

La tension narrative  
dans *L'affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau

Romaanisen filologian pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Minna Kauhanen-Castro

Toukokuu 2011



# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen Tiedekunta	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Minna Kauhanen-Castro	
Työn nimi – Title La tension narrative dans <i>L'affaire Lerouge</i> d'Émile Gaboriau	
Oppiaine – Subject Romaaninen filologia	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 78
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tämä pro gradu -työ tutkii kerronnan jännitteen (tension narrative) rakentumista ranskalaisen kirjailijan Émile Gaboriaun (1832–1873) romaanissa <i>L'affaire Lerouge</i> (1865). Lähtökohtana tutkielmassani ovat kirjallisuudentutkimuksen teorit, jotka keskittyvät havaitsemaan tekstissä niitä keinoja, joilla kirjailija luo kertomuksessaan edellä mainittua jännitettä. Koska Gaboriau on eräs salapoliisiromaanin kehittäjistä, tarkastelen kertomusta myös salapoliisiromaanin teorioiden näkökulmasta sekä aikakautensa tuotannon valossa populaariromaanina. Tutkielman ensimmäisessä osiossa esittelen kirjailijan ja teoksen kontekstissaan sekä teorian, joiden pohjalta analysoin jälkimmäisessä osiossa teoksen eri osa-alueita.</p> <p>Jotta lukijan mielenkiinto tarinaa kohtaan säilyisi alusta loppuun, on kirjailijan suunniteltava kertomus huolellisesti. Juonenkehittelyn on tarkoitus herättää lukijan uteliaisuus tarinaa kohtaan, ja tämän mielenkiinnon ylläpitämiseksi kirjailijalla on erilaisia menetelmiä. Raphaël Baroni esittelee teoksessaan <i>La tension narrative. Curiosité, surprise et suspense</i> (2007) näitä kerronnan keinoja tämän jännitteen luomiseksi kertomuksen alun ja lopun välille. Tarinan informaattiorakenne näyttölee tärkeää osaa tässä tehtävässä: onnistuessaan tämä tiedonjaon järjestelmä (<i>code herméneutique</i>) saa tekstin vastaanottajan kiinnostumaan herpaantumatta tarinasta. Teksti herättää kysymyksiä, ja vastausten saamisen on tultava niin tekstin ymmärtämisen kuin mielenkiinnon säilymisen kannalta oikealla hetkellä.</p> <p>Gaboriaun teoksen analyysissä tarkastelun kohteena ovat kertomuksen retrospektiivinen rakenne sekä henkilöhahmojen roolit ja tehtävät. Tutkimustulokset <i>L'affaire Lerouge</i> -teosta analysoitaessa osoittavat, että informaation jakaminen ja juonen kehittäminen ja tätä kautta lukijan mielenkiinnon ylläpitäminen tapahtuu monella tasolla: siksi kertomuksen rakenteen lisäksi tarkastelen kertojan osuutta sekä dialogia jännitteenluomisprosessissa. Analysoin otteita tekstistä, jotta kirjailijan käyttämät menetelmät ja tätä kautta sovellettavat teorit konkretisoituvat. Koska <i>L'affaire Lerouge</i> on 1800-luvun populaarikulttuurin tuote, on tarinassa kohdeyleisön maun mukaisesti monenlaisia juonenkäänteitä yllätyksineen sekä melodramaattisia piirteitä. Mielenkiinnon säilymisen näkökulmasta melodramaattiset juonteet saattavat toimia nykyään päinvastaiseen suuntaan kuin mitä kirjailija on tekstiä laatiessaan suunnitellut, ainakin mikäli lukijalla on lajikohtaisia odotuksia salapoliisiromaanin suhteen. Tarina julkaistiin ajalleen tyypillisesti jatkokertomuksena sanomalehdessä; analyysissäni totean myös julkaisukanavan vaikuttavan kertomuksen osa-alueisiin. Toisaalta tutkielmani osoittaa Gaboriaun kertomuksen olevan aikakautensa tuotteeksi rakenteeltaan harvinaisen lineaarinen ja selkeä: kun sovelletaan salapoliisiromaanin teoriaa <i>L'affaire Lerougen</i> tarkastelussa, ovat monet tälle kirjallisuudenlajille tyypilliset piirteet löydettävissä teoksessa.</p>	
Asiasanat – Keywords tension narrative, code herméneutique, roman policier, roman populaire, Gaboriau, <i>L'affaire Lerouge</i>	
Säilytyspaikka – Depository Aallon kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	



## TABLE DES MATIÈRES

<b>1 Introduction.....</b>	<b>4</b>
1.1 Le contexte littéraire au XIX <sup>e</sup> siècle.....	4
1.1.1 Le roman populaire.....	5
1.1.2 Le roman feuilleton.....	7
1.2 <i>L'affaire Lerouge</i> et l'historique du genre policier.....	10
1.2.1 La naissance du roman policier à partir du roman populaire.....	10
1.2.2 Émile Gaboriau – du roman feuilleton au roman policier.....	12
1.3 La théorie du roman policier.....	13
1.3.1 La structure régressive du récit.....	14
1.3.2 La tension narrative.....	15
1.3.3 Le code herméneutique du récit.....	17
1.3.4 La structure des rôles.....	18
1.3.4.1 La victime.....	18
1.3.4.2 Le suspect et le coupable.....	19
1.3.4.3 Le détective.....	20
1.3.4.4 Le rôle du lecteur.....	21
1.3.5 La fonction du dialogue.....	22
1.4 <i>L'affaire Lerouge</i> .....	22
<b>2 L'analyse structurale de <i>L'affaire Lerouge</i>.....</b>	<b>25</b>
2.1 La tension narrative du texte.....	25
2.1.1 La mise en intrigue.....	25
2.1.2 Analyse d'un extrait de l'œuvre.....	28
2.1.3 Le titre.....	31
2.2 La structure du récit.....	33
2.2.1 Généralités.....	33
2.2.2 Le code herméneutique.....	35
2.3 L'influence de l'époque.....	39
2.3.1 Les mutations socio-culturelles.....	39
2.3.2 L'influence du genre feuilleton sur la tension narrative de <i>L'affaire Lerouge</i> .....	41
2.4 L'analyse de la structure des rôles.....	46
2.4.1 La victime.....	48

2.4.2 Le coupable.....	49
2.4.3 Le suspect.....	50
2.4.4 Le détective.....	52
2.4.5 Les autres personnages du récit.....	57
2.4.5.1 Les femmes.....	57
2.4.5.2 La fonction du personnage du Daburon.....	58
2.5 Les formes narratives.....	59
2.5.1 Le dialogue.....	60
2.5.1.1 Les fonctions du dialogue.....	60
2.5.1.2 Analyse de deux extraits dialogués.....	62
2.5.1.2 Les mensonges.....	65
2.5.2 Les perspectives narratives.....	66
2.6 Le discours final.....	69
<b>Conclusion.....</b>	<b>73</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>77</b>

# 1. INTRODUCTION

Ce mémoire de maîtrise a pour but d'analyser la structure du récit dans *L'affaire Lerouge* (1865) d'Émile Gaboriau (1832-1873) du point de vue de la tension narrative et du code herméneutique. Écrivain du roman populaire<sup>1</sup>, Émile Gaboriau contribue à fonder activement le nouveau genre policier qui se développe en France au XIX<sup>e</sup> siècle à l'intérieur d'un type de littérature dont les conditions de production se sont radicalement transformées : le roman, pendant le Second Empire, passe presque toujours par la revue ou le journal avant d'être publié en livre.<sup>2</sup>

Dans la partie d'introduction, nous présenterons au lecteur le cadre général littéraire et éditorial du XIX<sup>e</sup> siècle pour pouvoir comprendre le contexte de l'acte d'écriture ainsi que l'influence produite sur la narration de Gaboriau par un tel genre de production dans le contexte de l'époque. Nous étudierons également le rôle de l'écrivain dans la naissance du genre policier. Nous présenterons ensuite d'une manière brève *L'affaire Lerouge* pour que le lecteur puisse suivre l'analyse de la structure narrative de l'œuvre.

Dans l'analyse qui suivra, nous étudierons tour à tour la structure du récit et de la narration ainsi que celle des personnages de *L'affaire Lerouge*. Notre point de départ comportera pour ancrage la tension narrative et le code herméneutique. Nous observerons les structures du roman à partir de théories qui seront présentées plus en détail à la suite de cette introduction, théories qui nous aideront à découvrir les techniques utilisées par Émile Gaboriau pour créer la tension narrative et le code herméneutique dans *L'affaire Lerouge*.

## 1.1 Le contexte littéraire

Émile Gaboriau fut un feuilletoniste et un écrivain du roman populaire depuis 1861 jusqu'à sa mort survenue en 1873. Ses œuvres sont donc parues d'abord dans des quotidiens avant d'être publiées sous forme de livre.<sup>3</sup> Il convient de commencer notre étude en précisant le concept

---

<sup>1</sup> Ce terme de « roman populaire » entre en 1845 dans le circuit commercial de l'édition à bas prix. Olivier-Martin 1980 :28.

<sup>2</sup> Dubois 1992 :16.

<sup>3</sup> Prévost – Amat 1979 : 1494.

de roman populaire dans la mesure où Gaboriau a obtenu une place dans l'histoire littéraire comme un représentant d'une telle culture<sup>4</sup>.

### 1.1.1 Le roman populaire

Kallioniemi et Salmi donnent deux explications au terme *populaire* dans leur étude *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. La première trouve son origine dans la théorie sur l'art des romantiques allemands du XIX<sup>e</sup> siècle selon laquelle le terme central était *Volk*, le *peuple*. D'une certaine manière, le romantisme voulait transformer ce concept de culture du peuple en une culture élitiste, car l'identité ou l'esprit du peuple pouvaient être interprétés uniquement par des êtres capables et possédant le génie de l'art. L'autre point de départ évoqué pour comprendre le concept du lexème *populaire* remonte au *populus* du latin. D'après les lois romaines, ce terme fait référence à la *majorité*. Du point de vue étymologique, nous pouvons donc interpréter la culture populaire comme la culture de la majorité : il s'agit des produits culturels qui sont l'objet d'une forte consommation de la part d'un public.<sup>5</sup>

Olivier-Martin se demande dans son œuvre *Histoire du roman populaire en France* si le roman populaire est ou non un phénomène de la littérature. En quoi serait-il un genre populaire, donc distinct de la littérature générale ? Selon Olivier-Martin, ce terme de *roman populaire* est péjoratif, ce qui explique qu'il ait été longtemps exclu de l'histoire et de la critique littéraire. Le roman populaire serait alors considéré comme de la mauvaise littérature, de la sous-littérature, par opposition à la « bonne » littérature, réaliste et d'analyse.<sup>6</sup> Il s'agit bien d'un type de fiction qui parle du peuple au peuple, mais une telle littérature n'est pas produite par le peuple, car elle était écrite le plus souvent par des bourgeois et des nobles<sup>7</sup>. Nous avons vu ci-dessus que, selon Kallioniemi et Salmi, l'identité et l'esprit du peuple ne pouvaient être interprétés que par des personnalités supérieures dans le domaine de l'art. D'après Olivier-Martin, le genre est surtout populaire du fait que son destinataire, le peuple, est une masse encore informe et inculte au début du XIX<sup>e</sup> siècle :

[...] ce peuple qui a un goût naturel pour les personnages simplifiés et les événements compliqués, pour les émotions violentes, les caractères extrêmes, les couleurs crues et

---

<sup>4</sup> Voir par exemple les pages 44-46 de la présente étude.

<sup>5</sup> Kallioniemi – Salmi 1995 :13-14.

<sup>6</sup> Olivier-Martin 1980 :11.

<sup>7</sup> *ibid.* 12-13.

les drames effroyables. Le roman populaire se doit donc de frapper le plus fort possible l'imagination et la sensibilité du public : il parle à l'imagination, à la sensibilité, et surtout aux nerfs.<sup>8</sup>

Olivier-Martin poursuit en estimant que les lecteurs, masculins ou féminins, recherchent tous le dépaysement, l'évasion à travers la description d'aventures sentimentales. Le roman populaire se distingue alors du roman historique ou de *cape et d'épée*, dans la mesure où le roman populaire décrit la lutte du Mal et du Bien dans le présent, et donc dans une société contemporaine des auteurs et des lecteurs. Dans le roman historique, cette lutte se trouve déplacée dans le passé. Ainsi, le lecteur des romans populaires s'identifie aux personnages et décors contemporains.<sup>9</sup>

Le roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle présente sous sa forme colorée l'existence et les problèmes de classes populaires et de groupes sociaux non dépeints jusque là en littérature : paysans, employés, ouvriers, petits bourgeois semi-prolétarisés, artisans, êtres au statut juridique flou ou injuste, « bas-monde » des grandes villes, femmes ayant des problèmes sexuels propres aux classes exclues de la société<sup>10</sup>. Souvent, les personnages sont simplifiés et les événements compliqués, les caractères extrêmes, les émotions violentes et les drames effroyables.<sup>11</sup>

L'histoire du développement des produits de la culture populaire est celle de la culture industrielle occidentale. Selon Kallioniemi et Salmi, les avancées techniques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont facilité la possibilité de copier des produits culturels et de les répandre à portée de main des masses. La culture populaire a toujours recherché à atteindre le plus vaste public possible et c'est pour cela que ses produits ne cherchent pas à s'inscrire dans une certaine classe sociale ou à plaire seulement à un groupe d'intérêt spécifique. La plupart de ces produits<sup>12</sup> sont industriels aussi dans la mesure où ils profitent d'un modèle ou d'un code de contenu.<sup>13</sup> Une telle observation nous intéresse surtout du point de vue de l'évolution littéraire, car le genre policier, qui se développera à partir du roman populaire, possède aujourd'hui des codes

---

<sup>8</sup> Olivier-Martin 1980 :13.

<sup>9</sup> *ibid.* 11-12.

<sup>10</sup> Il s'agit là par exemple des problèmes rencontrés par les filles-mères : *La Fille-Mère* de Mlle Louis Maignaud (1830).

<sup>11</sup> Olivier-Martin 1980 :15,32.

<sup>12</sup> Kallioniemi et Salmi traitent dans leur œuvre *Populaarikulttuurin historiaa* (1991) des produits de la culture populaire en général, en tout premier lieu ceux issus de la littérature. La photographie, le cinéma, la musique populaire par exemple font partie également de leur étude.

<sup>13</sup> Kallioniemi – Salmi 1991 :2-3.

et des règles bien connus. Jacques Dubois constate dans son étude *Le roman policier ou la modernité* :

Cette prime histoire du genre ne pouvait prendre tout son sens qu'en regard d'une analyse des structures génériques, c'est-à-dire de tout ce qui fait la « loi du genre ». Le policier est une machinerie ingénieuse dont le démontage renvoie à une insistante ambiguïté, et même à une duplicité redoutable. De cette dernière émane un dispositif textuel tout à la fois rigide et souple, fermé et ouvert. En sorte que cette littérature peut produire de pures « mécaniques » aussi bien que des textes résolument inventifs, sémantiquement pluriels. Toute une sémiologie, accordée à son temps, s'y fonde, sémiologie qui joue de la règle et de l'infraction à cette règle.<sup>14</sup>

Dans la présente étude, nous observerons d'abord l'évolution des formes littéraires populaires, dont surtout la naissance ou la diversification du genre judiciaire ou policier. Ensuite nous considérerons les traits typiques, ou, comme l'a dit ci-dessus Dubois, les structures génériques du roman policier pour mieux comprendre le rôle d'Émile Gaboriau comme un précurseur du genre.

