

# PREMIÈRE PARTIE

## Le récit à énigme

### Objectifs

#### **Nouvelle 1, extrait 1 (lignes 1 à 131)**

- Identifier dans un début de récit policier la voix narrative (point de vue, registre de langue).
- Identifier les éléments constitutifs du genre (éléments du pacte de lecture) à travers la présentation des personnages et la mise en place de l'intrigue (enquêteur, victime, mystère).

#### **Nouvelle 1, extrait 2 (lignes 132 à 441)**

- Savoir repérer l'organisation d'un récit à énigme (étape 1 : présentation de l'énigme).
- Prendre conscience des différences entre l'histoire et le récit, entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit, dans la construction du récit à énigme.
- Savoir reconnaître les indices et leur rôle dans le récit.

#### **Nouvelle 1, extrait 3 (lignes 442 à 846)**

- Comprendre l'organisation d'un récit à énigme : étape du recueil des données (enquête matérielle).
- Identifier le stéréotype de la chambre close.
- Comprendre le rôle des indices.

#### **Nouvelle 1, extrait 4 (lignes 847 à la fin)**

- Identifier les étapes du récit à énigme : la vérification des hypothèses et l'élucidation finale.
- Identifier les procédés du suspense (effet de ralentissement, tonalité fantastique, notion de point de vue).
- Identifier la place et la fonction du discours explicatif dans un récit policier.
- Identifier les valeurs représentées à travers l'intrigue et les personnages.

#### **Nouvelle 2**

- Repérer les principales étapes d'une nouvelle à énigme.
- Identifier le renouvellement du genre à travers le personnage de l'enquêteur (la figure du privé).
- Repérer les différents niveaux de langage, analyser les emplois de ces niveaux de langage et les effets produits sur le lecteur.

# Nouvelle 1. Le ruban moucheté (page 8)

## Extrait 1 (lignes 1 à 131)

### Repérer et analyser

1. **a. b. c.** Récit mené à la première personne : le narrateur est Watson. On découvre son nom à la ligne 30. Le registre de langue est soutenu, on ne trouvera trace d'aucune familiarité (on remarquera même l'expression « lève-tôt » que le narrateur signale entre guillemets comme trop familière).

2. Le temps verbal dominant dans les deux premiers paragraphes est le présent de l'indicatif. L'énoncé est ancré dans la situation d'énonciation, il se rapporte à ce que vit le narrateur, à ce qu'il fait, au moment de l'écriture (« *Voici huit ans que j'étudie les méthodes de mon ami Sherlock Holmes... ; Quand je compulsé...* », l. 1 à 4). Les destinataires sont implicitement désignés : ce sont les lecteurs à qui sont destinées toutes les notes que Watson prend afin de publier : « *Au reste, il n'est pas mauvais que la vérité sur cette affaire soit enfin publiée* » (l. 18-19).

3. À partir de la ligne 23, les temps changent : apparaissent les temps du passé, passé simple et imparfait notamment (« *je m'éveillai... s'approchait de mon lit* »). L'énoncé qui suit est donc coupé de la situation d'énonciation (« *un matin d'avril 1883* ») ; le narrateur évoque à partir de ce moment une histoire qui a eu lieu dans le passé. On change donc de repères mais il est essentiel, pour l'analyse et l'interprétation de la nouvelle, de faire sentir aux élèves ce double plan énonciatif et surtout de bien placer l'histoire racontée (l'énoncé coupé de la situation d'énonciation) dans le cadre de la situation d'énonciation initiale qui contient les enjeux de l'écriture. En effet, quelle signification donner à ce montage, à ce préambule qu'on aurait tendance à écarter parfois un peu trop rapidement. En d'autres termes quel est le statut de ce récit rétrospectif qui constitue le corps même de la nouvelle ?

4. **a. b.** Pour répondre, il faut aborder la notion du point de vue. On notera aisément que le point de vue adopté est celui de Watson. L'intérêt de ce point de vue réside dans le fait que Watson n'est pas l'enquêteur, il est un témoin, il permet au lecteur de suivre l'élucidation de l'énigme du point de vue de celui qui ne sait pas (ce qui, dans l'économie d'un récit policier présente de gros avantages pour entretenir le suspense, notamment).

5. **a. b.** Mais ce point de vue oriente surtout la lecture du texte car Watson, l'ami, le fidèle, le discret Watson est très admiratif devant S. Holmes dont il se présente d'emblée comme le biographe, le mémorialiste (l. 1). Il éprouve une réelle fascination pour cet être hors du commun et c'est clairement pour chanter ses mérites qu'il écrit, pour faire connaître son génie. Sherlock Holmes « *travaillait*

*bien davantage pour l'amour de l'art que pour s'enrichir... il lui fallait l'inhabituel, et même le fantastique* » (l. 6 à 9) ; il annonce l'histoire qu'il va raconter comme « *la plus singulièrement fantastique* » (l. 10) ; plus loin dans le récit, il dira en parlant de la logique de son ami qu'« *elle était tellement prompte qu'elle rivalisait avec l'intuition* » (l. 45-46). Enfin, il manie encore le superlatif en soulignant que S. Holmes « *débrouillait les problèmes les plus compliqués qui étaient soumis à sa sagacité* » (l. 48-49).

**c. d.** La situation d'énonciation initiale est donc déterminante pour le sens global de la nouvelle et du récit qui est rapporté dans le but de mettre en valeur les facultés d'analyse du célèbre détective. Watson construit le mythe. On se rappellera que *Le Double Assassinat de la Rue Morgue* est bâti sur le même modèle : après un long préambule sur la supériorité de l'esprit d'analyse, le narrateur (aussi un ami admiratif de l'enquêteur) illustre son propos initial en rapportant la façon dont le Chevalier Dupin a élucidé l'énigme de la rue Morgue.

**6.** Le récit commence à Londres, dans l'appartement du détective, situé dans Baker Street, un matin « *de bonne heure* », en « *avril 1883* ». Le « *cabriolet* » et le train qui sont des moyens de transport utilisés à cette époque, le feu dans la cheminée allumé par Mme Hudson peuvent fournir des indices pour préciser le cadre référentiel.

**7.** Dans l'univers quotidien des deux amis surgit une jeune femme qui va déclencher l'action. Les lecteurs des romans et nouvelles de Conan Doyle sont familiers de ce schéma très classique (voir *La Ligue de Rouquins*, *Les pépins d'orange*, *L'Escarboucle bleue*, *Le Chien des Baskerville*...).

**8. a. b.** La jeune femme est en proie à un grand trouble. On relèvera le champ lexical de la peur et de ses sensations (« *voix étouffée... je suis terrorisée... énermée à un degré pitoyable... traits tirés... peau grise... yeux agités... épouvante... prématurément grisonné... femme égarée* », la métaphore « *on aurait dit un animal traqué* ») qui installe la visiteuse dans le rôle de la victime. Cette apparition fait entrer dans l'univers du policier, satisfait les attentes de lecture en créant un climat de mystère : la visiteuse est « *vêtue de noir* », son « *visage (est) caché par une voilette épaisse* » (l. 51 à 71).

**9.** On remarquera que le début de cette nouvelle n'est pas très riche du point de vue de la caractérisation (notamment physique). On pourra lire avec les élèves un portrait plus complet dans *L'Étude en Rouge*. Ici, on notera essentiellement l'accent mis sur les habitudes de vie (l. 25), le rapport à l'argent (l. 112 à 116), l'enthousiasme immédiatement manifesté par le personnage à l'annonce d'une nouvelle et enfin sur ses facultés intellectuelles, « *la rapidité de sa logique* », « *sa sagacité d'analyste* ».

Ses relations avec les autres personnages sont empreintes de courtoisie et même d'humour. Il ironise auprès de Watson qu'il tire du lit (l. 41-42). Il se montre plein de gentillesse et de compassion pour la jeune fille (« *dit Holmes aimablement* », « *dit-il doucement, en se penchant vers elle pour tapoter son bras* »). Il montre sa puissance de raisonnement (« *Vous êtes arrivée par le train, ce matin, n'est-*

ce pas ? » ; « Et vous avez fait une longue course en cabriolet, sur de mauvaises routes, avant d'arriver à la gare ». Ces remarques produisent un effet de sidération sur son interlocutrice qui est très impressionnée (« La dame sursauta, et considéra mon camarade avec ahurissement. – Ne cherchez aucun mystère, chère madame ! »). S. Holmes prouve ainsi sa virtuosité, il cherche à se montrer à la hauteur de la réputation qui lui a été faite (l. 94 à 99). Voir autres passages de ce type dans *L'Escarboucle bleue*, avec l'épisode du chapeau, ou encore *Le Chien des Baskerville*, avec l'épisode de la canne.

**10. a. b.** Watson évoque rapidement le principe de la méthode holmésienne : « j'admira la rapidité de sa logique... elle déroulait toujours ses propositions en partant d'une base solide, grâce à quoi il débrouillait les problèmes les plus compliqués qui étaient soumis à sa sagacité d'analyste » (l. 45 à 49). Sens de l'observation, faculté de déduction sont les deux qualités du célèbre détective qui se montre, dans ce domaine, un digne héritier du Chevalier Dupin.

Faits observés	Faits déduits
« je remarque un billet de retour... »	« Vous êtes arrivée par le train de ce matin »
« Sur la manche gauche de votre veste, Il y a ces taches de boue très fraîches. »	« Le seul moyen de transport qui projette ainsi de la boue est un cabriolet ; et je suis sûr que vous étiez assise à gauche du cocher »

**11. a. b.** À travers ces premières pages, le pacte de lecture est établi, le lecteur trouve (ou retrouve) les éléments constitutifs du genre policier (il y a un mystère, une victime, et un personnage d'enquêteur convaincant). Et beaucoup de questions se posent, notamment sur ce qui peut terrifier de la sorte la jeune inconnue. Mais, surtout, à travers ces premières pages centrées sur le personnage de Sherlock Holmes, Watson entraîne le lecteur dans sa fascination pour la virtuosité du détective et crée les conditions du culte.

## Extrait 2 (lignes 132 à 441)

### Repérer et analyser

**1. a. b. c.** Les personnages en présence, dans l'appartement de Baker Street, sont Watson, Hélène Stoner, et S. Holmes. C'est évidemment la jeune fille qui parle le plus puisqu'elle raconte son histoire à S. Holmes (son volume de parole est très important). Les paroles rapportées ont une fonction informative et dramatique.

**2. a.** Watson ne dit rien du tout dans cette scène. Il est là comme témoin muet.  
**b.** S. Holmes intervient peu au début, plus abondamment à la fin, il n'a pas vraiment ici un rôle de premier plan. Toutefois, on peut considérer que ses interventions, dans l'échange, jouent un rôle actif en permettant à Hélène de développer

la présentation de l'énigme. On peut ainsi relever les paroles de S. Holmes et réfléchir à leurs fonctions suivant qu'elles reformulent, encouragent à continuer, demandent des précisions ou de nouvelles informations.

3. La somme d'informations données par Hélène est très importante. Cette question vise donc à clarifier la situation et à faciliter le repérage dans le temps.

En outre, le travail sur le retour en arrière permet d'aborder les notions de temporalité spécifiques au récit policier à énigme. On citera Michel Butor qui fait dire à l'un de ses personnages, dans *L'Emploi du temps*, que le récit policier « *superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime et les jours du drame qui mènent à lui* ». Pour T. Todorov (*Poétique de la prose*) « *la première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (celle de l'enquête)* ». D'où la nécessité pour l'auteur de récit policier, à l'intérieur du récit chronologique de l'enquête, de recourir à des retours en arrière, désignés par G. Genette du nom d'analepses : « *toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve* ». Le procédé narratif de l'analepse est donc un procédé constitutif du genre.

