

---

# Scène et piste : spatialité du récit d'enquête

Dominique Meyer-Bolzinger  
Université de Haute-Alsace  
Institut de Langues et Littératures Européennes (EA 4363)  
dominique.meyer-bolzinger@uha.fr

**RÉSUMÉ.** Le roman policier est à la fois une aventure de la lecture et l'histoire d'un personnage qui cherche à construire une histoire. Cette dimension métanarrative fait de l'enquête la déconstruction-reconstruction d'un récit configuré comme un espace clos. De l'énigme considérée comme un récit impossible à sa résolution par le récit énoncé dans la scène finale, les jeux de clôture et d'ouverture permettent de décrire et d'analyser le fonctionnement du roman policier en termes de spatialité. Il en est de même avec les activités emblématiques du détective : la figuration de l'observation peut être vue comme une fragmentation et celle du raisonnement comme un déplacement.

**MOTS-CLÉS :** Roman policier, Construction narrative, Observation, Raisonnement, Spatialité, Clôture.

**ABSTRACT.** Detective novels give readers the opportunity to embark on reading adventures, and concurrently feature characters who try to build stories. This meta-narrative dimension turns the investigation into the deconstruction and reconstruction of a story configured like a closed space. From the initial mystery, presented as an impossible story, to the solution revealed by the detective in the final scene, procedures of opening and closing allow us to describe detective novels in terms of spatiality. The same applies to the typical activities of the detective: observation may be analysed as a form of fragmentation, and reasoning as a form of displacement.

**KEYWORDS:** Detective Novel, Metanarrative, Observation, Reasoning, Spatiality.

Les espaces emblématiques du polar<sup>1</sup> sont connus et bien quadrillés : ruelles sombres, pavés luisants sous la pluie, manoir isolé, escalier dérobé, cave et grenier poussiéreux... un univers essentiellement urbain, alors que tous les espaces romanesques peuvent en fait être associés, par le regard soupçonneux de l'enquêteur ou du lecteur, à l'éventualité d'un crime. Ainsi Sherlock Holmes déclare

---

<sup>1</sup> Cet article applique les rectifications de l'orthographe, proposées par le Conseil supérieur de la langue française (J.O. du 6 décembre 1990) et approuvées par l'Académie française et les instances francophones compétentes.

à Watson : « *It is my belief, Watson, founded upon my experience, that the lowest and the vilest alleys in London do not present a more dreadful record of sin than does the smiling and beautiful countryside*<sup>2</sup> » (Doyle, 2005-2009 : 893). Et il est possible d'interpréter cette remarque comme une adresse implicite aux critiques futurs pour affirmer, à la suite de Muriel Rosenberg dans son introduction au numéro de *Géographie et Cultures* consacré au roman policier (Rosenberg, 2007), que la question spatiale y va bien au-delà de l'espace référentiel.

Sans entrer dans les polémiques à propos de la définition du roman policier et de ses sous-genres<sup>3</sup>, on nommera, d'un point de vue théorique, roman policier ou récit d'enquête ces récits structurés par le déroulement d'une investigation menée par un personnage d'enquêteur, dont les incarnations vont de l'amateur à l'équipe de professionnels, du dandy solitaire au privé désabusé, un enquêteur qui pratique l'examen de la scène du crime, raisonne à partir d'infimes détails, interroge les suspects et pourchasse le coupable, afin d'élucider une énigme, ou d'expliquer un mystère. On voudrait montrer ici que la narrativité spécifique de ce type de récits peut être décrite et analysée à partir des configurations spatiales qui structurent son imaginaire, la scène et la piste. On sait que le roman policier propose au lecteur, en raison de sa structure progressive-régressive, une narrativité duplice, ce qui a amené Jacques Dubois à le qualifier d'agent double dans le champ littéraire. D'une part en effet, le roman policier exhibe une forme narrative élémentaire (personnage central et intrigue ficelée), ce qui fait de ce type de récit, finalisé de l'énigme à la solution, théoriquement exempt de tout romanesque inutile à l'enquête, le conservatoire de la forme mimétique contestée par les avant-gardes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Dubois, 1992 : 31-46). D'autre part, le roman policier narre aussi l'aventure d'un personnage qui se doit de construire le récit qui expliquera l'énigme, soit un récit second, enchassé, qui fait de l'enquêteur une figure auctoriale. La tension entre la narrativité exemplaire et cette métanarrativité explique que le mauvais genre ait pu simultanément se retrouver relégué dans la paralittérature et revendiqué par certaines avant-gardes.

Cette duplicité permet de considérer le roman policier comme une transformation de texte, le passage d'un récit impossible ou inacceptable (l'énigme) à un autre (la solution) : on le montrera, après l'avoir défini comme une aventure de la lecture, en examinant non seulement ses deux scènes, scène du crime et scène finale, mais aussi la représentation de deux actions emblématiques de l'enquêteur, observer et raisonner, par des configurations spatiales, à partir d'un corpus de quatre enquêteurs emblématiques : Sherlock Holmes, Hercule Poirot, le commissaire Maigret et le commissaire Adamsberg<sup>4</sup>.

2 Traduction d'Éric Wittersheim : « J'ai la conviction, Watson, conviction fondée sur mon expérience personnelle, que les plus basses et les plus abjectes des ruelles de Londres ne possèdent pas à leur actif une aussi effroyable collection de péchés que toute cette belle et souriante campagne » (Conan Doyle, 2005-2009 : 893).

3 Reuter (2017) distingue, au sein du roman policier, trois branches : énigme (centré sur l'enquête), noir (aventure et action criminelle) et suspense (attente angoissée centrée sur la victime). Dans ce cadre, et sans forcément nous limiter aux romans d'énigme *stricto sensu*, nous avons choisi de nommer indifféremment roman policier ou récit d'enquête ces narrations où l'investigation permet de donner une solution rationnelle à une énigme initiale.

