement, la mort est constitutive du personnage de Sherlock Holmes, même si de façon paradoxale, elle est constitutive par son absence. Conan Doyle menace sans cesse Sherlock Holmes de mort ou de disparition, mais ses diverses tentatives demeurent sans effet, et la réalité vient sans cesse sauver le détective et prolonger la fiction. Doyle semble bien avoir trouvé la recette de l'immortalité, et engendré une véritable épidémie de création. De même que tous les éléments internes au texte débordent leur catégorie, le texte lui-même reproduit, dédouble sans cesse cette expansion, cet échange entre fiction et réalité. Il s'échappe, s'épanche, n'en finit pas de se déborder lui-même. La liste est infinie de tous les romans, films, pièces de théâtre, qui fonctionnent pour le détective comme autant de perfusions fictives⁴⁸.

⁴⁸ On pourra consulter pour information la très complète somme rassemblée par Matthew E. Bunson : *The Sherlock Holmes Encyclopedia*, Londres : Pavilion Books Limited, 1995. Une filmographie exhaustive figure en pages 299-306 ; la liste des adaptations télévisuelles se trouve pages 261-262 ; la liste des adaptations théâtrales figure pages 248-249 ; les émissions radiophoniques consacrées au détective figurent pp. 202-203. Quant aux textes dit canoniques, à savoir les nombreuses parodies qui mettent en scène le détective et viennent prolonger l'œuvre de Conan Doyle, Bunson les a recensées pages 225-226. Le passage s'effectue insensiblement de la fiction à la réalité, et parallèlement à cette épidémie de fiction, se développent, à l'échelle mondiale, les associations holmésiennes, dont on trouvera la liste impressionnante pages

Mais la fiction n'est pas la seule matrice qui redouble indéfiniment le texte fondateur. La réalité prend le relais, et s'occupe elle aussi de maintenir en vie le détective. Ces deux instances *a priori* cloisonnées s'interpénètrent, se dissolvent l'une dans l'autre, et cette fusion constitue l'étape ultime, macrocosmique, de l'échange qui préside à tout le texte. Après avoir échappé à tous les cadres, après s'être débarrassé de toutes les cloisons intradiégétiques, Holmes franchit le dernier pas, et se libère aussi de la houlette de l'auteur. Il emprunte à discrétion à la fiction comme à la réalité des gages d'immortalité, et demeure comme Watson « a fixed point in a changing age » (LAST, 1980) : la fiction le maintient dans un état mythique d'inachèvement, et la réalité prolonge la fiction, entretient le mythe, en permettant à Holmes de s'échapper du livre, d'accéder à un espace réel. Holmes, qui n'est jamais mort dans le livre, enjambe la jaquette, et se fait construire, en vraies briques tangibles, une maison à Baker Street. Il continue de recevoir un courrier abondant, et les nombreux visiteurs qui se succèdent chaque jour à son domicile trouvent Holmes absent, sorti pour les besoins d'une enquête, les cendres de sa pipe encore chaudes. La réalité joue le jeu de la fiction.

Et pourtant, la mort est une composante fondamentale, structurelle du texte, et ce à double titre : elle est présente à la fois comme spectre diurne inefficace, et comme jouissance nocturne convoitée. D'une part, elle se tient en embuscade derrière pratiquement chaque histoire, et si Doyle et sa faux ne parviennent pas à avoir la peau de son personnage, ce n'est pas faute d'essayer. D'autre part, elle constitue un pôle d'attraction irrésistible pour Sherlock Holmes, un aboutissement de sa quête nocturne, un moyen radical de fusionner les contraires : l'antidote du temps et de la mort se trouve désormais dans la mort elle-même, interprétée comme un retour à l'intemporel de la non-naissance. Autrement dit, Holmes est cuirassé contre toutes les menaces de la mort, mais irrésistiblement attiré par son Double : le désir

310-323. Pour être membre de l'une ou l'autre de ces associations, il est indispensable d'opérer le bascul, et de se déclarer persuadé de l'existence réelle du détective. Watson est alors promu biographe officiel et bien réel, tandis que Conan Doyle est réduit au statut d'agent littéraire.

d'absorption du personnage remplace le danger de chute représenté par l'auteur, et, en faisant coïncider *Eros* et *Thanatos*, euphémise le péril en extase et la mort en folie.

Dès le premier texte, Holmes est traqué par la mort. *A Study in Scarlet* devait être le seul récit consacré au détective, et Holmes aurait du retourner aux oubliettes après avoir fait gagner quelques sous à l'auteur. Cocaïnomane, sujet à l'anorexie, insomniaque, il périclité d'ailleurs dès son entrée en scène, et la drogue l'entraîne dans un tourbillon mortel, diagnostiqué par le docteur Watson : « It is a pathological and morbid process which involves increased tissue-change and may at least leave a permanent weakness. » (SIGN, 89) Mais les symptômes vitaux de Sherlock Holmes sont déjà trop vigoureux, et l'auteur, sous la pression du lectorat, doit s'incliner, et faire vivre sa créature. Tout au long des vingt quatre premiers textes, Doyle va donc débarrasser le détective de cette accoutumance morbide, et jouer le jeu de la vie. Pourtant, il estime que les histoires de Sherlock Holmes le détournent de travaux plus sérieux : « I felt that my literary energies should not be directed too much into one channel » (PREF, 983), et la nouvelle *The Final Problem*, publiée en 1893, constitue le premier attentat infanticide. Doyle pousse Holmes du haut des chutes du Reichenbach, et il expliquera rétrospectivement en 1927, dans sa préface au dernier recueil, *The Casebook of Sherlock Holmes*, sa détermination à le faire mourir, et son agacement à l'égard de ce personnage qui finissait par renverser la dialectique du maître et de l'esclave :

I had fully determined at the conclusion of *The Memoirs* to bring Holmes to an end. [...] That pale, clear-cut face and loose-limbed figure were taking an undue share of my imagination. I did the deed, but fortunately no coroner had pronounced upon the remains. (PREF, 983)

Il faudra attendre huit ans pour que Sherlock Holmes ressuscite, en 1901 dans *The Adventure of the Empty House*, mais Conan ne cessera jamais, à intervalles réguliers, d'attenter à la vie du héros, de lancer des coups de semonce et de renouveler les avis de disparition. Dès la nouvelle qui marque le retour du héros parmi les vivants, Doyle persiste et signe. A peine l'a-t-il

ressuscité qu'il le trucidé à nouveau, par l'intermédiaire d'une marionnette qui joue un peu le rôle libérateur d'une poupée vaudou. Sherlock Holmes, qui se sait menacé de mort par le colonel Sebastian Moran, fidèle lieutenant de Moriarty, s'est fait faire un buste en cire à son effigie, un leurre à l'aide duquel il espère capturer le coupable. Puisque Doyle ne peut pas tuer le détective, il exorcise ses pulsions en emboîtant encore un peu plus son texte dans la fiction, là où il peut encore exercer ses droits pléniers. Holmes ne lui appartient plus, il a déjà un pied dans la réalité ; Doyle va donc le réintégrer dans sa fiction au moyen d'un buste de cire doublement fictionnel, un double, un faux, et lui infliger une mort définitive, nette et sans bavure : le colonel Sebastian Moran tire une balle dans la tête cireuse du détective. Doyle le tue, mais il n'a tué que le Double fictif du personnage, et Holmes, qui ne peut plus se réduire à la fiction, s'en sort indemne. Le sens profond de cette nouvelle est donc de préciser le statut désormais intouchable du personnage : Holmes sacrifie son double sur l'autel de la fiction, et le héros devient mythe. Dans l'intervalle des huit ans qui séparent *The Final Problem* et *The Adventure of the Empty House*, Holmes a basculé dans l'entre-deux de la fiction et de la réalité, il a échappé aux catégories topiques et temporelles de l'une et de l'autre. Conan Doyle va donc se résigner à cet état de fait pendant encore toute une série de quinze nouvelles, *The Return of Sherlock Holmes*, et deux romans *The Hound of the Baskervilles* et *The Valley of Fear*, où Sherlock Holmes coulera des jours paisibles. Mais le dernier recueil, *His Last Bow*, dont le titre reprend d'ailleurs la formulation sans appel de la dernière nouvelle, marque l'impatience grandissante de l'auteur, et accumule les attentats contre le détective. Dans *The Adventure of the Devil's Foot*, Doyle essaie une méthode classique, et tente d'empoisonner Holmes, en maquillant comme d'habitude l'attentat en suicide. Mais Watson, inextinguible pulsion de vie, matérialisation fictive de l'éditeur, vient arracher *in extremis* son ami aux vapeurs nauséabondes de la racine tropicale. Dans *The Adventure of the Dying Detective*, Doyle réalise à nouveau son fantasme. Puisqu'il ne peut pas tuer le détective, il met sa mort en

scène, il met en place une double structure d'emboîtement, de fiction dans la fiction. Il ne peut plus exercer pleinement ses droits d'auteur que dans ce dédoublement, dans cette strate méta-fictionnelle qui vient s'inscrire en creux dans le texte. Puisque sa fiction lui échappe, puisque son écran ne suffit plus et qu'elle est en prise directe avec la réalité, il est obligé de se retrancher derrière un surplus fictionnel, de faire doublement semblant de tuer le personnage. En septembre 1917, date à laquelle il publie la nouvelle *His Last Bow*, la coupe semble être pleine, et Conan Doyle a l'air résolu à tout mettre en œuvre pour en finir avec le détective. Le titre est assez explicite, et pourtant l'auteur éprouve le besoin de venir le doubler d'un sous-titre redondant et conjuratoire, qui mobilise toute ses énergies : « An epilogue to Sherlock Holmes. » (LAST, 970) La nouvelle situe l'action à l'aube de la première guerre mondiale, en août 1914, et Conan Doyle compte sur l'apocalypse pour finalement réussir à se débarrasser de Sherlock Holmes. Il se déplace en quelque sorte sur le double terrain de son héros, et s'adjoint la réalité pour prendre Holmes en tenailles. Il mise sur le fait que si la fiction s'arrête, et si le monde réel est lui aussi détruit, Holmes aura du mal à survivre, privé de ses deux béquilles. Holmes est tellement intégré au monde que Doyle ne peut l'en déloger ? Qu'à cela ne tienne, l'auteur va à la fois construire son histoire en forme d'épilogue, et mettre en scène l'agonie du monde. La nouvelle s'ouvre sur le commencement de la fin :

One might have thought already that God's curse hung heavy over a degenerate world, for there was an awesome hush and a feeling of vague expectancy in the sultry and stagnant air. The sun had long set, but one blood-red gash like an open wound lay low in the distant west.
(LAST, 970)

De façon particulièrement surréaliste, le lecteur a l'impression que Doyle s'efforce de rallier la réalité à la cause de la fiction. Il touche le détective par réalité interposée, et substitue, pour la première fois de toute l'œuvre, le réel à l'effet de réel, la description à la mimesis. Il déchire sa fiction d'une blessure mondiale réelle pour étouffer son personnage mutant dans un chaos généralisé. Malgré un répit de quatre années, Holmes a un dernier sursaut entre octobre 1921

et mars 1927, et Doyle succombe à nouveau aux sollicitations de son éditeur et aux supplications de son public : Holmes est un rescapé de la guerre, et la fiction doit s'adapter. Mais lorsqu'il publie le recueil qui sera cette fois le dernier, il écrit une préface où il retrouve enfin l'usage de sa suprématie d'auteur, et referme la couverture du livre sur Sherlock Holmes. Pourtant la déclaration, très autoritairement modalisée par l'obligation, demeure ambiguë, et Doyle accorde malgré lui à Holmes statut de réel :

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. This must cease and he must go the way of all flesh, material or imaginary. (PREF, 983)

La phrase est particulièrement cruelle, et Doyle réduit Sherlock Holmes à ce qu'il abhorre le plus, à savoir cette chair éphémère, putrescible – l'emploi plus loin dans la préface du nom « remains » accentue la décrépitude très diurne à laquelle Doyle soumet sans indulgence son personnage. Il le présente comme un vieux beau pathétique qui rechigne à se mettre à la retraite, mais malgré cette supériorité affichée, l'auteur est quand même obligé de reconnaître que Sherlock Holmes navigue à cheval sur le monde imaginaire et sur le monde réel, et que cette indétermination lui permet de s'émanciper des structures temporelles humaines. Il ne s'accroche pas désespérément à la vie, il ne vivote pas comme Doyle voudrait le faire croire au lecteur, mais dé-vit, comme le verbe « to outlive » l'implique. Il échappe à la fois à la mort et à la vie, il cumule les deux instances réelles et imaginaires. Ce concept de « to outlive » mélange l'extérieur et l'intérieur, la vie et la mort, la temporalité et la transcendance. Et en effet, indépendamment des exigences de son créateur, Holmes lui-même aspire à dépasser la vie, à sortir d'elle, à se désintégrer tout en s'agglomérant à ce magma indifférencié de chair instable, mélangée, dont Conan Doyle le menace ici.

*

Pour le double nocturne du détective, la mort a tout l'attrait de la chair libérée, échappée de la peau individuante et limitrophe, et agglutinée à toutes les autres chairs, à toutes les autres

substances. La chair devient une séduction des profondeurs, un échantillon de l'indifférencié réintégré, une intimité du magma. « He must go the way of all flesh », dit Conan Doyle, et cette phrase permet au lecteur de réconcilier à la fois le désir diurne de l'auteur de se séparer de son héros, et l'aspiration nocturne de Holmes pour l'indifférencié, pour la pâte informe. Nous avons déjà eu l'occasion de préciser que pour Sherlock Holmes, *Thanatos* est incontestablement relié à *Eros*, et la mort constitue même l'investissement principal de sa libido. Il éprouve une jouissance particulière dans diverses activités morbides. La putréfaction n'est désormais plus le lieu du fourmillement ou du grouillement qui marquent l'homme des stigmates de sa temporalité, mais la manifestation physique de la perte des contours, de la dissolution dans la nature, de l'échange des substances. D'autre part, son narcotisme constitue à l'évidence un tropisme mortel, une pulsion de mort, et l'injection de cocaïne est totalement assimilée dans ses effets à une auto-pénétration à caractère sexuel. Enfin, son attirance pour la masse pâteuse du marécage dans *The Hound of the Baskervilles*, son aspiration à pénétrer cette terre mêlée d'eau est particulièrement signifiante, et aussi particulièrement dangereuse pour l'intégrité du sujet. L'enfoncement holmésien dans la maremme mime une copulation cosmique et incestueuse, où l'homme est à la fois l'amant de la Terre et celui de la mère. La jouissance s'arrache en profondeur, lors d'un suicide à rebours, lorsque l'homme se dissout à la fois dans le monde naturel, et dans la mère nourricière, c'est-à-dire lorsque la mort équivaut à réintégrer un état fusionnel de non-naissance, où le monde et la mère ne font qu'un, où l'extérieur est amniotique, et où le corps humain est poreux à l'environnement. Chez Sherlock Holmes, la pulsion de mort est au plus proche de la définition freudienne telle qu'il l'énonce dans *Au-delà du principe de plaisir*. Essentiellement régressive, elle tend à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à un état de fusion inorganique :

Si nous admettons que l'être vivant est venu après le non-vivant et a surgi de lui, la pulsion de mort concorde bien avec la formule selon laquelle une pulsion tend au retour à un état antérieur. [...] La pulsion de mort ou de destruction tend à désintégrer l'organisme cellulaire, et à conduire chaque organisme élémentaire (chaque cellule) à l'état de

stabilité anorganique⁴⁹.