– Mariage du Dr Roylott et de Mme Stoner aux Indes vers 1853

– Retour de la famille en Angleterre

– Mort de Mme Stoner dans un accident de chemin de fer « *voici huit ans* »

– Mort de Julie « *il y a deux ans* » (1881 : elle a à peine trente ans)

– Demande en mariage de Percy « *il y a un mois* » (mars 1883)

– Bagarre entre Roylott et le maréchal-ferrant « *la semaine dernière* »

– Changement de chambre « *avant-hier* »

– Manifestations des sifflements « *la nuit dernière* »

– Visite à Sherlock Holmes

4. Le retour en arrière s'étale sur une période d'une trentaine d'années.

5. Le crime n'est ni récent ni clairement établi dans cette nouvelle. L'énigme repose essentiellement sur les craintes d'Hélène, « *craintes imprécises, soupçons fondés sur de tout petits détails* ». En fait, Hélène qui a perçu les mêmes sifflements que ceux qui s'étaient faits entendre la nuit de la mort de sa sœur, se sent en danger. Son récit l'amène alors à exposer les circonstances troubles de la mort de sa jumelle (qu'on peut ici qualifier de « méfait initial »).

6. Julie Stoner est morte dans sa chambre fermée à clef de l'intérieur (l. 321 à 328), une nuit de tempête (« *une nuit affreuse... le vent hurlait* », l. 273 à 276). En outre, cette mort fut une mort violente ; on peut relever le champ lexical de l'horreur (« *soudain... jaillit le hurlement sauvage d'une femme...* » ; « *un nouveau spasme* », l. 274 à 297).

7. Les causes de cette mort n'ont pas été clairement élucidées. Le Dr Roylott a bien été suspecté mais faute de trouver un mobile « plausible », le coroner chargé de l'enquête a abandonné toute poursuite à l'encontre de ce personnage ; le mystère demeure. Le décès est attribué à un sentiment de grande frayeur mais beaucoup de questions restent sans réponses.

8. Les deux sœurs présentent des points communs : un mariage imminent (l. 216 à 218 et l. 355-356), l'occupation de la même chambre (l. 356 à 360) et elles ont entendu toutes deux des sifflements.

9. Voici quelques indices qu'une lecture attentive et experte permet d'identifier.  
– La mère : fortune personnelle, dispositions prises pour léguer une partie à ses filles au moment de leur mariage (l. 161 à 166).

– Le beau-père : homme particulièrement violent (l. 185-186, 173-174 et 382-383).

10. C'est un homme misanthrope et excentrique qui aime la compagnie des marginaux (les bohémiens) et celle des animaux exotiques (babouin, guépard).

Ces éléments permettent de construire le portrait d'un homme inquiétant et dangereux qui pourrait constituer le coupable idéal. Il reste cependant à déceler le mobile et surtout la façon dont cet assassinat a été commis.

11. On réfléchira avec les élèves à l'activité du lecteur de roman policier qui, comme l'enquêteur, cherche des indices pour découvrir le coupable.

« *Ainsi, lire un récit d'énigme consistera surtout à lire les indices qui émaillent l'enquête, et à bien les lire, c'est-à-dire d'abord à les identifier et ensuite à dégager les vrais des faux pour enfin les rassembler en une chaîne textuelle signifiante* ».

Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, De-Boeck-Duculot, 1989.

L'expression prononcée par Julie « *Le ruban moucheté !* » au moment de sa mort reste énigmatique. Hélène lui donne plusieurs interprétations : folie ou allusion aux bohémiens (qui peuvent ici faire figure de suspects).

12. 13. Le sentiment qui prédomine à la fin de cette scène est un sentiment de curiosité face à l'incohérence et au mystère total (voir les commentaires de S. Holmes, l. 347 et l. 386 à 388). Des doutes pèsent sur le personnage de Roylott mais les circonstances de la mort de Julie (et notamment le mystère de la chambre close) empêchent de voir clair dans l'énigme. Face à ce problème, seul le personnage de Sherlock Holmes peut réussir.

### Extrait 3 (lignes 442 à 846)

#### Repérer et analyser

1. Le Dr Roylott, qui fait irruption tout à coup, tel « *une apparition* », se présente comme un homme massif, rustre et brutal qui correspond bien au portrait brossé par Hélène Stoner. On relèvera ainsi lignes 442 à 453 les termes suivants qui donnent une idée de la taille du personnage : « *un géant, habillé... comme un notaire et comme un paysan* » ; « *il était si grand que son chapeau essayait le cadre supérieur de la porte que sa corpulence bouchait complètement* » ; « *un visage gras* ». On soulignera également sa violence (la porte s'ouvre « *brutalement* » ; « *en marchant sur nous avec des moulinets de son stick* » ; « *il bondit en avant, s'empara du tisonnier et le courba entre ses grosses mains marron* »), son agres-

sivité à travers les verbes de parole (« *hurla le vieillard* » ; « *grommela notre visiteur* »), son insolence (« *Je vous connais, espèce de coquin !* » ; « *Holmes le touche-à-tout* » ; « *Holmes la mouche du coche* ») et sa méchanceté (« *Visage marqué par les pires passions, yeux enfoncés, bilieux* » ; « ... *l'air d'un vieil oiseau de proie* », et l. 781 à 784).

2. S. Holmes réagit face à lui avec beaucoup de calme (« *répondit calmement mon camarade* » ; « *dit Holmes avec un grand sang-froid* » ; « *poursuivit mon compagnon impassible* »), et avec humour (« *Mon ami se borna à sourire... Son visage s'élargit... Holmes gloussa de joie* »). Il ne rentre pas dans la provocation, il détourne volontairement la conversation sur des sujets sans intérêt pour se moquer de son interlocuteur (« *Vous ne trouvez pas qu'il fait un peu trop froid pour cette époque de l'année* » ; « *Quand vous sortirez... des courants d'air* »). Cependant ce calme est calculé : Holmes se contient devant la grossièreté de Roylott mais on remarquera qu'il peut montrer une force inattendue (« *Tout en parlant, il avait rattrapé le tisonnier, et, d'un seul coup, il le redressa* »). Cet épisode est intéressant à ce stade de la nouvelle puisque l'enquêteur et le coupable se font face et le contraste entre les deux personnages est saisissant : on sent que les forces du Bien et celles du Mal s'affrontent.

3. Watson et Holmes se retrouvent dans deux dialogues, l'un au début après le départ d'Hélène et l'autre à la fin après l'examen des lieux et l'interrogatoire de la jeune fille. Ces dialogues ponctuent l'action ; ils sont des moments de pause où les personnages font le point. Ils permettent au lecteur d'entendre Holmes penser tout haut et récapituler les éléments du problème.

4. Il faut souligner ici le rôle de Watson qui est en décalage par rapport à son compagnon dans la compréhension de la situation : « *je ne vois pas le lien* », dit-il, ce qui tend à mettre en valeur la supériorité de l'enquêteur.

5. « *Le bâtiment était en pierres grises... fenêtres* » : la description du manoir est dominée par le champ lexical de la vétusté et du délabrement (« *pierres grises... murs parsemés de mousse... vitres... cassées et des madriers bloquaient les fenêtres ; le toit révélait une crevasse... c'était le château de la ruine... vaguement restauré* »). Tout est laissé à l'abandon, ce qui donne une apparence sinistre, hostile et crée une atmosphère lugubre propre à entretenir le suspense. On insistera ici sur cette notion qui est constitutive du genre policier et qui peut naître en particulier de l'évocation des lieux.

6. Faire dessiner le plan des lieux permet de reprendre une lecture précise de quelques passages (l. 585 à 598), de visualiser l'espace et de localiser la configuration des chambres avec portes et fenêtres (l. 631 à 634). Les élèves identifieront bien mieux le stéréotype du lieu clos. La délimitation du lieu renforce la complexité de l'énigme (« *Holmes s'efforça d'ouvrir les persiennes de l'extérieur, mais il n'y parvint pas* » ; « *Hum ! fit-il en se grattant le menton avec perplexité. Ma théorie se heurte à quelques difficultés, quand ces persiennes sont fermées avec la barre, personne ne peut s'introduire par la fenêtre... Bien : allons voir si l'intérieur apportera plus d'atouts à notre jeu* », l. 619 à 630).

« De la découverte du meurtre à la découverte du coupable, tout doit survenir sans la moindre intervention extérieure et tout s'y doit éclaircir par la seule vertu du raisonnement ».

R. Caillois, « Puissances du roman », *Approches de l'imaginaire*, éd. Gallimard, 1974.

L'examen attentif de ces lieux révèle à l'enquêteur les pistes à suivre pour reconstruire le méfait et identifier le coupable qui ne saurait être extérieur au lieu lui-même. On pourra évoquer la fortune littéraire de ce stéréotype du lieu clos depuis *Le Double Assassinat de la rue Morgue*, *Le Mystère de la chambre close* (donner le plan de la galerie inexplicable), *La Chambre ardente*, *Les Dix petits nègres*, *Le Chien jaune*...

7. C'est pourquoi l'examen de ces lieux revêt une importance capitale dans ce style d'énigme. Watson décrit d'ailleurs avec saveur l'exaltation, l'accès de fièvre qui, à l'arrivée sur le terrain, s'emparent de Holmes rampant et flairant comme un chien de chasse (l. 658 à 664). On pourra faire une liste des verbes de perception très nombreux (*regarder; découvrir; examiner; procéder à l'inspection, considérer; examiner; inspecter; scruter*), et noter la présence d'adverbes et de compléments circonstanciels de manière (« avec la plus grande attention », « soigneusement », « avec le plus grand soin »). La loupe est l'accessoire de la situation (l. 623). Le passage est très important, la méthode holmésienne est basée sur le sens de l'observation.

8. Indices examinés par S. Holmes : une fausse sonnette, une bouche d'aération qui ne débouche pas sur l'extérieur, un petit bol de lait, un coffre, un lit fixé au sol, une courte lanière, une chaise usée.

9. Avant de partir pour Stoke Moran (on fera remarquer au passage que nous sommes toujours dans la même journée), Holmes s'est absenté (l. 501). L'information contenue par la feuille de papier bleue qu'il rapporte concerne les dernières volontés de Mme Stoner : « le testament de la défunte » stipule que chacune de ses filles doit disposer au moment de son mariage d'un revenu de 250 livres, somme que Roylott ne peut leur accorder sans risquer la ruine définitive. Le détective peut établir le meurtre et/ou la tentative d'assassinat : il tient le mobile, c'est-à-dire l'argent (l. 506 à 519).

10. Le mobile et le nom du coupable sont clairs pour S. Holmes (l. 838-839) ; il connaît les modalités du méfait mais il lui reste à vérifier les hypothèses, et surtout à identifier de façon certaine l'arme du crime. C'est la raison pour laquelle il met au point un plan d'action pour la nuit : passer la nuit dans la chambre de la jeune fille... Watson et le lecteur en savent moins que lui, l'action est à son paroxysme (on sent la menace du danger : « Il y a certainement du danger dans l'air » ; « Je crois que, d'ici le lever du jour, nous ne manquerons pas de sujets d'horreur », l. 841 à 844), la révélation doit subir un délai d'attente qui renforce le sentiment de curiosité et entretient le suspense.

## Extrait 4 (lignes 847 à la fin)

### Repérer et analyser

1. a. b. L'action de la ligne 847 à 973 se déroule la nuit dans le parc du manoir puis dans la chambre à coucher d'Hélène. Le caractère nocturne et les lieux précédemment décrits installent le lecteur dans un climat inquiétant.

2. L'atmosphère inquiétante est renforcée par les notations visuelles et auditives : les personnages sont dans l'obscurité (« *L'obscurité se fit totale dans la direction du manoir* » ; « *Puis nous nous engageâmes sur la route noire* » ; « *Nous étions plongés dans une nuit totale* »), dans le silence qui domine (« *Je n'entendais pas un bruit : même pas le souffle de mon compagnon* »), et les bruits prennent un relief important (« *le ululement d'un nocturne* » ; « *Sous notre fenêtre nous entendîmes même une sorte de miaulement prolongé* »).