4 Les enquêtes de Sherlock Holmes (Conan Doyle), un des fondateurs du genre, paraissent entre 1887 et 1927, celles de Hercule Poirot (Agatha Christie) entre 1921 et 1975, ce qui en fait

## L'aventure de la lecture

Pour comprendre comment s'articulent récit d'enquête et spatialité, deux remarques préliminaires sont nécessaires, l'une plutôt théorique et l'autre historique, qui opèrent un décalage avec les représentations convenues du roman policier. Dans les romans policiers, l'usage de l'espace s'opère selon les modalités de la traque et de la trace. La première, poursuite, dissimulation, découverte, participe de l'imaginaire du roman d'aventure, tandis que la seconde, l'observation des traces, c'est-à-dire des indices, révèle une dimension plus spécifique. Le roman policier, en effet, relate l'élaboration d'un savoir, puisqu'il s'agit, à partir de ces traces, de résoudre une énigme, d'expliquer l'incompréhensible, de connaître ce qui est advenu. Cette connaissance, qui résout l'énigme, est représentée par le récit explicatif que profère l'enquêteur à la fin de son enquête. Le roman policier évoque donc comme deux figurations de la même activité l'élaboration narrative et la construction du savoir, et les investigations fictives peuvent se lire comme des contes épistémologiques, des réponses de l'imaginaire à cette question que l'on pose si souvent à l'enquêteur : « Comment le savez-vous ? » La méthode du détective, ce qu'il en expose, tout comme ce qu'il met en pratique dans ses enquêtes, est une manière de répondre à cette question (Meyer-Bolzinger, 2012a : 22-23, 67).

La deuxième remarque permet d'inscrire l'élaboration du savoir dans une spatialité. Les histoires du roman policier<sup>5</sup>, focalisées par une quête de légitimité qui les oriente vers la galerie d'ancêtres prestigieux, soulignent peu ses liens avec les romans de la Prairie, qui inaugurent les grandes aventures dans la *wilderness* américaine<sup>6</sup>. Or sa naissance dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle s'opère non seulement en lien avec les transformations économiques et sociales de l'époque, mais aussi à la faveur d'une transplantation spatiale, depuis un espace naturel, celui de la Prairie, vers l'univers urbain issu de l'industrialisation. Chez Fenimore Cooper, par exemple, tous les fondamentaux du récit d'enquête sont là : fuite et poursuite, repérage de la piste à partir d'infimes modifications de l'environnement (empreintes, feuilles déplacées, branches brisées), volonté de dissimuler ou de maquiller des traces... Héros du *Dernier des Mohicans*, le trappeur Leatherstockings, aussi surnommé Pathfinder, soit le découvreur

le meilleur exemple du roman d'énigme de l'âge d'or. Avec le commissaire Maigret (Simenon), dont les enquêtes paraissent entre 1930 et 1972, s'amorce une transformation du genre vers plus de romanesque (Dubois, 1992 ; Meyer-Bolzinger, 2012a). Le commissaire Adamsberg (Fred Vargas), apparu en 1991, est un héritier de Maigret et ses enquêtes mêlent les univers du conte et du roman policier (Meyer-Bolzinger, 2012b).

5 L'histoire du roman policier se confond avec celle de la modernité bien qu'on puisse lui trouver des précurseurs jusqu'à Œdipe, les princes de Serendip et le Livre de Daniel. La constitution du genre est liée aux grandes mutations de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (industrialisation, nouveau lectorat, diffusion de l'esprit rationaliste). On la date de 1840 à 1890, entre Amérique (Poe), France (Gaboriau), et Angleterre (Doyle). L'entre-deux guerres représente l'âge d'or du roman d'énigme en Europe.

6 Popularisés par James Fenimore Cooper (1789-1851), les romans de la Prairie relatent des aventures de traces et de traques dans les grands espaces sauvages de l'Amérique du Nord et connaissent un immense succès dès les années 1820. Leur héros est le « suiveur de pistes ». À Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*, 1826), on peut ajouter notamment Thomas Mayne Reid (1818-1883) et James Oliver Curwood (1878-1927).

de pistes, et que l'on peut considérer comme un ancêtre de Sherlock Holmes, déchiffre la prairie comme si c'était un livre, tandis que pour les Indiens, « *even a humming-bird leaves his trail in the air*<sup>7</sup> ! » (Cooper, 1957 : 205). En somme, pour raconter l'enquête, il faut, tout autant que des gendarmes et des voleurs, une « prairie », non pas en tant qu'espace référentiel, mais bien pour que s'y inscrivent l'aventure de la traque et la lecture de la trace.

Dans cette perspective, celle d'une filiation avec les romans de la Prairie liée à sa dimension épistémologique, le récit d'enquête doit être considéré comme une aventure de la lecture. Celle-ci se manifeste par l'omniprésence de l'écrit dans les textes fondateurs, depuis les billets mystérieux, les codes secrets, les testaments volés, les journaux et les faits-divers, les recherches dans les archives, jusqu'à la présence aux côtés de l'enquêteur d'un second praticien de l'écriture, à l'instar de Watson le médecin chroniqueur. Déchiffreur infallible d'espaces et de situations, ce qui en fait aussi un héritier du héros des *Bildungsroman* apprenant à décrypter le monde, l'enquêteur se réfère à des modèles méthodologiques variés, comme le savant, le chasseur et le lecteur (Meyer-Bolzinger, 2012a : 29-32). Ces deux derniers, proches parce que pratiquant des démarches interprétatives similaires bien qu'appliquées à des objets distincts, le monde naturel et les textes, sont en effet les références fondatrices du paradigme indiciaire défini par Ginzburg (Ginzburg, 1980).