### **1.1.2 Le roman-feuilleton**

À l'époque, il existe en France un large public populaire alphabétisé ayant soif de lecture et de culture. Au début du siècle, les Romantiques avaient déjà promu le roman au rang des belles-lettres avec le roman historique. Cependant, le livre du début du siècle reste le privilège d'une élite numériquement peu élevée du fait de son prix excessif. Le roman populaire bon marché satisfera cette soif.

Pour faire face au besoin de lecture chez les gens peu aisés, une solution s'offre au début du XIX<sup>e</sup> siècle : les cabinets de lecture avec la possibilité de louer livres, journaux et revues à moindres frais. Olivier-Martin constate qu'ils ont surtout joué un rôle essentiel dans la vie littéraire française dans la première moitié du siècle.<sup>15</sup> Que loue-t-on dans les cabinets de lecture ? Un genre romanesque appelé « roman pour cabinets de lecture ». Les auteurs favoris sont alors Pigault-Lebrun, Paul de Kock, Victor Ducange, Mmes de Genlis, Cottin, de Montolieu, de Riccoboni. Les auteurs pour cabinets de lecture sont des précurseurs du roman-feuilleton, d'origine bourgeoise avec une seule exception, celle de Michel Masson, ouvrier

---

<sup>14</sup> Dubois 1992 :8-9.

<sup>15</sup> Olivier-Martin 1980 :27,29.

lapidaire. Tous les genres sont représentés : roman gothique et « noir », roman comique et grivois, roman d'aventure humoristique ou de sombres mystères. Le roman populaire se transforme librement et s'adapte aux exigences nouvelles. Le genre connaît un énorme succès, d'où sort la passion de la lecture. Il fallait au peuple des fictions simples, faciles à lire, suscitant son intérêt, son émotion. Le lecteur populaire s'enthousiasme, rit et pleure.<sup>16</sup>

Pour pouvoir toucher un plus vaste public, les patrons de presse ont eu alors l'idée d'exploiter l'attraction du public vers les récits au profit de l'accroissement du lectorat des journaux<sup>17</sup>. C'est en 1836 que naît véritablement le *roman-feuilleton*, le roman publié par tranches dans le *feuilleton* des quotidiens, c'est-à-dire dans un espace réservé au bas du journal, le *rez-de-chaussée*<sup>18</sup>. Le roman-feuilleton, immense nouveauté qui a connu une popularité énorme du fait de son mode de diffusion, dominera tellement le marché qu'il deviendra le lieu de passage obligé de presque toute la production romanesque du siècle : de Balzac à Zola, d'Eugène Sue à Gaston Leroux. En un siècle où il n'existe guère de prix littéraires et où l'écrivain se doit de gagner sa vie à la pointe de sa plume, le journal est le seul moyen de se faire connaître et de vendre.<sup>19</sup> Le roman-feuilleton est très lié au journal qui le publie. Surtout, chaque journal s'attache à prix d'or les maîtres du genre, les gloires du roman populaire.

Queffelec renverse d'une façon intéressante les concepts du centre et des marges de la littérature. Selon elle, les écrivains que l'on situe dans la marginalité aujourd'hui, étaient centraux au XIX<sup>e</sup> siècle :

C'est bien à contresens que l'on applique le terme au roman-feuilleton populaire - à Dumas, Sue, Ponson du Terrail, Féval, Gaboriau, Montépin, Richebourg, G. Leroux... Eux sont au centre : au centre de la lecture (de tous), au centre de l'idéologie, au centre de l'imaginaire. Ce sont les autres, « les grands » qui, à des degrés divers et selon des modes divers, écrivent dans les marges.<sup>20</sup>

Le roman-feuilleton offre donc un accès facile à la fiction, et connaît une popularité énorme

---

<sup>16</sup> Olivier-Martin 1980 : 30-31.

<sup>17</sup> Queffelec 1989 : ch. I et II. D'après Queffelec, le roman-feuilleton profite aussi du développement des réseaux de diffusion : le nombre des librairies en France est multiplié par trois entre 1840 et 1910, et en 1853 se créent les bibliothèques de gare qui suivent le développement du réseau ferroviaire, dotant parfois de points de vente des localités écartées.

<sup>18</sup> Les quotidiens *La Presse* d'Émile Girardin et *Le Siècle* d'Armand Dutacq sont nés tous deux en 1836.

<sup>19</sup> Queffelec 1989 : Introduction.

<sup>20</sup> *ibid.* ch.IV.

dans toutes les couches de la société, malgré les grandes campagnes de dévalorisation entreprises par l'Église et la critique d'une fraction de la bourgeoisie qui lui reproche ses goûts vulgaires et peu littéraires (le roman « d'amour », le roman « noir »).<sup>21</sup> Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, il a été l'objet de réprobations diverses. Le roman populaire est accusé pour son immoralité, pour son influence pernicieuse sur les classes populaires : le feuilleton est l'école de l'anarchie, de la paresse, de la licence et de l'irréligion. Dès 1850, le pouvoir tente d'endiguer sa vogue en frappant d'un timbre exceptionnel toute œuvre romanesque publiée dans les journaux, justement parce que ce type de fiction exerçait, pensait-on, une mauvaise influence tant politique que morale.<sup>22</sup>

Le genre feuilleton est alimenté par plusieurs courants d'idées : le roman pathétique empreint de sentimentalisme, qui sera celui « de la victime » et qui dépeint toutes les classes sociales ; le roman inspiré du romantisme social dans la lignée d'Eugène Sue et de Clémence Robert avec le goût du noir et du mystère et de la description d'atrocités ; le roman comique, qui cherche à faire rire, non à dénoncer les tares du temps. À travers toutes ses orientations, le roman populaire de la moitié du siècle reste toujours roman de mœurs, étiquette qu'il a depuis les années 1840. La diversification continue jusqu'à 1900, et des genres différents commencent à surgir et à conquérir une certaine autonomie. Le roman proprement policier, d'énigme, se détache de plus en plus du récit criminel ou judiciaire qui le rattachait encore au tronc commun. La diversification recouvre le roman d'aventure exotique, le roman d'enfants, le roman sentimental, le roman bourgeois.<sup>23</sup> On pourrait parler en ce cas de division de la consommation, puisque, outre le marché du livre, le marché de la lecture s'est développé et diversifié tout au long du siècle. Pour chaque public particulier est prévu un produit de lecture particulier. Dans le roman populaire, d'après Dubois, un fractionnement s'est donc produit, dont le propre est de particulariser la thématique initiale et de la retraduire selon une série d'univers sémantiques distincts. Cette spécialisation est sensible encore de nos jours, puisque, hormis le roman médical, aucun sous-genre nouveau n'est venu enrichir depuis lors l'éventail du roman « trivial ».<sup>24</sup> À l'époque de Gaboriau, dans le feuilleton coexistent ainsi différents genres de romans, dont celui qui nous intéresse dans cette étude, le roman du crime, puisqu'il est à l'origine du développement du roman policier.

---

<sup>21</sup> Olivier-Martin 1980 :41-42,46,82.

<sup>22</sup> Dubois 1992 :21.

<sup>23</sup> Olivier-Martin 1980 :83-84,190.

<sup>24</sup> Dubois 1992 :16-17.

## 1.2 L'affaire Lerouge et l'histoire du genre policier

### 1.2.1 La naissance du roman policier à partir du roman populaire

La thématique criminelle-policrière est présente dans la littérature française dès le romantisme, par exemple dans *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue ou dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo. Le crime impuni, la recherche d'identité, l'erreur judiciaire et la vengeance sont des thèmes du mélodrame introduits d'une manière plus moderne que dans les siècles antérieurs.<sup>25</sup> Pourtant, les éléments policiers n'y sont qu'embryonnaires : la structure du roman populaire domine encore l'architecture de l'intrigue policière<sup>26</sup>. Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Eugène Sue et Paul Féval, pour ne citer que les plus connus, ont fait progresser le développement du roman du crime ou « à mystères » vers le roman policier.

Il existe à l'époque de nombreux phénomènes littéraires qui donneront des idées aux écrivains du futur genre policier. Parmi celles-ci, nous voulons faire ressortir les autobiographies et souvenirs des grands fonctionnaires de police de l'époque, et dont les plus connus demeurent les *Mémoires* de Vidocq, ancien chef de la Sûreté (1828)<sup>27</sup>. Par ailleurs, les contes d'Edgar Allan Poe sont traduits en français<sup>28</sup>. Les trois nouvelles détectives de Poe (*Double Assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée*) renferment la plupart des caractéristiques génériques du roman policier que nous observerons par la suite. Les aventures de Rocambole, un des plus célèbres héros du genre populaire, sont publiées en feuilleton pendant près de trente ans à partir de 1859. Dans cette gigantesque épopée de Ponson du Terrail, les événements « rocambolesques »<sup>29</sup>, meurtres, agressions, séquestrations s'enchaînent dans un rythme pour tenir le lecteur en haleine.<sup>30</sup> Parmi les traductions essentielles du point de vue du développement du roman policier français figure celle de *La Femme en blanc* de Wilkie Collins, qui paraît en feuilleton en 1861 avec un grand succès<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> Dubois 1992 : 14-22.

<sup>26</sup> Reuter 2005b : 11.

<sup>27</sup> Les *Mémoires* de Vidocq (1775 – 1857) sont traduits en plusieurs langues. Aux États-Unis, l'œuvre est lue et appréciée par Edgar Allan Poe (1809 – 1849). Ruohonen 2008 : 197.

<sup>28</sup> *The murders in the Rue Morgue* (1841) est traduit en 1846 et retraduit par Baudelaire en 1855 (*Double Assassinat dans la rue Morgue*). Les nouvelles de Poe serviront de modèle à Gaboriau 20 années plus tard. Benvenuti – Rizzoni 1981 : 5, 11, 12.

<sup>29</sup> Adjectif créé à partir du nom du personnage, un bandit changé en justicier.

<sup>30</sup> Dulout 1997 : 7.

<sup>31</sup> Dans son roman *The Woman in white* paru en série en 1859 dans le journal *The Year Round*, Wilkie Collins (1824-1889) présente une histoire à énigme qui aura de l'influence sur la naissance du genre policier dans plusieurs pays. Il est à noter que Collins subira par la suite lui-même l'influence de Gaboriau plus tard. Ekholm – Parkkinen 1985 : 17-22.

Le procès de la naissance du roman policier reste donc étalé dans le temps et dans l'espace et fait interférer plusieurs littératures nationales. Une période privilégiée se détache pourtant au cours des années 1860 en France et en Grande-Bretagne :

Palier décisif qui voit s'ébaucher le roman semi-populaire de détection par une conversion significative de divers éléments du premier feuilleton. Palier marqué, chez différents auteurs, par des tâtonnements et des compromis stylistiques hautement significatifs.<sup>32</sup>

Dubois s'attache dans *Le roman policier ou la modernité* à la situation française et à Émile Gaboriau, mais il souligne que la même analyse pourrait être conduite à propos de l'œuvre de Wilkie Collins, le disciple de Dickens dont *La Pierre de lune* (1968) est un remarquable équivalent britannique des romans de Gaboriau. Nous avons déjà vu ci-dessus que *La Femme en blanc* de Wilkie Collins avait été traduit en français. Il faut d'ailleurs remarquer que Gaboriau fut lui aussi très vite traduit en anglais<sup>33</sup> et publié tant en Amérique qu'en Grande-Bretagne où son succès se révéla extrêmement durable. Selon Bourdier, les Britanniques furent, jusqu'à la Belle Époque au moins, très à l'affût du roman policier français tel que Gaboriau l'avait mis sur ses rails.<sup>34</sup> Ce jeu d'influence touchait les écrivains de différents pays et les phénomènes littéraires ont vite passé les frontières grâce aux traductions et à d'autres formes d'échange culturel, comme les voyages<sup>35</sup>.

À part l'évolution des genres littéraires, il faut mentionner les mutations sociales et culturelles qui ont contribué à la naissance du roman policier à l'époque de Gaboriau en France : la société s'industrialise, la ville et les faubourgs industriels se répandent avec une pauvreté croissante. Pendant la première moitié du siècle le doublement de la population parisienne devient la cause d'une inquiétude sociale ; on commence à parler des « classes dangereuses »<sup>36</sup> et la crainte de la criminalité augmente. D'une part, cette crainte suscite l'intérêt du public, et, d'autre part, la police s'organise et renouvelle ses méthodes. En outre,

---

<sup>32</sup> Dubois 1992 :15.

<sup>33</sup> En 1867 apparaît la première traduction allemande de *L'affaire Lerouge* à Vienne. Bonniot 1985 :154.

<sup>34</sup> Bourdier 1996 :46.

<sup>35</sup> Bourdier décrit dans *Histoire du roman policier* l'étude des méthodes policières et des affaires criminelles de Wilkie Collins. C'est notamment en France qu'il les recueille. Il raconte dans sa correspondance comment, se promenant à Paris avec Dickens, il a trouvé chez un bouquiniste plusieurs volumes du *Recueil des causes célèbres* de Maurice Méjan et que c'est là qu'il a trouvé quelques-uns de ses meilleurs sujets. C'est d'ailleurs l'histoire criminelle du XVIIIe siècle français qui lui a inspiré *The woman in white*. *ibid.* 40-41.

<sup>36</sup> Charle 1991 :36.

le siècle entier connaîtra le développement de l'esprit rationaliste et scientifique.<sup>37</sup>

Le conflit entre illégalité et justice est diversement mis en scène par des écrivains de XIX<sup>e</sup> siècle, et les oeuvres de Balzac, de Sue, de Dumas, de Dickens etc., quelles que soient leurs options idéologiques, témoignent des inquiétudes que la société urbaine de l'époque éprouve quant à son identité et son fonctionnement.<sup>38</sup> Nous sommes ici dans la voie de la naissance du roman policier, puisque, d'après Dubois, la formation du genre est strictement contemporaine du bouleversement engendré par la coupure moderniste<sup>39</sup>.

### 1.2.2 Émile Gaboriau – du roman feuilleton au roman policier

Le genre policier se développe, comme nous l'avons observé ci-dessus, à l'intérieur du roman populaire comme conséquence de l'évolution littéraire et des mutations socio-culturelles. Émile Gaboriau connaît bien les phénomènes littéraires de son temps car il travaille comme chroniqueur dans différents journaux depuis 1858. Sur le plan professionnel, Gaboriau tire un bénéfice important en travaillant en 1862 et 1863 comme secrétaire de rédaction dans l'hebdomadaire littéraire et satirique *Jean Diable* de Julien Lemer et Paul Féval, écrivain feuilletoniste très prolifique de l'époque. Gaboriau écrit, toujours en travaillant dans les journaux, plusieurs récits de nature diverse. De 1861 à 1862, il publie huit livres après avoir enfin trouvé un éditeur. Cependant, les œuvres qui nous intéressent ici sont les romans-feuilletons publiés depuis 1865, et qui seront classés par la postérité comme les premiers exemples de romans policiers.<sup>40</sup>

*L'affaire Lerouge* est le premier roman d'enquête de Gaboriau. Il a été publié dans *Le Pays* en 1865. L'œuvre passe presque inaperçue<sup>41</sup> et ce n'est que l'année suivante, au moment de sa publication dans le *Petit Journal* de Moïse Millaud, qu'il devient un succès. Auteur-vedette feuilletoniste du *Petit Journal* depuis 1866, Gaboriau fait paraître six romans d'enquête qu'il appellera des « romans judiciaires ».<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Reuter 2005b :12-13.