Au moment où l'action s'intensifie, les notations olfactives (« *une forte odeur d'huile brûlante* ») s'associent aux notations auditives qui se multiplient (« *J'entendis un léger bruit qui se déplaçait* » ; « *J'avais entendu un sifflement distinct quoi qu'étouffé* » ; « *Il avait les yeux levés vers la bouche d'aération, quand le cri le plus horrifié que je n'aie jamais entendu déchira soudain le silence de la nuit. Le cri monta, s'enfla : un hurlement sauvage fait de douleur, de terreur et de colère.* »). On peut conclure en soulignant la tonalité fantastique de cette scène : les notations que nous venons de relever présentent en effet un caractère énigmatique et indéfini (voir les déterminants) : rien n'est clairement identifié, le narrateur recourt même à la comparaison (« *quelque chose comme un jet de vapeur qui s'échappe d'une bouilloire* ») pour tenter de définir ce qu'il entend. L'ambiance qui règne est sinistre (« *un vent glacé nous fouettait le visage ; c'était sinistre* ») et lugubre (« *l'horloge... tintait lugubrement* »). Enfin, on commentera la caractérisation du cri qui déchire soudain le silence et dont, à ce stade du récit, on ne connaît pas l'origine (« *le cri le plus horrifié que j'aie jamais entendu* » ; « *un hurlement sauvage* »). Ce cri sans visage apparaît comme inhumain, presque surnaturel et constitue un élément du fantastique de cette scène.

3. a. b. On observera ensuite, dans le rythme du récit, un effet très net de ralentissement propre à créer le suspense : de la ligne 847 à 973, il ne s'écoule que quelques heures ; les indications temporelles sont très nombreuses (l. 847, l. 849-850, l. 906 à 909). Le narrateur Watson souligne l'intensité dramatique de l'attente par ses commentaires (l. 897, l. 907), faisant ainsi partager au lecteur le sentiment pénible et douloureux de l'attente.

4. Le sentiment qui domine dans cette scène est la peur, provoquée par l'apparition du babouin (« *figé de stupeur* », l. 868) et grandissante en raison de la proximité du danger, de la mort (« *Le moindre bruit pourrait nous être fatal* », l. 884). Les deux personnages manifestent une grande tension, ils ne doivent pas bouger, ils sont, tels des chasseurs, aux aguets (« *les yeux grands ouverts, et dévoré par une tension semblable à la mienne* », l. 900-901 ; « *nous étions prêts à tout* »). Au moment de l'action, le sentiment d'angoisse se renforce et se trans-

forme en sentiment d'horreur (« *Je pus apercevoir, toutefois, la pâleur de son visage, bouleversé d'horreur et de dégoût* » ; « *Interdit, pétrifié... toujours blanc comme un linge* », l. 935-936).

5. On retrouve ici le décalage déjà noté entre les personnages, celui qui sait/ceux qui ne savent pas (« *J'avais oublié les étranges manies du docteur* », l. 873), entre celui qui agit/ceux qui suivent, propice à l'identification du lecteur. Ce rapport d'inégalité prend ici un caractère particulier puisque Holmes se montre très directif et sûr de lui. Ses ordres sont brefs et laconiques (l. 889 à 892 et 940 à 942).

« *Je ne voyais rien...* » (l. 923) : on observera que, dans ce paragraphe, le lecteur découvre l'action par Watson qui la décrit lui-même par l'intermédiaire de S. Holmes. En effet, au moment où Holmes tue le serpent, Watson a un temps de retard dans la perception de la réalité (l. 925-926). Il ne voit pas le serpent mais l'effet produit par la vision de l'animal sur son ami (l. 926 à 928). L'emploi du point de vue interne est un procédé ici particulièrement efficace pour renforcer l'intensité dramatique de la scène et pour entretenir le suspense puisqu'il permet de retarder le moment de la révélation en maintenant le lecteur dans l'ignorance.

6. L'explication que S. Holmes (noter le « *je* » qui prend la parole assez longuement) donne à la fin clôt la nouvelle et permet d'élucider toute l'énigme. Le discours explicatif, traditionnel du récit policier de détection, est une règle du genre, et à ce titre il est attendu du lecteur qui veut savoir la vérité et comprendre comment il s'est piégé ou doublé.

On relèvera les verbes qui appartiennent au champ lexical du raisonnement (« *réviser mon jugement* » ; « *je me rendis compte* » ; « *je pensai* » ; « *je reliai cette hypothèse* » ; « *puis je réfléchis* » ; « *j'aboutis à ces conclusions* »).

On relira attentivement le texte à partir de la ligne 983 pour retrouver toutes les étapes de l'enquête : les fausses pistes (l. 983-984) ; les premières hypothèses (l. 1018) ; l'examen des lieux (l. 1019) ; la vérification des hypothèses (l. 1024).

7. On peut mettre en relation les indices et les déductions comme cela a été fait dans la scène initiale.

Indices	Déductions
Faux cordon	Passerelle
Bouche d'aération	Conduit entre les deux chambres
Coupe de lait	Appât
Sifflements	Appels pour faire revenir le serpent
Coffre, bol, lanterne	Accessoires destinés à l'animal

S. Holmes élucide l'énigme du lieu clos en montrant qu'il y avait un petit passage que seul un animal comme un serpent pouvait emprunter : élémentaire, mon cher Watson ! (à noter ici que cette phrase fameuse n'est pas de Conan Doyle, mais de deux de ses successeurs, A.-C. Doyle, son fils, et J.-D. Carr).

La méthode de S. Holmes, comme on l'a vu dans la scène initiale, repose sur ses

facultés d'observation et ses qualités d'analyse mais aussi sur un sens de l'intuition très développé, toutes caractéristiques qui font de lui un enquêteur génial.

**8.** Le docteur était apparu comme un homme violent (voir extraits 2 et 3), marginal, excentrique (animaux de compagnie peu ordinaires) et misanthrope ; il constitue un personnage de coupable redoutable et dangereux, diabolique, qui sait mettre son intelligence au service du Mal. Son mobile est vil puisqu'il ne veut pas donner à ses belles filles l'argent auquel elles peuvent prétendre. Mais il est prêt à tout, et il peut mettre en œuvre avec un machiavélisme sans pareil ses desseins pour organiser un crime parfait.

Il meurt piqué par le serpent destiné à sa victime. L'arme s'est retournée contre le coupable. On soulignera ici l'ironie du sort qui joue sur le renversement de situation.

**9.** S. Holmes se reconnaît indirectement responsable de la mort de Roylott (« *c'est une responsabilité qui ne pèse pas lourd sur ma conscience* », l. 1038-1039) mais compte tenu de la personnalité du coupable, il pense plutôt avoir fait une bonne œuvre et/ou avoir contribué à éliminer le Mal : la nouvelle se clôt donc sur la dimension justicière du héros.

**10.** Le ruban moucheté (le titre de la nouvelle trouve enfin son explication) est en fait « *une vipère de marais... le serpent le plus mortel des Indes* » (l. 964-965). Ce serpent a été l'arme redoutable que le Dr Roylott, en criminel génial, a utilisée pour réaliser un crime parfait puisque cet animal secrète « *une sorte de poison impossible à déceler* » et qu'« *Il aurait fallu que le coroner eût de bons yeux pour apercevoir les deux petites taches noires qui lui auraient indiqué l'endroit où les crochets empoisonnés avaient fait leur œuvre* ». L'énigme repose pour partie sur la métaphore du ruban qui entretient un quiproquo, l'illusion (d'optique !) fonctionne jusqu'à la fin puisque Watson n'identifie pas tout de suite le serpent (l. 956 à 962).

L'intérêt de cette nouvelle est lié à cette trouvaille et à l'élucidation du mystère de la chambre close qui reste une valeur sûre dans ce genre de récit policier.

**11. a.** Le caractère horrible de la mort de Roylott est justifié par Holmes qui donne en guise d'oraison funèbre une morale sans équivoque : « *La violence retombe sur le violent et tel est pris qui croyait prendre* ».

**b.** S. Holmes est animé par une seule obsession : la recherche de la vérité et de la justice. Il incarne une société où l'on ne peut abuser ni la raison ni la morale. « *Par sa personnalité sécurisante, Sherlock Holmes est lui-même la projection idéale d'une Angleterre victorienne régnant sur les mers et sur les cœurs, fière de ses institutions, sûre d'elle-même* ».

Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, éd. 10/18, 1974.

Grâce à son rationalisme, il assure le triomphe de la vérité contre les forces obscures du Mal.

**12.** Voilà bien la visée du texte et la finalité de la stratégie énonciative : le point de vue de Watson sert non seulement à faire valoir les qualités du détective mais aussi et surtout l'idéologie et les valeurs qui sont sous-tendues et qui vont entrer dans la construction du mythe de Sherlock Holmes.

## Nouvelle 2. Faux frère (page 61)

### Repérer et analyser

2. a. b. Le narrateur parle à la première personne (l. 1), le point de vue adopté est donc interne : le lecteur va découvrir les événements en même temps que le narrateur (l. 6 à 8).

3. Le narrateur occupe le rôle de l'enquêteur dans l'histoire policière, par conséquent le lecteur va découvrir la vérité en même temps que le détective (à certains moments, néanmoins, le lecteur en saura moins que le personnage de l'enquêteur et il sera obligé d'attendre l'explication finale, voir l. 266-267).

4. L'action est datée ; les noms des acteurs cités nous renvoient à la France des années cinquante : Raymond Bussières, Martine Carol, Michel Simon... L'histoire commence un 1<sup>er</sup> avril et fait référence à un hold-up qui s'est déroulé le 20 février. Le cadre de l'action est essentiellement la ville de Paris et sa banlieue : le crime se passe à Châtillon-sous-Bagneux, Burma rend visite à Florimond Faroux dans les locaux de la P. J., au palais de Justice, enquête rue d'Alésia et reçoit la sœur de la victime dans son bureau situé alors (on l'apprend dans d'autres romans mettant en scène Nestor Burma) rue des petits-Champs, près de la rue Sainte-Anne. Le cadre des aventures de Burma est essentiellement urbain et même tout à fait parisien.

5. a. b. Dans cette nouvelle, il y a meurtre : un dénommé Maurice Daragno a été abattu aux alentours du 25 de la rue Géraudie, à Châtillon-sous-Bagneux à coups de mitraillettes par deux tueurs (Henri Azémar et Octave Richer, l. 120 à 126). L'enquête est déclenchée à partir de la ligne 149 par la sœur de la victime qui ne veut pas croire à la version de la police et qui demande à Burma d'innocenter Maurice Daragno, son frère, un aide-comptable au chômage mais honnête et sans histoire (l. 193 à 198).

c. Burma engage alors l'enquête qui va le mener sur la piste des sosies de Pierre Barry. Celui-ci découvre, en effet, l'existence de deux lauréats d'un concours de sosies (c'est le point de départ de la nouvelle, voir note de l'auteur) : « *le premier s'appelait Maurice Daragno. Le second, Jacques Grangeon* » (l. 329-330).

d. Ce dernier va, à son tour, révéler la présence d'un autre sosie (l. 357 à 359). Il s'agit d'un certain Maunier demeurant 110, rue d'Alésia. C'est lui le coupable comme l'explique Burma à la fin (l. 401 à 438).

Son mobile est l'intérêt et le plan est assez machiavélique : Maunier, voulant profiter tout seul du butin du hold-up effectué au Crédit Italien s'est débarrassé de ses complices en les envoyant éliminer son sosie et en les faisant arrêter par la police qui, prévenue par ses soins, était présente sur les lieux du crime (« *C'est lorsque, après avoir barboté la caisse du Crédit Italien... vous pouvez filer* », l. 414 à 432).

6. On fera retrouver aux élèves les étapes du récit qui demeure ici un récit à énigme, ce qui n'est pas toujours le cas dans les romans noirs américains où souvent il n'y a plus d'énigme et où l'enquête tient une place relativement secondaire.