*

C'est à ce stade d'évolution que se situe la menace nocturne pour la santé mentale du sujet. La névrose obsessionnelle à caractère schizoïde était la conséquence psychologique du fonctionnement de Sherlock Holmes en autarcie. Elle était causée par une crispation du sujet sur les structures antagonistes, par une accentuation extrême et pathologique de la bipolarité « normale ». Par contre, la maladie change de nature dans le régime nocturne, et la névrose évolue vers une psychose, au moment où les pulsions de mort se mettent à faire confondre à Holmes l'intérieur et l'extérieur, le Soi et le non-Soi. Le magma de l'indifférencié auquel Sherlock Holmes aspire est un univers fusionnel, où le sujet perd tout sentiment d'étrangeté, et qui anesthésie toute sensibilité différentielle, un univers ubiquiste dont Jean-Paul Chartier confirme qu'il constitue « l'arête centrale de la structure psychotique⁵⁰ ». Lacan rappelle que l'organisation différentielle du système nerveux reste la clé de voûte d'un fonctionnement psychologique sain : elle nécessite l'existence séparée et bipolaire d'un sujet et d'un monde objectal⁵¹. Dans la névrose déclenchée par le régime diurne schizoïde, la réalité qui était sacrifiée était seulement une partie de la réalité psychique, mais la réalité extérieure conservait pour le sujet une existence séparée de lui-même ; dans le monde mélangé, unipolaire, du régime nocturne, « c'est bel et bien la réalité qui est pourvue d'un trou⁵² », et c'est dans cette béance que Sherlock Holmes engouffre son corps. Confronté à cette absence de discrimination, à cette perte totale de contrôle, Holmes n'a plus qu'une alternative, l'engloutissement dans la psychose unipolaire.

⁴⁹ Sigmund Freud. « Au-delà du principe de plaisir. », cité par J. Laplanche et J.B. Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 372.

⁵⁰ Jean-Paul Chartier. « L'univers psychotique », in Jean Bergeret. *Psychologie pathologique*. Paris : 1995, p. 195.

⁵¹ Jacques Lacan. *Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 56.

⁵² *Ibid.*, p. 56.

Précisons que cette psychose est le prolongement, l'éclatement de la paranoïa que nous avons vu se développer avec l'émergence du Double. Lorsqu'il projette son Double interne sur la figure externe de Moriarty, Holmes confond déjà l'intérieur et l'extérieur, et s'engage dans la psychose, en mélangeant les deux pôles distincts. Pourtant, il s'agit là d'un moindre mal, car si le sujet ne parvient plus à faire la différence entre le soi et le non-soi, s'il projette au dehors ses représentations gênantes, il n'en perd cependant pas le contrôle, il les garde à sa portée et peut toujours espérer les réintégrer – comme cela se produit d'ailleurs pour Sherlock Holmes. En projetant sur Moriarty une partie de sa substance, Holmes la plaçait sur orbite, sans subir d'hémorragie définitive : le soi s'investissait au dehors, mais sans se disperser, il restait circonscrit dans une représentation intègre, séparée mais accessible. Le système paranoïaque qui émerge dans le texte en même temps que la reconnaissance du double représente donc une contention – c'est-à-dire un compromis – relativement réussie du fonctionnement unipolaire à caractère psychotique, où le sujet confond l'intérieur et l'extérieur, mais projette sans éparpiller, sans dissoudre, sans perdre le contact avec son moi.

La pathologie qui est la conséquence du mélange généralisé de l'être et du monde constitue une échappée quantitative par rapport à la paranoïa. Elle correspond à une psychose plus radicale, sans compromis mais essentiellement jubilatoire, et que Deleuze appelle « glorieuse⁵³ ». Désormais, il n'y a plus aucun contenant fixe, aucune localisation spatiale. L'ampleur de l'éparpillement conduit à une véritable dissolution, à une véritable néantisation de l'intériorité, et désarme la paranoïa : il n'y a plus de soi à projeter, plus d'extérieur, mais « une subversion radicale de toutes les catégories de la personne, jusqu'à la forcer à un véritable remaniement de son monde⁵⁴ ». Pour le Sherlock Holmes nocturne comme pour le type de sujet psychotique que Deleuze définit comme un « schizophrène glorieux⁵⁵ », la surface

⁵³ Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris : Les éditions de Minuit, 1969, p. 108.

⁵⁴ Jacques Lacan. *Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p. 99.

⁵⁵ Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris : Les éditions de Minuit, 1969, p. 106.

est crevée, le contour est dissous, il n'y a plus de frontière entre lui et le monde, ni entre les choses et les propositions. Le terme de schizophrène tel que l'emploie Deleuze n'a évidemment plus ici aucun sens schizoïde, il marque au contraire l'abolition de tous les contours, l'unipolarité absolue. Relisant la *Métapsychologie* de Freud, Deleuze forge à propos du psychotique le concept fluide du « corps-passoire », d'un corps échappé, poreux au monde :

Le premier aspect du corps schizophrénique, c'est une sorte de corps-passoire : Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface et la peau comme percée d'une infinité de petits trous, en risque de perpétuel élargissement⁵⁶.

C'est bien ce type de corps que Conan Doyle a donné à son détective : dès *A Study in Scarlet*, le lecteur est confronté à ce corps-passoire, où la peau est perçue comme encore trop étanche, où les pores ne suffisent plus à l'échange, et ont besoin d'être élargies, multipliées, jusqu'à ce que la peau ne soit plus qu'un tissu de trous. Holmes semble ne pas pouvoir supporter l'imperméabilité, le contour, la délimitation, et il n'a de cesse de se trouer la peau – le double sens contenu dans cette expression est révélateur de l'issue finalement mortelle, annihilante, d'un tel processus. Lorsque Watson rencontre Sherlock Holmes pour la première fois, ce dernier est justement occupé à se faire un nouveau trou, dont la fonction est bel et bien l'échange de fluides avec le monde, et même le mélange, la fusion entre le sang humain, et le sang de la terre que représente l'eau :

"Let us have some fresh blood," he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. "Now I add this small quantity of blood to a litre of water. You perceive that the resulting mixture has the appearance of pure water." (STUD, 18)

Holmes réussit chimiquement à se dissoudre dans le monde, il fait une perfusion à l'univers et devient son frère de sang. Ce percement de la peau n'a rien d'anecdotique dans le texte, et Holmes est coutumier du fait. Watson remarque que la peau de sa main est percée d'une

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

infinité de tels petits trous : « He held out his hand as he spoke, and I noticed that it was all mottled over with similar pieces of plaster. » (STUD, 18) Certes, l'emploi protecteur du pansement représente une hésitation, un recul face à cette fusion, et Holmes semble soucieux de reboucher tous les petits trous, de refermer toutes les pores. Mais ce rafistolage est de pure forme, et ces micro-barrages ne résistent jamais au déferlement de l'envie holmésienne soit de se répandre dans le monde, soit d'absorber le monde en lui. Holmes succombe sans cesse au symptôme du trou, et pour chaque pansement appliqué, il creuse de nouveau. L'épisode de la pipette s'inverse dans l'épisode de la seringue. Cette fois, le trou ne sert plus à irriguer le monde de substance interne : il s'ouvre vers l'intérieur et permet à Holmes de recevoir le monde. De nouveau, le corps devient passoire, la peau est décrite par Watson comme percée de multiples trous, et les pansements-frontières ont disparu :

With his long, white, nervous fingers he adjusted the delicate needle and rolled back his left shirtcuff. For some little time his eyes rested thoughtfully upon the sinewy forearm and wrist, all dotted and scarred with innumerable puncture-marks. Finally, he thrust the sharp point home. (SIGN, 90)

Le fluide extérieur retourne là où il appartient – « home » –, la maison de l'univers est l'intérieur du corps humain. Dès lors :

La conséquence en est que le corps tout entier n'est plus que profondeur, et emporte, happe toutes choses dans cette profondeur béante qui représente une involution fondamentale. Tout est corps et corporel. Tout est mélange de corps et dans le corps, emboîtement, pénétration⁵⁷.

Le percement équivaut en dernier recours à éroder la surface, à faire l'apologie de la profondeur. Lorsqu'il n'y a plus de surface, l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu n'ont plus de limite et s'enfoncent dans une universelle profondeur. Deleuze explique que pour le schizophrène, « un arbre, une colonne, une fleur, une canne poussent à travers le corps ;

⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

toujours d'autres corps pénètrent dans [son] corps et coexistent avec [ses] parties⁵⁸ ». Le lecteur reconnaît là le mélange des règnes, le processus global de minéralisation, de végétalisation, de chosification, d'animalisation qui s'empare du corps humain dans les aventures de Sherlock Holmes. Deleuze qualifie de « corps glorieux » cette modalité jubilatoire du corps schizophrénique, « un organisme sans parties qui fait tout par insufflation, inspiration, évaporation, transmission fluidique⁵⁹ », et qui rappelle le « corps supérieur » ou « corps sans organe » d'Antonin Artaud⁶⁰. Dans l'œuvre, le corps est effectivement souvent décrit en termes de manque par Watson : en guise de décor, les personnages secondaires ont souvent un corps déficitaire, un corps en creux, dans lequel il manque des membres, ou des organes. Quant à Sherlock Holmes, il se caractérise lui aussi fréquemment par la dissolution, ou le détournement de ses organes, par ce « corps fluidique et glorieux, sans organes et sans parents⁶¹ ». Son corps est le produit d'une génération spontanée, totalement détaché de liens parentaux individuants, et qui s'échappe constamment à lui-même pour rejoindre l'animal, le minéral, le végétal, ou qui se dissout dans l'indifférencié. Il lui manque même l'organe vital – « You are a brain without a heart » –, et le fonctionnement de ses organes est davantage soumis au rythme du monde extérieur qu'à son économie interne. Son estomac par exemple se met facilement au ralenti et végète lorsque Holmes est absorbé dans le monde. Jamais il ne doit s'abstraire du monde extérieur pour payer un tribut à son fonctionnement interne.

Enfin, la musique qui remplace le logos est le symptôme symbolique de la schizophrénie : elle constitue le moyen de lier le corps à l'univers par l'intermédiaire du langage, de rendre le mot physique. Elle remplace le logos par un pur langage-affect, elle est en pénétration directe sur le corps qu'elle absorbe et par lequel elle est absorbée, et même qu'elle ingère et par lequel

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰ Cité par Deleuze. *Ibid.*, p. 113.

⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

elle est ingérée. D'un côté, Holmes est « *enwrapped in the music* » (SIGN, 185), il est Jonas, et les pulsations de la musique se substituent aux battements de son cœur, qui, tel un instrument, ondule selon les impulsions musicales. Son corps bat la musique, obéit au tempo et s'émancipe du temps : « *wrapped in the most perfect happiness, gently waving his long, thin fingers in time to the music.* » (SIGN, 185) Mais la musique devient aussi substance interne, et l'on serait presque tenté de dire nourriture. En effet, lorsqu'il a besoin de se sustenter dans *A Sign of Four*, Holmes avale un repas frugal, et, en dessert, se régale d'un concert de musique, en présentant à Watson la musique comme une substance énergétique qui lui permettra d'être plus à même de résoudre le cas : « *A sandwich, and a cup of coffee, and then off to violin-land, where all is sweetness.* » (SIGN, 185) Ainsi, la musique, et à plus forte raison l'improvisation musicale que privilégie Sherlock Holmes, est très proche du « langage sans articulation⁶² » schizophrénique qui correspond au corps glorieux. Elle est un langage antigrammatical par excellence, formé d'« éléments toniques qui forment un mot indécomposable, [où] il n'y a plus de syntaxe, et à la limite même plus d'éléments syllabiques, littéraux ou phonétiques articulés⁶³ ». Elle est le signe-emblème d'une schizophrénie jubilatoire, où l'homme se laisse résoudre avec langueur, où l'anéantissement s'euphémise en dissolution : comme le sang et l'eau se mélangent, les pulsations du cœur humain rythment le monde et remplacent le tic-tac lancinant de l'horloge.

⁶² *Ibid.*, p. 109.

⁶³ *Ibid.*, pp. 110 ; 112.

Conclusion

Au terme de cette étude, on s'aperçoit que les histoires de Conan Doyle constituent un texte fondamentalement hybride, un texte qui n'en est plus tout à fait un, et qui se trouve lui-même, exactement de la même façon que son contenu, en perpétuel état instable. Il réussit à rompre l'étanchéité des règnes, se coule à l'intérieur de supports modernes aussi variés, et *a priori* aussi anachroniques, que le cinéma, la télévision, la bande dessinée, ou les jeux vidéos, et se prête à tous les mélanges. Il succombe à la dissolution qu'il met en scène, se déguise, se dilate, s'adapte, et devient infiniment poreux. De même que les personnages intradiégétiques, auteur et héros eux-mêmes subissent une dilatation, un dédoublement gigogne de leur identité. Pour l'auteur, le processus se déroule, comme dans le texte, selon plusieurs phases, dont la première constitue un renoncement à l'intégrité de la personne, une acceptation du double : dans l'esprit du public, Conan Doyle et Sherlock Holmes ne font souvent qu'un, lorsque le détective n'est pas carrément considéré comme un personnage historique, tandis que Conan Doyle disparaît complètement de la scène. D'abord irrité par cette atteinte à son unicité – « I suffer sometimes from some little confusion between the author and the character¹ » –, Conan

¹ Arthur Conan Doyle. *Arthur Conan Doyle on Sherlock Holmes: Speeches at the Stoll Convention Dinner, an exchange of rhymed letters*. Londres : Favil Press, 1981, p. 15.

Doyle finit par reconnaître la multiplicité fondamentale de la personne :

I am afraid that in my own personality I rather represent that gentleman already quoted – Dr. Watson. But the psychologists tell us that we really are very multiplex people; that we are like a bundle of faggots, or rather a rope with many strands, and that sometimes in the most commonplace rope there may be one single strand which, if you isolate it, produces unexpected effects. There may be represented in my being some strand of Sherlock. If so, the villains which I have created may be also represented by strands in my personality².

Mais il y fort à parier que Conan Doyle ne croyait pas si bien dire, et qu'il n'envisageait pas de dissolution sur une aussi grande échelle : désormais, l'auteur des aventures de Sherlock Holmes est absolument insaisissable, éminemment multiple, non plus seulement sur le plan symbolique, mais également de façon tout à fait matérielle. Sur les rayons des librairies, les émules de Conan Doyle, les prête-noms, les presque-homonymes, les découvreurs d'inédits se mélangent à lui, colonisent son statut d'auteur, à commencer par son propre fils, Adrian Conan Doyle³. Désormais, Conan Doyle est remplacé par des Luke Sharp⁴, des L. B. Greenwood⁵, des Jean-Jacques Sirkis⁶, des Nicholas Meyer⁷ et autres Dr. Watts Ion⁸, sans que la majorité des lecteurs ne voient goutte à cette activité de plagiat, qui fait de l'auteur original un être ubiquiste, immortel, cosmique. Mais l'auteur n'est pas seul à connaître un tel élargissement du concept d'identité. Pour Sherlock Holmes également, la réalité vient parachever l'œuvre dissolvante de la fiction. Le réel continue de déguiser son nom, de lui donner des identités

² *Ibid.*, p. 15.

³ John Dickson Carr, Adrian Doyle. *The Exploits of Sherlock Holmes*. Londres : John Murray, 1954.