<sup>38</sup> Vanoncini 2002 :7.

<sup>39</sup> Dubois 1992 :48.

<sup>40</sup> Bonniot 1985 :82,110-112.

<sup>41</sup> *Le Pays* disparaît sans avoir pu arriver au bout du roman. Bourdier 1996 :45.

<sup>42</sup> Bonniot 1985 :110,112,138.

Avec ses œuvres publiées entre 1865 (*L'affaire Lerouge*) et 1873 (*La Corde au cou*), Gaboriau se distingue des autres écrivains français qui traitent le crime à la même époque car, d'après Dubois, l'écrivain est le seul à explorer méthodiquement la veine nouvelle. Il constate que la forme structurée du récit d'enquête est remarquable chez Gaboriau.<sup>43</sup> Il convient de se rappeler que chaque écrivain travaille ancré dans son temps : Gaboriau, appartenant aux feuilletonistes, doit multiplier les péripéties les plus extraordinaires et les coups de théâtre les plus émouvants. Parmi les conventions du feuilleton, il existe des éléments essentiels comme l'épisode et la série. L'épisode publié doit à la fois satisfaire l'attente du lecteur et la renouveler, en créant des effets dramatiques.<sup>44</sup>

Même si la structure d'ensemble de l'œuvre de Gaboriau reste encore tributaire du roman feuilleton, divers éléments du roman policier commencent à apparaître : l'importance de l'enquête, le détective professionnel (dans *Monsieur Lecoq*, 1869), le crime mystérieux et inexplicable, la place du raisonnement et de l'identification psychologique. Écrite pour être publiée en *feuilleton*, la narration de l'œuvre de Gaboriau hésite encore entre celle du roman populaire traditionnel et de la veine nouvelle, le genre policier. C'est pour cela que quelques théoriciens du genre policier, Boileau et Narcejac par exemple, critiquent dans *L'affaire Lerouge* son style mélodramatique, l'intrigue de Gaboriau étant soumise au goût de l'époque qui incluait entre autres les amours clandestines, la substitution d'enfants et la captation d'héritage<sup>45</sup>. Nous nous efforcerons dans ce qui suit d'observer de plus près les traits distinctifs du roman policier pour mieux comprendre un genre dont Gaboriau sera un précurseur.

### ***1.3 La théorie du roman policier***

Le genre policier est un genre difficile à définir. Yves Reuter caractérise le roman policier par sa focalisation sur un délit grave et juridiquement répréhensible. Selon lui, le cadre qui soutient le genre est juridico-policier et comprend quelques éléments structurels déterminants : un enquêteur extérieur à l'affaire, une place essentielle accordée au code herméneutique<sup>46</sup>, la généralisation du secret, le soupçon universel et une structure duelle et régressive, le roman

---

<sup>43</sup> Dubois 1992 :14-17.

<sup>44</sup> Olivier-Martin 1985 :46,59.

<sup>45</sup> Boileau – Narcejac 1994 :37,38.

<sup>46</sup> Voir plus loin 1.3.3.

policier étant construit de sorte qu'il accorde la place centrale à l'enquête qui reconstruit le récit du crime. Reuter distingue trois branches dans le roman policier : le roman à énigme, le roman noir et le suspense. L'enjeu du roman policier est, selon le cas, de savoir qui a commis le délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir) ou d'éviter le délit (roman à suspense).<sup>47</sup> Dans notre étude nous nous concentrerons sur la première catégorie, le roman à énigme. Nous pouvons trouver plus ou moins explicitement ces éléments dans *L'affaire Lerouge*, comme nous le démontrerons dans l'analyse. Cependant, tout en contribuant à fonder activement le nouveau genre policier, Gaboriau restait peut-être inconscient de la naissance du genre. Il explore la veine nouvelle méthodiquement, mais laisse clairement apparaître une hésitation entre deux formules : le récit d'enquête et le récit qui le précède chronologiquement, le mélodrame<sup>48</sup>.

### 1.3.1 La structure régressive du récit

La définition du récit selon Jean-Michel Adam<sup>49</sup> est présentée par Raphaël Baroni dans *La tension narrative* de la manière suivante : pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant au moins un « acteur-sujet ». Une caractéristique majeure du récit par rapport à d'autres types de discours est donc le fait qu'il prend en charge la description d'un devenir actionnel ou événementiel impliquant une chronologie. Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle de moments au récit proprement dit, selon Adam, il faut opérer une mise en intrigue, c'est à dire passer de la succession chronologique à la logique singulière du récit.

Yves Reuter observe dans *L'analyse du récit* que la plupart des récits modifient, plus ou moins fréquemment, l'ordre d'apparition des événements. Ces anachronies narratives permettent la production de certains effets et la mise en relief de certains faits. Il existe deux grands types d'anachronies narratives. L'anachronie par anticipation ou la cataphore consiste à raconter ou à évoquer un événement avant le moment où il se situe « normalement » dans la fiction. À l'inverse, l'anachronie par rétrospection ou l'anaphore, plus fréquente et plus

---

<sup>47</sup> Reuter 2005b :9,10,15,19.

<sup>48</sup> Dubois 1992 :14-17.

<sup>49</sup> Baroni 2007 :39-40. (Origine :Adam *Les Textes:types et prototypes* 1997 :46-59).

connue, consiste à raconter un événement après le moment où il se situe chronologiquement dans le récit.<sup>50</sup>

Le genre policier est un genre fondé sur la rétrospection. Il y a toujours deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête.<sup>51</sup> Il en résulte une planification stricte de texte : l'histoire est écrite en commençant par la fin – c'est à dire que le crime a déjà été commis lorsque commence le roman - et on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête. Il faut sans cesse passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour reconstituer la première, celle du crime. Le roman policier met en effet l'accent sur le récit d'enquête pour pouvoir reconstituer comment le crime a été commis, par qui et comment il a été dissimulé.<sup>52</sup> D'un point de vue historique, nous pourrions dire que le roman à énigme, accentuant la seconde histoire, refoule celle des aventures et du crime qui était le propre du roman populaire. Il insiste sur le caractère méthodique et sur la rationalité de l'enquête.<sup>53</sup>

Dans la narration, le présent de l'enquête dévoile le passé qui a mené au crime. Le récit est souvent rempli d'anachronies, de perturbations d'un déroulement chronologique normal du fait de la reconstruction de ce qui a précédé l'enquête. L'écrivain doit suivre une linéarité stricte dans la narration afin de maintenir la tension entre la narrativité du texte et le discours final de l'enquêteur qui éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête. Le discours final est par conséquent une figure essentielle puisque le genre se fonde sur la rétrospection.<sup>54</sup>

Une grande importance est donc conférée au savoir et à sa dissimulation ; c'est en réalité le savoir qui organise l'écriture et la narration. C'est à la lumière de cette idée que nous abordons maintenant tour à tour la narration et le code herméneutique.

### **1.3.2 La tension narrative**

La mise en intrigue comportant le nœud et le dénouement, sont des éléments essentiels pour un récit. Une tension interne doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant le

---

<sup>50</sup> Reuter 2005a :63-64.

<sup>51</sup> Dubois 1992 :77.

<sup>52</sup> Narcejac 1975 :20.

<sup>53</sup> Reuter 2005b :39.

<sup>54</sup> Dubois 1992 :88,135.

développement de l'histoire et elle doit trouver sa solution dans la conclusion.<sup>55</sup> Le nœud avec son dénouement forment alors les charnières essentielles d'une histoire. Baroni appelle cette tension interne la tension narrative. Il s'agit d'un effet poétique dont le rôle est donc de structurer la narration. Les modalités essentielles de la tension narrative sont le suspense, la curiosité et la surprise.

Pour capter l'attention du lecteur, le roman d'énigme noue son intrigue avec une entrée *in medias res*, le récit commence au milieu d'une action déjà entamée. On débute par une scène dramatique située chronologiquement vers la fin afin d'installer la tension et la curiosité chez le lecteur.<sup>56</sup> D'après Adam, le récit est un mouvement vers un point. La narration organise en mots les événements racontés, et généralement il y a la conclusion qui tire l'histoire en avant. Le lecteur anticipe et dirige inconsciemment son attente en direction du dénouement.<sup>57</sup>

Saisir une suite de propositions comme un tout, c'est pouvoir mettre une fin en rapport avec un début, c'est pouvoir lire le début comme promesse de la fin, c'est pouvoir dériver des séquences de propositions (en trouvant dans le texte les *instructions* nécessaires à cette opération) une macro-structure sémantique organisant le(s) sens du récit de telle sorte que l'on puisse savoir ce qu'il signifie « globalement ».<sup>58</sup>

Le récit étant mouvement vers un point, la mise en intrigue est donc dynamique. Cela nécessite de porter une grande attention aux mécanismes narratifs. La textualisation de l'histoire, ou l'organisation en mots des événements racontés, comme l'a dit Adam ci-dessus, doit être consciemment travaillé par l'écrivain pour construire ce genre d'intrigue. La mise en intrigue sert à éveiller et à maintenir l'intérêt du lecteur pendant le récit. L'organisation textuelle peut servir aussi à la dramatisation, en rendant enfin possibles les effets du suspense et de la surprise par la dissimulation d'informations importantes quant au déroulement de l'histoire<sup>59</sup>.

Yves Reuter observe dans *Le roman policier* les places et les rôles du savoir. Le roman policier, d'après lui, se caractérise par un travail considérable sur l'organisation du texte, la fiction et la narration. Ce travail sur l'intrigue est inséparable d'une réflexion sur le savoir, le

---

<sup>55</sup> Baroni 2007 :40-41.

<sup>56</sup> Reuter 2005a :64.

<sup>57</sup> Adam 1984 :9-10.

<sup>58</sup> *ibid.* 18.

<sup>59</sup> Reuter 2005b :56.

dit et le non-dit. Le roman à énigme s'organise sur un vide central (l'absence de sens et d'explication du meurtre au cœur du roman) et sur les façons de le combler tout en retardant le moment de la clarté.<sup>60</sup> Baroni, de son côté, utilise la notion de la tension narrative. Celle-ci, causée par son effet de curiosité se trouve maintenue pendant le récit à l'aide de la réticence de l'information,<sup>61</sup> c'est-à-dire le code herméneutique. Dans l'analyse de *L'affaire Lerouge*, nous étudierons les techniques narratives de Gaboriau justement en nous concentrant sur la distribution du savoir et sur les effets visés.

### 1.3.3 Le code herméneutique

Dans le récit policier, une part importante est donc accordée au code herméneutique: si une question est posée, sa résolution est apportée avec du retard. Il existe ainsi une énigme, des secrets, une solution partielle, des indices, des leurres, une équivoque. La structure énigmatique du récit policier se construit sur des fausses pistes. Il n'y a pas de progrès continu mais une confusion croissante pour égarer le lecteur.<sup>62</sup> La distribution de l'information, la mise en texte de ce savoir, doit donc dans ce cadre être particulièrement travaillée par l'auteur. Une question est bien posée depuis le commencement du roman, mais grâce à un obscurcissement volontaire et provisoire de la représentation – la distorsion de l'ordre chronologique du récit par exemple, ou comme c'est le cas dans *L'affaire Lerouge*, un réseau complexe de secrets – sa résolution est apportée avec du retard.

La découverte de la vérité dans le discours final, essentielle au genre, apporte le triomphe cognitif. La solution de l'énigme a pour but de causer un effet de surprise chez le destinataire, c'est-à-dire le lecteur. Une bonne fin de roman d'enquête doit être élégante aussi bien du point de vue logique que structural.<sup>63</sup> Selon Reuter, la fin d'un roman à énigme n'est point chose aisée, puisque, en effet, il s'y joue une double tension. Tension entre la narrativité du texte et le discours final explicatif, argumentatif et didactique. Tension également entre l'intérêt du mystère et l'intérêt de la solution. Souvent, le lecteur peut trouver la solution décevante après un mystère fascinant si elle se résout d'une manière trop simple, ou au contraire, la solution technique est tellement complexe que cela devient ennuyeux. Nous soulignons donc que la structure narrative du texte doit être construite jusqu'à la fin.

---

<sup>60</sup> Reuter 2005b :107-109.

<sup>61</sup> Baroni 2007 :121.

<sup>62</sup> Reuter 2005b :10,42-43,53.

<sup>63</sup> Dubois 1992 :41,78,106,135.

Reuter continue ses remarques en notant que d'un point de vue fictionnel, châtement et récompense dans le récit policier sont au fond secondaires, et n'intéressent pas plus le détective que le lecteur. Seul importe le triomphe cognitif : la découverte du coupable et de la vérité, reconnue par le cercle des protagonistes qui accueillent la révélation.<sup>64</sup>

### 1.3.4 La structure des rôles

Selon Bernard Valette, le personnage littéraire se définit essentiellement en fonction des liens qui se tissent à l'intérieur du récit<sup>65</sup>. Le rapport et la hiérarchie entre les personnages, leurs passions, leurs conflits et leurs habitus forment la communauté donnée de chaque histoire.

Un certain nombre de personnages essentiels au roman policier tiennent un rôle fixe par rapport à l'énigme, ce que Jacques Dubois expose parfaitement dans son œuvre *Le roman policier ou la modernité*<sup>66</sup> :

Le genre a eu beau faire, au cours d'un siècle fertile en métamorphoses, pour renouveler ses conventions, varier la perspective, habiller autrement ses acteurs : toujours ces mêmes rôles reviennent, se reproduisent comme les portants indispensables à la machinerie narrative.

Ces personnages de base doivent tous être présents dès le début du roman et leur psychologie ne peut pas se modifier pour permettre à l'enquête de reconstituer ce qui se déroulait au moment du crime<sup>67</sup>. Selon Dubois, les rôles fondamentaux sont normalement ramenés à trois et ils sont disposés très simplement : à l'initiale du récit il y a une victime, à la finale un coupable et l'intervalle est occupé par la figure active de l'enquêteur ou du détective. En plus de ces trois rôles, Jacques Dubois réfléchit, dans son étude centrée sur les personnages, au cas du suspect et lui accorde un rôle vital dans le récit policier.<sup>68</sup> Afin de mieux comprendre le contexte, il est nécessaire d'analyser ces rôles plus précisément.

#### 1.3.4.1 La victime

La victime est pour sa part un personnage indispensable, nécessaire à l'existence de l'enquête.

---

<sup>64</sup> Reuter 2005b :50.

<sup>65</sup> Valette 2005 :82.

<sup>66</sup> Dubois 1992 : 87.

<sup>67</sup> ibid. 46.

<sup>68</sup> ibid. 87-91.