Ainsi Sherlock Holmes, dernière figure mythique issue d'un texte mais dont la diffusion et la postérité appartiennent aux fictions médiatiques, et ses successeurs au fil du xx<sup>e</sup> siècle, incarnent la lecture comme un être au monde. D'où l'insistance sur le regard du détective, qui s'allume à chaque trouvaille, depuis le regard d'aigle de Holmes jusqu'aux gros yeux vides de Maigret, en passant par les yeux de chat de Poirot. L'hypertrophie du voir manifestant la pulsion scopique à l'origine de ce type de récit conjugue l'imaginaire cynégétique avec les références médicales, et la caractérisation du coup d'œil par des références animales constitue la source de réseaux métaphoriques de première importance (Meyer-Bolzinger, 2011). Grâce à ce coup d'œil qui sait dépasser les apparences et déjouer les faux-semblants, l'enquêteur interprète les présupposés d'une remarque incidente, un mouvement involontaire ou un silence inopiné, les ratures ou le froissement d'une lettre, une cicatrice, une posture... tout autant qu'un objet abandonné, de la boue sur le sol, des blessures ou des empreintes. Par exemple Sherlock Holmes déchiffre de la même façon la prairie de la *Vallée de Boscombe* (1891), la pièce vide d'*Une Étude en rouge* (1887), une lettre (*Un scandale en Bohême*-1891) ou un corps vivant (*La cycliste solitaire*-1904), la forme d'une main, l'usure d'une manche, ou une éraflure sur un parapet. Les avatars sherlockiens que sont les séries de type *Experts* modulent à l'envi cette lisibilité du monde et des corps. Ainsi s'équivalent les textes, les corps et le monde, tous éminemment déchiffrables et interprétables, et l'espace où se déroule l'aventure de la lecture est une abstraction unifiée caractérisée par sa lisibilité, ce qui n'ex-

7 Je traduis : « même un oiseau-mouche laisse une trace ! ».

clut ni l'ambiguïté des signes ni l'infinie réversion des lectures contradictoires. La spatialité du récit d'enquête est avant tout une spatialité pour la lecture.

## La scène du crime : clôture et textualité

Le roman policier s'ouvre traditionnellement par la découverte d'un crime : « *This, then, is the stage upon which tragedy has been played*<sup>8</sup> » dit Holmes à Watson après lui avoir montré une carte de la lande entourant Baskerville Hall (Doyle, 1902, volume 2 : 346). La scène du crime, une structure fondamentale qui s'actualise en de nombreuses variantes, est essentiellement le lieu où l'on trouve le corps : un pré, un pont, une route, une cabane, une pièce dans un appartement. Poirot en expérimente de nombreuses déclinaisons où l'on reconnaît une version moderne du manoir gothique : chalet isolé par la tempête de neige, paquebot sur le Nil, avion, train bloqué en rase campagne... La découverte de cette scène, en tant que surface délimitée, résulte souvent du déplacement de l'enquêteur vers les lieux du crime. Sont ainsi associées la première fonction proppienne déclenchant la narration, « le héros quitte la maison », et cet espace offert à la sagacité du détective lecteur, ce qui correspond à l'alliance entre la narrativité exemplaire (Propp) et le métanarratif (un espace à observer pour en tirer un récit) caractérisant le récit d'enquête.

La scène du crime est constituée d'un fragment d'espace dont le principal attribut est sa clôture. Cette caractéristique se remarque aussi bien dans les séries télévisées, avec le bandeau indiquant « *crime scene do not cross* » ou le tracé au sol qui délimite le cadavre, que, par exemple, dans l'écriture de Simenon (Meyer-Bolzinger, 2007 : 56-58). Dans certaines enquêtes de Maigret comme *L'Ombre chinoise* (1932), *Maigret à l'école* (1953), ou *Maigret et le voleur paresseux* (1961), la clôture de la scène est renforcée par un dispositif de regards croisés où l'observateur se retrouve observé, surpris. À la fois support et cadre, la scène est en effet instituée non seulement par le regard et les gestes du détective qui observe et distingue le significatif, mais aussi par le point de vue du narrateur/auteur qui la décrit. *The Cardboard Box* (*La boîte en carton*, 1892), une enquête menée par Sherlock Holmes sur une affaire d'adultère qui aboutit à un double meurtre, déploie de manière exemplaire les configurations imaginaires issues de la spatialité de la scène du crime. L'objet énigmatique est constitué d'une paire d'oreilles humaines, fraîchement découpées et déposées sur un lit de gros sel dans une boîte en carton expédiée par la poste à une paisible demoiselle de la banlieue londonienne. La boîte est un substitut de la scène du crime : l'espace en est circonscrit et les deux oreilles représentent les deux cadavres comme miniaturisés. Le meurtre a eu lieu en barque, sur un lac et dans le brouillard et il a fallu cette transmutation de la scène pour qu'elle devienne lisible. En fait, la scène est à la fois une représentation spatiale de la situation initiale, hyperbolisée par sa clôture, et la spatialisation des données de l'énigme. La clôture

8 « Voilà donc la scène où s'est déroulée la tragédie » (p. 347).

de la scène du crime est donc une figuration de l'énigmatique. Souvent représentée comme un écheveau emmêlé qu'il convient de dérouler, c'est-à-dire par des images de l'embrouillé, notamment chez Simenon et Vargas, si l'on reconnaît aussi des motifs du disloqué soulignant l'incohérence des données initiales, la principale figuration de l'énigme est bien celle d'un espace dont la ferme délimitation explicite le fait qu'il porte un savoir difficile d'accès. La figure archétypique en est bien sûr la chambre close, dès les premiers romans policiers, avec le *Double Murder in the rue Morgue* (1842) de Poe, *The Speckled Band* (1892) de Doyle, et *Le mystère de la chambre jaune* (1907) de Leroux. La scène du crime est à la fois un énoncé forclos et un lieu de danger : ceux qui s'en approchent sans être protégés par l'exterritorialité de l'enquêteur, ceux qui en parlent sans mesurer ce qu'ils s'approprient à dire risquent gros.