⁴ Dans un phénomène très approprié d'emboîtement, Luke Sharp est le pseudonyme choisi par Robert Barr, qui écrivit en mai 1892, dans *Idler Magazine*, la toute première parodie des aventures du détective : « Detective Stories Gone Wrong: The Adventures of Sherlaw Kombs ».

⁵ L.B. Greenwood a publié trois séries de pastiches de l'œuvre doylien : *Sherlock Holmes and the Raleigh Legacy*, 1986 ; *Sherlock Holmes and the Case of Sabina Hall*, 1987, et *Sherlock Holmes and the Thistle of Scotland*, 1989.

⁶ Jean-Jacques Sirkis. *La Grand'mère de Sherlock Holmes*. Paris : Nouvelles Editions Séguier, 1995.

⁷ Nicholas Meyer. *The Seven-Per-Cent Solution, Being a Reprint from the Reminiscences of John H. Watson, M.D., as edited by Nicholas Meyer*. Londres : Hobber & Stoughton, 1975. Ici, Meyer prend la place de Conan Doyle, mais ce n'est pas la position d'auteur qu'il revendique, uniquement celle d'agent littéraire, position que les holmésiens attribuent à Conan Doyle.

⁸ Dr. Watts Ion. « The Adventures of Sheerluck Ohms », série d'aventures publiées de 1947 à 1951 dans *Anaconda Wire*.

multiples. Herlock Sholmes, Holmlock Shears, Shylock Homes, Shamrock Johnes, Sherlaw Kombs, Schlock Homes, Sheerluck Ohms ne constituent que quelques exemples des multiples travestissements du signifiant, qui devient surnuméraire, et se condense pour désigner un même signifié⁹. Ubiquiste, infiniment transformiste, Holmes est désormais doté d'un patronyme aussi glissant, aussi diphtongué, aussi modulable que possible, et la recherche doylienne de la multiplicité et de l'échange se trouve sans cesse poursuivie et complétée.

Auteur et héros subissent donc, dans la réalité, la même dissipation que les personnages intradiégétiques dans la fiction : malgré cet éparpillement, ou plutôt, paradoxalement, grâce à cet éparpillement, le mythe demeure immuable. Car, bien qu'il soit particulièrement insaisissable, Holmes demeure également toujours à la même place, sa présence est matériellement inscrite dans la réalité, et il possède toujours et plus que jamais une plaque parfaitement bien lustrée qui porte son nom, à Baker Street. Dans le salon, les visiteurs, qui se pressent nombreux, remarquent une pipe encore incandescente, un fauteuil affaissé par le poids du détective, le journal du matin épluché par Holmes, ou encore la robe de chambre, négligemment jetée sur le canapé, et troquée quelques heures plus tôt pour la pèlerine. Comme l'oeuvre, ce lieu est un musée vivant, une cristallisation du présent et du passé, une bulle atemporelle où une soubrette en costume d'époque prie le visiteur – le client – de bien vouloir attendre le retour du détective. Il témoigne avec force du mélange mythique entre le temps raconté et le temps réel, ainsi que de l'éternelle présence-absence de Sherlock Holmes. Nous l'avons vu, c'est incontestablement le récit doyllien qui pose les jalons du mythe, qui construit une telle permanence, et qui initie tous ces processus fondamentaux d'interpénétration de la réalité et de la fiction, de répétition et de retour, de dissolution expansive : les auteurs qui reprennent le flambeau du récit, et qui s'agrègent dans un magma indifférencié, contribuent à

⁹ On pourra trouver une liste très complète de tous ces pastiches dans Matthew E. Bunson. *The Sherlock Holmes Encyclopedia*. Londres : Pavilion Books Limited, 1995, pp. 228-238.

auréoler d'un mystère propre à la légende la création du texte, mais ils n'ont plus qu'à ré-initialiser ce mythe, et le texte, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, se situe, depuis sa création, dans la magie d'un présent continu.

C'était le sentiment de cette présence à la fois universelle et performative du texte des histoires de Sherlock Holmes qui nous avait incité, en début de parcours, à l'étudier sous l'angle double des types et des archétypes : cette problématique nous semblait faire état des deux caractéristiques fondamentales de l'oeuvre, à savoir d'une part le caractère très codifié, très statique, et presque stéréotypique, de la narration ainsi que des thèmes, et d'autre part la dimension mythique du texte, son ancrage dans l'inconscient collectif, la mutation radicale de son statut littéraire. Ainsi, même si la démarche peut sembler un peu paradoxale, il nous semble intéressant de réexaminer en conclusion ces concepts de départ, et d'en proposer une vision synthétique et dialectique.

La notion de type s'était imposée d'elle-même dès la première lecture, et les histoires se sont effectivement révélées très dépendantes de ce concept, bien que d'une façon plus subtile, plus structurelle, que prévu. Non seulement elles utilisent les codes de la littérature populaire, et sont typiques de l'époque victorienne et de ses schémas patriarcaux ; elles sont peuplées de personnages aisément identifiables, qui deviennent pures fonctions du récit, simples rouages d'un texte qui se doit avant tout d'être efficace. Ainsi, clivés dans des catégories toutes faites, les personnages, les lieux et les situations se prêtent à une taxinomie très codifiée, et construisent un monde à la mesure de l'intelligence humaine, où le type avoisine le stéréotype. Pourtant, le type ne constitue pas seulement un recours du texte, mais surtout l'une de ses inventions. Doyle ne s'est pas contenté d'organiser, de faire fonctionner des types ; il a surtout su imaginer les siens propres, notamment sur le plan de la narration. Même s'il a repris au départ une forme créée par Edgar Poe, il l'a cependant érigée en type de récit auto-reproductif, en système, en code narratif typique en lui-même. Chaque récit est surtout typique de

l'ensemble des récits, et se trouve intimement dépendant d'un réseau intertextuel interne, qui *invente* un monde fictif typique. Chaque récit est typique parce qu'il instaure, travaille des schémas reconnaissables, construit et établit ses propres types, qu'il place, de façon originale, à l'origine du mythe. En effet, les récits doyliens exploitent surtout la fonction itérative de ces types, le retour constant du déjà connu, la transformation, par l'intermédiaire du type, de la linéarité en continuité, de la différence en répétition, et ainsi de la fiction en mythe. Ils constituent ainsi une fiction qui n'en finit pas de se réécrire, qui engendre une pulsion de création : ils représentent un modèle de base à partir duquel on peut effectuer des copies, à savoir un prototype. On le voit, le type s'émancipe ici radicalement du stéréotype et de sa nature clivée, incomplète, sclérosée ; il évolue, au cœur du récit, vers l'archétype, c'est-à-dire vers une version plus insaisissable, plus universelle, plus inconsciente, du type. Le type devient le point de départ, la condition *sine qua non* de l'élaboration du mythe, car il s'enrichit de l'expérience archaïque, explore ses motivations inconscientes et perd ainsi son caractère arbitraire.

Cette notion d'archétype, moins immédiatement identifiable dans le cadre du récit doylien que celle de type, semblait aussi plus fondamentale à la construction du mythe. Comme la troisième partie de notre thèse l'a souligné, le texte met en scène l'évolution du type vers l'archétype, c'est-à-dire la réintégration du type à l'intérieur d'un inconscient collectif, l'intimisation du type. Il présente une dissolution, un éparpillement du type, qui acquiert l'immédiateté, l'indifférenciation, le caractère inconscient de l'archétype. Dans *Les racines de la conscience*, Jung, qui réinvente le concept, et définit les archétypes comme « les contenus de l'inconscient collectif¹⁰ », établit que « la notion d'archétype ne désigne que les contenus psychiques qui n'ont pas encore été soumis à une élaboration consciente, donc *une donnée*

¹⁰ Carl G. Jung. *Les racines de la conscience*. Paris : Editions Buchet/Chastel, coll. Le livre de poche, 1971, p. 24.

*psychique encore immédiate*¹¹ ». Pourtant, le contact que le texte établit avec ces « données psychiques immédiates », l'irruption qu'il permet dans l'inconscient collectif, l'immédiateté à laquelle il parvient, ne sont pas donnés dès le départ, mais élaborés précisément au moyen de codes typologiques. C'est grâce à la rupture du système fermé et névrotique des types, et à l'éclatement des structures schizoïdes qu'ils engendrent, que peut s'opérer le renversement dans les archétypes de l'inconscient collectif, lorsque l'initiation aura permis que soient dissous les types, que soient gommées les classifications et les différences, et que soit permise une participation globale de l'homme au monde. Selon Jung :

L'inconscient collectif est tout sauf un système personnel clos, c'est une objectivité vaste comme le monde et ouverte au monde entier. Je suis l'objet de tous les sujets, dans le plus total renversement de ma conscience ordinaire où je suis toujours un sujet qui a des objets. Là, dans l'inconscient collectif, je suis à ce point relié au monde dans une liaison tellement plus immédiate que je n'oublie que trop facilement que je suis en réalité. « Perdu en soi-même » est une heureuse expression pour caractériser cet état¹².

Ainsi, Conan Doyle semble bien parvenir à écrire cette littérature « inconsciente d'elle-même », qui jaillit du plus profond de l'âme humaine, et qu'il définit comme la meilleure littérature qui soit. Mais cette immédiateté est graduellement élaborée, elle est le fruit d'une initiation au monde et à soi-même que le texte met en scène, elle constitue l'*idée* de l'immédiateté. Elle est méthodiquement inscrite dans la forme du discours, qui semble avoir pour objectif ultime de créer ce sentiment d'immédiateté. Dans les histoires de Sherlock Holmes, l'archétype s'avère être le double, le versant nocturne du type, que l'on atteint au terme d'un processus d'emboîtement et de dissolution. L'archétype devient l'expression de la coalition humaine, le résumé globalisant et intemporel d'une perception commune, l'ingrédient fondamental du mythe, puisqu'il dilue et gonfle de toute l'éternité le concept effrayant du présent ténu, irrémédiable, irrécupérable. Tout le travail de Conan Doyle semble donc consister non

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 47.

seulement à placer ses personnages typiques dans des situations typiques, mais aussi à les ancrer dans l'expérience ancestrale de l'homme, en travaillant dans la forme et dans les thèmes le rôle de la répétition, du redoublement, et de l'éternel retour. C'est cette involution du type vers l'archétype qui permet aux histoires de Sherlock Holmes de supprimer la frontière entre la fiction et la réalité, et de se situer dans un entre-deux atemporel. Elles débordent dans une réalité mythique, qui transforme le héros en légende, et gomme doublement toute évolution historique. Dans le régime diurne de l'image, le temps est vaincu par une radicalisation de la typification, par l'exacerbation des structures de séparation, et l'anéantissement par le héros des types terrifiants. Dans le régime nocturne de l'image, le temps est vaincu par la dissolution de tous les types, par l'absorption de l'individu dans un inconscient collectif immédiat, où présent, passé, et futur n'ont plus cours, et où la répétition se substitue à la différence. De façon particulièrement avisée au moment même où Freud est en train de théoriser les fondements de la psychanalyse, Conan Doyle étend aussi à l'inconscient individuel cette recherche de la plénitude, cette remontée à l'origine qui annule le temps irréversible, en lui substituant un temps sans mesure, un hors temps, un temps qui ne passe pas, un temps du rêve où l'individu peut converser dans la langue de son inconscient.

Pourtant, l'intérêt majeur des histoires de Sherlock Holmes nous semble résider dans cette alliance du type et de l'archétype afin de contrer le temps héraclitéen néfaste et de lui substituer un présent continu, qui redit le passé et contient en germe le futur, et qui mystifie ainsi la réalité en même temps qu'il fait muter la fiction. Cette entreprise révèle le travail de Conan Doyle sur la forme, ainsi que sa réflexion sur le pouvoir du texte littéraire, et explique le pouvoir de fascination qu'exercent ces petits récits. Même si la forme du texte n'a rien d'ostensiblement innovateur ou expérimental, les histoires de Sherlock Holmes *sont* pures formes, purs contenants, alors même qu'elles utilisent le genre du roman policier, dont l'intérêt

réside plus généralement dans le contenu. C'est la forme que le lecteur retrouve de texte en texte, c'est la structure que le pastiche emprunte. Si la relecture et la réécriture du texte sont aussi compulsives, c'est que le récit est beaucoup plus magique que l'histoire, c'est que la forme propose un paradigme très réflexif, très construit d'un texte mythique atemporel.

Index des histoires citées

- [ABBE] The Adventure of the Abbey Grange : 57, 163, 366, 389, 393.
- [BERY] The Adventure of the Beryl Coronet : 184, 204, 215, 262, 347, 379, 401.
- [BLAC] The Adventure of Black Peter : 96, **162-164**, 169, **348-349**, 354, 379, 385, 393.
- [BLAN] The Adventure of the Blanched Soldier : 9, 42, 53, 122, **133-157**, 163, 279, 314.
- [BLUE] The Adventure of the Blue Carbuncle : **115-116**, 119, **162-163**, 166, 169, 279, 297, 312, 400, 412.
- [BOSC] The Boscombe Valley Mystery : 32, 70, 78, 87, 170, **255-256**, 389.
- [BRUC] The Adventure of the Bruce-Partington Plans : 18, 111, 163, **168-169**, 171, 236, 253, 255, **303-304**, 331, **387-388**.
- [CARD] The Adventure of the Cardboard Box : 15, 86, 92, 100, 164, 179, 196, 219, 340.
- [CHAS] The Adventure of Charles Augustus Milverton : 32-33, 87, **162-165**, 263, 379, **381-382**.
- [COPP] The Adventure of the Copper Beeches : 26, 57, 87, 96, 122, 124, 161, 184, 192, 202, 241, 283, 385, 294, 321, 323, 397, 401, 412.
- [CREE] The Adventure of the Creeping Man : 53, 136, 162, **174-178**, 284, 309, 325.
- [CROO] The Crooked Man : 42, 110, 118, 191, 217, 331, 360.
- [DANC] The Adventure of the Dancing Men : 24, 102, 186, 191, 238, 255, 414.
- [DEVI] The Adventure of the Devil's Foot : 53, 64, 78, 124, 147, 167, 196, 253, 255, 260, 264, 309, 413, 423.