Étapes	I. à I.	Personnages
•Présentation de l'énigme	l. 1 à 97	Faroux et Burma
•Premières hypothèses	l. 98 à 251	Faroux et Burma
•Enquête	l. 252 à 400	Burma
•Résolution et explication	l. 401 à 455	Burma et Faroux

On notera la présence conjointe de Faroux et de Burma : police officielle et détective privé, sauf au moment de l'enquête où Burma officie seul, et on remarquera surtout que le rapport entre les personnages s'inverse à la fin : c'est Burma qui domine et qui vient donner la solution de l'énigme.

**7. a. b.** Un personnage, par sa ressemblance, en cache un autre : les sosies se multiplient, à l'instar de l'image de la fermière représentée sur chaque boîte de camembert qui se reproduit à l'infini. C'est sur ce principe narratif qu'est construite l'énigme de cette nouvelle. Maurice Daragno = Pierre Barry = Jacques Grangeon = Lucien Maunier (Maumau La Rincette).

À la fin, on apprend que le coupable a été retrouvé en Michel Simon. Le goût du faux-semblant, du déguisement, de l'illusion est le motif récurrent.

**8.** Burma est le privé créé par Léo Malet en 1943. C'est « le détective de choc » qui a le don de se laisser entraîner dans des affaires plus ou moins foireuses où il encaisse... surtout des coups ! Il est propriétaire d'une officine de police privée, l'agence Fiat Lux.

Voué à la dèche éternelle, il fume une pipe à cornes de taureau (achetée soixante francs en 1939). Même démoralisé, il parvient à rester drôle. On retrouve dans la nouvelle ces principales caractéristiques : la pipe (l. 20), les difficultés financières et le désintéressement (l. 279-280), l'humour de façon omniprésente (voir la réponse à la question 10).

**9. a.** Burma porte une estime limitée à la police officielle dont il se moque aisément et à laquelle il montre souvent comment s'y prendre. On insistera sur ses relations avec Florimond Faroux, commissaire de police, empreintes à la fois de sarcasme et de tendresse. Ce sont deux personnages opposés mais pas ennemis. Le dialogue initial (l. 1 à 97) est quasiment un dialogue de comédie, il donne le ton (noter les verbes de parole : *protester*, *répliquer*, *éclater*...), la situation repose sur un quiproquo qui permet aux deux personnages d'échanger des propos plutôt vifs et acides : chaque réplique contient sa dose de sarcasme (« *Vous êtes Nestor Burma et ça suffit à mon bonheur* », l. 11 ; « *Excellent entraînement pour un flic* », l. 22 ; « *Ne faites pas l'imbécile – Vous le faites bien, vous* », l. 40-41). Plus loin, Burma modalise son jugement sur Faroux (l. 185 à 188 et l. 252 à 255). Dans tous les cas, Burma est sûr d'affronter la colère du commissaire Faroux. Lequel, au fond, aime bien « Dynamite Burma » ; mais l'aimerait plus encore s'il ne se mêlait pas de montrer à la police comment il faut s'y prendre (voir l'explication finale et le ton condescendant de Burma, l. 401).

**b.** Burma est sensible aux charmes féminins. Dans cette nouvelle, on ne voit pas apparaître sa secrétaire Hélène Chatelain à laquelle il fait souvent des déclarations

enflammées. Dans *Faux frère*, il est séduit par une « *jolie blondinette... pauvrement mais gentiment mise* » (l. 150 à 152), Louise Daragno.

« *Votre frangin n'était pas un truand et je le prouverai, conclus-je, en ne me dissimulant pas que je m'avançai beaucoup, mais ma visiteuse venait de croiser les jambes et devant une réalité de ce genre, je perds toujours un peu le sens des autres* » (l. 188 à 192).

Il accepte de travailler pour les beaux yeux de la jeune femme éplorée et va même à la fin jusqu'à payer l'addition du restaurant mais il n'ira pas plus loin. Cela reste une relation de « *copains-copains* » (l. 454).

10. La principale qualité de Burma est son humour : c'est ce qui le sauve du désespoir où il pourrait plonger. Il n'épargne personne, ni Faroux, ni le journaliste Covet, ni la vedette de cinéma Pierre Barry, ni lui-même, ni le lecteur. On trouve de multiples exemples de ce ton humoristique : « *Je n'aime pas beaucoup le palais de Justice, qui – je le signale en passant pour ceux de mes lecteurs qui n'auraient pas encore été arrêtés – abrite les locaux de la P.J.* », l. 1 à 3 ; « *Elle se mit à sangloter dans le Crépu, qu'elle devait prendre pour son mouchoir. Pour une fois, le canard de Marc Covet servait à quelque chose* », l. 166 à 168 ; « *Oui, j'ai entendu parler de cela, dit-il d'un ton aussi lointain que le dernier chèque de cent mille balles établi à mon ordre* » ; « *De la cabine téléphonique du Boléro (Ravel propriétaire), place Victor-Basch, j'appelai Faroux* », l. 394 à 396.

11. S. Holmes est un détective brillant qui donne des leçons à Scotland Yard, qui est tout entier tourné vers sa passion de la résolution d'énigmes, il appartient à la bonne société londonienne, ne se pose pas de problèmes d'argent, il est méthodique et raisonneur, garant du triomphe de la vérité et de la morale.

Burma est désinvolte, il n'appartient pas au même monde que Sherlock Holmes, mais il est aussi cultivé : on pourra remarquer, dans cette nouvelle, quelques indices discrets témoignant de son aisance en matière de culture cinématographique, et les clins d'œil au lecteur en direction de Gaston Leroux (« *il ne lâcherait ce qui paraissait être le seul bout, sinon le bon, de cette étrange histoire* », l. 256-257), ou de Ravel.

Il est moins raisonneur, plus instinctif que S. Holmes. Et surtout, même démoralisé, il garde un sens de l'humour très prononcé : il sauve l'honneur par sa décontraction et par son sens des rapports humains. Il ne se prend ni pour un cow-boy ni pour un justicier.

À la fin de la nouvelle, il donne l'explication (on pourra remarquer l'emploi du pronom personnel « vous » pour convaincre et persuader) mais il ne participe pas à l'arrestation du coupable qu'il laisse à la police (« *Rue d'Alésia, je ne sais pas comment les bourres trouvèrent, mais deux semaines plus tard ils arrêtaient Maunier.* »).

Burma est un antihéros, il ne cherche pas les honneurs et il perd souvent des plumes dans ses enquêtes (« *Une riche affaire qu'il avait apportée là, Ferrand, une affaire où je n'avais collectionné que des misères. Et maintenant les flics s'approprièrent à m'en faire d'autres.* »).

Il faudra rechercher dans l'identification Burma/Malet la définition du personnage : expliquant la genèse de Burma, Malet disait dans les *Cahiers du Silence* en 1974 : « *Ce qu'il me fallait, c'était quelqu'un dans mon genre : libre, indépendant, anarchisant sinon anarchiste... et fauché... Un flic privé un peu spécial. [...] Aussi pourrais-je reprendre en la paraphrasant la devise des Rohan : Lupin ne puis, Maigret ne daigne, Burma suis.* »

**12. a.** Le registre de langue employé est familier ou argotique (pour la définition de l'argot voir la rubrique « Étudier la langue ») : *macchabée, les bacchantes* (l. 101, l. 112), *le canard* (l. 167), *les bourres* (l. 439), *mirettes* (l. 245), *pignouf* (l. 360). C'est une langue qui caractérise le style de Malet et qui lui donne toute sa saveur, mais qui n'est pas exempte de quelques imparfaits du subjonctif (l. 325 à 333). Mais Malet/Burma ne se prend jamais au sérieux, et il joue sur le décalage des registres linguistiques.

**b.** Léo Malet est le premier à avoir introduit l'argot dans la littérature policière française rejoignant ainsi les auteurs de romans noirs américains comme Dashiell Hammett. Il s'inscrit donc dans un courant qui adopte une écriture plus proche de la réalité sociale, et en même temps il manifeste son goût pour la subversion et la provocation face aux bons usages de la littérature codifiée des années trente.

**13.** *Faux frère*, titre de la nouvelle, renvoie à ce motif du sosie (tous les personnages se ressemblent comme des frères, comme des faux frères !) mais aussi à la personnalité du coupable, Lucien Maunier. Un faux frère est un homme qui trahit ses amis, ses associés : L. Maunier trahit ses complices en les faisant arrêter et en partant avec l'argent du hold-up.

**14. a. b.** Un anar sur le pavé parisien : « *Sensible à la réalité sociale, désespéré par un monde qui tient le fric pour seul idéal, faillible, tout simplement humain, Burma ne se prend pas pour un justicier et ne partage pas la vision manichéenne de certains de ses confrères « privés », le Bien d'un côté, le Mal de l'autre. Précurseur du roman noir à venir, Léo Malet reste profondément original. Son univers, sa poésie fortement teintée de surréalisme, sa distance, son humour lui appartiennent.* »

*Le Monde/Dossiers : Documents littéraires, Flics et privés, 9 mars 1996.*

**15.** Cette nouvelle tend à montrer un monde complexe où le faux semblant règne en maître, elle cherche aussi à faire sourire. La justice triomphe certes au bout du compte mais Burma n'est pas dupe de ce triomphe dont il reste un artisan caché. Tout se passe comme si Malet nous invitait à la lucidité du désespoir.

## Étudier la langue

**18.** Au sujet de l'argot : Albert Simonin (1905-1980) est l'un des premiers auteurs français à avoir publié à la Série Noire. Son *Touchez pas au grisbi* (1953), intégralement pensé et écrit en argot (au point que l'auteur y joint un glossaire d'argot), porte le n° 148 de la collection et est préfacé par Pierre Mac Orlan de l'Académie Goncourt.

19.

- Fourrer : terme à connotation initialement érotique, posséder, avoir.
- Moufter : ne pas protester.
- Aller du cigare : risquer sa tête, la guillotiner.
- Kif (kif-kif) : la même chose.
- Vanne : phrase outrageante.
- Grisbi : argent.
- Tournures relevant de la langue parlée
- Tournures dites de dislocation (cf. Claire Blanche-Benveniste in *Approches de la langue parlée*) : « *Chacun pouvait en penser ce qu'il voulait, de cette provocation » , « À moi, ça rappelait la lecture du verdict au procès de Paulo-le-Pâle... » .*
- Absence de négation : « *En supposant qu'il rencontre pas Riton... » .*

## Comparer

21. Le récit est mené à la troisième personne (le narrateur est extérieur, il n'est ni un ami du détective ni le détective lui-même). Maigret ne parle pas beaucoup, c'est un solitaire qui affectionne la méditation. Atmosphère pesante, éléments météorologiques qui renforcent l'impression de mystère.

Opposition entre les deux détectives : différence de statuts (l'un appartient à la police officielle, l'autre est un privé) ; différence de méthodes (Maigret réfléchit et cherche à percer les secrets de la nature humaine, tandis que Burma est plus tourné vers l'action et marque une désinvolture légendaire face au monde qui l'environne). La pipe est leur seul point commun (encore qu'elle ne représente pas la même chose pour tous les deux) !