La fonction de cette clôture est celle d'un double cadrage, de l'investigation et du genre. Car il y a là une nécessité heuristique : par la délimitation d'un champ d'investigation, on limite la prolifération des indices, on représente la préparation méthodique de l'interprétation, conformément au modèle médical de Sherlock Holmes, ainsi activé même dans des œuvres qui en sont très éloignées (Meyer-Bolzinger, 2012a : 96-115). La scène du crime fonctionne donc à l'instar de ce que Philippe Hamon appelle un *lieu cybernétique*, c'est-à-dire un espace imaginaire qui représente l'élaboration d'un savoir (Hamon, 1993). En outre, la manière dont elle est décrite connote le sous-genre. On peut par exemple comparer l'abstraction des scènes d'Agatha Christie, typiques du roman d'énigme, l'insertion topographique de celles des Maigret, qui sont une occasion de descriptions fines des personnages ou des lieux, et la surenchère gore de certains romans contemporains. Dans les écritures expérimentales, la scène du crime se déplace, ce qui est une manière de faire jouer la structure conventionnelle du récit d'enquête. Il s'agit alors de retarder le moment où le texte se conformera à un modèle, de laisser le personnage d'enquêteur dans la vacance, comme, par exemple, dans *Les scrupules de Maigret* (1958), ou *Rue des Boutiques obscures* (Modiano, 1978).

On sait que la première étape de l'écriture de l'Histoire, selon Michel de Certeau, est la production du lieu : « Tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets répartis autrement<sup>9</sup> » (Certeau, 1975 : 100). Ainsi le lien entre spatialité et textualité se manifeste dès la délimitation de la scène du crime. De même que les sanglants trophées dans un paisible salon victorien (*The Cardboard Box*), l'expression « le cadavre dans la bibliothèque », qui est un titre d'Agatha Christie<sup>10</sup>, joue sur l'incongruité du corps parmi les livres et désigne la scène du crime comme le résultat d'une irruption brutale. C'est aussi une assez bonne description de la place du roman policier dans la littérature. Le cadavre dans la bibliothèque,

9 Pour Certeau, il s'agit de l'établissement des sources défini comme une redistribution de l'espace (Certeau, 1975 : 103).

10 Il y a des corps dans les bibliothèques d'Agatha Christie, *The Body in the Library* (1946), *Halloween Party* (1969), de Conan Doyle, *The Valley of Fear* (1915), et de Georges Simenon, *Maigret et l'affaire Nahour* (1967). C'est aussi le titre d'un roman de l'amie d'Hercule Poirot, Ariane Oliver, dans *Cartes sur Table* (*Cards on the Table*, 1936).

lieu commun du roman d'énigme, manifeste donc la spécularité de la scène du crime, à double titre. D'une part, comme l'écrit Genette dans « La littérature et l'espace », la bibliothèque est « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature » (Genette, 1969 : 48). D'autre part, cet espace originare est comme une page offerte au détective lecteur : « Ce n'était pas la peine de mentir. Tout cela était comme écrit en clair sur le cadavre et dans l'appartement » (Simenon, 1992, volume 5 : 265). La textualité de la scène du crime, liée à sa caractérisation comme un espace clos et porteur de signes, se lit de surcroît dans le motif constant du champ de neige où s'inscrivent les traces, dès les détectives fondateurs, Lecoq et Holmes, jusqu'aux réécritures de Giono et Modiano<sup>11</sup>. Aussi la scène du crime apparaît-elle comme l'emblème miniaturisé de la spatialité du récit d'enquête.

### La scène finale : clore le récit

La question « comment le savez-vous ? », qui signale la dimension épistémologique du récit d'enquête, se décline aussi en « comment raconter ? » et en révèle la métanarrativité, assumant implicitement qu'une explication vraie ne peut prendre que la forme d'un récit clair, complet et cohérent. Dans le roman policier, construire un savoir c'est aussi, et surtout, élaborer un récit. Aussi l'enquêteur n'est-il pas seulement le déchiffreur d'une signification dissimulée (donc déjà là), il est aussi un auteur qui fabrique un objet signifiant. On voit par exemple le commissaire, dans *Maigret aux Assises*, se préoccuper de la qualité de son récit comme le ferait un romancier, et les nombreuses similitudes existant entre sa méthode d'investigation et l'écriture de Simenon ont été abondamment commentées. Que le récit d'enquête raconte aussi la fabrique d'un récit, est clairement indiqué dans la scène finale des romans d'énigme de l'âge d'or, une narration théâtralisée où le détective expose la solution de l'énigme. Si la scène finale constitue, de toute évidence, plutôt un moment de l'enquête, on verra que cette dimension métanarrative lui confère les mêmes caractéristiques spatiales que la scène du crime : on y reconnaît, tout d'abord, un discours où le détective explique comment il a mené son enquête, quels ont été ses raisonnements et ses trouvailles, mais aussi le résultat de cette investigation, un récit de ce qui s'est « vraiment » passé. Hercule Poirot, par exemple, réunit tous les protagonistes du *Crime de l'Orient Express* pour leur expliquer comment il a su et par quelle histoire se résout l'énigme. Avec eux il décide aussi quelle sera la version livrée à la police. L'importance de cette scène finale s'observe de surcroît dans les réécritures littéraires de l'enquête qui la déplacent (Patrick Modiano dans *Rue des Boutiques obscures*) ou en accentuent la spécularité (Antoine Bello dans *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, 2010). Conclusion de l'enquête et triomphe de l'enquêteur, la scène finale fait écho à la scène initiale où s'expose le crime.