- [DYIN] The Adventure of the Dying Detective : 104-106, 111, 114, **240-241**, 308, 380, 423.
- [EMPT] The Adventure of the Empty House : 16, **23-24**, **27-28**, 34, 102-103, 106, 109-110, 163-165, 168, 237, **341-246**, 253, 352, 379-380, 402, 422-423.
- [ENGR] The Adventure of the Engineer's Thumb : 23, 115, 220, 241, 272, 274, 294, 366.
- [FINA] The Final Problem : 11, 18, 20, 23, **47-48**, 70, 163, **225-227**, **232-234**, 243-244, **333-341**, 379-380, 386, 422-423.
- [FIVE] The Five Orange Pips : 77, 162, 165, **178-179**, 245, 276, 279, 284.
- [GLOR] The "Gloria Scott" : 16, 100, 233.
- [GOLD] The Adventure of the Golden Pince-Nez : 15, 20, 35, 80, **115-116**, 126, 163, 190, 367.
- [GREE] The Greek Interpreter : 87, 92, 163, 172, 182, 216, 233, 236, **300-301**, **303-304**, 308.
- [HOUN] The Hound of the Baskervilles : 21, 25, 33, 53, 60, **69-70**, 76, 79, **83-84**, 96, 107, **110-112**, 122, 139, **163-164**, 180-181, 188-189, 202, **207-213**, 218, 235, 237, 338, 241, 245, **248-249**, 256, 296, 330, 351, **373-375**, 389, 398, 399, 409-410, 423, 426.
- [IDEN] A Case of Identity : 62, 75, 85, **89-91**, **120-121**, 124, 241, 278, 283, 311, 363.
- [ILLU] The Adventure of the Illustrious Client : 28, 123, **162-163**, 182, **186-187**, 194, **196-198**, 219, 241, 242, 247, 331.
- [LADY] The Disappearance of Lady France Carfax : 17, 59, 163, 165, 331, **354-355**, 380, 398.
- [LAST] His Last Bow : **22-24**, 163, **379-380**, 421, **423-424**.
- [LION] The Adventure of the the Lion's Mane : **133-157**, 168, 182, **205-206**, 251, 254, 385.
- [MAZA] The Adventure of the Mazarin Stone : **102-103**, 163, 173, 241, 279, 312, **314-315**, 379.
- [MISS] The Adventure of the Missing Three-Quarter : 190, 389.
- [MUSG] The Musgrave Ritual : **17-18**, 24, 33, 79, 93, 256, 366, 368, **370-372**, 375.
- [NAVA] The Naval Treaty : 15, 102, 109, 163, 185, 240, 253, **279-281**, **283-284**, 315, 331, 389.
- [NOBL] The Adventure of the Noble Bachelor : 17, 42, 89, **121-122**, 187, 277, 279, 312, 324.
- [NORW] The Adventure of the Norwood Builder : 20, 62, 70, 73, 99, 102, **118-119**, **124-126**, **162-163**, 165, 167, 240, 256, 367, 372, **383-384**, 412.
- [PREF] Preface to "His Last Bow" : 422, 425.
- [PRIO] The Adventure of the Priory School : 20, 45, 84, 100, 111, 162-164, 173, 204, 205, 216, 256, 277-279, 372, 395, 412.
- [REDC] The Adventure of the Red Circle : 17, **97-99**, 123, 163, 217, 284, **290-291**, **385-386**, 402, 415.
- [REDH] The Red-Headed League : 17, 38, 58, 89, 91, 96, 121, 172, 204, 238, 260, 272, 283, 286, 296, **309-311**, 324, **355-356**, **362-364**, **413-419**.
- [REIG] The Reigate Puzzle : **63-64**, 167, 243, 414.
- [RESI] The Resident Patient : 70, **84-85**, 163, 172, 284, 286, 340, 386, 408, 412.

- [RETI] The Adventure of the Retired Colourman : 26-27, 77, 82-83, 87, 111, 113, 163, 167, 171, 219, 331, 390, 414.
- [SCAN] A Scandal in Bohemia : 20, 38, 58, 87, 127-131, 182, 262, 270-271, 283, 292-295, 314, 347, 360-361, 379-381, 384, 390-391.
- [SECO] The Adventure of the Second Stain : 15, 84, 100, 108, 111, 163, 172, 331, 389, 390, 397, 410, 413.
- [SHOS] The Adventure of the Shoscombe Old Place : 33, 162, 201, 220, 261, 351, 354, 368, 380.
- [SIGN] The Sign of Four : 32-33, 41, 47, 72, 84, 86, 98, 103, 107-108, 161, 163-165, 168, 179, 182-184, 186-187, 204, 218, 237-238, 241, 253-254, 259-261, 283, 302, 307, 312-313, 323, 326-327, 331, 352-353, 379-380, 382-383, 385, 393, 395, 400-404, 406-408, 412, 422, 430, 432.
- [SILV] Silver Blaze : 24, 49, 65, 78, 116-117, 120, 144, 171, 371.
- [SIXN] The Adventure of the Six Napoleons : 44, 100, 117, 119-121, 163, 362.
- [SOLI] The Adventure of the Solitary Cyclist : 100, 109, 116, 163-164, 182, 187-188, 241, 246, 296, 300, 389, 398, 412.
- [SPEC] The Adventure of the Speckled Band : 58, 86, 96, 124, 193-194, 204, 247, 250-252, 260-261, 272, 283, 323, 328, 366, 400, 414.
- [STOC] The Stock-broker's Clerk : 16, 100, 162, 284.
- [STUD] A Study in Scarlet : 6, 16, 23-25, 38, 51, 60-61, 71-73, 78-80, 84-85, 89, 97, 99, 108, 117, 139, 162-165, 168, 170, 172-173, 203-204, 217, 221-224, 234, 236, 238, 242, 246, 258-259, 261-263, 285, 294, 303, 306, 310, 338, 342, 354, 357-358, 362, 388-389, 392-393, 401-402, 414-416, 418, 422, 429-430.
- [SUSS] The Adventure of the Sussex Vampire : 21, 32-33, 45, 53, 119, 162-163, 191-192, 199-200, 205, 288-290, 398.
- [THOR] The Problem of Thor Bridge : 40, 119, 194-196, 362, 389.
- [3GAB] The Adventure of the Three Gables : 32, 163, 182, 233, 300, 308, 310, 385, 389, 392.
- [3GAR] The Adventure of the Three Garridebs : 163, 392-393.
- [3STU] The Adventure of the Three Students : 35, 69, 78.
- [TWIS] The Man With the Twisted Lip : 239, 241, 329, 344-346, 380.
- [VALL] The Valley of Fear : 17-18, 33, 49-52, 59, 65, 80, 90, 96-97, 99-100, 103, 111, 118-119, 124-125, 163-165, 169, 173, 182, 187, 219-220, 246, 256, 260, 298, 306, 308, 325, 351, 365, 367-368, 389, 392, 398, 412-414, 423.
- [VEIL] The Adventure of the Veiled Lodger : 32, 163, 180-181, 186, 189, 219, 237.
- [WIST] The Adventure of Wisteria Lodge : 15, 33, 40, 119, 179, 216, 219, 385.
- [YELL] The Yellow Face : 52, 68-69, 87, 108, 132, 162, 246, 277, 279, 287, 291, 296, 298, 311-312, 397, 401.

Index des auteurs cités

- ANZIEU Didier : 282, 311, 312, 313.
- ARTAUD Antonin : 105, 431.
- BACHELARD, Gaston : 169, 179, 209, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 236, 238, 250, 251, 263, 334, 343, 344, 359, 361, 363, 364, 366, 369, 371, 372, 375, 384, 397, 406, 410.
- BARTHES Roland : 27, 131, 132, 137, 296, 297.
- BAUDELAIRE Charles : 202, 212, 214, 345, 346, 373, 375, 405.
- BERGERET Jean : 270, 274, 275, 299, 300, 304, 308, 313, 427.
- BERGSON Henri : 122, 141, 216.
- BOYER Alain-Michel : 71, 72, 82, 83, 86, 87, 88, 94, 96, 267.
- BUNSON Matthew E. : 108, 239, 362, 420, 435.
- BURKE Edmund : 225, 226.
- CARR John Dickson : 434.
- CHEVALIER Jean : 25, 250, 391, 395.
- DADOUN Roger : 267, 268, 284.
- DARWIN Charles : 76, 177, 415.
- DAUMAS François : 254.
- DELEUZE Gilles : 307, 428, 429, 430, 431, 432.
- DELUMEAU Jean : 381.
- DICKASON Robert : 7.
- DIEL Paul : 195.
- DOSTOIESKI Féodor : 339, 359.
- DURAND Gilbert : 165, 169, 170, 180, 198, 214, 222, 223, 227, 228, 229, 231, 235, 246, 247, 248, 257, 302, 303, 349, 359, 365, 371, 377, 391, 394, 405, 417, 418.
- ECO Umberto : 29, 30, 37, 59, 60, 81.
- ELIADE Mircea : 38, 39, 93, 94, 213, 214, 223, 233, 352, 391.
- FILLINGHAM Lydia Alix : 80.
- FOUCAULT Michel : 22, 378, 386.
- FRANK Lawrence : 354, 389.
- FREUD : 7, 84, 85, 86, 267, 269, 270, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 299, 300, 301, 308, 351, 353, 427, 429, 439.
- FRYE Northrop : 18, 67, 73, 90.
- GENETTE Gérard : 27, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 137, 146, 151, 152.
- GIRARD René : 61.

- GRAVES Robert : 248.
- GREEN André : 32, 358, 434.
- GUSDORF Georges : 215, 242, 243, 247, 303, 305, 350, 387.
- HALL Jasmine Yong : 7, 193, 251.
- JUNG Carl G. : 233, 249, 387, 390, 394, 395, 396, 437, 438.
- KREJCI-GRAF Karl : 268.
- KRISTEVA Julia : 174.
- LACAN Jacques : 268, 281, 287, 301, 334, 335, 337, 338, 427, 428.
- LA CASSAGNERE Roger : 419.
- LAPLANCHE Jean : 354.
- LEBRUN Annie : 225.
- LECERCLE Jean-Jacques : 320, 321, 398.
- MALLARME Stéphane : 411.
- McCEARNEY James : 38.
- McLAUGHLIN Joseph Patrick : 7.
- MELOT Michel : 174.
- MEYER Nicholas : 7, 267, 434.
- MICHAUX Henri : 318, 339, 356.
- NAUGRETTE Jean : 17, 137, 138.
- NORDON : 5, 6, 102, 103, 122, 123, 138, 319.
- OUSBY Ian : 96, 98, 134, 135.
- PASCAL Blaise : 348, 371.
- PONTALIS J.B. : 322.
- PRIESTMAN Martin : 54, 59, 136, 150.
- PROPP Vladimir : 32.
- RANK Otto : 213, 326, 327, 332.
- RENONCIAT Annie : 172, 173, 174.
- ROSENBERG Samuel : 98, 243, 244, 245, 355, 356.
- ROSSET Clément : 58, 61, 62, 91, 92, 93, 329, 336.
- ROUBINE Jean-Jacques : 111.
- ROUSSET Jean : 14, 35, 36, 143.
- SAUSSURE Ferdinand de : 414.
- SHELLEY Percy Bysshe : 232, 238, 264, 373.
- SHEPHERD Michael : 269.
- SMITH Edgar : 20, 104, 106, 186, 188, 295, 333.
- STEVENSON Robert Louis : 177, 267, 319.
- STOUT Rex : 308, 388.
- TODOROV Tzvetan : 67, 68, 74.
- UBERSFELD Anne : 118.
- VAN DINE S.S. : 31.
- VAX Louis : 176.
- VEEDER William : 389.
- WAAL Ronald de : 6.
- WILDE Oscar : 96, 98, 99, 319.

Index des thèmes

– A –

abîme : 25, 148, 187, **227-230**, 234, 368, 370, 404.

acte manqué : 72, 74, 84-86, 213, 289.

acteur : 5, **103-106**, 110-117, 129-130, 342, 348.

affect : 59, 151, **270-274**, 277, 288-289, 292, 300-301, 303, 305, 308, 314, 413, 431.

agression, agressivité : 137, 168, 178-179, 197-198, 257, 354.

aigle : 163, 238.

alouette : 238, 243, 245.

anarchie : 14, **164-165**, 209, 216, 271, 393, 402.

androgynie : 352, 390-391.

animal, animalisation, animalité : 33, 77, 79, 91, **161-182**, 187, 197-198, 205, 212, 218, 220, 227, 248, 250, **253-257**, 272, 277, 282, **343-344**, 384, 386, 388, 392, **394-396**, **399-404**, 412-413, 431.

anorexie : 240, 278, 422.

araignée : 163, 171, 321, 340, 386-387, 395.

archéologie, archéologique, archéologue : 36, **75-76**, 79, 82.

arme : 11, 96, 142, 168, 182, 195, 205, 219,

226-27, 231, 234, 242, **246-258**, 263-264, 267, 298, 334, 351, 354, 356, 359, 382, 389, 428.

ascension : 10-11, 190, 232-234, **243-246**, 255, 258, 280.

asocialité : 300, 303.

association libre : 285-287, 290, 342.

autre scène : 11, 54, 319, 321, 330, **341-359**, 364, 372, 409, 415, 417.

– B –

Baker Street : 28-29, 94, **106-115**, 127, 154-155, 170, 178, 207, 234, 255, 270, 277, 289, 296-297, 309, 333, 342, **359-368**, 421, 435.

bestialité : 167, 171, 176, 187, **193-197**. (voir lubricité, animalité)

bizarre : 21, 66, 96, 100, 174, 323, 356.

boîte : 11, 18, 88, 106, 121, 126, 128, 256, 276, 365, **368-372**, 377, **383-384**, 398, 407, **417-419**, 424, 430, 438. (voir coffre)

bouche : 51, 61, 106, 162, 166, 200, 206, 213, 224, 258, 305, 330, 363, 430.

brouillard : 212, **248-249**, **408-409**.

- C -

ça : 21, 39, 43-44, 75, 82, 156, 159, 165, 170, 176, 185-186, 251, 254, **265-273**, 282, 291, 299, 309, 327, 338, 340, 343, 350-351, 370, 374, 379, 381, 391, 415, 417, 428.

cambrilage : 87, 324, 356.

caméléon : 11, 154, 213, 255, 325, 350, 380, 396, 405.

caricature : 98-99, **171-174**, 232, 336.

castration : 192, 197, 200, 206.

catharsis, cathartique : 252, 255, 256, 263, 275, 327, 347, 357.

cave : 49, 159, 187, 201, 224, 260, 342-343, 355, 362, 365, **368-373**, 385. (voir grotte)

cavité : 205, 365, 384, 406.

cerveau : 235-236, 303-304, 320, 387-388. (voir crâne, tête)

chair : 86, 92, 108-109, 126, 128, 161, 174, **183-184**, 189, 198, 206, **209-220**, 224, 251, 253, **271-273**, 277, 279, 283, 291, 293, 303, 309, 352, **363-364**, 386, 397, 416, **425-426**.

chambre : 18, 114, 175, 200, 239, 259, 345, **362-370**, 382, 402, 435.

chaos, chaotique : 81, 88, 159, 165, **168-169**, 204, 223, **226-227**, **248-260**, 264, 271, **403-404**, 424.

chasse : 33, 61, 167, 168, 170, 171, 235, **253-257**, 331, 352, 379, 395, 412.

chat : 163, 171, 179, 182, 197, 208, 253, 315, 321, 395, 405, 406.

cheveux, chevelure : 50, 167, 184, **192-194**, 206, 209, 323.

chien : 26, 76, 112, 148, 161-162, 170-171, **175-180**, 210, 247-248, 255, 374, 395, 400.

chute : 11, 86, 88, 181, 206, 214, **221-237**, 243, 246, 263, **277-280**, 312, 351, 381, 389, 393, 422.

cocaïne, cocaïnomane : 268, 330, 352, 422, 426. (voir drogue)

cocon : 309, 351, 359, 363, 392, 405, 407, 418.

coffre : 32, 252, **355-356**, 365, **369-371**. (voir boîte)

combat : 8-12, 65, 69, 71, 96, 160-161, 178, 193, 195, 198, 205, 206, 221, 231-236, 238, **246-258**, 263-264, 266, 290, 299, 316, 339, 340, 395.

conflit : 102, 176, 236, 253, 269, **271-273**, 299, 301, 316, 320, 340.

confusion : 71, 174, 211, 260, 402, 433.

continu, continuité : 10, 36, 37, 54, 118, 131, **140-146**, 150, 154, 237, 247, 307, 349, **363-364**, 375, 378, 437.

copie : 15, 31, 34, 101, 114, 121, 139, 142, 190, 283, 327, 336, 437.

corps : 8, 21, 24, 74, 84, 85, 91, **105-107**, 130, 133, 139, 155, 160, 162, 166-167, 170, **185-188**, 191, 196, 200, 206-207, **213-225**, **234-247**, 255, **260-264**, **269-281**, 296, 298, 313-314, 322, 344-345, **349-354**, 364, **378-388**, **395-402**, 412, **426-432** ; (~ glorieux) 431-432 ; (~ sans organe) 431.

correspondances : 320, 373, 405.

costume : 7, 104, 116, **128-130**, **271-272**, 347, 380, 390, 435. (voir déguisement)

coulisses : **111-114**, 126-127, 131, 142, 154, 320, 341-342, 345-347, 367.

crâne : 122, 209, 235. (voir cerveau, tête)

creusement : 325, 356, 359, 369, 373.

criminel : **71-93**, 96, 99-100, 103-104, 115, 123, 161, **166-173**, 179-182, 238, 247, 254, 256, 306, 331-332, 352, 368, 370, 374, 382-383, 401, 403.