## Énigme à résoudre. Crime Circus (page 82)

### À vous de jouer

*Le directeur du cirque regarda le commissaire Bouclard avec une admiration un peu inquiète.*

– *Commissaire, ne me dites pas que vous avez déjà trouvé le coupable, sans même avoir interrogé personne ?*

*Bouclard eu l'air presque gêné de répondre affirmativement. En effet, il pensait déjà avoir trouvé, avouant que cette enquête était particulièrement aisée. Il expliqua :*

– *Pendant le numéro de Chuck, le fil-de-fériste, le grand Cuchillo est en vie. Et, pendant les otaries, il est tué. Quels sont les coupables possibles, si l'on veut croire au crime personnel, comme vous nous y avez incité, monsieur Alberti ?*

*Letroc se gratta à nouveau la tête :*

– *Heu... Dans cette affaire sont impliqués Rosita, Chuck et Myriam... À en croire M. Alberti.*

*Le directeur du cirque confirma les rapports orageux des deux couples. Il était probable qu'une autre scène d'explications entre Cuchillo et un membre du trio restant ait dégénéré.*

*– Rosita ? interrogea le commissaire. On l'a vue sortir de chez Cuchillo, mais elle est restée ensuite avec M. Alberti, en coulisse de la piste... Myriam ? À suivre le principe du cirque, elle devait attendre son numéro depuis le début du fil-de-fériste. Elle était donc, elle aussi, aux côtés de M. Alberti.*

*– En effet, admit le directeur.*

*– Reste Chuck, mais il était en piste, fit remarquer Letroc.*

*– Le temps de son numéro, oui, mais il n'était plus là pendant les otaries.*

*Letroc exulta :*

*– Mais oui, bien sûr... Et il est Allemand ?*

*– Je n'en sais rien.*

*– Mais alors, pourquoi ?*

*– Pour te remettre sur la bonne voie. Ce n'était qu'un exemple.*

*– Exemple de quoi ?*

*– Exemple d'erreur à ne pas commettre. Ainsi, si tu trouves du rouge à lèvres sur un mégot, c'est d'aller trop vite que d'y voir le signe indiscutable d'une présence féminine. Objectivement, il y a seulement du rouge sur un mégot. Il vaut mieux s'en tenir là... surtout dans un cirque !*

*– Ça y est, j'y suis... Le clown !*

*– Eh oui ! On nous a dit que Chuck faisait son numéro en clown. Et c'est vraisemblablement lui qui a laissé du rouge sur les mégots, de même qu'il a ramené des copeaux de la piste sur le tapis de la roulotte, autre indice intéressant, apporté là, grâce à la colophane dont les funambules enduisent leurs chaussons. Rosita et Myriam, qui n'étaient pas encore allées en piste ne pouvaient pas ramener de copeaux.*

*– Vous avez raison patron, c'est parfaitement simple ! Chuck a dû « bouillonner » tout le temps de son numéro. En sortant de piste, il a allumé rageusement une Gauloise, peut-être offerte par Myriam, et s'est précipité chez Cuchillo pour une explication. Il a laissé des copeaux sur le tapis et un mégot dans le cendrier. Le grand Cuchillo lui a offert une Gitane filtre, et c'est dans l'instant d'après que Chuck a tué le lanceur de poignards. Il s'est enfui aussitôt, jetant au passage la cigarette retrouvée devant la roulotte. Il est allé se changer et M. Alberti et Rosita sont arrivés à ce moment-là.*

*– Voilà une hypothèse cohérente, félicita le commissaire. Allons donc la proposer aux intéressés.*

*Il attrapa M. Loyal par le bras en lui demandant de bien vouloir lui montrer le chemin de la roulotte du fil-de-fériste.*

*Un fauve dans une cage plus proche, gronda sourdement.*

*Alain Demouzon, Les Enquêtes du commissaire Bouclard.*

## DEUXIÈME PARTIE

### Du récit à énigme au néo-polar

#### Objectifs

##### Nouvelle 1

- Découvrir le renouvellement de l'art du suspense à travers notamment la redéfinition de certains stéréotypes (figure du coupable, absence d'enquête, ordre des valeurs ambigu...).
- Identifier la notion de point de vue interne comme élément du suspense.
- Identifier le rôle des paroles rapportées (fonction informative et dramatique).

##### Nouvelle 2

- Identifier les éléments variants et invariants du récit policier (structure, point de vue, rythme, lieu).
- Approfondir l'étude d'un personnage : celui du coupable.
- Repérer les paroles rapportées (notamment au style indirect libre) et leur fonction dans la narration.
- Caractériser la tonalité d'un récit (humour).

##### Nouvelle 3

- Identifier les caractéristiques du néo-polar et notamment la visée argumentative du genre.
- Revenir sur les notions d'ordre de la fiction/de la narration (notions d'ellipse, de retours en arrière).
- Travailler sur le lien nouvelle policière/faits divers.

## Nouvelle 1. Le fugitif (page 90)

### Repérer et analyser

3. L'histoire dans cette nouvelle est racontée à la troisième personne. Le narrateur, contrairement aux deux nouvelles précédentes, est extérieur au récit, il désigne les personnages par leurs noms (Michel, l'homme) ou par des pronoms personnels de troisième personne (« *L'homme dormait, à genoux...* », l. 1 ; « *En apercevant la 2 CV, Michel avait instinctivement ralenti... il...* », l. 8 à 11).

4. a. b. Les verbes de perception, nombreux dans le 2<sup>e</sup> paragraphe du texte (*apercevant, découvrit, contempla*) ont tous pour sujets Michel, ce qui nous amène à entrer dans le récit par le point de vue de ce personnage (choix d'un point de vue interne). La suite de la nouvelle confirme ce choix narratif : le lecteur va suivre les événements à travers le personnage de Michel. Le fugitif sera toujours décrit à partir de ce que Michel voit (« *L'inconnu pouvait avoir 40 ans...* », l. 12 ; « *Dans le rétroviseur, Michel voyait le visage de l'homme* », l. 84 ; « *À la lumière des phares, Michel put plus distinctement observer l'homme* »). La situation sera appréciée à partir de ce que Michel analyse (« *Michel aperçut la fontaine. Elle était juste au centre du bâtiment : l'homme ne le perdrait pas de vue* », l. 208-209).

5. a. L'histoire se passe en pleine nature, dans le Sud de la France : il est fait allusion à des villes du Sud (Menton, Draguignan), à l'Italie toute proche (l. 171-172). On est manifestement dans les Alpes du Sud (présence de pins, de grillons) : paysage de « *crêtes montagneuses* », routes et « *lacets* » étroits, « *plateau bosselé* ». À noter ici le choix des lieux (la campagne) qui entre dans la refondation du genre voulu par Boileau et Narcejac : jusqu'alors, le roman policier français ne se hasarde guère hors de la capitale et de la grande banlieue.

Le court périple des deux hommes les conduira, après une courte halte dans une station service, à une cabane de bergers (l. 341-342), point ultime du voyage pour le fugitif. Celui-ci connaît manifestement les lieux, on peut penser qu'il y a vécu (« *T'occupe pas. Il n'y aura pas de barrage... Pas où je vais te faire passer* » ; « *Ça sent le mouton... Toi, tu ne peux pas te rendre compte. Moi, si* », l. 239-240 et l. 354-355).

b. Les deux personnages se trouvent réunis dans l'espace clos de la 2 CV, ce lieu où les rapports de force et la circularité des regards prennent un relief particulier, concentre une forte intensité dramatique : Michel est au volant, le fugitif armé de son revolver est sur le siège arrière, ils ne se font pas face mais Michel peut épier le fugitif par le moyen du rétroviseur.

6. a. b. L'histoire se passe essentiellement de nuit, en été (Michel est en vacances, il campe, on entend le chant des grillons) : « *à une pareille heure* », « *Belle nuit, lui cria le pompiste...* », l. 212 ; elle s'achève le matin suivant (« *Ce fut le soleil qui réveilla l'homme...* », l. 400). Elle dure donc environ une douzaine d'heures.

**7. a.** Il n'y a pas de policiers dans cette nouvelle policière (voir la nouvelle esthétique du roman policier synthétisée dans la réponse à la question 17) mais deux rôles de premier plan : celui du coupable et celui de la victime potentielle, face à face. Les deux personnages ne sont évidemment pas sur un pied d'égalité : tout les oppose (âge, histoire respective, but recherché). On fera noter l'opposition des termes d'adresse (« *Petit imbécile, petit malin* », et « *Monsieur !* »), et des pronoms (le « tu » employé par le bandit, plus âgé, plus fort, et le « vous » utilisé par Michel par habitude de politesse et par crainte).

**b.** Les informations concernant les personnages se trouvent essentiellement dans les paroles rapportées au style direct : dans cette nouvelle, ce sont les personnages qui nous renseignent. Les paroles rapportées ont donc une fonction informative. Le lecteur apprend ainsi, par la bouche de Michel lui-même qu'il est un jeune étudiant de 18 ans, bien élevé, ancien scout (l. 18-19), qu'il prépare les travaux publics, qu'il est en vacances, qu'il campe depuis plusieurs jours dans le sud de la France, qu'il a un frère de 15 ans et une sœur de 7 ans. Il a un harmonica et tout le nécessaire d'un campeur dans sa poche... De son côté, le fugitif est vu par Michel (l. 10 à 16). Directement, il va révéler certains détails de sa vie : il est un prisonnier, d'origine peut-être étrangère (Michel note à deux reprises un « *très léger accent* », « *un bizarre accent* » ; à la fin, l'inconnu chante dans une « *langue inconnue* ») ; il est en cavale depuis à peu près cinq jours (« *c'est ma cinquième nuit sans dormir* », l. 123-124), il a à son actif plusieurs meurtres de gendarmes depuis son évasion (« *j'ai dû les tuer tous les trois* » ; « *et l'homme à la Lancía* », l. 230 et l. 181-182). On ne sait ce qui l'a conduit en prison, sinon qu'il n'était « *pas méchant* » (l. 164). C'est un excellent tireur : il fait un carton avec la bouteille Thermos (l. 284-285). Il a la nostalgie d'une vie passée (l. 158 à 160) et se lamente sur la destinée (« *C'est trop tard. Tu comprends, petit... tout s'enchaîne tellement vite... On n'a rien voulu... On n'a rien voulu... Et puis, tout à coup, on les a tous après soi... même les chiens...* », l. 148 à 151). Enfin, myope, il porte des lunettes épaisses qui retiennent l'attention de Michel (l. 16 à 19).

**8.** Réunis par le hasard, les deux personnages vont nouer des liens complexes à la fois de domination et de dépendance : le fugitif menace Michel, verbalement ou avec son arme qui ne le quitte pas (« *Il braquait sur Michel un gros pistolet* », l. 30 ; « *L'homme le tenait en joue* », l. 271-272) et il le surveille de près (« *L'homme vint près de la voiture... sans cesser de surveiller Michel* » ; « *Sur sa nuque, il sentait le souffle court de son compagnon* », l. 56-57 et l. 331-332). La position des deux hommes dans la voiture met en valeur ce rapport de force qui n'est pas forcément à l'avantage du fugitif puisque Michel peut, grâce au rétroviseur, voir et donc épier aussi l'homme. Jeu du chat et de la souris (voir la tentative de fuite) où la souris est nécessaire au chat, rapport bourreau / victime où le bourreau n'existe que par la victime. Le fugitif dévoile à deux reprises ce lien de dépendance (« *allons, n'aie pas peur, imbécile. Tu sais bien que j'ai besoin de toi* », l. 247-248 ; « *Mais je te répète que j'ai besoin de toi* », l. 286-287) ; il ne peut s'en sortir qu'avec le secours du jeune Michel tant sa fatigue est grande. Il est intéressant de noter l'ambiguïté qui marque la relation entre les personnages et qui transgresse les règles du genre.

**9. a. b.** Le fugitif ne correspond pas, à proprement parler, au personnage du coupable tel qu'il apparaît généralement dans la littérature policière : ambivalent, fragile et menaçant, il se montre tout autant comme une victime que comme un coupable. Ses points faibles sont donnés dès le début de la nouvelle : ne découvre-t-on pas d'emblée un homme vaincu, « *terrassé par la fatigue* » (l. 4), le « *buste oscilla (nt) lentement au rythme de sa respiration* » (l. 1-2) ? Plus tard, dans la 2 CV, il est présenté « *affaîssé contre la vitre, la bouche pendant un peu, comme celle d'un mort* » (l. 108-109). La fatigue (l. 122 à 124) et surtout sa myopie constituent pour lui des handicaps très sérieux : sans ses lunettes, il est perdu (l. 266-267 et l. 413-414). La police est à ses trousses, ce que confirme le pompiste (l. 227-228), et l'endormissement le guette de plus en plus (« *Les yeux de l'homme se fermèrent, mais il les rouvrit aussitôt* », l. 189). Il doit lutter contre lui-même (en s'aspergeant d'eau, par exemple), il a de plus en plus de mal à rester debout (l. 250 à 252), la musique l'emporte, soulignant une fois encore sa fragilité, sa vulnérabilité, tel un bébé, sans qu'il émette de résistances (« *Sa main gauche reposait sur le sol, comme abandonnée, paume ouverte* », l. 377-378). Désarmé (non de son pistolet — c'est ce qui est intéressant — mais de ses lunettes) le coupable est anéanti.