11 Par exemple : Gaboriau, *L'affaire Lerouge* (1865), Doyle, *Le diadème de Bértyls* (1892), Giono, *Un roi sans divertissement* (1947), Modiano, *Rue des Boutiques obscures* (1978).

L'énigme peut alors s'entendre comme un défi à la figure auctoriale qu'est l'enquêteur, ce qui est fortement souligné, par exemple, chez Fred Vargas, notamment dans *Temps glaciaires* (2015), où l'on trouve, exceptionnellement, une scène finale présentée comme une leçon magistrale d'investigation et d'élaboration narrative. La tension entre la forme narrative simple et la métanarrativité complexifie la posture du lecteur, à la fois *lu* et *lectant*, selon les termes de Michel Picard, c'est-à-dire à la fois immergé dans la fiction, porté par le déroulement de l'enquête, et observant le texte qu'il est en train de lire, à la manière dont le détective examine la scène du crime, parce qu'il cherche lui aussi à résoudre l'énigme. Ainsi s'explique en effet, le fameux défi au lecteur qui installe les romans d'énigme de l'âge d'or dans une sorte de système proportionnel où le détective et l'assassin entretiennent les mêmes relations que le lecteur et l'auteur, le premier cherchant à déchiffrer ce que l'autre a dissimulé, et qui se trouve parfois, chez Ellery Queen par exemple, explicitement énoncé par une interpellation directe du personnage au lecteur inscrivant dans le texte comme une frontière entre l'enquête et la scène finale. Le texte est donc comme un ring (une scène ?) où combattent ceux qui prétendent à l'auctorialité, le détective et l'assassin, et le lecteur se trouve invité à y monter... Le défi au lecteur fait ainsi du récit d'enquête le genre de la métalepse, ce que les analyses de Pierre Bayard mettent en évidence et pratiquent tout à la fois. Quand le lecteur de roman policier cherche à déchiffrer la scène du crime et à interpréter les indices, il confond l'intra et l'extra diégétique, il assimile le monde (intradiegétique) et le texte (extradiégétique) en une spatialité unifiée, conformément au principe fondateur du genre que l'on a évoqué précédemment.

La scène du crime et la scène finale partagent par conséquent, aux deux extrémités du roman policier, cet enjeu de lecture-écriture figuré par la clôture de l'espace, ce qui nous amène à reconsidérer la structure progressive-régressive du roman policier pour l'intégrer dans une perspective plus spatiale. La fameuse double histoire de Todorov (Todorov, 1971 : 11-13), où le moment du crime constitue le pivot entre l'histoire du crime qui y mène et l'histoire de l'enquête qui en découle, souligne certes la fonctionnalité de la scène du crime, mais sans la relier à la scène finale. La structuration proposée par Bayard (Bayard, 1998 : 87-88) décrit la dynamique de l'enquête en deux temps : le premier est un moment d'ouverture aux hypothèses, qui sont autant de récits potentiels, alors que le second, durant la scène finale où le détective profère la solution de l'énigme, actualise un récit unique et clôt simultanément l'investigation et le texte. En fait, puisqu'elle entrelace un discours de la méthode (comment le détective a su) à un récit de ce qui s'est passé, la scène finale est structurée comme une reduplication des moments de l'enquête. La profération de l'énigme et le déroulement de l'enquête deviennent, dans le discours final du détective, explication méthodologique et solution, selon une disposition en chiasme. Ainsi le roman policier raconte deux fois la même chose : la première fois selon une modalité énigmatique, puisque le lecteur ne comprend pas l'énigme ni ce qui se joue dans les étapes de l'enquête, et la deuxième fois selon une modalité explicative, durant la scène finale. Cette dynamique particulière se trouve de surcroît

thématisée dans le récit par le personnage du détective-lecteur, d'abord porté par le mystère et les rebondissements de son enquête, ne comprenant pas toujours ce qui se joue là, puis transformé en figure d'autorité quand il explique et profère le récit. Ainsi s'établit la symétrie entre la scène du crime et la scène finale, deux espaces clos de part et d'autre de l'enquête.

## Observer c'est découper

Si l'on comprend le roman policier comme le passage de l'énigme, matérialisée par la scène du crime, au récit explicatif, énoncé dans la scène finale, l'enquête est précisément ce mouvement d'une clôture à l'autre. La nouvelle de Simenon intitulée *Le Témoignage de l'enfant de chœur* (1947) le thématise avec Justin, l'enfant de chœur qui va servir la messe du matin à la chapelle de l'hôpital et doit traverser seul la ville noire et déserte :

En somme, il y avait deux pôles entre lesquels, chaque matin, le gamin se précipitait avec une sorte de vertige : sa chambre, sous le toit, dont le tirait la sonnerie du réveille-matin, puis, à l'autre bout d'une sorte de vide que des cloches étaient seules à animer, la sacristie de la chapelle. (Simenon, 1992 : volume 1, 42)

Cette dynamique fondamentale incite à interpréter les premières actions du détective comme une mise en jeu de la clôture<sup>12</sup> : c'est lui qui ouvre et ferme le champ de l'investigation, et en cela aussi consiste son autorité. Dans de nombreux *Maigret*, par exemple, l'incipit montre la fin d'une enquête, la difficulté à rentrer chez soi après 30 heures d'interrogatoire, et le coup de téléphone qui configure un nouvel espace pour l'investigation, qui annonce une nouvelle scène de crime. Quand la police propose une explication invraisemblable ou trop facile (comme souvent chez Vargas), quand le client raconte à Sherlock Holmes qu'il craint que sa femme ne soit un vampire (*The Sussex Vampire*, 1924), enquêter, c'est d'abord démonter un récit, reconnaître l'invraisemblance, prouver le mensonge, déceler la mise en scène. Dans cette perspective, les indices sont les éléments qui permettent de passer du récit initial (l'énigme) au récit final (la solution) et leur rôle, en termes lacaniens, est celui des « points de capiton », ces traces du caché qui affleurent, comme des points de contact entre le récit latent (la solution) et le récit patent (l'énigme).