- D -

déconstruction : 322, 377.

dédoublement : **318-376**, 396, 424, 433.

défenses : 270, 275, 282, 289, 293, 329-330, 347, 355.

déguisement : 45, 74, 83, 88, 91, **105-106**, 130, 210, 324, **347-351**, 379-380, 390, 413-414. (voir costume)

dépression : 223, **275-280**, 312.

descente : 175, 248, 343-344, **355-368**, **373-374**, 405, 435.

désincarnation : 236, 238, 242, 388.

détail : 22, 26, 27, 39, 54, 63, 84, 86, 103, 108, 113, 194, 198, 219, 268, **283-287**, 292, 328, 348, 362, 371, 372. (voir trace, fragment)

devin, devination : 38, 55, 59, **108-109**, 112, 118, 139, **288-292**, 301, 343.

diable : 20, 33, 131, 198, 209, 223, 252, 277, 322, 326, 330, 338, 353, 399, 438.

diachronie, diachronique : 43, 55, 81, 146, 365, 375, 416, 55.

différence : 25, 87, 175, 191, 195, 262, 293, **307-308**, 315, **357-358**, 401, **417-418**, 428, **437-439**.

dilatation : 387, 396-397, 433.

discontinu, discontinuité : 36-37, 131, 142-144, 154, 307, 349, 375.

dissolution : 379, 388, 395-396, **417-419**, 426, 428, **431-439**.

diurne : 8, 11, 161, 224, 231, 246, 266, 268, 271, 273, 276, 299, 316, 327, 331, 349-350, **353-359**, 363, **372-379**, 385, **388-389**, 391, 394, **403-416**, 419-421, **425-427**, 439.

dragon : 32-33, 163, 227, 231, **247-252**.

drogue : 291, 298, 313, **345-347**, **351-352**, 422. (voir cocaïne)

– E –

échange : 189, 200, 282, 291, 293, 305, 395, **399-410**, 420-421, 426, 429, 435.

effet de réel : 22, 27, 31, 64, 424.

effraction : 82, **86-88**, 270, 282, 291.

emboîtement : 9, 11, 18, 88, 121, 365, 368, **371-372**, 377, 384, 398, 404, 407, 413,

419, 424, 430, 438. (voir enchâssement)

enchâssement : 9, 66, 70, **363-370**, 413.

enfouissement : 284, **363-375**, 418, 426.

enjeu : 9, 27, 47, 67, 69, 71, 113, 138, 186, 193, 251.

espace : 22, 32, 41, 42, 55, 79, 118-119, 140, 155, 168, 199, 203, 209, 220-221, 256, 282, 286, 320, 322, 341-342, 360-361, **363-387**, 392, 394, 396, **403-409**, 417, 421.

espèces : 7, 11, 35, 172-178, 295, 303, 316, 375, 378, 386, **391-393**, **400-403**.

éternel féminin : **183-184**, 194.

éternel retour : **37-39**, 93, 251, 361, 371, 395, 439.

éternité : 198, 251, 346, 382, 438.

expansion : 10, 77, 216, **270-276**, 307, 321, 379, 387-388, 396, 399, 420.

expulsion : 255, **310-315**.

– F –

faiblesse : 19, **184-191**, 213, 216, 267, 272.

fantasme : 12, 23, 53, 83, 89, 91, 151, 156, 159, 173, 180, **183-186**, 188, 191, 192, 194, 195, **198-200**, 203, **207-211**, 218, **220-223**, **226-227**, 230, 235, 243, 248, 256, 263, 274, 293, 295, 313, 321, 332, **343-344**, 350, 352, **354-356**, 358, 372, **378-381**, 396, **398-399**, 403, 423.

fantastique : 8, 21, 26, 32-33, 53, 160, 170, 174, 176, 218, 321, 344, 363, 369, 399, 400, 405.

fauve : 166-167, 171, 227, 254.

féminin, femme : 52, 61, **82-83**, 123, 137, 161, **179-214**, 219-221, 224, 245, 251, 257, 282, **288-290**, 302, 308, 324, 342, 352, 354, 365, 379, **388-391**, **397-398**, 405-406, 410, 414.

focalisation : 143, 151, 153.

folie : 11, 195, 268, 273, 316, 397, 422.

fourmillement : **168-170**, 426.

fragment : 36, **75-77**, 319, 341.

futur : 39, 48, 90, 93-94, 147, 159, 174, 185, 222, 328, 360, 439.

– G –

géant : 233, **382-386**.

gliscomorphe : 391, **407-408**, 417.

glissement : 212, 236, 298, **389-391**, 417.

gouffre : 47, **224-229**, 244-245, 277, 343, 398, 427.

goule : 191, **199-201**, 211.

grenier : **155-156**, **234-235**.

grotesque : 17, 58, 100, **172-176**, **215-218**, 385.

grotte : 362, **373-375**. (voir cave)

– H –

hantise : 159-160, 180, 194, **197-201**, 206, **210-212**, 225, 229, 234, 249, 275, 277.

harmonie : 66, 165, 327, 377, 391, 404, **416-417**.

haut, hauteur : 56, 79, 96, 113, 116, 131, 133, 156, 190, 197, 221, 228, **234-245**, 253, 261, 263, 277, 280, 304, 338, 343, 359, 422.

humour : 113, 120, 122, 171, 173, 215, 217, 300, 311, 389.

hybridation, hybride : **165-167**, 174, **213-214**, 227, 270, 390, 396, 433.

hypnose : 86-87, 290-291.

hystérie : 184, **273-274**, 282, 293, 334.

– I –

identité : 39, **51-52**, 80, 128, 246, 304, **323-325**, 341, **347-348**, 374, 379, 384, **412-413**, **433-434**.

illusion : 19-20, 24, 27-28, 31, 34, **56-61**, 92, 140, 222-223, 311, 324, 327, **336-337**, 345, 349 ; (~ mimétique) **19-20**, 31, 56, 57.

immédiateté : 10, 56, 92, 342, 360, 364, **376-386**, 391, 411, 419, **437-438**.

immémorial : **366-377**, 392, 394.

immortalité, immortel : **8-11**, 178, 198, 230, **243-249**, 264, 327-328, 332, 407, 420-421, 434.

improvisation : 130, **416-417**, 432.

inconscient : **5-8**, 40, 53, 57, 63, 74, 82-83, 103, 130, 137, 160, 171-173, 180, 183, 198, 201, **206-210**, 213, 221, 249, 281, 301, 327, 337, 343, 355, 358-359, 361-362, 372, **436-439**.

indice : 27, 41, 48, 51, 52, 58, 85, 148, 149, 150, 162, 286, 288, 347, 372, 384, 411.

indifférencié, indifférenciation : 142, 213, 223, **227-228**, 248, 376-378, 388, 392, **396-402**, **408-411**, **418-427**, 431, 435, 437.

insomnie : 239, 278,

intemporel : 8, 10, 37, 186, 365, 368, 408, 421, 438.

intérieurité : 82, 87-88, 295, 325, **340-342**, 363, 428.

interprétation : 7, **44-46**, 53, 73, 76, 81, 105, 135, 138, 238, 251-252, 281, 284, **288-292**, 301-302, 308, 355, 366, 369, 403.

intimisation : 365, 376, 406, 426, 437.

intimité : 67, 84, 114, 155, 222, 292, 296, **339-341**, **359-363**, 368-369.

intrigue : 22, 60, 114, 116, 135, 184, 205, 207.

involution : 8, 11, **284-286**, 318, 357, **370-374**, **377-378**, 385, 388, **411-419**, 430, 439.

isolement : 180, 283, 300, 388.

itération : 29, 39, 54. (voir répétition)

– J –

Janus : 11, 318, 330, 398.

jeûne : 239, 240, 364.

Jonas : 124, 125, 325, 367, 371, 384, 412, 432.

jubilation, jubilatoire : 63, 91, 238, 292, 309, 315, 409, 418, 428, **431-432**.

jumeau : 193, 301, 319, **320-332**, 341, 361, **390-391**, 407.

jungle : 168, 251.

— L —

labyrinthe : 8, 53, 126, 154, 224, 322, 355, **366-368**, 372, 398, 399.

langage : 38, 46, 51, 71, 74, 75, 81, 95, 107, 117, 122-124, 161, 164, 166, 176, 187, 191-192, 254-258, 268-269, **271-275**, 278, 281, 287, 301, 309, 311, 314, 321, **334-342**, 397, 400, 402, **409-419**, 431-432.

lapsus : 72, 74, 84, 86, 184.

libido : 257, **278-281**, 298, 299, 350, 351, 358, 426.

lubricité : 187, 202, 213, 250, 345.

lumière : 45, 54, 60, 62, 103, 107, **109-110**, 115, 174, 204-212, 228, 232, 236-237, **258-264**, 294, 337, 344, 360-361, 373-374, 394, **403-405**.

lune : **210-214**, 237, 354.

lutte : 10, 69, 160, **230-233**, 236, 239-240, **247-249**, 264, 268-269, 326, 394.

— M —

magicien : 8, 17, 44, 77, 93, **107-109**, **112-113**, 127, **131-132**, 140-142, 145, 151-153, 166, 174, 177, 184, 207, 211, 232, 257, **262-263**, 328, 335, 375, 382, 414, 436, 440.

maison : 123, 126, 130, 155, 175, 184, 195, 200, 202, 222, 226-227, 244, 323, 344, **359-373**, **403-406**, 412, 421, 430. (Voir Baker Street)

manducation : 180, 200, 410.

manichéisme, manichéen : 33, 54, 160, 182,

196, 208, 266, 271, 358, 364, 397, 399.

manipulation : 15, 18-19, **37-43**, 54, 63, 67, 75, 94, 101, 106, 113, 127, 131, 142-143, 323, 324.

marécage : 78-79, **210-214**, 248, 409-410, 419, 426.

mariage : 127, 188, 324, 342, **389-390**, 398, 413.

marionnette : **109-110**, 423.

martyr : 189, **190-192**, 197, 337.

masochiste : 105, 138, 155, 189, 196, **310-314**, 351-353.

masque : 19, 74, 91, 127-128, 137, 160-161, 167, 174, 184-186, 201-205, 230, 255, 270-273, 292-293, **330-332**, 337, 347-348, 367, 374, 390, 397, **413-414**.

maternel : 123, 183, 186, 194, **200-207**, 362-364, 370-375, 405-406, 410. (voir mère)

matrice : 6, 55, 319-320, 361, 375, 384, 421.

méduse : 192, 205-206.

mélange : 23, 35, 81, 212, 226, 396, **402-408**, 414, 416, 419, 425, **428-435**.

mémoire : 7, 10, 14-15, 17, 20, 29, 35-36, 50, **54-57**, **131-135**, 155-156, 180, 195, 214, 232, 285, **305-307**, 319, 343, 360-361, 368, 371, 375, **392-394**, 398-399.

mère : 55, 68, 79, 103, 137, 174, **183-186**, 191, 194, **198-210**, 289, 301-302, 314, 345, 370, 410, 425-426 ; (~ castratrice) 204 ; (~ terrible) 201, 204.

métamorphose : 111, **166-174**, 179, 194, 199, 202, 223, 237, 255, 331, 347, 378, 391.

meurtre : 9, 61, 66, **95-97**, 188, 191, 221, 229, 244, 276, 367, 412-413.

minéral, minéralisation : 212, 384, 388, **392-394**, **402-406**, 431.

miniature : 330, 365, **371-372**, 383, 392, 396, 398, 404, 407.

mise en scène : 48, 57, 62, 82, **99-104**, 110, 118, 156, 324.

modalisation : 9, 34-35, 57, 137, 147, **151-156**,

395-399, 405, 431.

montagne : 224, **235-237**, 393-394, 404.

morbide : 217, 220, 224, 276, **353-358**, 420, 422, 426.

morsure : **180-181**, 200, 206, 250, 410.

multiplicité : 165, **320-323**, 330, 395, 434-435.

musique : **411-419**, 431-432.

mutilation : 181, 192, **220-221**, 257.

mystère : 30, 40, **46-48**, 58, 78, 82, 87, 110, 121, 127, **143-146**, **152-155**, 233, 240, 374, **381-382**, 436.

mystification : 30, 102, 109, 113.

mythe : 5, **7-11**, **34-39**, 56, **81-94**, 99, 106, 123-124, 131-133, 159-160, 171, 199, 205-206, 226, 229, **231-233**, 251, 253, 319, 332, 350, 352, 375-377, 385, 387, 390, 408, 419, 421, 423, **435-440**.

– N –

naïveté : 57, 63, 147

narcissisme : **292-294**, 339, 357-358, 340, 352, 390.

naturalisme : 32, 73.

nature : 8, 10-11, 27, 39, 46, 57, 61, 66, 75, 79-80, 85, **90-92**, 98, 101, 107, 109, 111, 112, 142, 149, 154-155, 161, 164, 167-168, 174, 178-179, 184, **196-199**, **201-214**, **221-226**, 228-229, 236-239, 246, 250, 259, 262-264, 273-274, 279, 283, 288-289, 296, 318, 325, 330-332, 352, 356, 378-379, 381, **383-388**, **391-412**, 416, 426-427, 437.

névrose, névrotique : **266-316**, 321, 323, 327, 329-330, 340, 346, 350, 420, 427, 438.

nocturne : 8, 11, 54, 173-175, **222-223**, 227, 244, 251, 258, 320, 322, 342, 350, **355-357**, 359, **372-378**, 381, 385-388, 391, 395, 397, 403, 405-409, **415-428**, 438-439.

noir : 77, 115, 122, 126, 178, 208, 215, 217, **222-228**, 245, 252, 259-260, 263, 275, 316, 322, 324-325, 327, 330-331, **355-357**, 365, 369, 381, 384-385, 398, 405-406, 409, 417.

(voir nuit, ténèbres)

nostalgie : 8, 124, 376, 377, 379-380, 384, 399, 411.

nourriture : 97, 203, **240-242**, 280, 432. (voir jeûne)

nuit : 10, 36-37, 54, 63, 118, 131, **140-146**, 150, 154, 159, 208, 212, **222-224**, 237, 239, 241, 247, 258, 260, 263, 266, 274, 307, 318, 339, 349, **354-364**, 373-375, 378, 403-409, 437. (voir noir, ténèbres)

– O –

objet : 9, 39, 49-50, 54, 57, 76-77, 82, 108, 115, 121, 156, 161, 163, 182-184, 203, 234, 291, 302, **304-305**, 308, 318, 326, 343-344, 353, 358, 369, 371-372, 390, 393, 399-402, 412, 438 ; (bon ~) 240, **278-282**, **295-298**, 310-315.

obscénité : 170, 215.

obscurité : 208, 259, 260.

obsession, obsessionnel : 164, 255, **264-269**, 299-300, 304-308, 315-316, 327, 334, 420, 427.