**10.** Le fugitif préfère la mort plutôt que de retourner dans l'enfer de la prison. Le coupable se mue en victime. On notera ici l'importance accordée par Boileau et Narcejac à la dimension psychologique des personnages.

**11.** Le suspense (moteur de la nouvelle policière pour Boileau et Narcejac) est lié, pour partie, au rythme du récit et à l'atmosphère des lieux (voir *Le ruban moucheté*). Or, on l'a vu, la durée de l'action, dans cette nouvelle, est limitée ; on soulignera à présent les effets de théâtralisation : unité de temps, unité d'action (une fuite), unité de lieu (lieu qui contribue à créer une atmosphère d'angoisse). La 2 CV, lieu clos de la confrontation entre les deux personnages, traverse des paysages déserts, le danger du précipice et de la mort guette, des silhouettes se dressent de façon inquiétante (l. 310-311 et l. 320 à 322).

**12. 13.** La stratégie narrative adoptée est déterminante. Le point de vue de la victime, de l'otage ici, permet de faire ressentir l'angoisse.

Le lecteur va vivre la situation du côté de Michel : les tentatives de fuite renforceront l'intensité dramatique de l'action. En effet, le jeune homme va faire plusieurs essais : tout d'abord, il récite des théorèmes mathématiques (l. 98) ; l'arrêt à la station-service ne permettra pas de reconduire la tentative, en revanche, quand le fugitif s'asperge d'eau pour se réveiller un peu et retire ses lunettes, Michel voit le « *miracle attendu* » (l. 262) : « *Sur la pointe des pieds, Michel fit un pas, un deuxième, un troisième, prit son élan, se mit à courir* » (l. 263-264). Enfin, jouant sur son harmonica « *des airs gais, des airs graves... une suite de sons qu'il prolongeait jusqu'à la limite de son souffle* » (l. 366 et l. 386-387), il parvient à endormir le bandit et à s'échapper, après lui avoir retiré les lunettes (l. 397 à 399). La 3<sup>e</sup> tentative est la bonne, les deux précédentes ayant avorté. Michel utilise néanmoins toujours son intelligence pour fuir.

14. La musique et les paroles ont ici une fonction dramatique, elles font progresser l'action. (On peut évoquer rapidement le personnage de Shéhérazade, dans les *Mille et une nuits*, qui raconte des histoires pour échapper elle aussi à la mort qui la menace.)

15. Les trois coups de klaxon produisent aussi un effet théâtral, ils viennent signifier la liberté, mais, en fait, ils annoncent la mort prochaine du fugitif qui ne peut plus les entendre parce qu'il est déjà tombé... mort de fatigue.

16. a. b. La fin de cette nouvelle est tragique puisqu'elle se termine sur la mort du personnage, mais elle ne contient aucune marque d'horreur. Au contraire, la mort est suggérée délicatement (« *La détonation fit peu de bruit.* », l. 418). On notera ici que si une grande partie de l'histoire est nocturne, le dénouement, en revanche, éclate en plein jour, sous un soleil éclatant. Les auteurs ne recherchent pas le sensationnel, ni le sordide. L'accent porte davantage sur l'émotion puisque la dernière image du coupable est celle d'un homme abandonné, quasiment aveugle, qui n'a plus d'issue que dans la mort et qui disparaît sans qu'on s'en rende même compte (l. 418-419).

17. a. b. Boileau et Narcejac sont les représentants des « romans à suspense » ; ils ont joué un rôle important dans l'histoire du roman policier. Réalisant que le roman policier était dominé, écrasé par la personnalité du héros détective, que le personnage qui cristallise le drame, la victime, apparaissait la plupart du temps à l'état de cadavre et qu'elle était éliminée dès le début, ils ont entrepris de renouveler le genre. Ainsi, dans leurs œuvres, « *l'image même du détective — officiel ou privé — est gommée, au profit de l'étude psychologique des personnages, à laquelle vient s'ajouter une tension grandissante puisque c'est souvent la victime elle-même qui est au centre du récit* ».

*Le Roman criminel*, S. Benvenuti, G. Rizzoni, M. Lebrun, L'Atalante, 1982.

## Voir

21. Le héros, Roger Thornhill, est menacé par un avion piloté par des hommes décidés à l'abattre. Le rendez-vous auquel il s'est rendu est en fait un guet-apens.

22. a. b. Le suspense de la scène repose sur le fait que le personnage est seul dans un environnement désert ; il éprouve de l'inquiétude puis l'angoisse s'installe. Le spectateur vit la scène, en grande partie, de son point de vue (voir mouvement de caméra = point de vue interne) mais le cinéaste joue aussi du point de vue omniscient (« *En plongée depuis un hélicoptère à une trentaine de mètres du sol, on voit Thornhill courir vers le champ de maïs et l'avion à sa poursuite* »).

23. La séquence est longue, elle dure une dizaine de minutes : le spectateur vit l'action au même rythme que le personnage, les bruits entendus proviennent essentiellement des éléments de la scène, c'est-à-dire les bruits de moteur venant de l'avion.

## Nouvelle 2. Coup de gigot (page 110)

### Repérer et analyser

2. Le récit est mené dans cette nouvelle à la troisième personne par un narrateur extérieur à l'histoire (l. 6 et l. 14).

3. a. Le point de vue dominant est omniscient : le narrateur intervient pour présenter le cadre (« *Dans ses rideaux tirés, la chambre était chaude... cubes de glace* », l. 1 à 5), pour donner des informations (« *car c'était le sixième mois de sa grossesse* », l. 11-12), ou pour modaliser (« *Chacun de ses gestes paraissait plein de sérénité... d'un calme étonnant* », l. 9 à 11). [Ces termes permettent d'ailleurs à un lecteur attentif d'anticiper sur la suite de l'histoire.] Il présente le personnage de Mary (l. 29 à 41) et commente le moment du meurtre (« *Alors Mary Maloney fit simplement quelques pas...* », l. 133 ; « *Étonnée et frissonnante, serrant toujours de ses deux mains son ridicule gigot...* », l. 143 à 145). À la fin, la caméra (on peut ici employer cette métaphore, car la nouvelle, on le verra, correspond à une écriture très cinématographique) se retourne sur le personnage de Mary qui nous est montrée en train de « *ricaner* » (l. 376).

b. Mais ce point de vue omniscient est habilement croisé avec un point de vue interne (caméra en quelque sorte subjective) : celui de Mary, notamment à partir de l'aveu. Le lecteur suit les événements à partir de ce que Mary Maloney voit, comprend, ressent (« *En traversant la pièce, elle eut l'impression que ses pieds ne touchaient... Bien, il y aurait du gigot pour le dîner* », l. 120 à 127). Le lecteur partage le moment d'irréalité avec Mary ; plus tard, il ne percevra du témoignage de l'épicier que ce que Mary en entend (« *Il y eut d'autres chuchotements et, à travers ses sanglots, elle put capter des bribes de phrases... impossible qu'elle...* », l. 265 à 269), ou encore il perçoit la conversation des policiers à la fin par la porte entrouverte : « *Elle put ainsi les entendre parler, la bouche pleine, de leurs grosses voix pâteuses... Tu ne crois pas Jack ?* » (l. 355 à 375).

L'utilisation du style indirect libre entre dans la stratégie de R. Dahl qui mêle habilement les plans (« *Son esprit était soudain devenu extraordinairement clair. Épouse de détective, elle savait très bien quelle peine elle risquait. Comment procédait-on ?* », l. 147 à 153).

c. La connaissance du lecteur est nourrie par deux types de focalisations qui se complètent subtilement et qui lui permettent de vivre l'action à travers le personnage de la criminelle, ce qui présente dans l'univers du roman policier un angle d'attaque original puisque dans les nouvelles étudiées précédemment, nous avons constaté que c'était l'enquêteur ou la victime qui se trouvaient au premier plan.

4. L'histoire se passe aux États-Unis. Le couple vit dans un pavillon de banlieue. Les Maloney sont des Américains moyens : le mari est fonctionnaire de police et on apprend qu'il est détective (« *c'est quand même scandaleux qu'un policier de ton rang soit obligé de rester debout toute la journée* »).

5. L'action est limitée dans le temps puisqu'elle commence en début de soirée un peu avant cinq heures (l. 15). Mary se rend chez l'épicier une heure après (l. 170). L'histoire se termine sur le repas que font les policiers, à un peu plus de neuf heures (l. 310). L'action s'écoule donc sur une soirée (environ cinq heures).

6. Le narrateur joue avec la curiosité du lecteur et choisit de ne pas révéler toute la confession de Patrick Maloney (« *Et il lui dit tout ce qu'il avait à lui dire. Ce ne fut pas long. Quatre ou cinq minutes au plus* », l. 103-104) pour mieux souligner peut-être la sensation de sidération éprouvée par Mary.

7. a. Le début de soirée chez les Maloney est tranquille, le lecteur pénètre dans un univers réglé, ordonné, ritualisé : on notera les adjectifs « *chaude* », « *propre* » (l. 1), la symétrie des objets (l. 2-3), et Mary Maloney est occupée à des travaux d'aiguille (« *Son visage souriait* », l. 9). Le couple a ses habitudes : le mari rentre à l'heure (« *À cinq heures moins cinq, elle se mit à écouter plus attentivement et, au bout de quelques instants, exactement comme tous les jours, elle entendit le bruit des roues sur le gravier* », l. 15 à 17) ; le jeudi, les Maloney vont dîner au restaurant (l. 63-64). Ils boivent leur apéritif habituel (l. 24-25).

b. Le couple a l'air de bien s'entendre, la jeune femme est enceinte, elle est pleine d'attention pour son mari qu'elle vénère (« *pour elle, c'était toujours un moment heureux...* », l. 29). On notera la répétition « *elle aimait... elle aimait... elle aimait* » (l. 35 à 41) et le champ lexical du bonheur (« *moment heureux* », l. 29 ; « *se réjouissant* », l. 32 ; « *comme un bain de soleil* », l. 34-35).

Le mari est décrit à travers le point de vue de Mary : « *mâle chaleur* » (l. 35) ; « *il n'aimait pas beaucoup parler* » ; « *regard grave et lointain* » (l. 30 et 38).

On retient qu'il est peu loquace, ce qui se vérifie puisque c'est essentiellement Mary qui parle pendant ce début de soirée (phrases interrogatives et exclamatives). Patrick répond de façon laconique par des phrases courtes et surtout impératives (« *Non* » ; « *Je n'y tiens pas* » ; « *assieds-toi* » ; « *N'y pense plus* »). Cependant, quelques signes laissent présager la suite : « *Puis il fit une chose inhabituelle. Il leva son verre à moitié plein et avala tout le contenu* » (l. 43-44) ; il prend un deuxième verre, ce qui déroge au scénario habituel (« *C'est alors seulement qu'elle commença à s'inquiéter* », l. 86).

8. Le crime dans cette nouvelle intervient au milieu du récit, il ne précède pas l'histoire comme dans le récit à énigme qui part du crime pour remonter au criminel dans la superposition de deux temporalités (cf. Butor, p. 5 de ce livret) ; ici, le récit est linéaire et chronologique et peut être découpé en trois actes. On peut ainsi travailler avec les élèves sur la théâtralité du texte : unité de lieu, de temps, d'action.