La résolution de l'énigme s'effectue grâce à deux opérations mentales, l'observation et le raisonnement, soit respectivement une sélection (des indices) puis une combinaison (en récit explicatif), ce qui correspond à l'articulation des axes paradigmatique et syntagmatique dans l'énonciation. Dans l'imaginaire de l'enquête, l'observation est représentée par des objets-outils (la loupe de

<sup>12</sup> Cette mise en jeu de la clôture apparaît aussi au niveau extra diégétique : à la fin du livre, le lecteur éprouve à la fois la satisfaction de la clôture, ou, comme dirait Eco, la consolation de la résolution, et la possibilité d'un retour dans le cas d'une série.

Holmes, les lunettes vertes de Dupin) ou des postures (quand le détective s'incline ou s'allonge par terre) mais aussi par une fragmentation : celle d'un espace en vue de délimiter une scène, celle qui consiste à pénétrer dans la chambre close, à lever une contradiction, mais aussi celle de l'indexation qui revient à découper le monde, les corps, les discours. Ce qui fait repérer l'indice en effet, est son caractère incongru, déplacé, ajouté, et l'indexation consiste à distinguer le significatif dans la profusion des détails, l'isoler de son contexte, l'extraire en somme. L'indexation brise le continuum lisible, et l'indice est un fragment de monde, de corps ou de texte. Ainsi le bouton arraché dans la lutte avec l'assassin (*Maigret tend un piège*, 1955), les éraflures et les cicatrices, mais aussi les expressions polysémiques relevées par Poirot (*Five Little Pigs*, 1942). Le discours méthodologique de Holmes explicite cette opération de découpe, comme une synecdoque opérée par une autopsie métaphorique : « *Always look at the hands first, Watson. Then cuffs, trouser-knees, and boots*<sup>13</sup> » (Doyle, 2005-2009 : 922). Cette fragmentation spatiale figurant l'observation révèle le modèle clinique holmésien et la référence constante, dans les aventures de l'illustre détective, à la méthode anatomoclinique, fondée sur la corrélation des signes cliniques et des lésions nécropsiques. Le détective observe le monde et le partage en fragments significatifs, comme l'anatomiste découpe et examine un cadavre. Sa puissance, concentrée dans son coup d'œil, s'accompagne par conséquent de représentations fréquentes de pièces détachées et d'un imaginaire de l'autopsie (Meyer-Bolzinger, 2016). La mise en pièces de l'autopsie constitue alors une métaphore de la démarche analytique.

Dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton* (1904), Holmes et Watson se transforment en cambrioleurs pour lutter contre un maître-chanteur. La description du coffre-fort qu'ils s'apprêtent à fracturer, pour y récupérer des documents compromettants, conjugue les isotopies de l'effraction, de l'opération chirurgicale et de la chevalerie. Les gestes de Holmes sont effectués « *with the calm, scientific accuracy of a surgeon who performs a delicate operation* » ; l'objet est ainsi décrit : « *this green and gold monster, the dragon which held in its maw the reputation of many fair ladies* » ; Watson qualifie leur effraction de conduite « *unselfish and chivalrous* » justifiée par « *the villainous character of our opponent*<sup>14</sup> » (Doyle, *Ibid.* : 904). Cet exemple riche permet d'évoquer les prolongements, dans l'imaginaire de l'enquête, de la représentation de l'observation comme une fragmentation. On peut noter, pour commencer, la proximité ainsi établie entre l'effraction et l'indexation opérée par le détective. Mais cela n'entame pas sa puissance héroïque et on suivra, de ce point de vue, Gilbert Durand qui voit en Sherlock Holmes « le successeur direct de saint Georges » (Durand, 1992 : 184). L'association du coup d'œil de la clairvoyance, de la lame brillante

13 Traduction : « Toujours regarder les mains en premier, Watson. Puis les manchettes de chemise, les genoux du pantalon et les chaussures » (Doyle, 2005-2009 : 923).

14 « avec la précision tranquille et toute scientifique du chirurgien qui entreprend une opération délicate », « ce monstre vert et doré, ce *dragon* qui tenait dans sa gueule la réputation de tant de belles dames », « ouvertement altruïste et *chevaleresque* », « la personnalité crapuleuse de notre adversaire » (Doyle, *Ibid.* : 905). Je souligne.

qui incise, et de l'arme du chevalier séparant le Bien du Mal, inscrit en effet l'enquêteur en héros qui tranche dans l'archétype du pourfendeur de dragons.

La fragmentation se remarque aussi dans le texte-même du roman policier, caractérisé par l'abondance de dialogues et l'insertion de documents iconiques. Le plan des lieux, par exemple, tout en soulignant l'importance de l'espace référentiel, favorise certes les jeux métalectiques du défi au lecteur en lui proposant d'observer directement des lieux intradiégétiques, mais surtout crée un texte discontinu. Les aventures de Sherlock Holmes expriment le passage d'une clôture à l'autre d'un point de vue textuel, avec un récit (un bloc typographique) à l'initiale et en final, et entre les deux, comme des étapes de la transformation de l'énigme en sa solution, les dialogues et des ébauches narratives (des paragraphes plus petits, séparés par de nombreux blancs). La partition spatiale opérée par le coup d'œil s'exhibe encore dans la séquence descriptive où le texte, comme un corps découpé par l'autopsie, se trouve scindé par l'indexation : les portraits des protagonistes (d'éventuels suspects), la description des lieux ou de la scène du crime sont dédoublés dans de très nombreux exemples chez Doyle, Christie ou Simenon, selon que la description mette en scène un voir (non indexé) ou un observer (indexé)<sup>15</sup>. Enfin, une telle représentation de l'observation aboutit à considérer l'indice comme un trope. En effet la stylistique de Riffaterre (1982) définit le trope comme un élément contrastant qui se détache du continuum textuel. Aussi l'indexation ressemble-t-elle à une opération rhétorique : identifier un élément contrastant, lui attribuer une signification qui n'est pas habituellement la sienne. L'indice est donc la figure de style du roman policier : reconnu par contraste, structuré comme un trope à partir de la distinction littéral/figuré, il doit, selon les préceptes de Van Dine qui fondent le défi au lecteur, être à la fois énoncé et dissimulé<sup>16</sup> (in Vanoncini, 1997 : 121-124). C'est pourquoi le roman policier suppose une écriture de la dissimulation, d'où son incompatibilité foncière avec les Belles-Lettres et son caractère de « récit impossible », selon les termes d'Eisenzweig.