œil : 83, 96, 107, 110, 126, 128, 130, 142, 149, 154, **261-265**, 299.

omniscience : 43-44, 148, 151-152, 303, 387.

oracle, oraculaire : 66, 90, 94, 227, 259, **336-337**.

oralité : 10, 12, 37, **160-161**, 166, 174, 179, 181, **197-198**, 202, 205, **213-214**, 343, 366, 425-426.

oreille : 170, 174, 219, 224, 257, 302, 381, 409.

– P –

paléontologue, paléontologie : 36, 77. (voir archéologie)

palimpseste : 75, **80-81**, 366.

paranoïa : 17, 199, 268, **332-337**, 341, 420, 428.

passé : 10, 26, **36-37**, 39, **42-56**, 61, 64, 81, 83, 89-90, 93-94, 104, 132, 159, 186, 221, 253, 276, 285, 301-305, 316, 328, 344, **360-363**, 368, 371-372, 375, 398, 407, 435, 439.

pénétration : 156, 213, 345, 404, 426, **430-431**, 435.

perception : 46, 53, **57-62**, 144, 149, 262, 275, 324, 339, 398, 438.

père : 20, 25, 37, 44, 46, 55, 60, 74, 118, 122, 127, 131, 154, 180, **184-185**, 187, **192-199**, 207, 212, 222-224, 251, 276, 281, 284, 301, 308, 315, 324, 326, 359, 366, 367, 369, 384, 389, 394, 404, 407, 410, **413-414**, 418, 423.

perte : 75, 192, **276-282**, 304, 312, 326, 426-427.

pesanteur : 180, 202, 221, 235-236, 238-239, 263, 276, 378, 419.

phallus, phallique : 193, 251-252, 274.

physiognomonie : 85, 172.

pieuvre : 206.

pittoresque : 207-208, 319, 330, 363.

positivisme : 8, 10, 54, 76, 81, 89, 153, **159-160**, 177, 214, 264, 306, 316, 322, 330.

profanation : 87, 155.

profondeur : **222-224**, 239, 262, 299, 325, 330, 342, **362-369**, 372, 397, 405-406, 410, 419, 426, 430.

prolifération : 210, 329, 379, 397.

psychanalyse : 81, 86-87, **265-269**, 278, **282-286**, 290-291, 342, 439.

psychose : 268, **279-280**, 322, **332-338**, 379, 420, 427-429.

pulsion : 7, 14-15, 140, 169, 171, 176, 185, 202, 206, 211, 216, 228, **231-238**, 253, 255, 272-273, 291, **298-299**, 309-311, 313-316, 321, 333, 347, 349, 351, 388, 394, 419, 432, 437 ; (~ de mort) 277, 353, 426 ;

(~ de vie) 281, 353, 423.

- R -

raison : 6-8, 11, 19, 23, 25, 30-31, 43, 54, 59, 74, 81, **85-86**, 92, **98-100**, 112, 134-135, 138, 149, **159-166**, 170-175, 178, 182, 187, 199, **214-218**, 223-225, 229-230, 239, 242, 249, 254, **256-259**, 276, 279, 285, 295, 302, 304-306, 318, 321, 330, 339-340, 356-357, 368, **372-393**, 400, 410, 416, 432.

recopiage : 15-16, 19, 93, 101, 142. (voir copie)

redoublement : 235, 371, 377, 439.

référentialité : 19, 34, 68, 73.

refoulé, refoulement : 82, 173, 249, **268-269**, **274-278**, 284, 288, 290, 299, 301 316, 321, 327, 330, **342-343**.

refuge : 79, 202, 248, 250, 348, 364, 370, 374, 403-404, 410, 412.

régression : 11, 173, **308-309**, **314-315**, 344, 349, 351, 414.

répétition : 10, 29, 39, 52, **93-94**, 104-105, 121, 124, 305, 307, 328, 365, **371-377**, 417, **435-439**. (voir itération)

repli : 283, **357-364**, 374, 383, 411, **415-418**.

résurrection : 11, 71, 230, 243-245, 395.

rétenion : 8, 42, 150, **310-315**.

- S -

sacrifice : 16-17, 139, 149, 155, 185, 192, **196-197**, 233, 244.

sadisme, sadique : 179, 180-181, 200, 205, 211, 217, 293, 299, **352-354**, 356.

sang : 61-62, 74, 145, 161, 180, 189, 191-192, 198, 200, **204-206**, 208-209, 211, 213-214, 242, 264, 276, 279, 288, 429, 432.

schizoïde : 11, 266, 302, 330, 349, 358, 377, 382, 388, 391, 397, 403, 438.

schizophrénie, schizophrénique : 431-432.

serpent : 163, 165, 171, 193, **206-227**, 247, 250-253, 380, 391, 395.

sexualité : 171, **184-189**, 192-193, 197, 200, 204, 206, 209, **211-214**, 247, 251, 273-275, 281, 290, 308, 310, 345, **351-356**, 426.

signifiant : 44-45, 48, 71, 73-75, 82-83, 123, 145, 148, 168, 257, 268, 286, 301-302, **323-325**, 329, 334, 337, 402, **411-414**, 426, 435.

signifié : 45, 71-75, 145, 257, 268, 286, 301, **323-325**, 334, 337, 402, **411-414**, 435.

sorcier, sorcière : 33, 77, 90, 108, 113, 131, 174, 183, **198-201**, 227, 389.

soulagement : 8, 48, 53, 160, 232-234, 314.

spectacle, spectacle : 94, **101-115**, **120-132**, 142, 146, 153, 161, 217, 329, 242, 269.

stade anal : 308, 351.

stade oral : 200, 308, 309.

stéréotype, stéréotypique : 318, 389, 436-437.

stylisation : 67, 95, 100-101, 113, 131-132.

sublimation : 99, 238, 241.

sublime : 132, **225-226**, 229, 241, **253-257**, 282, 291, 299, 374.

suicide : 47, 191, 196, 276, 327, 340, 420, 423, 426.

surface : 24, 73, 223, 258, 275, 284-285, 325, 342, 367, 406, **428-430**.

surhomme : 11, 29, 232, 245, 293.

Surmoi : 82, 165, 231, 251, **264-277**, 281-282, 285, 290, 299, 338, **340-351**, 357, 389, 397.

suspense : 30, 40, 42, **46-48**, 141, 308.

symbiose, symbiotique : 12, **376-378**, 381, 385, 388, 392, **407-409**, 415.

symptôme : 72, 74, 86, 104, 162, 165, 173-174, 192, 265, 268-269, 273-274, 278, 282, 284, 290, **299-302**, 312, 315-316, 327, 330, 334-335, 346, 349, 380, 388, 420-422, 430-431.

synchronie, synchronique : 55, 81, 216, 365,

375, 416, 418.

synthèse : 290, 299, 325, 362, 396, 404, 412, 417, 436.

– T –

tabac, tabagisme : 84, 240-241, 284.

tabou : 18, 255, 257.

ténèbres : 204, 222-223, 227, 232, **258-260**, 263-264, 338, 361, 381, **403-405**.

tentation : 186, 233, 255, 291, 302, 316, 341.

terre : 20-21, 77-78, 93, 97, 111, 159-160, 163, 165, 168, 171, 179, 181, 198, 202-218, 222, 226-227, **159-165**, 168, 171, 179, 181, 198, **202-218**, 222, 226-227, **235-241**, 245, **248-253**, **260-264**, 373-374, 381, **384-387**, 391-394, 403-404, **408-410**, 419, 426, 429. ; (~-Mère) : 203, 207, 209-210.

tête : 24, 61, 92, 114, 129, 137, 155, 178, 187-188, 206, 219, **234-237**, 244, 250, 252, 290, 316, 335, 393, 423.

théâtre, théâtralisation : 6, 30, 85, **101-131**, 154, 320, 347, 361, 420.

thérapeute : **268-269**, **273-274**, 283, 286.

trace : 10, 45, 56, 64, 67, **71-80**, 84-85, 94, 130, 143-147, 161, 170, 204, 210, 213, 216, 256, 276-278, **284-288**, 290, 306, 335, 372, 411. (voir détail, fragment)

transcendance : 11, 165, 180, 221, 224, 229, **236-240**, 246-247, 250-251, 257, 259, 262, 325, 359, 374, 415, 425.

transitivité : 19, 34-35, 41, 45-46, 71, **74-76**, 85, 286, 297, 411-413.

trésor : 18, 33, 61, 234, 252, 313, 326, 370-371, 394.

tricherie : 64, 142, 150, 174.

trophée : 69-70, 81, 192, **253-257**.

– U –

ubiquité : 334, 371.

univers : 6, 7, 11, 28, 93, 174, 203, 208, 233, 252, 286, 305-306, 330, **341-344**, 348, 357, 369, 371, 375, **381-386**, 392, 395, 399, **403-405**, **408-419**, 427, 429-431, 436-437.

– V –

vampire : 21, 32, 45, 53, 119, 162, 191, 198, 199, 200, 259, 270, 288.

végétal, végétalisation : 212, 388, **392-394**, 402-404, 431.

vertical, verticalisation : 75, 80, 221, 228, **234-236**, 245.

vestige : 72, 76, 84, 115, 237.

viol : 19-193, 354-356.

violence : 17, 188, 246, 277, 288, 354, 356.

violon : 55, **415-417**.

virginité : 193-194, 251, 324.

voix : 14, 16, 45, 54, 56, 81, 99, 130, 133, 135, 139, 152, 156, 224, 228, 322, 399, 409.

vorace, voracité : **200-206**, 212, 227.

vue : 22, 52, **56-61**, 114, 137, 152-153, 161, 172, 250, 255, 265, 304, 306, 320, 374, 381, 427.

Bibliographie

I- Oeuvres d'Arthur Conan Doyle

1- Histoires de Sherlock Holmes

A Study in Scarlet. - Londres : Ward, Lock, 1888. - Publié pour la première fois dans *Beeton's Christmas Annual*, nov.1987.

The Sign of Four. - Londres : Spencer Blackett, 1890. - Publié pour la première fois dans *Lippincott's Magazine*, fev.1890.

The Adventures of Sherlock Holmes. - Londres : George Newness, 1892. - Les nouvelles qui constituent ce recueil ont d'abord été publiées indépendamment dans *The Strand Magazine*, juillet 1891-juin 1892.

« A Scandal in Bohemia », juillet 1891.

« The Red-headed League », août 1891.

« A Case of Identity », septembre 1891.

« The Boscombe Valley Mystery », octobre 1891.

« The Five Orange Pips », novembre 1891.

« The Man with the Twisted Lip », décembre 1891.

« The Adventure of the Blue Carbuncle », janvier 1892.

« The Adventure of the Speckled Band », février 1892.

« The Adventure of the Engineer's Thumb », mars 1892.

« The Adventure of the Noble Bachelor », avril 1892.

« The Adventure of the Beryl Coronet », mai 1892.

« The Adventure of the Copper Beeches », juin 1892.

The Memoirs of Sherlock Holmes. - Londres : George Newnes, 1894. - Les nouvelles qui constituent ce recueil ont d'abord été publiées indépendamment dans *The Strand Magazine*, décembre 1892-décembre 1893.

« Silver Blaze », décembre 1892.

« The Cardboard Box », janvier 1893. [Selon les éditions, cette nouvelle fait parfois partie du recueil *His Last Bow*.]

« The Yellow Face », février 1893.

« The Stockbroker's Clerk », mars 1893.

« The « Gloria Scott » », avril, 1893.

« The Musgrave Ritual », mai 1893.

« The Reigate Squire », juin 1893. [Le titre de cette nouvelle subit quelques modifications. Il devint « The Reigate Squires » lors de la publication de la nouvelle en recueil, et conserva dès lors le pluriel. Des éditions ultérieures, notamment les éditions américaines et l'édition Penguin que nous utilisons, changèrent ce titre en « The Reigate Puzzle ».]

« The Crooked Man », juillet 1893.

« The Resident Patient », août 1893.

« The Greek Interpreter », septembre 1893.

« The Naval Treaty », octobre et novembre 1893.

« The Final Problem », décembre 1893.

The Hound of the Baskervilles. - Londres : George Newnes, 1902. - Publié pour la première fois sous forme de feuilleton dans *The Strand Magazine*, août 1901-avril 1902.

The Return of Sherlock Holmes. - Londres : George Newnes, 1905. - Les nouvelles qui constituent ce recueil ont d'abord été publiées indépendamment dans *The Strand Magazine*, août 1903-décembre 1904.

« The Adventure of the Empty House », octobre 1903. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 26 septembre 1903.

« The Adventure of the Norwood Builder », novembre 1903. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 31 octobre 1903.

« The Adventure of the Dancing Men », décembre 1903.

« The Adventure of the Solitary Cyclist », janvier 1904.

« The Adventure of the Priory School », février 1904.

« The Adventure of Black Peter », Mars 1904.

« The Adventure of Charles Augustus Milverton », avril 1904.

« The Adventure of the Six Napoleons », mai 1904.

« The Adventure of the Three Students », juin 1904.

« The Adventure of the Golden Pince-Nez », juillet 1904.

« The Adventure of the Missing Three-Quarter », août 1904.

« The Adventure of the Abbey Grange », septembre 1904.

« The Adventure of the Second Stain », décembre 1904.

The Valley of Fear. - Londres : Smith, Elder, 1915. - Publié pour la première fois sous forme de feuilleton dans *The Strand Magazine*, septembre 1914-mai 1915.

His Last Bow. - Londres : George Newness, 1917. - Les nouvelles qui constituent ce recueil ont d'abord été publiées indépendamment dans *The Strand Magazine*, septembre 1908-septembre 1917.

« The Adventure of Wisteria Lodge », septembre et octobre 1908. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 15 août 1908.

« The Adventure of the Bruce-Partington Plans », décembre 1908.

« The Adventure of the Devil's Foot », décembre 1910.

« The Adventure of the Red Circle », mars et avril 1911.

« The disappearance of Lady Frances Carfax », décembre 1911.

« The Adventure of the Dying Detective », décembre 1913. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 22 novembre 1913.

« His Last Bow », septembre 1917.

The Casebook of Sherlock Holmes. - Londres : John Murray, 1927. - Les nouvelles qui constituent ce recueil ont d'abord été publiées indépendamment dans *The Strand Magazine*, octobre 1921-avril 1927.

« The Adventure of the Mazarin Stone », octobre 1921.

« The Problem of Thor Bridge », février et mars 1922.

« The Adventure of the Creeping Man », mars 1923.

« The Adventure of the Sussex Vampire », janvier 1924.

« The Adventure of the Three Garridebs », janvier 1925. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 25 octobre 1924.

« The Adventure of the Illustrious Client », mai 1925. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Collier's*, 8 novembre 1924.

« The Adventure of the Three Gables », octobre 1926. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 18 septembre 1926.

« The Adventure of the Blanched Soldier », novembre 1926. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 16 octobre 1926.

« The Adventure of the Lion's Mane », décembre 1926. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 27 novembre 1926.

« The Adventure of the Retired Colourman », janvier 1927. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 18 décembre 1926.

« The Adventure of the Veiled Lodger », février 1927. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 22 janvier 1927.

« The Adventure of Shoscombe Old Place », avril 1927. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans *Liberty Magazine*, 5 mars 1927.