9. a. L'aveu du mari déclenche l'action (l. 92) et surtout sa décision de partir (l. 107 à 112). On remarquera pendant la révélation la description de caractère très cinématographique qui souligne l'intensité dramatique du moment (« *La lampe éclairait la partie supérieure de son visage, laissant la bouche et le menton dans l'ombre* », l. 95-96). Après l'aveu, les gestes de Mary sont machinaux (« *traversant la pièce... plongeait... sortait... regardait... retirait... remontait... s'arrêta... fit quelques pas... leva... cogna... recula* », l. 120 à 138).

b. La scène du meurtre s'oppose à la précédente dans la mesure où elle est quasiment muette, rapide (quelques minutes) et surtout violente. À la douceur du début de soirée succède la violence des gestes (« *elle leva le gros gigot aussi haut qu'elle put au-dessus du crâne de son mari, puis elle cogna de toutes ses forces. Elle aurait pu aussi bien l'assommer d'un coup de massue* », l. 134 à 137).

10. a. La police est appelée par Mary Maloney elle-même. Elle dit en pleurant : « *Venez vite ! Patrick est mort !* » (l. 228).

b. Le sergent Jack Noonan, l'inspecteur, son collègue O'Malley, le médecin légiste, deux autres détectives, un photographe, les hommes de la police scientifiques. À la suite des premières investigations, la police donne ses premières déductions : « *Son mari, lui dit-il, avait été tué d'un coup violent sur le crâne, administré à l'aide d'un instrument lourd et contondant, probablement en métal* » (l. 289 à 291). Les recherches autour de l'arme du crime restent vaines : « *Après tant de vaines recherches, les quatre policiers parurent un peu exaspérés* » (l. 310-311).

c. Les enquêteurs montrent de la compassion pour la jeune femme qui passe pour une victime : elle est la femme d'un de leurs amis, tout en elle exprime la douceur (« *ses grands yeux sombres et mouillés* », l. 333), elle attend un enfant, elle est intouchable, au-dessus de tout soupçon (« *Intimidés par la présence de la veuve, ils s'efforçaient de prononcer des mots réconfortants* », l. 324-325). La pitié et la faim les y aidant, ils pousseront la charité très loin puisque — ironie du sort — ils finiront par accepter son invitation à manger le... gigot !

11. a. Il faut dire que Mary Maloney se présente a priori comme une épouse modèle : c'est une femme aimante, attentive et attentionnée. Le portrait qui est fait d'elle par le narrateur dans le 3<sup>e</sup> paragraphe fait découvrir l'image de la maternité heureuse (« *Penchée sur son ouvrage, elle était d'un calme étonnant. Son teint — car c'était le sixième mois de sa grossesse — était devenu merveilleusement transparent, les lèvres étaient douces et les yeux au regard placide semblaient plus grands et plus sombres que jamais* », l. 10 à 14). L'image de la sainteté se dégage, on entrevoit la Vierge à l'enfant, à travers cette peinture de la féminité et de la maternité.

b. Cependant, certains signes montrent le caractère impérieux de la jeune femme à qui rien ne doit échapper. Les italiques soulignent cet aspect de son caractère : Mary hausse le ton, on ne peut se soustraire à son système de valeurs. D'ailleurs, tout chez elle respire l'ordre et la propreté (l'ordre qui est le mot clé puisqu'au moment de l'aveu, c'est ce mot qui réapparaît : « *Peut-être... se réveillerait-elle de ce cauchemar et tout rentrerait dans l'ordre* » (l. 115 à 117). Pour Mary Maloney, cet attachement à l'ordre est essentiel, c'est ce qui la fait vivre. L'ordre renversé, tout s'écroule !

12. a. b. Mary Maloney accomplit son meurtre dans « *un état de demi-inconscience* » (l. 142-143) : elle agit comme un automate (l. 120-121). Elle perd le contrôle de la situation : on a l'impression que son corps est distinct de sa pensée (« *L'électricité. Le réfrigérateur. Sa main qui plongea pour attraper l'objet le plus proche... gigot d'agneau* », l. 123 à 126).

Les phrases sont nominales (l. 122-123). Il n'y a pas de lien logique entre les phrases : on notera les effets de parataxe et la confusion des plans énonciatifs : « *Elle retira le papier... Elle s'arrêta* » (l. 125 à 130).

Après un moment de déni (l. 113), puis d'inconscience (l. 142-143), Mary réagit « *étonnée et frissonnante* » (l. 143-144) et retrouve instantanément une remarquable lucidité : « *Son esprit était devenu soudain extraordinairement clair... procédait-on ?* » (l. 147 à 153). Elle va montrer un talent hors pair pour la comédie.

**13. a.** Elle se prépare pour donner à l'épicier l'image d'une femme heureuse, qui n'a rien à se reprocher (« *Cela allait mieux. Pour le sourire et pour la voix* », l. 166 ; « *dit-elle joyeusement* » ; « *elle dit avec un sourire radieux* », l. 172 et l. 198).

**b.** Aux policiers, elle va offrir l'image de l'affliction et du désespoir (« *son récit entrecoupé de sanglots* », l. 244 ; « *à travers ses sanglots, elle put capter...* », l. 265-266 ; « *elle leva vers lui ses grands yeux sombres et mouillés* », l. 333).

L'attitude de cette femme contraste avec celle du début de la nouvelle ; elle est devenue une femme cynique et diabolique, elle joue la comédie à la perfection, on se demande même si elle ne finit pas par être convaincue par sa mise en scène.

**c.** Le narrateur tranche en nous donnant la dernière image (« *Dans la pièce voisine, Mary Maloney se mit à ricaner* »), image du diable, du Mal. Mary est une criminelle accomplie qui atteint la perfection dans l'art du crime : le crime parfait ! Plus de traces et grâce à qui ? aux policiers eux-mêmes !

**14.** L'arme du crime est un gigot. L'originalité de ce crime parfait réside dans le fait que les policiers eux-mêmes font disparaître l'arme du crime.

**15. a.** La fin du récit est délicieuse de sous-entendus : toutes les demandes de Mary sont à prendre à double sens (« *Voulez-vous me rendre un petit service ?* », l. 336 ; « *Moi-même, pas question que je touche à quoi que ce soit. Tout me fait trop penser à lui. Mais vous, c'est différent. Vous m'avez rendu un immense service* », l. 346 à 349). De plus, les commentaires des agents de police ne manquent pas de sel (« *Elle veut qu'on mange tout. C'est ce qu'elle a dit. Ça lui rend service* », l. 360-361 ; « *L'un éructa : à mon avis, la chose doit se trouver ici, sur les lieux mêmes. Probablement. Nous devons l'avoir sous le nez. Tu ne crois pas, Jack ?* », l. 372 à 375).

**b.** *Coup de gigot* est le titre, il renvoie à l'arme du crime mais aussi à des jeux de mots : coup de lapin, coup de poker... Mary Maloney, indubitablement, a fait un bon coup !

**16. R.** Dahl dépeint un personnage très conformiste, attaché à ses habitudes qui se transforme totalement pour devenir l'incarnation du Mal à partir du moment où la réalité lui échappe.

## Nouvelle 3. Les poissons rouges (page 128)

### Repérer et analyser

2. Le texte présente une série de paragraphes, certains sont précédés d'une indication portant le numéro de la semaine et la date, on observe des blancs typographiques et des pointillés (qui correspondent probablement à la suite des pages qui ne sont pas reproduites).

3. a. Les énoncés sont ancrés dans la situation d'énonciation : les temps verbaux dominants sont le présent (« *je suis seul dans la cellule* » ; « *c'est la première fois que je dors autre part que dans mon lit.* », l. 15 et 23) et surtout le passé composé qu'on retrouve systématiquement sur toutes les pages du journal intime (« *Il n'a pas fait beau et je ne suis pas sorti au zoo avec l'école* », l. 42 ; « *j'ai encore eu de mauvaises notes à l'école* », l. 59 ; « *j'ai vu plein de gens de ma famille...* », l. 106-107).

b. À partir de la ligne 42, l'histoire se présente comme un journal intime qui remonte à 1974.

4. Cette nouvelle se caractérise par son énonciation à la première personne : « *Je n'aurais jamais cru.* » (l. 1). Le lecteur adopte donc le point de vue du narrateur qui parle à la première personne, qui se nomme Albert et qui se présente comme l'assassin de son père (ou de son beau-père). Le lecteur est donc amené à prendre connaissance des motivations d'un personnage qui a accompli un meurtre apparemment sans remords : le voilà plongé dans l'univers glauque d'un exclu.

5. Le niveau de langue utilisé renforce cette impression : le personnage qui est un enfant et qui appartient à une classe sociale défavorisée utilise un vocabulaire simple, familier, voire vulgaire. Il parle de sa mère en l'appelant « *maman* » (l. 43-54-63...), il a « *pisé* » (l. 74) en mettant sa « *quéquette* » dans le goulot d'une bouteille (l. 76), il traite son beau-père de « *connard* » (l. 114). Les phrases sont courtes, simples, et présentent même certains aspects de la langue orale (l. 109 à 112).

6. Le début et la fin de la nouvelle se situent dans le présent de l'écriture, en 1988. Le narrateur est en prison : « *Je suis seul dans la cellule* » ; « *J'en étais là, avec la dernière page du cahier de couturière en blanc, quand la porte de la cellule s'est ouverte* ». Le retour en arrière correspond au passage qui se situe de la ligne 41 à 175.

7. a. De la semaine 1 à la semaine 730, il s'est écoulé une quinzaine d'années : « *Depuis près de quinze ans, j'y inscris le résumé* » (l. 35-36).  
Semaine 1 : 1974 ; semaine 730 : 1988.

b. Le cahier de couturière qui sert de support au journal intime est « *un gros cahier de couturière de l'année 1973, deux pages par jour... sous une épaisse couverture cartonnée noire* » (l. 33 à 35). Le narrateur remplit ce cahier en résumant chaque semaine vécue qu'il numérote très scrupuleusement.

c. Semaine 1 : achat des poissons. Semaine 47 : mort des poissons. Semaine 48 : mort de sa mère. Semaine 553 : réformé par l'armée pour troubles mentaux. Semaine 726 : départ de son beau-père pour l'hôpital. Semaine 729 : meurtre du beau-père.

8. Les ellipses sont nombreuses. Il faut surtout pouvoir constituer des ensembles pour appréhender la construction d'ensemble. On remarquera donc qu'au début le narrateur ne livre que quelques épisodes de son enfance (achat des poissons, scènes de la vie familiale) sur une période courte (d'avril 1974 à janvier 1975). Puis on observe une suite de plusieurs semaines qui sont numérotées 47, 48, 50 et qui correspondent à un moment tragique : la disparition des poissons et de sa mère.

Après deux flashs séparés (semaine 354 / semaine 553), le narrateur reprend une narration continue (semaine 726, 727, 728, 729), qui se prolonge dans le présent de l'écriture et de l'énonciation (21 au 27 février 1988).

Ce travail sur la construction qui permet de dégager la cohérence d'ensemble montre l'originalité de ce texte pour lequel Didier Daeninckx a choisi une stratégie narrative très efficace en faisant parler son narrateur assassin à la première personne. Le journal intime présente les motivations du personnage et permet de suivre l'itinéraire du meurtrier. Le choix d'une forme en fragments contribue à l'économie de ce récit qui met mal à l'aise par son caractère dur et abrupt.