Elle est à l'initiale du récit, et sa mort est le plus souvent la cause de l'enquête. Il peut exister d'autres catégories de victimes : celles que les plans du coupable rendent nécessaires, les témoins gênants par exemple, et celles qui brouillent l'enquête. La victime est souvent au centre d'un cercle de relations dont l'enquête révèle les complications et le fonctionnement. Elle est d'autre part nécessaire pour mettre au jour les secrets antérieurs de ce cercle de relations, et des actes peu avouables qui y résident.<sup>69</sup>

#### **1.3.4.2 Le suspect et le coupable**

L'ordre d'un micro-univers est perturbé par le meurtre. Dans le roman policier, il s'agit d'un fait isolé, un événement scandaleux et unique dans le monde de l'univers construit, auquel, de plus, appartient l'auteur du meurtre. N'importe qui peut tenir ce rôle : face au spécialiste qu'est le détective, le coupable du récit policier est de préférence un individu quelconque. L'assassin littéraire est rarement un malfaiteur qualifié, un bandit ou un terroriste. Le coupable procède avec méthode et camoufle son crime, il essaye de dicter de fausses interprétations à l'enquêteur et au lecteur. Il a un mobile et ses moyens sont variés. Il peut même être absent ou ne pas être une personne : dans *Double Assassinat dans la rue Morgue* (paru aux États-Unis en 1841) d'Edgar Allan Poe le criminel était par exemple un animal. Le coupable peut également être multiple comme dans *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie sorti en Angleterre en 1934.<sup>70</sup>

Le suspect est un personnage important dans le genre policier qui existe uniquement à travers l'enquête. Yves Reuter décrit ainsi le système de rôles et son intérêt fonctionnel :

Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leurres qu'ils permettent de disposer, sans signe trop net, car aucun d'eux ne doit porter sans ambiguïté, par son physique ou par son langage, les marques de sa culpabilité.<sup>71</sup>

Le statut du suspect est ambivalent et équivoque : dans l'attente d'une sortie d'incertitude, chacun des suspects est à la fois innocent et coupable, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre. Il est le personnage qui perdra sa qualification première aussitôt qu'il sera déclaré innocent ou coupable, après que les secrets de chacun et les fautes passées seront révélés. Chacun se dissimule sous une fausse apparence, et presque tous portent un masque. Nécessairement, le

---

<sup>69</sup> Reuter 2005b :46,47.

<sup>70</sup> *ibid.* 48,49.

<sup>71</sup> *ibid.* 46.

« qui l'a fait ? » devient le « qui est qui ? » dans le roman policier quand l'histoire de l'enquête progresse<sup>72</sup>. L'enjeu y est en effet la détermination d'identité du coupable qui se dissimule parmi les suspects. Le coupable peut très bien être celui qui est le moins qualifié pour l'être, ou encore celui qui a le meilleur alibi ; ou par un effet d'inversion, l'auteur peut faire du suspect le plus marqué l'assassin dans son désir de surprendre un lecteur familiarisé avec le système du roman policier.<sup>73</sup>

### 1.3.4.3 Le détective

Pendant que la victime est hors du jeu et que le coupable se dissimule, le devant de la scène est occupé, outre les suspects, par l'enquêteur. C'est un personnage obligatoire du roman policier. Il observe, écoute, fait parler, recueille des indices et des témoignages. C'est lui aussi qui élude et narrativise la résolution de l'énigme. L'enquêteur est le maître du raisonnement déductif, il expose savamment sa méthode et il est doté d'un grand savoir sur les hommes et les faits.<sup>74</sup> Son hypertrophie intellectuelle se paye souvent d'une solitude affective, mais il est dans beaucoup de cas assez satisfait de lui. Solitaire, célibataire, le détective a la faculté d'entrer dans la peau de l'autre et de s'identifier à lui. Cette stratégie est comme la condition de la découverte du secret. Il applique toujours une rigoureuse méthode de raisonnement, et ne laisse aucune place au hasard ou à la chance. Dans de nombreux cas, l'écrivain humanise ce personnage excentrique rempli de tics et de manies avec quelque emblème physique – par exemple la fameuse pipe.<sup>75</sup>

Dans le roman policier où le savoir tient un rôle clé, la narration doit accomplir deux objets à la fois : montrer aussi fidèlement que possible ce que perçoit l'enquêteur pour que le jeu intellectuel puisse avoir lieu entre le lecteur et l'auteur, et construire des variations ou des entorses aux normes pour surprendre le lecteur. C'est pourquoi le roman à énigme a souvent créé un personnage de plus, un proche de l'enquêteur. Selon Reuter, ce personnage permet d'introduire de l'humour face au sérieux de l'enquête, et il permet de ne pas tout dire<sup>76</sup>.

Nous pouvons trouver plusieurs exemples connus dans la littérature de ce personnage proche de l'enquêteur, par exemple Sherlock Holmes et son auxiliaire Dr. Watson chez Arthur Conan

---

<sup>72</sup> Dubois 1992 :64,109.

<sup>73</sup> Reuter 2005b :64,89-91,108.

<sup>74</sup> *ibid.* 47-48.

<sup>75</sup> Dubois 1992 :44,87-91,102-104. C'est le cas des commissaires Maigret de Georges Simenon et Palmu de Mika Waltari.

<sup>76</sup> Reuter 2005b:43,44.

Doyle, tout comme Hercule Poirot et son ami Hastings chez Agatha Christie. La supériorité intellectuelle du détective est rendue perceptible par l'ordinaire de son compagnon. De son côté, Gaboriau utilise dans *L'affaire Lerouge* le personnage du juge d'instruction Daburon en quelque sorte comme un proche de l'enquêteur Tabaret, surtout en ce qui concerne la distribution de l'information quand ils dialoguent entre eux.

D'après Jacques Dubois, le récit d'énigme et d'enquête du genre policier est tout entier fondé sur une vaste convention : aussi bien le système des personnages que la structure du récit ont des codes fixes à partir desquels joue l'auteur du roman policier. C'est ainsi que la variation du code et la créativité des écrivains ont causé le renouvellement continu du genre.<sup>77</sup> Boileau et Narcejac présentent la même idée sous cette forme :

Le roman policier est précisément un genre littéraire, et un genre dont les traits sont si fortement marqués qu'il n'a pas évolué, depuis Edgar Poe, mais a simplement développé les virtualités qu'il portait en sa nature.<sup>78</sup>

#### **1.3.4.4 Le rôle du lecteur**

Nous avons observé ci-dessus l'importance du code herméneutique dans le roman à l'énigme. Pour produire de la curiosité chez le lecteur, la représentation des événements se trouve volontairement obscurcie avec différentes techniques narratives. L'attente et le désir de la résolution des questions éveillées pendant le récit sont récompensés dans la fin. Plus le lecteur s'est demandé par exemple « comment la situation va-t-elle évoluer », plus il a participé au déroulement des événements.<sup>79</sup> La tension créée dès le début de l'histoire trouve sa résolution, chez le roman policier, dans le discours final.

Le discours final est souvent le lieu d'une jouissance intellectuelle pour l'enquêteur, c'est le moment où il montre qu'il est plus fort que le coupable. Il symbolise également le final du jeu qui les a liés et opposés l'un à l'autre. Pendant le récit d'enquête, l'auteur a invité le lecteur à collaborer avec le détective qui lui livre les indices et les déductions comme il les livre à son confident. Au cours de l'acte de lecture, le lecteur est ainsi invité à jouer ce jeu avec l'auteur ; en suivant l'affrontement intellectuel entre le détective et le coupable, il participe à ce fond ludique. Nous pouvons par conséquent dire que le lecteur est lui aussi un personnage ou un

---

<sup>77</sup> Dubois 1992 :105.

<sup>78</sup> Boileau – Narcejac 1994 :5,6.

<sup>79</sup> Baroni 2007 :96,98.

élément important du roman policier.<sup>80</sup>

### 1.3.5 La fonction du dialogue

Dans un texte romanesque, le dialogue constitue un artefact dans la mesure où il permet à la littérature de viser d'autres buts que la stricte reproduction du réel. Les personnages s'adressent aussi bien les uns aux autres qu'au public par le biais du dialogue, ce qui fait qu'un certain nombre d'informations est transmis. D'après Durrer, de nombreuses particularités du dialogue romanesque s'expliquent par le fait qu'il répond à cette double logique, conversationnelle bien sûr mais aussi narrative<sup>81</sup>. Puisque nous avons comme point de vue dans notre analyse de *L'affaire Lerouge* le code herméneutique, c'est en particulier cette fonction informative du dialogue qui nous intéresse.

D'autre part, le dialogue romanesque sert à caractériser les personnages. Les locuteurs exposent leurs sentiments, dévoilent leurs mobiles et leurs objectifs. Aussi le dialogue ne fait-il pas toujours progresser l'intrigue ou ne fait-il pas déboucher cette dernière sur une nouvelle action.<sup>82</sup> Il peut laisser transparaître le caractère d'un ou de plusieurs personnages.

À côté du dialogue nous étudierons la narration et la perspective dans l'œuvre. Le personnage peut être situé dans la fiction de façon « simple » : on le voit dire et agir. Mais il peut aussi être focalisateur : la perspective passe par lui. Cette technique a pour finalité le fait que le lecteur a l'impression de percevoir l'univers fictionnel et les autres personnages par les yeux d'un témoin d'action.<sup>83</sup> Les divers points de vue dans le récit fonctionnent ensemble pour construire le code herméneutique.

## 1.4 *L'affaire Lerouge*

Une brève présentation de l'œuvre est nécessaire pour que le lecteur de la présente étude puisse mieux comprendre son analyse structurale. Comme nous l'avons dit plus haut (page 12), *L'affaire Lerouge*, qui sort d'abord en feuilleton inachevé dans le journal *Le Pays* en

---

<sup>80</sup> Boileau – Narcejac 1994 :27.

<sup>81</sup> Durrer 1999 :7.

<sup>82</sup> *ibid.* 118.

<sup>83</sup> Reuter 2005a :28.

1865, ne connaîtra le succès que lors de sa réédition dans *Le Soleil* de Moïse Millaud<sup>84</sup>.

Le sujet du roman que l'on considère aujourd'hui comme le premier véritable roman policier est le suivant : une femme d'une cinquantaine d'années, la veuve Lerouge, a été assassinée dans sa maison isolée près de Bougival. Le détective amateur Tabaret, surnommé Tiraclair, auxiliaire bénévole de la police, est appelé sur les lieux du crime. Tabaret relève sur place de multiples indices qui avaient échappé au chef de la Sûreté Gévrol, et son étonnante interprétation des traces laissées par le criminel reste unique dans la littérature que l'on connaissait alors. Par hasard, Tabaret connaît deux personnes liées au drame, Mme Gerdy et son fils, le jeune avocat Noël Gerdy qui vient de découvrir quelques jours auparavant qu'il est le fils du comte de Commarin. Le secret du passé commence à se dévoiler : grâce à la complicité de la veuve Lerouge, une substitution de nourrissons aurait eu lieu entre le fils légitime et le fils adultérin du comte à la demande de ce dernier – et cet acte exercé contre la volonté de son amante Mme Gerdy est à posteriori à l'origine de tout le drame. Qui est le coupable, le prétendu fils légitime du comte, Albert de Commarin, ou celui qui a mené une vie modeste avec une mère qui l'a beaucoup aimé, Noël Gerdy ? Les recherches de Tabaret indiquent que la substitution d'enfants n'avait finalement pas eu lieu, et Noël, désespéré de perdre la brillante situation sur laquelle il comptait, avait assassiné la veuve Lerouge qu'il croyait l'unique témoin de l'identité réelle des demi-frères. À la fin, l'assassin, démasqué, tente de s'enfuir. Sur le point d'être pris par la police, il finit par se suicider.

D'après Narcejac, le roman policier met l'accent sur le récit d'enquête afin de reconstituer comment le crime a été commis, par qui et comment il a été dissimulé<sup>85</sup>. Dans *L'affaire Lerouge*, comme chez Gaboriau en général, le roman reste plutôt centré sur l'histoire du criminel, mais la progression de l'enquête prend une part de plus en plus importante et centrale de la narration. Tout n'est pas excellent dans l'œuvre, des faiblesses manifestes y apparaissent, faiblesses que nous considérerons de plus près dans la partie 2.3.2 de cette étude. Il s'agit néanmoins d'un premier essai dans le genre policier, d'une tentative qui,

---

<sup>84</sup> Le banquier Moïse Millaud fait paraître le quotidien *Petit Journal* à 1 sou (5 centimes) en 1863. En profitant des développements de la technique (presse rotative permettant les gros tirages, extension et multiplication des moyens de communication), l'entreprise capitaliste de Millaud crée un réseau de vente unique en France : dépôts dans toutes les sous-préfectures et mêmes dans de simples villages d'où partaient des « crieurs » qui parcouraient les rues et les ruelles. Par ailleurs, *Le Petit Journal* a inauguré l'ère de la presse à sensation et celle de la publicité moderne : premier numéro du quotidien distribué gratuitement le jour du lancement, immenses affiches mélodramatiques collées sur les murs de la ville et dans les kiosques à journaux, prospectus illustrés distribués dans les rues lors du lancement d'un feuilleton. Ces nouveaux procédés produisirent l'effet de choc recherché. Queffelec 1989 : chapitre II.

<sup>85</sup> Narcejac 1975 :20.

comme le constate Bonniot, s'améliorera par la suite<sup>86</sup>. De plus, avec le personnage de Lecoq (fervent admirateur du Tabaret que l'écrivain présente déjà d'une manière brève dans *L'affaire Lerouge*), policier apte au déguisement comme tous les héros populaires, mais également génie de la déduction comme le Dupin de Poe, Gaboriau a créé une des premières figures marquantes de détective moderne et reste ainsi dans l'histoire du genre.

---

<sup>86</sup> Bonniot 1985 :140.



## 2 L'ANALYSE STRUCTURALE DE *L'AFFAIRE LEROUGE*

Cette seconde partie a pour objectif de fournir au lecteur de la présente étude une idée des techniques utilisées par Émile Gaboriau pour créer la tension narrative et le code herméneutique dans *L'affaire Lerouge*. Pour y parvenir, nous étudierons divers éléments de la structure de l'œuvre, puisque, d'après Baroni, c'est la tension narrative qui structure le récit<sup>87</sup>. Comme point de départ, nous aurons pour ancrage d'une part la tension narrative et d'autre part le code herméneutique au cours de l'analyse qui suit concernant la structure du récit et de la narration, tout comme pendant la recherche sur la structure et la fonction des rôles et du dialogue. L'analyse de ces composants du roman est essentielle, dans la mesure où le code herméneutique se trouve introduit dans toute la construction du texte, ce que démontrera l'analyse de quelques extraits du roman.

### 2.1 *La tension narrative du texte*

Baroni définit la tension narrative comme un trait fondamental de la narrativité et comme *un effet poétique*<sup>88</sup> qui structure le récit. Étudier la tension narrative du récit revient à étudier la manière dont la mise en intrigue parvient à éveiller et maintenir vivace l'intérêt du récepteur. Le texte qui réussit son effet est donc celui qui conserve l'intérêt du lecteur jusqu'au final. Le récepteur d'un récit est encouragé à attendre un dénouement et cette expectative se trouve caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude : dans l'acte de réception existent des traits passionnels, et dans la production du récit, nous trouvons une dimension émotionnelle.<sup>89</sup> La présente étude n'est cependant pas une analyse des émotions du lecteur de *L'affaire Lerouge*, mais plutôt une analyse structurale de l'œuvre : comme le constate Baroni, c'est le devenir de la tension qui rythme la structure de la narration<sup>90</sup>.

#### 2.1.1 *La mise en intrigue*

Pour qu'il y ait du récit, il faut qu'il y ait une mise en intrigue. La dynamique de la mise en intrigue, la manière dont elle arrive à éveiller et surtout à maintenir vivace l'intérêt du

---

<sup>87</sup> Baroni 2007:18.

<sup>88</sup> Les italiques sont de nous.