The Penguin Complete Sherlock Holmes. - Londres : Penguin Books, 1981. - 1122p.¹

The Annotated Sherlock Holmes. - 2 vols. Publication dirigée par William S. Baring-Gould. - New-York : Clarkson N. Potter, 1967.²

2- Autres oeuvres consultées

The Lost World. - Londres : Hodder and Stoughton, 1912.

The Poison Belt. - Londres : Hodder and Stoughton, 1913.

Tales of Terror. - Londres : John Murray, 1922.

Tales of Twilight and the Unseen. - Londres : John Murray, 1922.

Memories and Adventures: the Autobiography of Sir Arthur Conan Doyle. - Londres : Hodder and Stoughton, 1924.

Arthur Conan Doyle on Sherlock Holmes: Speeches at the Stoll Convention Dinner, an Exchange of Rhymed Letters. - Londres : Favil Press, 1981.

Letters to the Press: the Unknown Conan Doyle. - ed. John Michael Gibson, Richard Lancelyn Green (dir). - Londres : Seckers and Warburg, 1986.

II- Ouvrages cités ou consultés

1- Ouvrages généraux

ARTAUD Antonin. - *Le théâtre et son Double*. - Paris : Gallimard, coll. Folio. - 253p.

ANZIEU Didier. - *Le corps de l'oeuvre*. - Paris : Gallimard, 1981. - 377p.

¹ Nous avons choisi d'utiliser cette édition, parce que nous avons jugé qu'elle était la plus accessible aux lecteurs potentiels de cette étude. Elle regroupe l'intégralité des histoires de Sherlock Holmes dans un ouvrage très bien diffusé dans les librairies, et les classe généralement dans l'ordre original de publication, bien que la chronologie du dernier recueil soit aléatoire. On pourra vérifier l'ordre exact de publication dans le *Strand Magazine* dans la présente bibliographie. La présentation en un seul volume a aussi l'avantage de considérer l'ensemble des textes sous une forme continue, qui convient bien à leur nature.

² Cette édition est citée pour référence. Elle constitue l'édition la mieux documentée, et la plus précisément annotée sur le contexte historique et social. Elle réarrange également les histoires dans l'ordre où elles ont "vraiment" eu lieu : c'est en partie pour cette raison que nous avons choisi de ne pas l'utiliser, tant la discontinuité nous semble fondamentale au propos de Conan Doyle.

- BACHELARD Gaston. - *L'eau et les rêves*. - Paris : Librairie José Corti, 1942. - 241p.
- BACHELARD Gaston. - *L'air et les songes*. - Paris : Librairie José Corti, 1943. - 310p.
- BACHELARD Gaston. - *La terre et les rêveries de la volonté*. - Paris : Librairie José Corti, 1947. - 410p.
- BACHELARD Gaston. - *La terre et les rêveries du repos*. - Paris : Librairie José Corti, 1948. - 340p.
- BACHELARD Gaston. - *La poétique de l'espace*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1957. - 220p.
- BACHELARD Gaston. - *La poétique de la rêverie*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1960. - 188p.
- BARTHES Roland. - *Essais critiques*. - Paris : Editions du Seuil, 1964. - 278p.
- BARTHES Roland. - *S/Z*. - Paris : Editions du Seuil, 1970. - 277p.
- BARTHES Roland. - *L'empire des signes*. - Genève : Albert Skira, 1970. - 150p.
- BARTHES Roland. - *L'aventure sémiologique*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1985. - 363p.
- BAUDELAIRE Charles. - *Oeuvres complètes : tome 1*. - Paris : Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 1975. - 1604p.
- BERGERET Jean. - *Psychologie pathologique*. - Paris : Masson, 1995. - 338p.
- BERGSON Henri. - *Le rire*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1940. - 158p.
- BERNARD Michel. - *Le corps*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1995. - 166p.
- BETTELHEIM Bruno. - *Psychanalyse des contes de fées*. - Paris : Robert Laffont, coll. Pluriel, 1976. - 512p.
- BORGES Jorge Luis. - *Le livre de sable*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1975. - 149p.
- BORGES Jorge Luis. - *Fictions*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1983. - 188p.
- LE BRUN Annie. - *Les châteaux de la subversion*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1982. - 295p.
- BURKE Edmund. - *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. - Londres : Blackwell, 1958. - 190p.
- CAILLOIS Roger. - *Le mythe et l'homme*. - Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1938. - 189p.

- CAILLOIS Roger. - *L'homme et le sacré*. - Paris : Gallimard, 1961. - 255p.
- CAILLOIS Roger. - *Approches de l'imaginaire*. - Paris : Gallimard, 1974. - 248p.
- CAILLOIS Roger. - *Anthologie du fantastique*. - Paris : Gallimard, 1977. - vol. 1, 670p.
- CARROLL Lewis. - *Through the Looking-Glass ; The Hunting of the Snark*. - Paris : Aubier Flammarion, 1971. - 315p.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. - *Dictionnaire des symboles*. - Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982. - 1060p.
- COUVREUR Catherine, FINE Alain, LE GUEN Annie. (dir) - *Le Double*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. Monographies de la revue française de psychanalyse, 1995. - 141p.
- DAUMAS François. - *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*. - Paris : Arthaud, 1965. - 688p.
- DARWIN Charles. - *The Origin of Species*. - Londres : Penguin Books, 1968. - 477p.
- DELEUZE Gilles. - *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968. - 409p.
- DELEUZE Gilles. - *Logique du sens*. - Paris : Les éditions de Minuit, 1969. - 392p.
- DELEUZE Gilles. - *Critique et clinique*. - Paris : Les éditions de Minuit, 1993. - 192p.
- DELUMEAU Jean. - *Une histoire du paradis : le jardin des délices*. - Paris : Fayard, 1992. - 359p.
- DIEL Paul. - *Le symbolisme dans la mythologie grecque. Etude psychanalytique. (Préface de Gaston Bachelard)* - Paris : Payot, 1952. - 310p.
- DOLTO Françoise. - *L'image inconsciente du corps*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1984. - 379p.
- DOSTOÏESKI Féodor. - *Le Double (Préface d'André Green)*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1969. - 277p.
- DURAND Gilbert. - *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. - Paris : Bordas, coll. Dunod, 1984. - 536p.
- ECO Umberto. - *L'oeuvre ouverte*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1965. - 316p.
- ECO Umberto. - *De Superman au surhomme*. - Paris : Grasset, 1993. - 248p.
- ELIADE Mircea. - *Traité d'histoire des religions*. - Paris : Payot, 1949. - 397p.
- ELIADE Mircea. - *Mythes, rêves et mystères*. - Paris : Gallimard, 1961. - 311p.

- ELIADE Mircea. - *Méphistophélès et l'androgyné*. - Paris : Gallimard, 1962. - 276p.
- ELIADE Mircea. - *Aspects du mythe*. - Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1963. - 251p.
- ELIADE Mircea. - *Le mythe de l'éternel retour*. - Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1969. - 184p.
- ELIADE Mircea. - *La nostalgie des origines*. - Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1971. - 279p.
- FOUCAULT Michel. - *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. - Paris : Gallimard, 1966. - 400p.
- FOUCAULT Michel. - *L'archéologie du savoir*. - Paris : Gallimard, 1969. - 275p.
- FOUCAULT Michel. - *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. - Paris : Gallimard, 1976. - 213p.
- FREUD Sigmund. - *Trois essais sur la théorie sexuelle*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1942. - 215p.
- FREUD Sigmund. - *Cinq Psychanalyses*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1954. - 422p.
- FREUD Sigmund. - *Totem et Tabou*. - Paris : Editions Payot, 1965. - 243p.
- FREUD Sigmund. - *Psychopathologie de la vie quotidienne*. - Paris : Editions Payot, 1967. - 318p.
- FREUD Sigmund. - *Métapsychologie*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1968. - 187p.
- FREUD Sigmund. - *Cinq Leçons sur la psychanalyse*. - Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1985. - 157p.
- FREUD Sigmund. - *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*. - Paris : Gallimard, coll. Folio, 1985.
- FREUD Sigmund. - *Essais de psychanalyse : « Au-delà du principe de plaisir »*. - Paris : Petite bibliothèque Payot, 1989.
- FRYE Northrop. - *Anatomy of Criticism*. - Londres : Penguin Books, 1957. - 383p.
- GENETTE Gérard. - *Figures I*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1966. - 267p.
- GENETTE Gérard. - *Figures II*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1969. - 295p.
- GENETTE Gérard. - *Figures III*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972. - 286p.
- GENETTE Gérard. - *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil, coll. Poétique, 1982. - 473p.
- GIRARD René. - *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Bernard Grasset, coll.

- Pluriel, 1961. - 351p.
- GRAVES Robert. - *Les mythes grecs*. - Paris : Librairie Fayard, 1967. - 2 tomes, 428p. & 446p.
- GREEN André. - *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. - Paris : Les éditions de minuit, 1983. - 284p.
- GUSDORF Georges. - *Mythe et métaphysique*. - Paris : Flammarion, coll. Champs, 1984. - 366p.
- JOURDE Pierre, TORTONESE Paolo. - *Visages du double : un thème littéraire*. - Paris : Nathan, coll. Fac. littérature, 1996. - 251p.
- JUNG Carl G. - *L'homme et ses symboles*. - Paris : Robert Laffont, 1964. - 320p.
- JUNG Carl G. - *Les racines de la conscience*. - Paris : Editions Buchet /Chastel, coll. Le livre de poche, 1971. - 706p.
- KRISTEVA Julia. - *Pouvoirs de l'horreur*. - Paris : Editions du Seuil, 1980. - 251p.
- LA CASSAGNERE Christian. - *La mystique du « Prometheus Unbound » de Shelley*. - Paris : Lettres Modernes, 1970. - 207p.
- LACAN Jacques. - « Le séminaire sur *La lettre volée* », in *Ecrits I*. - Paris : Editions du Seuil, coll. points, 1966. - 289p.
- LACAN Jacques. - « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », communication prononcée le 17 juillet 1949 à Zürich au XVI Congrès international de psychanalyse, in *Ecrits I*. - Paris : Editions du Seuil, coll. points, 1966. - 289p.
- LACAN Jacques. - *Le Séminaire, livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. - Paris : Seuil, 1973. - 256p.
- LACAN Jacques. - *Le Séminaire, livre III : les psychoses*. - Paris : Seuil, 1981. - 366p.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS J.-B.. - *Vocabulaire de la psychanalyse*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1967. - 523p.
- MELOT Michel. - *L'oeil qui rit : le pouvoir comique des images*. - Fribourg (Suisse) : Office du livre, 1975. - 204p.
- MICHAUX Henri. - *Façons d'endormi façons d'éveillé*. - Paris : Gallimard, 1969. - 243p.
- PASCAL Blaise. - *Les pensées*. - Paris : Librairie française générale, coll. Le livre de poche, 1972. - 480p.
- POE Edgar Allan. - *The Fall of the House of Usher and Other Writing*. - Londres : Penguin Books, 1986. - 540p.
- PONTALIS J.B.. - *Ce temps qui ne passe pas*. - Paris : Gallimard, 1997. - 205p.

- PROPP Vladimir. - *Morphologie du conte*. Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1965. - 255p.
- RANK Otto. - *Don Juan et le Double*. - Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973. - 193p.
- RENONCIAT Annie. - *Jean-Jacques Grandville*. - Paris : ACR Editions, 1985. - 306p.
- ROSSET Clément. - *Le réel et son double*. - Paris : Gallimard, Coll. folio Essais, 1984. - 131p.
- ROSSET Clément. - *Le principe de cruauté*. - Paris : Les Editions de Minuit, 1988. - 95p.
- ROUBINE Jean-Jacques. - *Introduction aux grandes théories du théâtre*. - Paris : Bordas, 1990. - 205p.
- ROUSSET Jean. - *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. - Paris : Librairie José Corti, 1972. - 159p.
- SAUSSURE de Ferdinand. - *Cours de linguistique générale*. - Paris : Payot, 1985. - 520p.
- SHELLEY Percy Bysshe. - *Prometheus Unbound*. - Paris : Aubier Flammarion, 1968. - 251p.
- SHELLEY Percy Bysshe. - *Selected Poems*. - Londres : Penguin Books, 1956. - 320p.
- STEVENSON Robert Louis. - *Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. - Londres : Penguin Books, 1979. - 304p.
- TODOROV Tzvetan. - *Poétique de la prose*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1971. - 189p.
- TODOROV Tzvetan. - *Introduction à la littérature fantastique*. - Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1970. - 188p.
- UBERSFELD Anne. - *Lire le théâtre*. - Paris : Messidor, coll. Editions sociales, 1982. - 300p.
- VAX Louis. - *L'art et la littérature fantastique*. - Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n°19, 1974. - 127p.
- VEEDER William. - *Mary Shelley and Frankenstein : the Fate of Androgyny*. - Londres : University of Chicago Press, 1986. - 277p.

2- Ouvrages sur le roman policier, sur Conan Doyle et sur Sherlock Holmes

- BOILEAU - NARCEJAC. - *Le roman policier*. - Paris : Petite bibliothèque Payot, 1964. - 235p.
- BOILEAU - NARCEJAC. - *Le roman policier*. - Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1975. - 128p.
- BROOKS Peter. - *Reading the Plot : Design and Intention in Narrative*. - Londres : Oxford University Press, 1984. - 363p.

- BUNSON Matthew E. - *The Sherlock Holmes Encyclopedia*. - Londres : Pavilion Books Limited, 1994. - 326p.
- CARR John Dickson. - *The Life of Sir Arthur Conan Doyle*. Londres : John Murray, 1949. - 304p.
- CARR John Dickson, DOYLE Adrian Conan. - *The Exploits of Sherlock Holmes*. - Londres : John Murray, 1954. - 313p.
- COUPAYE Anne. - *La méthode médico-légale et criminalistique de Sherlock Holmes*. Thèse de doctorat nouveau régime soutenue à l'université de Bordeaux II en 1992.
- DE WAAL Ronald B.. - *The World Bibliography of Sherlock Holmes and Dr. Watson*. - New York : New York Graphic Society, 1974.
- DE WAAL Ronald B.. - *The International Sherlock Holmes*. - Hamden, Connecticut : Archon Books, 1980. - 621p.
- DICKASON Robert. - *Les aventures de Sherlock Holmes. Etude narratologique et adaptations audiovisuelles*. - Thèse de doctorat nouveau régime soutenue en 1994 à l'université de Rennes 2.
- DUBOIS Jacques. - *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992. - 235p.
- ECO Umberto, THOMAS A. Sebeok (dir.). - *The Sign of Three : Dupin, Holmes, Pierce*. - Bloomington : Indiana University Press, 1983. - 236p.
- EISENZWEIG Uri (dir.). - *Autopsies du roman policier*. - Paris : Union générale d'édition, coll. 10/18, 1983. - 306p.
- GUILLAUD Lauric. - *Les Rapports du réel et de l'imaginaire dans « The Lost World » de Conan Doyle*. - Thèse de doctorat soutenue en juin 1989, à l'université de Nantes.
- HAINING Peter. (dir) - *A Sherlock Holmes Compendium*. - Londres : Warner Books, 1994. - 294p.
- HALL Jasmine Yong. - *A Study in Scarlet Letters: Women and Crime in the Works of Arthur Conan Doyle, Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins, and Charles Dickens*. - Thèse de doctorat soutenue en 1990 aux Etats-Unis, Boston University.
- HALL Trevor. - *Sherlock Holmes and his Creator*. - Londres : Gnl Duckwort & Co Ltd, 1978. - 155p.
- HAYCRAFT Howard. - *The art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*. - New York : Simon and Schuster, 1946.
- JANN Rosemary. - *The Adventures of Sherlock Holmes. Detecting Social Order*. - New York : Twayne Publishers, 1995. - 150p.
- KNIGHT Stephen. - *Form and Ideology in Crime Fiction*. - Bloomington : Indiana University

Press, 1980.