## Suivre la piste

Autant la scène, on l'a vu, s'actualise en deux figures symétriques qui se font écho, scène du crime et scène finale, autant les représentations de la piste sont immédiatement arrimées à la dimension métanarrative de ces récits, en raison de la parenté évidente entre le fil narratif à dérouler et la piste à suivre. Qu'est-ce que suivre la piste, en effet, si ce n'est avancer, d'étapes en étapes, jusqu'au résultat ? C'est pourquoi les configurations imaginaires de la piste, liées à la représentation de l'enquête comme un parcours, renvoient plutôt au modèle du chas-

15 C'est Sherlock Holmes, dans *A Scandal in Bohemia* (1-395), qui opère cette distinction essentielle, marquant la différence entre l'enquêteur qui observe et le narrateur, Watson, qui voit.

16 En particulier la règle n° 1, qui fonde le défi au lecteur : « Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème », et la règle n° 15 : « Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. »

seur, puisque c'est le limier qui suit la piste, et se développent en motifs associés à un déplacement, soit intellectuel, le raisonnement, soit spatial, la marche. La déconstruction analytique suppose une reconstruction, une remise en forme discursive, bref un raisonnement. Après la fragmentation de l'indexation, suivre la piste, c'est associer des faits, les rapprocher, les confronter, les relier. Par exemple, dans les enquêtes de Sherlock Holmes, le visuel sert la déconstruction tandis que seul le discours permet la construction narrative. Les figurations de la piste dépendent de celles de l'énigme : à l'embrouillé correspond le fil à suivre, à dérouler, selon l'idée que fabriquer un récit c'est imaginer des enchaînements : « Il revoyait le gosse ; il revoyait le vieillard. Il cherchait un lien » (Simenon, 2002 : 49). Établir des liens, logiques ou narratifs, tel est le défi lancé à l'enquêteur : « *What possible connection can there be between an angry wolfhound and a visit to Bohemia, or either of them with a man crawling down a passage at night*<sup>17</sup> ? » (Doyle, 2005-2009 : 916). La construction de l'histoire à partir des faits établis, se fait à la faveur d'un changement de point de vue ou en se référant à un modèle, un scénario : « *that's the story from the other side*<sup>18</sup> » (Christie, 1941) déclare l'un des témoins de la scène finale.

Suivre la piste se figure différemment selon les références méthodologiques des enquêteurs, selon leur modèle épistémologique. Les représentations du raisonnement de Sherlock Holmes s'actualisent en deux motifs, d'une part tout ce qui est lié à la pipe, en contraste avec la loupe de l'observation : les volutes de fumée, la quantité de tabac consommé... D'autre part, la réflexion se manifeste par l'installation (sur des coussins, dans un fauteuil, en position fœtale...) :

*[Holmes] put on a large blue dressing gown, and then wandered about the room collecting pillows from his bed and cushions from the sofa and armchairs. With these 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*<sup>19</sup>. (Doyle, 2005-2009 : 634)

Héritiers de la méthode holmésienne, les enquêteurs ratiocinateurs sont des penseurs statiques, des *armchair detective*, comme Nero Wolfe ou le prisonnier de Borges, Don Isidro Parodi. Leur immobilité figure, *a contrario*, l'agilité de leur esprit, qui se manifeste aussi dans leurs affirmations surprenantes, présentées comme des déductions logiques opérées par les « petites cellules grises ». Dans ces enquêtes-là, essentiellement des romans d'énigme de l'âge d'or, le modèle du chasseur a quasiment disparu au profit du lecteur et du logicien, et l'animalisation du détective, sa transformation en chien renifleur, très

17 « Quel rapport peut-il bien exister entre un chien loup agressif et un séjour en Bohême, ou entre l'un et l'autre de ces faits et un homme qui rampe la nuit dans un couloir ? » (p. 917).

18 Je souligne et je traduis : « C'est l'histoire vue d'un autre côté ».

19 [Holmes] enfila une grande robe de chambre bleue, puis déambula dans la chambre pour rassembler les oreillers de son lit et les coussins du canapé et des fauteuils. Il fabriqua ainsi une sorte de divan oriental sur lequel il se percha, assis en tailleur, un petit tas de tabac brun et une boîte d'allumettes posés devant lui. » (p. 635).

présente dans les romans antérieurs à la Première Guerre mondiale (Vareille, 1989), est reléguée au rang de parade grotesque par les enquêteurs cérébraux de l'entre-deux-guerres<sup>20</sup>.