<sup>89</sup> Baroni 2007:12,18.

<sup>90</sup> *ibid.* 19.

récepteur explique notre goût pour le récit. La création d'une telle intrigue est un art, l'écrivain devant bien savoir la travailler pour que le lecteur s'intéresse dès le départ à son récit, et pour que cet intérêt soit maintenu jusqu'au final. Ériger une telle architecture possédant ce genre de dynamisme exige de bien connaître les principaux éléments de sa structure. Il existe deux composants essentiels dans la mise en intrigue d'un récit, le nœud et le dénouement.

Une tension interne doit être créée dès l'incipit du récit, entretenue pendant le développement de l'histoire et elle doit trouver sa solution dans la clause.<sup>91</sup> Les deux modalités essentielles de la tension narrative sont le suspense et la curiosité. L'effet de surprise, qui est également une modalité de la tension narrative, sera analysé de plus près dans la partie 2.3.2 qui traitera l'influence du genre feuilleton sur la mise en intrigue de *L'affaire Lerouge*.

Le nœud et le dénouement sont donc primordiaux : les attentes du récepteur sont orientées vers une résolution promise mais retardée. Ils sont en effet les charnières essentielles de la mise en intrigue : chez le récepteur, la tension narrative créée entre ces deux pôles cause une dysphorie émotionnelle, qui maintient vivace son intérêt, et une euphorie, qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité. Aussi, pour nouer une intrigue d'une façon efficace, l'écrivain doit-il laisser suffisamment de questions ouvertes et de cette manière construire une ligne de force narrative.<sup>92</sup> Afin de concrétiser ces théories, il nous faut les appliquer à notre roman : quels sont les deux pôles essentiels de la narration dans *L'affaire Lerouge* ?

Le nœud principal dans l'œuvre est le mystère de l'assassinat de la veuve, Claudine Lerouge. La question que le lecteur se pose sera donc « qui a tué la veuve Lerouge ? » Une autre question posée consiste à en comprendre la cause : « pourquoi ? » Le rôle du lecteur n'étant pas passif, il anticipe et propose des diagnostics dans la perspective de la réponse à sa question, c'est à dire le moment du dénouement. Au début, la situation de conflit, le nœud, suscite donc une attente. Le lecteur ne s'impatiente pas du fait que la réponse à la question, l'identité de l'assassin, n'est pas donnée tout de suite : l'énigme commence, au contraire, à s'ouvrir progressivement et posément pour que la curiosité soit maintenue. Comme *L'affaire Lerouge* a pour cadre éditorial le roman-feuilleton, cet espace d'attente se trouve comblé par

---

<sup>91</sup> Baroni 2007 : 40–41.

<sup>92</sup> *ibid.* 13,65,67.

diverses péripéties, des secrets passés exposés au public.

Le lecteur est encouragé dans son attente du dénouement par diverses stratégies qui conservent son intérêt envers le récit. Comme exemple typique pour un récit d'énigme, Gaboriau utilise entre autres l'anachronie par rétrospection en tant que technique narrative destinée à produire certains effets. Ces analepses ont souvent une valeur explicative : éclairer le passé d'un personnage ou raconter – après une entrée *in medias res* – ce qui a précédé. Le jeu avec l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration a de multiples fonctions, par exemple faire monter l'angoisse chez le lecteur en lui dévoilant à l'avance un moment ultérieur inquiétant ou exciter sa curiosité en lui dissimulant des événements antérieurs.<sup>93</sup>

Les anachronies narratives permettent de même la mise en relief de certains faits. Chez Gaboriau, la situation de conflit au début du récit, l'assassinat de Claudine Lerouge, ne suit pas l'ordre chronologique des événements. Le nœud est présenté de manière à éveiller la curiosité. Les anachronies ont donc un rôle vital au niveau de la mise en intrigue.

Baroni constate que les romans qui jettent leur lecteur *in medias res* de l'histoire laissent fréquemment un ou plusieurs éléments importants stratégiquement dans l'ombre de manière à structurer un épisode de l'intrigue. Le lecteur est donc poussé à progresser dans le récit de manière à compléter son compréhension de celui-ci. Les énigmes sont des incertitudes textuellement générées, stratégiquement entretenues et finalement résolues par la narration.<sup>94</sup> Cette tension narrative, ou la dynamisme de l'intrigue, est liée à la construction du code herméneutique du récit. Dans *L'affaire Lerouge*, Gaboriau utilise consciemment la méthode de la réticence d'information : la mise en intrigue avec la structure du récit, le système des personnages, le dialogue et le narrateur fonctionnent tous comme composants de l'histoire pour distribuer ou dissimuler le savoir, parfois pour égarer le lecteur, pour le conduire sur de fausses pistes, et parfois pour lui donner l'information nécessaire qui lui remet sur la bonne voie. Nous analyserons tous ces composants tour à tour pour mieux comprendre les stratégies utilisées par l'auteur dans la construction de la tension narrative à l'aide du code herméneutique.

L'incertitude créée chez le lecteur par la narration s'achèvera au moment du dénouement,

---

<sup>93</sup> Reuter 2005a :63-64.

<sup>94</sup> Baroni 2007 :217.

quand le coupable et son mobile seront dévoilés : Noël Gerdy, au moment de son arrestation, se suicide dans une scène vers laquelle le lecteur est amené dans les pages précédentes avec un accroissement de l'effet du suspense. Celui qui a commis le crime meurt. Son châtement permet ainsi le traditionnel moment de la « réconciliation » finale.

Avant de nous concentrer sur l'analyse de la structure générale de l'œuvre rythmée par la dynamique de la mise en intrigue, nous analyserons un extrait du texte de *L'affaire Lerouge* dans le but de concrétiser les techniques utilisées par Gaboriau pour créer de la tension narrative dans quelques paragraphes choisis du texte.

### 2.1.2 Analyse d'un extrait de l'œuvre

Au début de *L'affaire Lerouge*, nous nous trouvons dans la situation où l'ordre d'un micro-univers est perturbé. Les toutes premières lignes du roman créent cette sensation :

(1) Le jeudi 6 mars 1862, surlendemain du mardi gras, cinq femmes du village de La Jonchère se présentaient au bureau de police Bougival.

Elles racontaient que depuis deux jours personne n'avait aperçu une de leurs voisines, la veuve Lerouge, qui habitait seule une maisonnette isolée. À plusieurs reprises, elles avaient frappé en vain. Les fenêtres comme la porte étant exactement fermées, il avait été impossible de jeter un coup d'oeil à l'intérieur. Ce silence, cette disparition les inquiétaient. Redoutant un crime, ou tout au moins un accident, elles demandaient que « la Justice » voulût bien, pour les rassurer, forcer la porte et pénétrer dans la maison.

Bougival est un pays aimable, peuplé tous les dimanches de canotiers et de canotières ; on y relève beaucoup de délits, mais les crimes y sont rares. Le commissaire refusa donc d'abord de se rendre à la prière des solliciteuses. Cependant elles firent si bien, elles insistèrent tant et si longtemps, que le magistrat fatigué céda. Il envoya chercher le brigadier de gendarmerie et deux de ses hommes, requit un serrurier, et ainsi accompagné, suivit les voisines de la veuve Lerouge.<sup>95</sup>

Selon Sabbah, la première fonction du l'incipit est de faire exister par les mots ce qui n'existe pas encore pour le lecteur : une situation, des personnages, une époque, des lieux, une intrigue<sup>96</sup>. L'introduction de *L'affaire Lerouge* est un paragraphe court qui donne

---

<sup>95</sup> Gaboriau 1870 :1-2.

<sup>96</sup> Sabbah 1991 :3.

immédiatement au lecteur un cadre spatio-temporel : la date est donnée avec une exactitude frappante, les lieux de l'action (le village de La Jonchère où habitent les cinq femmes et la veuve Lerouge et le bureau de police de Bougival) sont précisés dans une même phrase. Ce début du roman donne l'impression qu'il reflète le hors texte, car le temps et l'espace fondent l'ancrage réaliste<sup>97</sup> de l'histoire. D'un autre côté, l'ancrage temporel de l'action dans un moment singulier contribue à préparer l'attente du surgissement d'un événement important. L'auteur continue la construction de l'effet de réel dans le troisième paragraphe en créant l'image d'un pays tranquille qui pourrait être n'importe quel village : *Bougival est un pays aimable, peuplé tous les dimanches de canotiers et de canotières* ; le commissaire ne prend pas au sérieux l'inquiétude des femmes puisque *les crimes y sont rares*. Cette dernière expression amène le récepteur du récit à anticiper certain développement, tout comme le doute des femmes exprimé dans le paragraphe antérieur quant à la réalité (ou la possibilité ?) d'un crime, ou tout au moins un accident, le crime étant d'ailleurs mentionné en premier. La curiosité du lecteur s'éveille dès les premières pages du récit, il se pose la même question que les cinq femmes : qu'est-il arrivé à la veuve Lerouge ?

Dans cet extrait qui n'est que l'incipit de l'œuvre, et par lequel le lecteur est conduit *in medias res* en pleine scène du meurtre, nous pouvons donc constater que l'écrivain a voulu susciter la curiosité, une modalité de la tension narrative, chez son destinataire, et ce dès le début du récit. Précis et informatif, l'incipit ne dit pourtant pas tout, et le lecteur n'est pas en mesure d'évaluer l'importance exacte des informations qu'il reçoit. La présentation textuelle du commencement de l'histoire éveille une attente portant sur des informations qui tardent à être livrées : l'incertitude des voisines de la veuve Lerouge devient celle du lecteur.

À part l'effet de curiosité causé par le manque d'information (« que s'est-il passé ? »), nous pouvons également analyser la création de l'effet de suspense dans cet extrait. La tension, sur un plan textuel, est le produit d'une réticence, un retardement stratégique de la réponse. Dans le cas du suspense, l'interprète du récit fait des pronostics au niveau du développement futur de l'histoire, et la question typique du suspense est « que va-t-il arriver ? »<sup>98</sup>. La fin de l'extrait analysé laisse le lecteur intéressé au futur développement du récit : il se demande par exemple : « que se passera-t-il par la suite quand les gendarmes et les femmes iront chez la veuve ? » ou : « que vont-ils trouver en pénétrant dans la maison ? ». Un lecteur connaissant

---

<sup>97</sup> Reuter 2005a :35-38.

<sup>98</sup> Baroni 2007 :99.

le genre auquel *L'affaire Lerouge* appartient, peut déjà s'attendre à une séquence conflictuelle à cause d'une régularité générique<sup>99</sup>. Nous trouvons cependant dans la narration de l'extrait et dans sa continuation des stratégies textuelles spécifiques que Baroni appelle le marquage textuel ou les signaux de suspense : la narration procède par épisodes et introduit un laps de temps imposé entre la question (implicite ou explicite) et la réponse. Nous trouvons donc une nouvelle fois la notion de « retard ».<sup>100</sup> La suite du récit, l'arrivée de *la petite troupe* chez la veuve Lerouge, ne nous présente pas tout de suite les réponses aux questions posées plus haut, mais l'histoire progresse avec des scènes qui renforcent le contraste entre un événement marquant possible et une vie qui semble autrement s'être tenue à l'écart de toute forme de dramatisation. La tension est créée par le contraste entre la narration tonique, « forte », et la narration atone, « faible »<sup>101</sup>. La focalisation externe, également, limitant les informations données au lecteur, suscite la curiosité et crée un effet d'attente : c'est d'ailleurs pourquoi le point de vue extérieur est fréquent dans le début du roman<sup>102</sup>. En outre, Gaboriau l'utilise pour éveiller la curiosité du lecteur envers la suite du récit.

Au niveau de l'expressivité linguistique, nous constatons que la narration de la situation, par exemple le choix du lexique, crée l'attente d'un événement dramatique et augmente la tension narrative d'une manière presque effacée. Nous avons déjà mentionné le doute de l'apparition du *crime* exprimé par les femmes et nous trouvons dans le texte d'autres expressions qui font que le lecteur anticipe un développement tragique : la veuve habitait *seule* une maisonnette *isolée*, un lieu idéal pour qu'un crime soit commis ; *ce silence, cette disparition* qui *inquiétaient* les voisines, des termes sémantiquement forts et l'usage de la répétition et de l'hyberbole (*silence, disparition*) orientent le récepteur du récit ; l'auteur a utilisé les verbes *forcer* la porte et *pénétrer* dans la maison au lieu de « ouvrir la porte et entrer dans la maison », un choix conscient qui accroît la dynamique dramatique et le suspense du récit. Comme le constate Larivaille dans Baroni<sup>103</sup>, l'acte de raconter est un acte déformant qui sélectionne, occulte et distord sa « matière » : il s'agit de (ré)organiser cette matière à l'aide de techniques et en fonction de mobiles variables. Du point de vue du lecteur, des chemins dans de multiples directions s'ouvrent ainsi, les mots enrichissant considérablement les

---

<sup>99</sup> Avec la régularité générique du roman policier, appelée aussi la « loi du genre », nous voulons ici faire référence aux règles narratives plus ou moins fixes présentées dans l'introduction de la présente étude. (Voir par exemple 1.3).

<sup>100</sup> Baroni 2007 : 95,151.

<sup>101</sup> *ibid.* 52.

<sup>102</sup> Buffard-Moret 2005 :32.

<sup>103</sup> Baroni 2007 :63 (Origine :Larivaille *L'analyse (morpho)logique du récit.* 1974 :385).

moyens dont il dispose pour susciter, à partir du texte, le monde imaginaire que celui-ci suppose<sup>104</sup>.

Ces quelques stratégies de Gaboriau qui lui servent à créer la tension narrative existent donc dès le début du récit de *L'affaire Lerouge*. La mise en écriture de la situation initiale suscite la curiosité du lecteur, et donc l'intérêt que celui-ci prendra à l'histoire. La tension interne se trouve créée dès le début, elle sera renforcée au fur et à mesure que l'histoire progressera et que le nœud du récit, le mystérieux assassinat de la veuve Lerouge, sera exposé.

### 2.1.3 Le titre

Un autre élément de base de notre début d'analyse est l'importance du titre de l'œuvre. D'après Genette, les fonctions du titre sont multiples. La plus importante est la fonction pratique de l'identification puisque le titre sert à nommer le livre et à le désigner aussi précisément que possible sans risques de confusion. Cependant, il existe des fonctions facultatives et supplémentaires comme l'indication ou la description du contenu, dans le cas du titre thématique, et celle de la séduction du public, initiatrice à l'achat ou à la lecture.<sup>105</sup> L'indication générique est une annexe du titre plus ou moins autonome, selon les époques ou les genres, destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit, le statut officiel que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte<sup>106</sup>. Émile Gaboriau appelait ses œuvres *romans judiciaires*, le terme ou la notion du roman policier n'étant encore pas en usage à son époque<sup>107</sup>. Quelques décades plus tard, la publication d'une œuvre dans une collection génériquement spécialisée comme « Le Masque » ou « La Série Noir » fait partie d'un moyen proprement éditorial de l'indication générique<sup>108</sup>.

Selon Rohou<sup>109</sup>, le titre est un élément essentiel du texte qui oriente légitimement la lecture, puisque l'auteur lui-même l'a choisi pour résumer le thème et l'esprit de l'œuvre. En principe, le titre d'un texte définit son topic qui, combiné avec la connaissance générique de l'œuvre,

---

<sup>104</sup> Maingueneau 1990 :40.

<sup>105</sup> Genette 1987 :76-87.