KRACAUER Siegfried. - *Le roman policier*. - Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1971. - 179p.

LACASSIN Francis. - *Mythologies du roman policier*. - Paris : U.G.E., coll. 10/18, 1974. - 2 vol.

McCLEARNEY James. - *Arthur Conan Doyle*. - Paris : Editions de la Table Ronde, 1988. - 368p.

McLAUGHLIN Joseph P.. - *Writing the Urban Jungle: Metropolis and Colonies in Conan Doyle, General Booth, Jack London, Conrad, and T.S. Eliot*. - Thèse de doctorat soutenue en 1992 aux Etats-Unis, Duke University.

MEYER Nicholas. - *The Seven Per Cent Solution*. - Londres : Hobber & Stoughton, 1975.

NORDON Pierre. - *Sir Arthur Conan Doyle : l'homme et l'oeuvre*. - Paris : Didier, coll. Etudes anglaises, n°17, 1964. - 481p.

OUSBY Ian. - *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English fiction from Godwin to Doyle*. - Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1976. - 194p.

PEARSALL Ronald. - *Conan Doyle: A Biographical Solution*. - Londres : Weidenfield and Nicolson, 1977. - 208p.

PORTER, Dennis. - *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. - New Haven, Conn. : Yale University Press, 1981.

PRIESTMAN, Martin. - *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. - New York : St. Martin's, 1991. - 217p.

REDMOND, Christopher. - *In Bed with Sherlock Holmes: Sexual Elements in Arthur Conan Doyle's Stories of the Great Detective*. - Toronto : Simon and Pierre, 1984. - 207p.

ROSENBERG, Samuel. - *Naked is the Best Disguise: The Death and Resurrection of Sherlock Holmes*. - Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1974. - 203p.

SHEPHERD Michael. - *Sherlock Holmes and the Case of Dr Freud*. - Londres : Tavistock Publications, 1985. - 31p.

SYMONS Julian. - *Mortal Consequences*. - New York : Harper and Row, 1972. - 269p.

SYMONS Julian. - *Bloody Murder*. Londres : Pan Macmillan Publishers Limited, 1992. - 365p.

III- Articles sur Sherlock Holmes

BAROLSKY Paul. - « The Case of the Domesticated Aesthete. ». - *The Virginia Quarterly Review* 60, n°3, 1984. - pp. 438-452.

- BOYER Alain-Michel. - « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret. » - *Criminels et policiers*, in *Modernités. Groupe de recherche sur les Modernités*. - Université de Nantes, n°2, 1988. - pp. 1-38.
- DADOUN Roger. - « Un « Sublime amour » de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud. » - *Littérature* 49, fév. 1983. - pp. 69-76.
- DORAN, Wilbert B. - « The Unknown Professor ». - *The Medical Bulletin* 3, n°1, mars 1977. - pp. 28-34.
- FARRELL Kirby. - « Heroism, Culture and Dread in *The Sign of Four*. » - *Studies-in-the-Novel* 16, printemps 1984, 1. - pp. 32-51.
- FILLINGHAM Lydia Alix. - « The Colourless Skein of Life: Threats to the Private Sphere in Conan Doyle's *A Study in Scarlet*. » - *English Literary History* 56, 1989. - pp. 667-689
- FRANK Lawrence. - « Reading the Gravel Page : Lyell, Darwin and Conan Doyle. » - *Nineteenth Century Literature* 44, déc. 1989, 3. - pp. 364-387.
- GALLICHET François. - « *Epistémologie de Sherlock Holmes*. » - *Critique* XXVI, fév. 1970. - pp. 115-123.
- HALL Jasmine Yong. - « Ordering the Sensational: Sherlock Holmes and the Female Gothic. » - *Studies in Short Fiction* 28, 1991, 3. - pp. 295-303.
- HODGSON John A. - « The Recoil of *The Speckled Band*: Detective Story and Detective Discourse. » - *Poetics Today* 13, Summer 1992. - pp. 309-324.
- HUHN Peter. - « The detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction. » - *Modern Fiction Studies* 33, automne 1987, 3. - pp. 451-466.
- JANN Rosemary. - « Sherlock Holmes Codes the Social Body. » - *English Literary History* 57, 1990. - pp. 685-708.
- KREJCI-GRAF Karl. - « Psychoanalysis of Sherlock Holmes and Co. » - *Sherlock Holmes Journal* 11, été 1973, 2. - pp. 45-54.
- LECERCLE Jean-Jacques. - « Pavane pour une épreuve défunte. » - Colloque de la S.A.E.S., atelier *Lectures critiques*, Nancy, 1996.
- MONFORT Bruno. - « Sherlock Holmes et le « plaisir de le non-histoire. » » - *Poétique*, fév. 1995 - pp. 47-67.
- NAUGRETTE Jean-Pierre. - « Enigme et Spectacle chez Conan Doyle » - *Etudes anglaises*, n°34, oct.-déc. 1981. - pp. 448-453.
- NAUGRETTE Jean-Pierre. - « Le rituel du récit : lecture d'une nouvelle de Conan Doyle. » - *Littérature* 53, 1984. - pp. 46-58.
- PEDERSON-KRAG Geraldine. - « Detective Stories and the Primal Scene. » - *The*

Psychoanalytic Quarterly 18, 1949. - pp. 207-214.

POSTON Lawrence. - « City versus Country: an Holmesian Variation on an Old Theme. » - *Etudes anglaises*, n°2, avril-juin 1980. - pp. 156-170.

RIVIERE François. - « Sherlock Holmes : détours du mythe. » - *Europe* 54, 1976, 569. - pp. 183-187.

SKOVMAND Michael. - « The Mystique of the Bachelor Gentleman in Late Victorian Masculine Romance. » - *Essays and Studies*, 1987. - pp. 45-49.

SMITH Edgar W. - « On Various Cases of Identity. » - *Baker Street Journal* 26, 1976. - pp. 166-167, 178.

STOUT Rex. - « Watson was a Woman. » - Texte du discours d'ouverture du dîner des Baker Street Irregulars à New York, le 31 janvier 1941. - pp.311-318.

VAN ANTWERP, Francis. - « Was He Biparous? » - *Baker Street Journal* 28, n°2, Juin 1978. - pp. 88-89, 95, 97.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	2
Liste des abréviations.....	3-4
INTRODUCTION.....	5-12
PREMIERE PARTIE	
La narration.....	13-157
<u>Chapitre I – WATSON : NARRATEUR EXTRADIEGETIQUE ...</u>	14-65
Illusion mimétique et minimisation du narrateur. Watson, narrateur greffier : sacrifice de la première personne. Watson, « personnage de narrateur » déficitaire. Brouillage de la frontière entre fiction et réalité : mélange et contagion. Intertextualité, effet de réel et pacte narrateur/lecteur. Construction d'un monde fictif parallèle.....	14-34
Modalisation et vertige temporel. Récit introspectif et activité modalisante de la mémoire. Bouleversement macrocosmique du temps et création d'un présent continu. Rupture de la linéarité au sein de chaque histoire : manipulation de la durée, de l'ordre, de la fréquence du récit. Texte-labyrinthe.....	34-56
Watson, narrateur sciemment naïf. Tour métanarratif des histoires. Watson, « idiot du village ». Perception sensorielle inutile et déficitaire. Pratique agonistique de la lecture et plaisir du jeu.....	56-65
<u>Chapitre II – HOLMES : NARRATEUR INTRADIEGETIQUE.....</u>	66-132
Une narration-enjeu. <i>Narration gageure et narration trophée : combat pour le récit. La narration comme résultat d'une lecture adéquate du texte écrit par le criminel. Scribopathologie et lapsus intentionnels. Travestissement et absence de cette écriture originelle, métaphorisée par le terrain</i>	

géologique et le palimpseste	66-81
<i>Mouvement centripète de la narration.</i> Narration et cure psychanalytique : le criminel, « ça » de la narration. Importance accordée aux détails. Narration et quête mythique d'un texte fondateur. Intellectualisme paradoxal du mythe. Répétition et éternel retour	81-94
Omniprésence narrative implicite de Sherlock Holmes.	
<i>Emboîtement des narrateurs et stylisation holmésienne du réel.</i> Esthétisme et variations sur la théorie de l'art pour l'art	94-101
<i>Théâtralisation holmésienne de la réalité.</i> Sherlock Holmes : personnage théâtral polymorphe et polyvalent. Acteur, prestidigitateur, devin, montreur de marionnettes, metteur en scène	101-113
<i>Théâtralité du texte watsonien : clé de voûte de la théâtralisation du détective.</i> Théâtralité du lieu, du temps, du discours. Coups de théâtre et comédie de boulevard. <i>A Scandal in Bohemia</i> : métaphore du théâtre et narration en canon. Music-hall et discontinuité	113-132
Chapitre III – HOLMES : NARRATEUR EXTRADIEGETIQUE..	133-157
Deux histoires atypiques : <i>The Adventure of the Blinded Soldier</i> et <i>The Adventure of the Lion's Mane</i>. Translation de l'intérêt des nouvelles de l'histoire sur le récit. Contre-exemples et mini-traités pratiques de narratologie. Hommage à Watson. Mise en pratique de la « méthode Watson », plagiat appliqué, et inversion des rôles.....	133-142
Des manques irréductibles. Absence de décalage entre le personnage et le narrateur : Holmes achoppe sur le temps, le lieu, le mode. Indépendance et subordination. Substitution d'un temps fermé au temps ouvert watsonien, et d'un lieu ouvert au lieu fermé watsonien. Sacrifice du héros sur l'autel de la narration	142-157
DEUXIEME PARTIE	
Combat héroïque contre le cortège archétypique des visages du temps.....	
	158-316
Chapitre IV – CONJURATION DES PEURS DIURNES.....	159-230
Le bestiaire du temps. Image écran d'une animalité-outil. Irruption anarchique d'une animalité contagieuse, jusque sur la forme du langage. Animalisation-rétribution. Fourmillement généralisé et métamorphoses fantastiques du corps. Conte de fées et caricature : emprunt de codes. Régression, agression et temporalité mortelle.....	159-181

Refus de toute compromission charnelle.

Rejet systématique du féminin, fantasme de l'inconscient patriarcal archétypique. Castration du féminin : « angels in the house » et désincarnation. Soumission et masochisme : figure de la femme martyr. De l'ange au démon : renversement de l'archétype. Femme agressive, sorcière castratrice et mauvaise mère. Kitty Winter : cristallisation diabolique de l'animalité, de la féminité et de la temporalité 181-201

Aliénation avec une nature féminine. Géographie féminine du paysage. Terre-Mère stérile et carnassière ; Mer-Amante et méduse dévoreuse. Labour et marécage : combat sexué du soc et du vagin denté 201-214

Mise en scène de l'ignominie et de l'agonie du corps humain. Humour noir sadique et désespéré qui punit le corps, enfer matériel : corps contorsionné, disloqué. Corps martyr : corps amputé, mutilé, castré 214-221

Sublime et verticalisation du monde. Nature dangereuse, décor partial d'une course poursuite entre l'homme et le temps. Choc noir. Gouffre et monstre cosmique. Chute dans l'eau vive et hantise du temps néfaste 221-230

Chapitre V – INSURRECTION HEROIQUE CONTRE LE TEMPS REDOUTE 231-265

Sherlock Holmes : héros solaire de l'immortalité ascensionnelle. Illustration holmésienne du mythe du héros. Verticalité et vertébralité : culte du crâne. Transcendance et désincarnation : le symbole de l'alouette. Lévitiation et jeûne : le tabac, nourriture insubstantielle. Corps-outil. Résurrection et immortalité 232-246

Sherlock Holmes : archétype du héros combattant. Holmes pourfendeur de deux ennemis archétypiques, le dragon et le serpent. Triomphe cynégétique. Mythe du chasseur et transe cathartique. Trophées totémiques : le langage, talisman contre le temps 246-258

Sherlock Holmes : pourvoyeur de lumière. Parole messianique du détective, isomorphisme archétypique entre parole, lumière et création, et représentation du *fiat lux*. « L'oeil était dans la tombe et regardait Caïn » ; l'oeil holmésien comme organe photogénérateur magique 258-265

Chapitre VI – STRUCTURES SCHIZOMORPHES ET NEVROSE OBSESSIONNELLE 266-316

Sherlock Holmes : psychanalyste cambrioleur. *221 B, Baker Street, salle d'attente freudienne.* Sujets en expansion ; sujets en dépression. Perte d'avoir et perte d'être : hommes-singes et névrose généralisée 266-282

Holmes, psychanalyste hors pair. Respect du protocole de la séance freudienne ; importance accordée aux détails ; technique des associations libres 282-292

Fautes professionnelles et traces de la névrose holmésienne. Psychanalyse-effraction ; objectification pathologique de ses patients, hommes-signes 292-299

Sherlock Holmes : cas clinique de névrose obsessionnelle. Dérive intellectualiste, autisme et acosmisme. Contrôle obsessionnel de la réalité : culte de la répétition. Régression des affects sur les phases prégénitales de la sexualité, notamment sur le stade anal 299-316

TROISIEME PARTIE

La cinquième saison..... 317-432

Chapitre VII – DEDOUBLEMENT ET INVOLUTION..... 318-376

Fascination du texte pour le double et la multiplicité. Variations sur la gémellité et emboîtement de la personne : mécanismes de défense schizoïdes. Sherlock Holmes : Janus et Jonas. Moriarty : incarnation maligne et projection paranoïaque du Double noir. Assassinat/suicide. Parole rengaine : sclérose du signifiant 318-341

Autre Scène et réinvestissement du Double. Caverne initiatique ou le temps du désir. Déguisement holmésien : masque cathartique. Drogue et hermaphrodisme. *Eros involutif et Thanatos* 341-357

Enchâssement du lieu. 221 B, Baker Street, maison onirique : espace immuable et logement atemporel de l'inconscient. Creusement de la maison et involution de l'archétype. Caves, coffrets, grottes. Variations sur l'emboîtement et intimité vers le ventre primordial 357-376

Chapitre VIII – EUPHEMISME ET HARMONIE..... 377-432

Dissolution de l'être. Rupture du continu de la nature. Dilatation d'un corps élastique et modulable. Corps-mappemonde. Perméabilité, échange et structures gliscomorphes. Chosification, minéralisation, végétalisation, animalisation d'un homme-caméléon 377-396

Dissolution du monde. Frénésie de dédoublement du texte : polysémie d'un discours conjuratoire. Mutation et anthropomorphose du monde ; auto-infraction de la nature. La nuit et l'eau : milieux symbiotiques de l'échange. Indifférenciation du monde 396-410

Du logos au langage-affect. Noms-étiquettes et motivation du langage. Violon et improvisation musicale : la résonance remplace le raisonnement. Portée musicale : emboîtement de la ligne d'écriture, dilatation spatiale et atemporalité. Gazouillis et charabia jubilatoire 410-419

Psychose « glorieuse ». Agglutination et pulsion de mort : nostalgie

inorganique. Organisation unipolaire. « Corps passoire » et « corps sans organe ». Le langage comme substance interne, avatar du corps	419-432
---	---------

CONCLUSION.....	433-440
Index des histoires citées	441-443
Index des auteurs cités.....	444-445
Index des thèmes	446-454
Bibliographie.....	455-467
Table des matières.....	468-472