Avec les enquêteurs qui refusent le modèle holmésien, le mouvement logique devient déplacement dans l'espace : pour eux, penser, c'est marcher. Par exemple, le commissaire Maigret, imaginé par Simenon en opposition aux détectives rationnels et brillants, qui rejette l'idée même de méthode et fonde son investigation sur la compréhension, suit la piste en marchant dans Paris, en refaisant un itinéraire, en mettant ses pas dans ceux de la victime (Meyer-Bolzinger, 2007). Sa façon d'enquêter, qui consiste à se projeter dans un personnage, fonctionne comme une immersion fictionnelle actualisée par la déambulation. Il en est de même avec Adamsberg (Fred Vargas) dont l'errance sans but dans le labyrinthe urbain, avec une préférence marquée pour les bords de Seine, révèle une pensée tortueuse : « Adamsberg ne savait réfléchir qu'en déambulant<sup>21</sup> ». Ces enquêteurs marcheurs font resurgir la figure du limier, comme un retour à la piste matérielle et à une acception littérale de la formule « suivre la piste », un retour aux figurations archaïques de l'investigation pour souligner une sensibilité au concret, au détriment de l'intelligence abstraite : Adamsberg sent la cruauté, comme une odeur qui « suinte<sup>22</sup> », tandis que Maigret « [renifle] l'intimité des autres » (Simenon, 1992, volume 10 : 61). Si leur intuition est ainsi figurée comme un flair, et leur réflexion concrétisée comme un itinéraire, il faut néanmoins souligner que ce retour du limier s'accompagne de la disparition des métaphores cynégétiques, au profit d'une référence à la pêche considérée comme une chasse euphémisée. On sait que Maigret a coutume de contempler en rêvant le pêcheur du Pont Saint-Michel, son double immobile, et Adamsberg, parce qu'il est insaisissable et apparemment illogique, est associé à un imaginaire aquatique (Meyer-Bolzinger, 2012b). Une telle pratique de l'investigation, plus intuitive, voire apparemment anarchique, n'empêche pas ces enquêteurs arpenteurs de résoudre des énigmes complexes : « c'est notre métier, de finir les histoires » (Vargas, 2006 : 94), déclare Adamsberg. Que le rejet du modèle logique et rationaliste révèle la spatialité des représentations imaginaires de l'investigation en l'assimilant à une déambulation se remarque aussi dans les réécritures contemporaines de l'enquête hors roman policier. Par exemple, dans *Rue des Boutiques obscures*, un faux roman policier pour lequel Modiano obtient le prix Goncourt en 1978, l'imaginaire de l'enquête est présent mais atténué : plus de scène du crime ni de scène finale, on glisse du *whodunit* à un questionnement plus métaphysique sur l'identité, et l'enquête inaboutie se résume essentiellement, au-delà de la rencontre de témoins peu fiables, à une errance urbaine qui remplace le raisonnement. Ainsi la fabrique du récit s'inscrit elle aussi dans l'espace avec la figuration du raisonnement comme une déambulation.

20 Voir en particulier, dans *Murder on the Links* (1923-*Le Crime du golf*), la manière dont Poirot dénigre le policier attaché aux empreintes en l'appelant *the human foxhound*.

21 Par exemple : Vargas, 2006 : 102.

22 Par exemple : Vargas, 1991 : 37.

On peut donc décrire et analyser le fonctionnement du roman policier en termes de spatialité et les éléments ainsi mis au jour, la symétrie entre scène du crime et scène finale, la figuration de l'observation comme une fragmentation et celle du raisonnement comme un déplacement, dépendent de la dimension métanarrative du récit d'enquête. L'enquête est donc représentée comme la déconstruction-reconstruction d'un récit configuré comme un espace clos, soit la lecture/écriture d'une spatialité « monde-corps-texte ». On se souvient que, dans son essai intitulé *Une Chambre à soi* (1929), Virginia Woolf faisait de la clôture spatiale une condition de l'écriture. En effet, si les configurations spatiales analysées emblématisent la littérarité spécifique du mauvais genre, elles constituent aussi des représentations imaginaires de la créativité qui peuvent se lire ailleurs : dans les autobiographies d'écrivain du xx<sup>e</sup> siècle, par exemple, la description de la chambre d'enfant comprend invariablement des figurations de la clôture et de l'élan qui expriment l'envol de l'imagination, la naissance du récit et la vocation de l'écrivain (Meyer-Bolzinger, 2015), ce qui est aussi une manière d'insister sur les liens unissant spatialité et textualité.

## Œuvres citées

- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHRISTIE, Agatha, *Evil Under the Sun*, 1941.
- COOPER, James Fenimore, *The Last of the Mohicans*, Londres, Everyman's Library, 1957.
- DOYLE, Arthur Conan, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, 5 volumes, Paris, Omnibus, 2005-2009.
- DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 1992.
- GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6, 1980, p. 7-44.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », *Géographie et cultures*, 61, 2007, p. 43-59.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'écriture policière de Modiano, ou l'enquête en suspens », Gilles Ménégaldo, Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 265-277.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'hypertrophie du voir dans le roman policier », Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Voir / être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la culture et la littérature européenne*, Paris, Éditions L'improvisiste, 2011, p. 247-256.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, *La méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012a.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Adamsberg fils de Maigret », *Temps Noir*, 15, 2012b, p. 84-99.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « La chambre d'enfant et la naissance à l'écriture », Françoise Abel, Mireille Delbraccio, Maryse Petit (dir.), *Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?*, Paris, Hermann, 2015, p. 113-125.

- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'imaginaire de l'autopsie », Hélène Machinal, Gilles Ménégaldo, Jean-Pierre Naugrette (dir.), *Sherlock Holmes un nouveau limier pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 75-88.
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- ROSEMBERG, Muriel, « Introduction. Les espaces du roman policier », *Géographie et cultures*, 61, 2007, p. 3-5.
- SIMENON, Georges, *Tout Simenon*, 1992
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 9-19.
- VANONCINI, André *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1997.
- VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- VARGAS, Fred, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris, Viviane Hamy, 1991.
- VARGAS, Fred, *Dans les bois éternels*, Paris, Viviane Hamy, 2006.

---

|

---

---

## Cartes