<sup>106</sup> *ibid.* 89-90.

<sup>107</sup> *Dictionnaire de Français Littéré* dans : <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>

<sup>108</sup> En 1927, Albert Pigasse crée la célèbre collection « Le Masque », première des collections policières françaises. « La Série Noire », véritable légende de l'édition de la maison Gallimard existe depuis 1945. Dulout 1997 :34-35.

<sup>109</sup> Rohou 2005 :52.

restreint déjà considérablement le parcours de lecture<sup>110</sup>. Au moment où le lecteur supposé de *L'affaire Lerouge* commence à lire le récit, il est déjà familier avec le nom « Lerouge » qui apparaît dans le titre. Il apprend vite qu'il s'agit d'une femme, d'une veuve, et qu'il existe des voisines inquiètes du destin de cette femme Lerouge (voir ci-dessus l'extrait numéro 1, page 28). Le lecteur sait *à priori* que ce personnage doit avoir une importance d'une manière ou d'une autre dans le récit puisque l'auteur lui a accordé une place centrale dans le titre. Il apprendra également très vite, dans le cas qui nous intéresse, que ce personnage si important du récit est paradoxalement la victime d'un assassinat au début de la narration.

De même, l'expression « l'affaire » dans le titre laisse deviner un événement extraordinaire. *Le Dictionnaire Littré* (1863) donne plusieurs définitions au mot : *ce qui est l'objet de quelque travail ; occupation, soin, devoir, fonction ; tout ce qui est l'objet d'un intérêt ; c'est une affaire, la chose est difficile ; procès, contestation, démêlé* etc. La variété des possibilités offertes par un dictionnaire nous fait comprendre la subtilité de l'auteur qui utilise une expression de ce genre dans un titre de roman : il éveille la question de l'orientation du terme, et, dans le meilleur des cas, et c'est là l'intérêt de l'écrivain comme de l'éditeur, la curiosité envers le récit. En choisissant un tel nom pour son œuvre, Gaboriau a été ainsi conscient de ce que Gérard Genette appelle la fonction séductrice du titre : un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité, et assez peu pour ne pas la saturer<sup>111</sup>. Les attentes du lecteur, essentielles du point de vue de la tension narrative, sont ainsi suscitées, si l'on veut, avant même de lire les premières lignes du roman grâce à l'orientation fournie par le titre du récit.

En opposant les titres des œuvres d'Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival* ou *L'affaire Lerouge* avec ceux des décades antérieures, *Les Mystères de Paris* D'Eugène Sue ou *Les Mystères de Londres* de Paul Féval, nous pouvons constater que tous promettent des récits d'énigme. Mais les derniers annoncent un mystère multiforme et diffus, quand les titres de Gaboriau préludent à une énigme fortement centrée, dont la résolution constituera le premier et le dernier mot du texte. Selon Dubois, cette différence de construction n'est pas sans incidence sur le mode de représentation et sur le code du roman.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Maingueneau 1990 :45.

<sup>111</sup> Genette 1987 :87.

<sup>112</sup> Dubois 1992 :20.

## 2.2 *La structure du récit*

### 2.2.1 Généralités

La définition du récit par Adam <sup>113</sup> se trouve présentée dans *La tension narrative* par Baroni de la manière suivante : pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant au moins un « acteur-sujet ». Une caractéristique majeure du récit par rapport à d'autres types de discours est donc le fait qu'il prend en charge la description d'un devenir actionnel ou événementiel impliquant une chronologie. Pour progresser de la simple suite linéaire et temporelle de moments au récit proprement dit, selon Adam, il faut opérer une mise en intrigue, c'est à dire passer de la succession chronologique à la logique singulière du récit.

La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené. Cette histoire est terminée avant que la seconde commence, et elle est en général absente du récit. Pour la reconstituer, il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête. On parle de structure régressive.<sup>114</sup> Nous citons Jacques Dubois pour mieux comprendre la rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire :

Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne s'exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. L'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative.<sup>115</sup>

L'auteur policier doit lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose pas, il doit conjoindre les deux histoires et assurer la coïncidence de leurs terminaisons. Il lui faut pour cela utiliser d'un stratagème puisque les

---

<sup>113</sup> Baroni 2007 :.39-40. (Origine :Adam *Les Textes:types et prototypes*. 1997 :46-59).

<sup>114</sup> Reuter 2005b :39.

<sup>115</sup> Dubois 1992 :77.

deux pôles n'ont pas de raison intrinsèque de se rencontrer, en un point final commun.

Afin de comprendre comment l'intrigue structure séquentiellement le récit, nous présentons ci-dessous l'ordre des principales séquences narratives des romans policiers classiques, un ordre que nous retrouvons dans *L'affaire Lerouge* également :

L'ordre des événements du roman policier classique :	L'ordre chronologique des événements :
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Découverte du cadavre</li> <li>2. Enquête</li> <li>3. Dévoilement des circonstances du meurtre</li> <li>4. Arrestation du coupable</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Circonstances du meurtre</li> <li>2. Découverte du cadavre</li> <li>3. Enquête</li> <li>4. Arrestation du coupable</li> </ol>

Tableau 1.

Nos premières observations montrent que le récit suit l'ordre du discours et non celui des événements. Comme nous l'avons déjà observé, l'histoire de *L'affaire Lerouge* est introduite *in medias res* et quand le roman commence, le crime a déjà été commis (la veuve Lerouge est retrouvée assassinée) et c'est par le moyen de l'enquête de Tabaret que le destinataire aura la solution de l'énigme, l'identité et le motif du coupable. L'ordre chronologique, celui des événements, donnerait une tout autre structure. Dans la narration, le présent de l'enquête de Tabaret dévoile les éléments du passé qui ont mené au crime, et le récit sera par la suite fréquemment sujet à des anachronies, des perturbations d'un déroulement chronologique normal, du fait de la reconstruction de ce qui a précédé l'enquête. La successivité n'est donc pas donnée au récit par l'événement mais construite activement par la mise en intrigue<sup>116</sup>.

La structure rétrospective du récit est une composante structurelle élémentaire du roman policier. Émergeant en France à partir du roman-feuilleton, le roman policier lui emprunte, même en les transformant, de nombreux éléments : la structure méfait-réparation, le héros détective-policier qui remplace le vengeur-redresseur de torts, certains thèmes, un système de personnages etc. Mais pour s'autonomiser pleinement, notamment à partir de Gaboriau selon Reuter, le roman policier accentue et redistribue certains composants : le détective extérieur à

<sup>116</sup> Bres 1994 :75.

l'affaire qu'il traite et la structure duelle du récit, où la progression de l'enquête permet de reconstituer le récit du crime et de ce qui l'a précédé.<sup>117</sup> Avec la construction de la structure régressive de *L'affaire Lerouge*, Gaboriau a fait progresser la diversification du genre policier et a contribué, peut-être inconsciemment, à la création des traits distinctifs du genre policier.

L'enquêteur Tabaret, face à l'énigme du cadavre muet, commence d'abord un travail d'observation et d'interrogation et il enregistre tous les aspects du lieu du crime. Sur la base de ses données, il élabore une hypothèse de ce qui c'est passé. Tout au long du roman, il doit saisir les clés et déjouer les leurres. Par exemple, un innocent se trouve inculpé et arrêté puisque les déductions de Tabaret sur l'identité du coupable sont faussées à un moment donné. Grâce au développement et aux révélations faites pendant la seconde histoire de *L'affaire Lerouge*, celle de l'enquête, le mystère de la première histoire, l'assassinat de Claudine Lerouge et les événements qui l'ont précédés, seront finalement reconstitués. La structure duelle se trouve présente pendant tout le récit, et Gaboriau enchevêtre habilement les deux narrations, celle du crime et celle de l'enquête.

Comment maintenir la tension dès le début du récit entre la narrativité du texte et la dernière scène, qui dans le genre du roman policier sera « l'arrestation du coupable » (voire dans *L'affaire Lerouge*, le suicide de celui-ci au moment d'être pris par la police), ainsi que le discours final de l'enquêteur qui éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête ?

### **2.2.2 Le code herméneutique**

Dans *L'affaire Lerouge*, la distribution de l'information joue un rôle essentiel comme il le fait dans le roman policier en général. Dans ce genre, il s'agit de rétablir l'équilibre qui a été rompu après une transgression sociale. Le début de cette normalisation est confié à un individu (policier, enquêteur, justicier), avant que la fin en soit confiée au *fatum* ou à l'institution judiciaire<sup>118</sup>.

La tension narrative avec son effet de curiosité se trouve maintenue pendant le récit à l'aide du code herméneutique : comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent (2.1.1), la question est posée depuis le commencement du roman (« qui a tué la veuve Lerouge et

---

<sup>117</sup> Reuter 2005b :15-16.

<sup>118</sup> Fondanèche 2000:4.

pourquoi ? »), mais grâce à un obscurcissement volontaire et provisoire de la représentation – la remise en question de l'ordre chronologique du récit par exemple et comme dans le cas de *L'affaire Lerouge*, un réseau complexe de secrets – sa résolution est apportée avec du retard.

La mise en œuvre de l'histoire de l'enquête de *L'affaire Lerouge* suit une ligne chronologique progressant vers la résolution finale. Les faits et événements qu'elle rapporte, analyse et rétablit se situent, en revanche, dans un passé antérieur. Comme toujours dans le roman policier, il existe une énigme et des secrets passés qu'il convient de dévoiler, des indices à suivre, des leurres, une solution partielle et des équivoques. Pour garder l'intérêt du lecteur jusqu'au final, il faut que la distribution de l'information soit dosée judicieusement aux moments idoines, et la réponse principale doit être dissimulée jusqu'au dénouement<sup>119</sup>.

Nous sommes en effet dans le cas du roman d'énigme. Le fait de retenir des informations, dont certaines subsisteront jusqu'au terme, et celui de jouer à égarer le lecteur sur de fausses pistes exigent un stratagème narratif de part de l'écrivain. D'après Dubois, le but est de créer l'attente.<sup>120</sup>

Nous avons vu auparavant que l'incertitude concernant les événements qui se sont déroulés dans le passé ou l'incertitude sur l'identité du coupable dans le récit cause l'effet de curiosité du fait de la tension narrative créée par l'auteur dès la présentation du nœud de l'intrigue. Le code herméneutique permet de générer un soupçon universel dans le récit et accroît de cette manière l'hésitation concernant la solution, et, de ce fait, la curiosité du lecteur. Dans *L'affaire Lerouge*, tout le monde a quelque chose à cacher : au fur et à mesure que l'histoire de l'enquête commence à révéler celle du crime se dévoile l'opposition entre l'être et le paraître des personnages.<sup>121</sup> Nous pouvons même dire que se sont le ou les secrets qui structure(nt)le récit.

Voici un bref exemple de la textualisation autour des secrets cachés dans *L'affaire Lerouge* :

(2) La révélation qui venait de se produire avait beaucoup plus irrité que surpris le comte de Commarin. Faut-il le dire ! depuis vingt ans il redoutait de voir éclater la vérité. Il savait qu'il n'est pas de secret si soigneusement gardé qui ne puisse

---

<sup>119</sup> Reuter 2005b :42.

<sup>120</sup> Dubois 1992 :79.

<sup>121</sup> *ibid.* 10,42-43.

s'échapper, et son secret, à lui, quatre personnes l'avaient connu, trois le possédaient encore.<sup>122</sup>

Dans l'extrait 2, nous pouvons observer la mise en mots de la réaction du comte de Commarin quand son fils Albert vient de lui révéler qu'il connaissait le secret longuement gardé de son père. Le narrateur à la troisième personne de *L'affaire Lerouge* est omniscient : il connaît les sentiments et les pensées des personnages, comme nous pouvons le voir dans l'extrait (*irrité, surpris*). La position narrative s'est enrichie ici d'une dimension introspective : le lecteur entre dans les pensées intimes du comte de Commarin. Les paroles « Faut-il le dire ! » ne sont pas prononcées, mais font partie d'une sorte de monologue intérieur, encore un choix stylistique qui permet de rendre la vivacité des sentiments et de l'attitude du comte perceptibles. Néanmoins, le narrateur retient stratégiquement des informations concernant les personnages et les événements tout au long du récit. Les choix narratifs garantissent un accroissement contrôlé de la connaissance<sup>123</sup>.

Dans ce petit paragraphe, nous rencontrons des fragments d'information distribués. Le comte a eu peur pendant vingt ans que la vérité voie le jour. Dans ce qui suit, nous apprenons la quantité des personnes au courant du secret, et un lecteur attentif pourra même se demander qui est la quatrième puisque le récit n'en a fait connaître que trois jusque là. Le lecteur est également au courant d'un fait que le comte Commarin ne connaît apparemment pas encore : une personne parmi les quatre mentionnées a été tuée, la veuve Lerouge. Ces renseignements sont donnés au lecteur, puisque la narration suit les pensées du comte, et non pas au fils de celui-ci Albert avec qui il se trouve dans une situation conflictuelle dans la conversation. Le lecteur anticipe avec ces informations la suite de l'histoire, et le choix lexical explicite annonçant que la vérité « éclatera » implique une promesse de la révélation d'une faute passée scandaleuse. En outre, le lecteur fera des pronostics, bien qu'inconscients, sur la réaction des protagonistes quand ils recevront l'information de la mort de Claudine Lerouge. Il peut se demander également si l'un ou l'autre des personnages présents est au courant de l'assassinat : dans ce cas là, peut-être le coupable se trouve-t-il présent. Le code herméneutique permet donc au lecteur de faire des diagnostics et des pronostics tout au cours du récit sur ce qui est raconté et sur la progression des événements.

---

<sup>122</sup> Gaboriau 1870 :241.

<sup>123</sup> Vanoncini 2002 :14.

La victime assassinée, Claudine Lerouge, signale l'existence au sein d'un groupe restreint d'un réseau de relations sous-jacentes que l'enquête mettra au jour. Dans le déroulement de l'histoire, il n'existe plus de certitude ni de clarté : l'identité des personnages est incertaine, les points de vue sur un même événement étant multiples. Qui est le fils légitime du comte de Commarin, Noël ou Albert ? Qui des deux avait besoin de faire taire la victime, et pourquoi ? Dans un roman à l'énigme, aucun élément n'est absolument fiable<sup>124</sup>. Il n'est guère de personnage qui ne se voie attribuer un comportement de dissimulation ou de mensonge, chacun dissimulant son jeu ou jouant double. Du côté du coupable, la duplicité est fonctionnelle, du côté du suspect, elle est structurelle. Le narrateur lui-même peut égarer le lecteur. Selon Dubois, la duplicité existe simplement pour conserver l'exigence narrative, puisqu'il faut bien créer l'attente.<sup>125</sup> La construction de ce soupçon général participe donc de la création de la tension narrative. Il s'agit là d'un composant important du code herméneutique.

Il y a quelques faiblesses dans la distribution du savoir de *L'affaire Lerouge*. L'intrigue se trouve par exemple dénouée de deux côtés à la fois : le lecteur suit les déductions de Tabaret mais le récit lui fait connaître simultanément des éléments concernant la situation du coupable, Noël Gerdy, éléments dont le détective ne possède pas l'information (l'existence d'une amante coûteuse, et ceci à l'insu du reste des personnages). De même, le témoignage de Claire d'Arlange, qui innocente son fiancé Albert de Commarin, rend en quelque sorte inutiles, du point de vue du lecteur, les déductions de Tabaret. Le roman serait plus intéressant, à notre avis, si l'auteur avait travaillé le code herméneutique et la mise en texte du savoir d'une façon plus stricte jusqu'au final. Néanmoins, Gaboriau a créé des situations de suspense qui s'intensifient à la fin du roman (l'arrestation et le suicide du coupable par exemple) ; cela autorise à conclure que la tension narrative reste construite et continue de rythmer le récit même si la réponse à la question éveillée dans le nœud de l'intrigue est fournie avant la dernière séquence narrative.