9. a. Les personnages ne sont pas décrits : il n'y a pas de portraits mais des informations données de façon éparse au cours de la narration. C'est à travers le regard du narrateur enfant que le lecteur les découvre. On apprend que le narrateur a 23 ans, qu'il n'a pas connu son père, qu'il a perdu sa mère à l'âge de 9 ans, qu'il a été en échec scolaire (« *il parle encore de me placer en apprentissage... Sous prétexte que je ne veux rien apprendre* », l. 116 à 119), qu'il a souffert d'être gaucher, et enfin qu'il a été exempté du service militaire (l'événement est d'ailleurs relaté à deux reprises, l. 24 et l. 122 à 134). Il apparaît comme un enfant sensible (« *Je les ai enterrés dans la jardinière, sur le balcon, avec des petites figurines d'Indiens, au dessus, pour faire joli* », l. 90-91), vulnérable, très attaché à sa mère et profondément marqué par sa disparition (« *Je ne sais pas si on peut mourir à neuf ans, si le cœur peut s'arrêter d'un seul coup, à cause du chagrin* », l. 93-94).

La mère n'apparaît pas longtemps : le père d'Albert l'a abandonnée quand elle était enceinte (l. 5) et elle meurt électrocutée dans sa baignoire.

Le beau-père d'Albert est présenté comme un homme vulgaire et assez brutal. Le narrateur note les « *poils sur la poitrine et un gros ventre avec un nombril tout plissé.* » (l. 56-57). L'enfant évoque une scène à table où il est question de vin, mais surtout on apprend semaine 726 : « *Des mois qu'il tousse comme une caverne...* » (l. 136), qu'il est gravement malade « *un sale truc* » (l. 138) et qu'il est hospitalisé.

b. Ils vivent dans un appartement de la banlieue parisienne, la mère est notamment enterrée à Pantin (l. 108-109). Il s'agit d'un milieu social modeste.

10. Le narrateur est très attaché à sa mère et se montre très affecté par sa disparition. Les rapports entre le fils et le père/beau-père sont au contraire

conflictuels : Albert éprouve une haine croissante envers son beau-père qu'il surprend avec sa mère et qu'il suspecte de violence ; il « *empoisonne* » son vin en y ajoutant de l'urine et surtout il va jusqu'à le tuer en l'étouffant après avoir établi qu'il était à l'origine de la mort de sa mère.

Les rapports entre le beau-père et la mère sont perçus à travers ce qu'en pense ou en comprend le narrateur, à travers les fantasmes du narrateur. Celui-ci imagine notamment que ses parents se battent (« *Je n'aime pas quand ils se battent. Les disputes ce n'est pas la même chose* », l. 51-52), alors qu'il a vraisemblablement surpris des ébats amoureux. Pour lui, sa mère est une victime.

**11. a.** Ce récit policier comporte bien un crime, un crime même prémédité d'un fils sur la personne de son père/beau-père : la distinction n'est pas nette. D'ailleurs, le narrateur lui-même amalgame les deux figures en une seule : « *Je n'aurais jamais cru qu'on puisse être aussi calme après avoir tué son père. Ou son beau-père...* » (l. 1-2). Le mythe d'Œdipe est réactualisé dans un contexte moderne de la banlieue parisienne. Coupable et victime appartiennent à la même famille. Albert-Œdipe tue son père ici pour venger sa mère. Ce crime a eu lieu dans la semaine du 14 au 20 février 1988.

**b.** Il y a enquête mais elle est reléguée au second plan puisqu'il n'en est question qu'à la fin (l. 177-178).

**12. a. b.** La victime est le beau-père qui meurt étouffé sur son lit d'hôpital par Albert. Celui-ci croit que son beau-père est responsable de la mort de sa mère (il croit avoir trouvé une preuve de sa culpabilité dans le sèche-cheveux rouillé qui aurait servi de test sur les poissons rouges) et veut la venger. Il tue par amour.

**13. a.** La fin de la nouvelle contient une information déterminante qui brouille les pistes de lecture et qui oblige à reconsidérer la nature du meurtre. En effet, le fonctionnaire de police et le frère du beau-père révèlent à Albert que le sèche-cheveux qui servait jusqu'alors de pièce à conviction est hors de cause puisque sa date de fabrication est postérieure à la mort de la mère (« *Parce que ton histoire ne tient pas debout : j'ai envoyé l'appareil chez Moulinex, pour expertise. Ils sont formels, ce modèle a été fabriqué à partir de septembre 1975, soit six mois après la mort de ta mère* », l. 185 à 188). Il y a eu erreur. La fin de la nouvelle nous invite à reconsidérer les motivations de l'assassin : le meurtre repose manifestement sur une analyse fautive : le beau-père n'est pas coupable de la mort de la mère, le sèche-cheveux n'a pas servi à expérimenter l'efficacité de l'arme du crime, le beau-père est innocenté, voire blanchi puisque d'après son frère, il aurait fait une tentative de suicide (« *Je savais qu'il avait essayé de faire une connerie à cette époque* », l. 193-194). Croisement de points de vue qui ne permet pas à la vérité de sortir comme un fleur. La vérité n'existe pas en soi, le néo-polar nous rappelle à quel point tout est complexe en ce monde.

**b.** L'information de la fin de la nouvelle oblige donc à reprendre l'interprétation et place le lecteur dans une ambiguïté typique du néo-polar où les personnages ne sont jamais transparents ni jamais définitivement caractérisés. Albert ne se présente plus seulement comme le vengeur de la mort de sa mère, comme la

victime d'un passé, d'une enfance difficile ; le lecteur s'aperçoit qu'il s'est fait piéger par le point de vue choisi, il a reçu les informations comme le personnage les a vécues. Or, il semble qu'Albert ait construit de toutes pièces l'histoire qu'il nous a livrée. Cela n'en fait ni une victime ni un coupable, ou plutôt il est les deux à la fois mais d'une façon très complexe puisque tout relève de l'imaginaire et du fantasme. Il ne triche pas, ne ment pas, ne se donne pas de faux prétextes : « *Ils disent cela pour que je regrette* » (l. 207) est le mot de la fin de la nouvelle et du gros cahier de couturière.

c. Il est évident ici que le choix énonciatif relève d'une stratégie et rend compte de la complexité des conduites humaines. Le choix du point de vue du coupable n'est pas une invention de Daeninckx, d'autres avant lui ont osé ce parti pris audacieux, à commencer par la vénérable Agatha Christie.

15. a. Il n'y a dans cette nouvelle aucun suspense, le but recherché ne repose pas sur des procédés traditionnels de l'attente, de la suspension, la réalité est livrée à l'état brut dans toute sa richesse et son opacité.

b. De fait, la visée de ce texte n'est pas la recherche de la vérité en soi. Mais s'il y a recherche de la vérité, c'est pour montrer la complexité du personnage d'Albert et d'une société qui ne l'épargne pas. L'enfant se sent seul, l'absence et la dévalorisation de son vrai père ne l'aident pas à se construire de façon stable (mise en cause du rôle de la famille). Albert se place (ou est placé) systématiquement en situation d'échec (rôle de l'école) : en tant que gaucher, il fait honte à sa mère qui tait la caractéristique comme une tare ; il ne réussit, de fait, pas à l'école qui visiblement n'accorde pas tellement d'attention à un enfant qui écrit mal, et qui a une relation au savoir difficile : « *J'ai encore eu des mauvaises notes à l'école* » (l. 59). On envisage de le placer en internat dans un lycée d'enseignement professionnel au fin fond de l'Ardèche (l. 116 à 120). Enfant en mal d'amour, en mal d'affection, sevré trop tôt de la présence maternelle, marginalisé, rejeté par une autre institution aussi, l'Armée, qui le réforme pour troubles mentaux. Il ne réussit pas les tests pendant les trois jours et il est envoyé chez le psychiatre. Or, en fait, il se refuse à répondre à des « *paquets de tests plus débilés les uns que les autres du genre...* » (l. 124-125). Mise en accusation d'un système social qui secrète la violence, la mort.

16. La nouvelle est noire ; en contraste, le titre donne un éclairage poétique, il fait référence à ces petits poissons achetés par la mère au narrateur (l. 47 à 49), qui représentent la seule compagnie de l'enfant solitaire et mal dans sa peau qu'est Albert, mais qui disparaissent (à cause d'une négligence ou d'un acte intentionnel ?) privant l'enfant de réconfort juste avant la mort de sa mère. Le lecteur ne peut s'empêcher de faire le rapprochement : deux morts, deux enterrements (semaines 47/50).

Le titre privilégie donc un élément de la vie du narrateur, met l'accent sur sa sensibilité, sa fragilité, sur l'origine peut-être de son destin. L'absence de remords affichée dans la 1<sup>re</sup> et la dernière phrase contraste avec le titre de la nouvelle qui paraît anecdotique mais qui livre sans doute une des clés du personnage.

## Se documenter

18. Cette nouvelle se trouve dans un recueil intitulé *Main Courante*.

La dédicace de la nouvelle « *Aux rédacteurs des dépêches anonymes de l'Agence France-Presse* » nous invite tout naturellement à effectuer un rapprochement avec les textes de presse et notamment avec l'article de fait divers. Les auteurs de néo-polar entretiennent avec le fait divers des rapports très étroits et se sont souvent servis de fait divers réels comme points de départ de leurs romans ou nouvelles. Le journal *Libération* pendant l'été 1999 a proposé à un grand nombre de noms célèbres du polar de se livrer à l'exercice de transposition de faits divers réels en nouvelles.

### 19. b.

	Fait divers	Nouvelle
<b>Longueur du texte</b>	Texte court, disposition en colonnes	Texte plutôt bref, mais de longueur variable
<b>Titre</b>	Phrases verbales ou nominales À caractère informatif	Groupes nominaux À caractère incitatif
<b>Première phrase</b>	Contient des indications sur le lieu, la date, l'identité des personnes concernées	In medias res  Contient les éléments du pacte de lecture
<b>Ordre de la narration</b>	Ordre rétrospectif	Ordre chronologique avec possibilité de retours en arrière
<b>Descriptions</b>	Non	Oui
<b>Dialogues</b>	Non	Oui
<b>Personnages</b>	Personnes réelles	Personnages de fiction
<b>Temps verbaux</b>	Temps des énoncés ancrés dans la situation	Temps des énoncés coupés de la situation d'énonciation
<b>« Je »</b>	Impossible	Possible
<b>Fin</b>	Fin attendue	Présence d'une chute

## Écrire

20. On peut donc travailler avec les élèves sur la transposition d'un genre à l'autre. Cet exercice très formateur leur permettra de mieux appréhender encore la notion de point de vue interne qui s'efface naturellement dans le fait divers. Ils seront amenés à sélectionner les seuls faits que le court article de presse autorise et à les organiser selon la loi du genre (le déroulement chronologique ne sera pas linéaire). Ils pourront aussi choisir un titre (phrase verbale ou nominale, insérer éventuellement des paroles rapportées). La longueur de l'article devra être déterminée. On peut également proposer l'écriture de plusieurs textes de longueur différente (dépêche, filet, brève...) et ainsi engager un travail plus approfondi sur la presse.

Exemple d'article pouvant renvoyer au texte : ici la fin de la nouvelle n'a pas été prise en compte, l'article correspond précisément au moment du meurtre mais on peut faire écrire l'article aussi à partir de la totalité du texte, au moment du procès notamment.

### • Un jeune homme de 23 ans étouffe son beau-père sur son lit d'hôpital.

Albert D., 23 ans, sans profession, demeurant à Pantin (Seine-Saint-Denis) a été arrêté le 15 février dernier pour le meurtre de son beau-père qui venait de subir une grave intervention chirurgicale à l'hôpital de... Le jeune homme lui ayant rendu visite en a profité pour lui compresser la gorge provoquant ainsi un étouffement mortel.

Le meurtrier, qui s'est rendu à la police sans opposer de résistance, a été immédiatement incarcéré. Selon ses premières déclarations, il prétend avoir voulu rendre justice à travers son geste puisqu'il semblerait qu'il rende son beau-père responsable de la mort de sa mère survenue dans des circonstances tragiques en mars 1975.

Une enquête a été ouverte par le Parquet du Tribunal de Paris et des examens psychiatriques vont être effectués sur le jeune A. D. qui semble souffrir de troubles psychologiques depuis déjà quelques années.