---

<sup>124</sup> Reuter 2005b :109.

<sup>125</sup> Dubois 1992 :79.

## 2.3 *L'influence de l'époque*

Notre introduction a tenté de fournir un cadre général littéraire qui facilite la compréhension de l'œuvre dans son contexte. Compte-tenu de la longueur de notre recherche, une telle tentative restera bien sûr quelque peu superficielle. La présente partie 2.3 s'efforcera de replacer *L'affaire Lerouge* une nouvelle fois dans son contexte : il existe en effet des phénomènes socio-culturels que nous considérons importants du point de vue de la compréhension de l'œuvre et nous réfléchissons sur leur influence dans la narration du roman analysé. Après un bref aperçu, nous analyserons l'influence du roman-feuilleton et du roman populaire sur le récit et sur la tension narrative de l'œuvre.

### 2.3.1 Les mutations socio-culturelles

Comme nous l'avons constaté plus haut (voir page 12), le travail d'écriture d'Émile Gaboriau suit les normes du roman populaire et du roman feuilleton de son époque. Nous avons d'autre part déjà décrit les changements des conditions de production de l'époque et le développement du roman du crime à l'intérieur du genre populaire dans l'introduction de notre étude. Cependant, l'évolution des formes littéraires ne constitue pas l'unique phénomène ayant eu de l'influence sur l'œuvre de Gaboriau. Le XIX<sup>e</sup> siècle est témoin du développement de l'esprit rationaliste et scientifique et il connaît les grandes mutations sociales et culturelles qui voient la société s'industrialiser et les villes se répandre : le doublement de la population parisienne au cours de la première moitié du siècle fait naître, dans l'opinion bourgeoise, une inquiétude sociale due à la prolifération des « classes dangereuses »<sup>126</sup>. Parallèlement au développement de la ville, on assiste à celui de la police.

De tels changements suscitent une forte crainte de la criminalité, mais une telle crainte suscite paradoxalement l'intérêt du public envers les crimes et le fonctionnement renouvelé de la police<sup>127</sup>. D'un autre côté, la concentration de la population dans les villes fait progresser l'alphabétisation<sup>128</sup> et augmente ainsi les lecteurs potentiels des récits imprimés dans les feuilletons des journaux<sup>129</sup>. Le « fait divers » (drames banals, incendie, accident, etc.) créé par la presse est aussi, assez souvent, le récit d'un crime mystérieux. Chez les lecteurs, ce genre

---

<sup>126</sup> Charle 1991 :36,99.

<sup>127</sup> Reuter 2005b :8-13.

<sup>128</sup> Charle 1991 :126.

<sup>129</sup> Le roman feuilleton atteint toutes les couches de la population : ce roman à « consommation » immédiate sera le moyen de toucher le public le plus vaste possible. Schweighaeuser 1984 :10.

de récit provoque un plaisir intense : attrait du mystère, émotion produite par le spectacle du malheur, désir du justice.<sup>130</sup>

Gaboriau profite de cet intérêt du public dans les thèmes de ses romans, tout en étant de plus reconnu par la postérité pour sa bonne connaissance du système judiciaire et son excellent savoir des méthodes de la police de son époque<sup>131</sup>, ce que nous pouvons apprécier dans *L'affaire Lerouge* au cours de la quête des indices de Tabaret sur les lieux du crime, puis dans la partie d'enquête du récit et pendant les conversations entre le détective et le juge d'instruction Daburon<sup>132</sup>.

Le roman policier est centré sur la ville : la concentration urbaine favorise la délinquance et la criminalité. La crainte de la grande ville, sentie comme lieu de perversion et perdition, avec la corruption, banditisme et filles perdues vont former une trame dont le roman policier va se servir aussi bien dans ses prémices que dans le futur. Mais c'est un sentiment ambivalent puisque la ville attire, comme un mal nécessaire, car c'est là que l'industrie avec les emplois est en train de se développer.<sup>133</sup>

Suivant en cela la tradition commencée par Edgar Alan Poe, Gaboriau situe son roman à Paris et dans les banlieues de la ville<sup>134</sup>. Au cours des premières années passées dans la capital, avant d'être chroniqueur dans la presse, l'écrivain a travaillé comme secrétaire d'un magistrat, ce qui explique pourquoi il a pu décrire dans plusieurs de ses romans une telle minutie la vie du Palais de Justice et la galerie et les cabinets des juges d'instruction. Cet emploi lui a permis d'autre part de prendre connaissance de diverses affaires criminelles et de recueillir des éléments vécus pour pouvoir en utiliser plus tard dans son œuvre littéraire.<sup>135</sup> (voir extrait n° 3)

---

<sup>130</sup> Casta – van der Linden 2007 :8.

<sup>131</sup> Symons 1972 :55.

<sup>132</sup> Voir par exemple les chapitres 3, 7 et 12 dans *L'affaire Lerouge*.

<sup>133</sup> Fondanèche 2000 :6,23.

<sup>134</sup> Roger Bellet décrit le rôle central de Paris dans la littérature de l'époque dans l'avant-propos de *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire* 1984 :9. Le mythe est partout, mais on lit dans le mythe une réalité urbaine.

<sup>135</sup> Bonniot 1985 :29.

### 2.3.2 L'influence du genre feuilleton sur la tension narrative de *L'affaire Lerouge*

Une œuvre s'inscrit dans une tradition qu'elle modifie, elle assume le présent et contribue à le construire. *L'affaire Lerouge* s'inscrit ainsi à l'intérieur de la tradition littéraire ancrée dans le temps et le genre. Chaque époque imposant à l'œuvre un sens contemporain qui transforme son sens originel, Jean Rohou constate le fait suivant :

La contradiction entre l'audience immédiate de certaines œuvres et leur médiocrité aux yeux de la postérité peut être historiquement très significative : elle caractérise un moment.<sup>136</sup>

Selon Rohou, les besoins, aspirations et conditionnements de chaque époque régulent la tradition ; l'auteur et son texte ne sont en un sens que des médiateurs entre le besoin, conscient ou non, d'un public et la satisfaction d'un tel besoin. La structure et le style sont alors des relations stratégiques entre l'écrivain et le lecteur, et la considération du « lecteur le plus probable » est l'ingrédient le plus important de la composition littéraire.<sup>137</sup> Maingueneau nous rappelle que les textes littéraires touchent des publics indéterminés dans le temps comme dans l'espace. Néanmoins, les auteurs élaborant leurs textes ont à l'esprit un certain type de public, mais il est essentiel que l'œuvre puisse circuler en des temps et des lieux éloignés de ceux de leur production.<sup>138</sup>

Comment plaire donc à ce « lecteur le plus probable » du XIX<sup>e</sup> siècle ? Le roman feuilleton populaire de l'époque est, d'après Queffelec, avant tout dramatique par sa recherche de l'effet : coups de théâtre, suspense, rebondissements, contrastes entre lumière et ténèbres (de l'âme et de la société) ; par cela, et par sa mise en scène de la violence, des passions excessives, par son jeu sur les émotions, il s'apparente au drame romantique<sup>139</sup>. Le roman policier se développe à partir du roman-feuilleton et puise de son précedeur des thèmes comme la vengeance, la quête d'identité, la quête du pouvoir, la captation d'héritage, les torts à redresser<sup>140</sup>, dont nous pouvons trouver des exemples chez Gaboriau.

---

<sup>136</sup> Rouhou 1996 :47.

<sup>137</sup> ibid. 28,104.

<sup>138</sup> Maingueneau 1990 :27.

<sup>139</sup> Queffelec 1989 :ch.V

<sup>140</sup> Reuter 2005b :15.

Cependant, les goûts sont historiques et socioculturels : pour un lecteur de notre temps, c'est justement de cette hésitation de *L'affaire Lerouge* entre le roman populaire typique de son époque et le roman policier structuré que réside l'étrangeté. Étudié à partir de la théorie du roman policier d'aujourd'hui, le roman de Gaboriau se trouve souvent critiqué pour ses éléments mélodramatiques, car son intrigue est construite dans le goût du roman populaire de l'époque (amours interdites et dissimulées, enfants substitués à la naissance, recherche du profit par héritage n'en sont que quelques exemples). Les grands sentiments et les situations mélodramatiques sont encore voulus *a priori* d'après Boileau et Narcejac, et c'est justement ce corps étranger qu'il faudra extirper du roman policier<sup>141</sup>. Nous pourrions donc conclure que la tension narrative n'est pas selon eux parfaitement réussie, les expansions et les excroissances fragmentant l'histoire d'enquête et gâchant l'effet poétique. L'intérêt d'un lecteur de nos jours, habitué à la lecture d'un roman policier typique contemporain, ne sera peut-être pas conservé jusqu'à la fin du roman de Gaboriau. D'autres théoriciens accordent à *L'affaire Lerouge* une place indiscutable parmi les romans policiers : malgré la constante digression, un trait distinctif du roman feuilleton, Dubois y trouve remarquable la linéarité étonnante du récit pour un feuilleton de l'époque et la forme structurée par le biais de la tension narrative du récit d'enquête.<sup>142</sup>

Nous observons cette hésitation du texte entre un roman ancré dans le monde réel et les éléments mélodramatiques de la narration dans les deux extraits suivants :

(3) Lorsqu'on se risque dans le dédale de couloirs et d'escaliers du Palais de Justice, si l'on monte au troisième étage de l'aile gauche, on arrive à une longue galerie très basse d'étage, mal éclairée par d'étroites fenêtres, et percée de distance en distance de petites portes, assez semblable au corridor d'un ministère ou d'un hôtel garni. [...]

Chacune des petites portes, qui a son numéro peint en noir, ouvre sur le cabinet du juge d'instruction. Toutes ces pièces se ressemblent ; qui en connaît une les connaît toutes.<sup>143</sup>

La narration renforce les effets de réel avec la précision des détails descriptifs du lieu<sup>144</sup>, par le savoir culturel, le lieu est repérable en dehors du roman. Les directions données (*troisième étage, gauche*), même la couleur des numéros (*noir*) participent à la construction de l'effet de

---

<sup>141</sup> Boileau-Narcejac 1975 :37-38.

<sup>142</sup> Dubois 1992 :41.

<sup>143</sup> Gaboriau 1870 :281-282.

<sup>144</sup> Valette 2005 :66.

vécu, comme si ce lieu était vu par quelqu'un. D'après Reuter, tout récit construit un univers et tente d'y faire croire<sup>145</sup>. Cependant, la suite de l'extrait 3 nous donne l'exemple d'un changement soudain du style de Gaboriau vers le style mélodramatique :

(4) Elles n'ont rien de terrible ni de lugubre, et pourtant il est difficile d'y pénétrer sans un serrement de cœur. On y a froid. Les murs semblent humides de toutes les larmes qui s'y sont répandues. On frissonne en songeant aux aveux qui y ont été arrachés, aux confessions qui s'y sont murmurées entrecoupées de sanglots.<sup>146</sup>

Les effets par la mise en texte des extraits 3 et 4 sont contradictoires. Les événements et interrogations à venir passeront donc dans l'endroit donné, « [...] *un endroit qu'il est difficile de voir froidement ; l'imagination le montre sombre et triste.* » Les attentes de lecteur sont ainsi éveillées par l'attente d'un événement possible dans « *ce lugubre théâtre où se dénouent, dans de véritable sang, des drames trop réels.* »<sup>147</sup> Le choix lexical dans la description du Palais de Justice comparé par exemple à *un théâtre lugubre*, contribue à la dramatisation du récit et annonce indirectement la suite des événements<sup>148</sup>. La langue utilisée dans cet extrait a une fonction émotive ; le pathos, le contenu sémantique du lexique s'y trouve bien représenté : *terrible, lugubre, serrement du cœur, les larmes, arrachés, murmurées, sanglots*. Ce genre de passage soudain d'un style à autre, d'une description réaliste au style mélodramatique est assez commun chez Gaboriau. La textualisation des lieux, des personnages, des événements ont toujours une finalité dans son œuvre. Il faut noter que ce sont justement sans doute les ingrédients mélodramatiques qui ont surtout plu « au lecteur le plus probable » de l'époque.

Olivier-Martin décrit ainsi un bon feuilletoniste dans son *Histoire du roman populaire en France* :

Un bon feuilletoniste doit soutenir l'intérêt de l'intrigue jusqu'à son point culminant en multipliant les péripéties les plus extraordinaires et les coups de théâtre les plus émouvants. Il doit doser judicieusement le mystère. Il éveillera la curiosité en terminant

---

<sup>145</sup> Reuter 2005a :88.

<sup>146</sup> Gaboriau 1870 :282.

<sup>147</sup> Id. Ce fragment suit le texte des extraits 3 et 4.

<sup>148</sup> Les lieux et leur atmosphère prédisent en quelque sorte l'histoire à venir comme c'est le cas avec les châteaux angoissants des romans d'épouvante. Reuter 2005a :37.

chaque livraison par des promesses de rebondissements qui laisseront le lecteur sur le gril jusqu'à la publication de la suite annoncée.<sup>149</sup>

La citation précédente introduit plusieurs notions déjà présentées dans cette étude : *les points culminants* correspondent aux charnières dans l'intrigue de Baroni, *doser judicieusement le mystère* nous fait penser au code herméneutique. Dans tous les extraits de l'œuvre analysés jusqu'ici, nous pouvons observer l'importance des péripéties extraordinaires : avec son choix lexical, l'écrivain promet des coups de théâtre émouvants pour la suite de l'histoire. Cela fait donc partie de sa stratégie narrative visant à maintenir l'intérêt du lecteur.

La conception d'Olivier-Martin de la curiosité éveillée dans le cheminement de l'histoire et sa maintenance méritent un examen plus détaillé, dans la mesure où le théoricien révèle dans ce passage un élément essentiel du roman feuilleton : la lecture y est constamment interrompue, elle est étalée par la publication dans le journal. Du fait de cet étalement, selon Queffelec, les auteurs de feuilleton recourent à l'hyperbole et à la répétition nécessaire au genre : il faut frapper vite et fort, et renouveler des effets qui risquent de se perdre dans une lecture effectuée par fragments<sup>150</sup>. Le feuilleton tient en haleine grâce à la formule magique : « La suite au prochain numéro »<sup>151</sup>. Il s'agit là d'éléments qui, aux yeux du lecteur du livre complet publié sous le titre de *L'affaire Lerouge* alors que la version originale était coupée par tranches, peuvent affecter les effets de la tension narrative et l'orienter vers une direction opposée : les répétitions y sont inutiles et la progression de l'histoire n'est ni suffisamment rapide ni suffisamment simple.

Pour un lecteur de nos jours, les longues digressions, qui interrompent le récit d'enquête et qui n'ont que peu d'importance du point de vue de l'intrigue, retardent également la progression de l'action et la distribution de l'information. Pour en donner un exemple, les amours frustrées du juge d'instruction Daburon sont racontées pendant 49 pages (152-201, chapitres 6 et 7), après la révélation dramatique de Tabaret sur l'identité du coupable supposé (150-151). Comme Bonniot nous le rappelle, Gaboriau n'a pas pu échapper à son époque et aux exigences des lecteurs de roman-feuilleton<sup>152</sup>, les amours frustrées étant du goût de son temps. Ce récit emboîté contient en abondance des réflexions sur la justice, sur la culpabilité, sur la vengeance, sur le droit de juger etc. Le point de vue de cette digression est en général

---

<sup>149</sup> Olivier-Martin 1980 :46.

<sup>150</sup> Queffelec 1989 : ch.V.

<sup>151</sup> Fortassier 1982 :7.

<sup>152</sup> Bonniot 1985 :141.

celui de Daburon qui se remémore le passé dans un monologue intérieur. Gaboriau donne au mécanisme du récit emboîté plusieurs fonctions : il permet de générer de multiples histoires, de révéler des faits concernant les personnages mêlés à l'intrigue, et donc de distribuer de l'information. De même, ce stratagème expose au lecteur les pensées et les hésitations du juge d'instruction sur son droit d'appliquer la loi.

La tension interne du récit, un art essentiel qui permet de pouvoir conserver l'attention du destinataire jour après jour, reste à notre avis relativement aboutie dans *L'affaire Lerouge* malgré la démultiplication de l'intrigue, car nous trouvons qu'elle fait partie des techniques narratives de Gaboriau. Avec la digression, le lecteur reçoit de l'information sur les événements passés, il comprend mieux le réseau complexe des relations et des tensions entre les personnages. Elle permet également à l'écrivain de créer un passé et caractère original aux personnages en question, qui passent ainsi du stade de la stéréotypie à celui d'individue.

Les coups de théâtre mentionnés aussi bien par Queffelec que par Olivier-Martin comme des traits caractéristiques du roman-feuilleton correspondent à des surprises créées par l'écrivain pour connoter les « moments forts » de l'intrigue. C'est ainsi que, dans *L'affaire Lerouge*, des événements inattendus se produisent en particulier dans l'attente du dénouement : les rebondissements, les retournements imprévus augmentent la tension narrative en repoussant la survenue du dénouement, en intercalant de nouvelles péripéties, de nouveaux « nœuds secondaires »<sup>153</sup>. Dans *L'affaire Lerouge*, l'équivoque de Tabaret, la fausse culpabilité et l'arrestation d'Albert du Commarin construisent un « faux dénouement » au récit. Le récit d'enquête révèle finalement le passé de chacun dans l'œuvre : une fois le crime commis, l'histoire de la victime met au jour les secrets des suspects, soit innocents soit coupables : ces intrigues résolues – amours clandestines, père maudissant son fils, opposition entre être et paraître des personnages – offrent l'occasion de surprendre le lecteur et de brouiller l'intrigue. D'après Baroni, l'effet de surprise figure parmi les trois modalités essentielles de la tension narrative, et les « coups de théâtre » du roman populaire ont pour fonction de créer la tension narrative du récit : en attendant le dénouement, l'effet de surprise maintient l'intérêt du lecteur. La surprise n'occupe pas une position déterminée dans l'intrigue : elle peut survenir aussi bien dans le nœud, dans le développement de l'histoire ou dans le dénouement<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Baroni 2007 :298.

<sup>154</sup> *ibid.* 297.

Un autre facteur important doit être mis en avant, celui des conséquences de l'exigence de rapidité d'écriture dans le cas du texte d'un feuilletonniste : pour répondre à la demande, les feuilletonnistes devaient en effet produire hâtivement les récits. Selon Queffelec, il en résulte des négligences, un manque de travail en profondeur des personnages ou la pauvreté du style ou de l'intrigue. Mais cette rapidité d'écriture n'est pas entièrement négative : chez les grands feuilletonnistes, elle est liée à une aisance, un brio, une vivacité de conteur remarquable<sup>155</sup>. Nous trouvons que cette dernière assertion est pertinente en ce qui concerne *L'affaire Lerouge* pour la plupart du temps : la langue de l'œuvre possède la vivacité d'un causeur extraordinaire, le récit progresse avec une aisance dont seuls les grands conteurs sont capables. Le dialogue, également, reste généralement dynamique et vif, malgré certaines séquences pendant lesquelles l'auteur prête à ses personnages de longs discours ou un langage péniblement mélodramatique, « feuilletonesque », comme le long discours de Mme Gerdy mourante<sup>156</sup>.

En résumé, nous pouvons constater que l'influence du roman-feuilleton sur la narration et la tension narrative de *L'affaire Lerouge* apparaît surtout dans des effets plus appuyés que ceux rencontrés dans le roman policier classique, en particulier l'effet de surprise du genre feuilleton. Quelques thèmes sont aussi issus du genre qui le précède (l'échange des héritiers par exemple). *L'affaire Lerouge* comprend « des coups de théâtre » caractéristiques au genre populaire et des émotions mélodramatiques, mais les stratégies choisies par l'écrivain pour construire le code herméneutique et les techniques de création de la tension narrative entre le nœud et le dénouement, y compris les effets de curiosité et de suspense, sont méthodiquement travaillées.

## ***2.4 L'analyse de la structure des rôles***

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. Yves Reuter constate dans *L'Analyse du récit*, que d'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages<sup>157</sup>. Le personnage fictif est une construction textuelle, qui a une fonction, un rôle dans l'action. Dans la présente étude des personnages de *L'affaire Lerouge*, nous nous

---

<sup>155</sup> Queffelec 1989 :ch.IV.

<sup>156</sup> Voir Gaboriau 1870 :480-489.

<sup>157</sup> Reuter 2005a :27

concentrerons justement sur leur fonction dans le récit.

L'univers du roman à énigme est un monde clos, les personnages et le décor existant pour sa fonctionnalité et non pour sa réalité géographique ou sociale. Selon Reuter, la généralisation du secret figure parmi les composantes structurelles du roman policier ; tout le monde a quelque chose à cacher. Le code herméneutique génère un soupçon universel. Il existe l'opposition entre l'être et le paraître des personnages quand l'histoire de l'enquête commence à révéler celle du crime.<sup>158</sup> L'analyse de la structure des rôles d'un roman policier est donc en même temps une analyse du code herméneutique.

Chaque genre se caractérise par un répertoire spécifique de rôles. Dans le roman policier, quelques personnages de base tiennent un rôle fixe par rapport à l'énigme. Comme nous l'avons vu, les rôles fondamentaux sont normalement ramenés à trois et sont disposés très simplement : à l'initiale du récit il y a une victime, à la finale un coupable et l'intervalle est occupé par la figure active de l'enquêteur ou le détective<sup>159</sup>. En plus de ces trois rôles, Jacques Dubois se penche dans son étude des personnages sur le suspect et lui accorde un rôle vital dans le récit policier. Dans un roman policier, tous les personnages de base doivent être présents dès le début du roman et leur psychologie ne peut pas se modifier afin que l'enquête puisse reconstituer ce qui se déroulait au moment du crime<sup>160</sup>.

Comment définir le système des rôles qui construit le micro-univers de *L'affaire Lerouge* ?

Les rôles fondamentaux dans *L'affaire Lerouge* sont bien marqués : à l'initiale du récit se trouve une victime (Claudine Lerouge), puis quelques suspects se présentent (Noël Gerdy, Albert de Commarin, son père le comte Commarin et Valérie Gerdy), le coupable se dissimule jusqu'à la fin (Noël Gerdy) et la figure active de l'enquêteur domine l'enquête (Tabaret). L'écrivain a donné un rôle important au hasard au cours de la construction des relations internes de ses personnages dans la seconde histoire, celle de l'enquête : le détective Tabaret est l'ami de l'assassin et de sa mère Valérie Gerdy, et le juge d'instruction Daburon est amoureux de Claire d'Arlange, la fiancée du suspect principal Albert de Commarin; celui-ci est inculpé du crime et son sort se trouve donc entre les mains de son rival, le juge.

---

<sup>158</sup> Reuter 2005b :10,42-43.

<sup>159</sup> Dubois 1992 :87-91.

<sup>160</sup> *ibid.* 46.

## 2.4.1 La victime

La victime est la figure même de l'absence : sa mise hors-jeu permet la création du récit à énigme. Généralement, on verse peu de larmes sur le sort de la victime, comme c'est aussi le cas en ce qui concerne la veuve Lerouge. Dubois observe que les proches de la victime, l'auteur et le lecteur ne se complaisent pas au deuil et n'ont qu'une impatience : passer au plus vite à l'enquête. La mort devient un passage obligé vers l'ouverture du récit même.<sup>161</sup>

Selon Yves Reuter<sup>162</sup>, chez le roman policier, la victime se trouve à l'initiale du texte, déjà tuée ou très vite tuée. *L'affaire Lerouge* commence avec la scène du crime déjà commis. Mais ce personnage absent est à sa façon très présent : toute l'enquête de Tabaret s'appuie sur l'existence, les relations et la personnalité de la victime. Antérieurement il y a eu sur-accumulation de mystères et d'actes peu avouables ; la victime est au centre d'un cercle de relations dont l'enquête révèle le fonctionnement, les liens et les conflits. La veuve Lerouge assassinée était au centre d'anciens enjeux, apparemment la seule à savoir si l'échange des enfants avait eu lieu ou non. Donc, pour l'assassin, un témoin dangereux ; pour l'auteur, un personnage indispensable qui justifie l'existence d'une enquête ou d'un roman d'enquête.

D'après Barthes, le personnage d'un récit consiste en des références éparpillées dans le texte, avec lesquelles le lecteur se forme une reconstruction du personnage fictif au fur et à mesure que la lecture progresse<sup>163</sup>. Maingueneau souligne que le rôle du lecteur dans le procès de l'interprétation du texte est essentiel:

La lecture doit faire surgir tout un univers imaginaire à partir d'indices lacunaires et peu déterminés. On ne peut qu'être frappé de la part considérable de travail qui est laissée au lecteur ; pour reconstruire les chaînes anaphoriques, combler les ellipses dans l'enchaînement des actions, identifier les personnages, repérer les sous-entendus, etc.<sup>164</sup>

Pour que le texte soit déchiffré et l'univers de fiction construit, le lecteur doit se montrer coopératif. L'écrivain distribue de l'information et sélectionne des moments privilégiés dans l'intention de maintenir l'intérêt. Ainsi, au cours de la lecture, se tissent le rôle et les relations

---

<sup>161</sup> Dubois 1992 :99.

<sup>162</sup> Reuter 2005b :46,47.

<sup>163</sup> Barthes 1970 : 98-99 dans Rimmon-Kenan 1991:49.

<sup>164</sup> Maingueneau 1990 :28.

que la victime avait avec les autres protagonistes de l'histoire. La veuve Lerouge se trouve évoquée par le dialogue, par les pensées intimes d'autres personnages textualisées, par le narrateur omniscient. Dans le passé, elle avait été la nourrice de son assassin Noël Gerdy, la confidente de Madame Gerdy, et son silence sur l'échange des enfants avait été payé par le comte Commarin pendant des décades ; elle était de plus la femme du marin qu'on cherchait depuis le commencement du roman, ce qui implique qu'elle n'était nullement veuve après tout, et constitue une surprise de plus autant pour le détective et la police que pour le lecteur. Progressivement, ce personnage se trouve textuellement construit. Du point de vue du code herméneutique, la quantité du savoir du détective est celle du lecteur et ce dernier possède les mêmes informations sur la victime que l'enquêteur Tabaret.

#### **2.4.2 Le coupable**

L'ordre d'un micro-univers est perturbé par le meurtre. Dans le roman policier, il s'agit d'un fait isolé, un événement scandaleux et unique dans le monde de l'univers construit, auquel, de plus, appartient l'auteur du crime. N'importe qui peut tenir ce rôle : face au spécialiste qu'est le détective, le coupable du récit policier est de préférence un individu quelconque. Le coupable procède avec méthode et camoufle son crime, il essaye de dicter de fausses interprétations à l'enquêteur et au lecteur. Il a un mobile et ses moyens sont variés.

Le coupable de *L'affaire Lerouge*, Noël Gerdy, est un membre respecté de ce micro-univers. Comme il s'agit d'un avocat, son rôle thématique<sup>165</sup> et les actions qu'il effectue s'opposent et il agit en contradiction avec son rôle social<sup>166</sup>. Il procède avec méthode, camoufle son crime, essaye de dicter de fausses interprétations à l'enquêteur. C'est un personnage essentiel du point de vue de la construction du code herméneutique : sa fonction est d'opposer une stratégie de brouillage à la logique de dépistage de son antagoniste. Il provoque intellectuellement l'enquêteur et le lecteur.

Chez Gaboriau, une grande importance est portée aux méthodes soigneuses de Tabaret qui lui servent à recueillir des indices et à en tirer des déductions sur le coupable. Ceci ne suffit

---

<sup>165</sup> Reuter analyse les actions des personnages dans *L'analyse du récit* et présente la notion du rôle thématique qui désigne la catégorie socio-psycho-culturelle dans laquelle on peut classer l'acteur : jeune, vieux, curé, ouvrier, policier, roi, etc. L'intérêt de cette notion du point de vue de notre étude réside dans le fait que ce rôle permet d'organiser la prévisibilité, l'indécision ou les effets de surprise du texte. On s'attendra à des actions ou à des réactions différentes du personnage selon la catégorie à laquelle il appartient. 2005a :31.

<sup>166</sup> Reuter 2005b :49.

pourtant pas puisqu'il faut que le coupable ait un mobile pour commettre le crime et qu'il ait tout soigné jusqu'au moindre détail pour ne pas se dévoiler. Aussi, l'alibi est-il essentiel dans ce roman : l'enquêteur est sûr que l'assassin, puisqu'il a procédé avec beaucoup de soin, aura su se disculper par un bon alibi pour le soir du crime. C'est alors que Tabaret expose sa méthode et sa théorie sur le coupable, quelque chose de très rénovateur dans la littérature populaire de l'époque qui traite le crime :

(5) Un crime étant donné, avec ses circonstances et ses détails, je construis pièce par pièce un plan d'accusation que je ne livre qu'entier et parfait. S'il se rencontre un homme à qui ce plan s'applique exactement dans toutes ses parties, l'auteur du crime est trouvé. Sinon, on a mis la main sur un innocent. Il ne suffit pas que tel ou tel épisode tombe juste : non, c'est tout ou rien. Cela est infaillible. Comment suis-je arrivé au coupable ? En procédant par induction du connu à l'inconnu. [...] L'assassin de la Jonchère a un alibi. Albert n'en invoque pas, donc il est innocent.<sup>167</sup>

Jacques Dubois constate, plus d'un siècle après Gaboriau, que le coupable est parfois celui des suspects qui a le meilleur alibi, car l'auteur doit toujours surprendre le lecteur<sup>168</sup>. Gaboriau avait fait de cette idée la base même de la théorie de l'enquêteur Tabaret. Le suspect principal sera prouvé innocent, et le véritable coupable et son mobile, la mainmise sur l'héritage qu'il croyait obtenir sans le témoignage de la veuve Lerouge, sera dévoilé.

Roger Bonniot apprécie la façon avec laquelle l'auteur fait progresser le lecteur dans la connaissance de la véritable personnalité de Noël Gerdy ; d'abord en partageant l'estime du père Tabaret pour l'avocat, puis en avançant des soupçons grandissants et finalement en s'indignant quand le détective découvre la vérité. Selon Bonniot, Gaboriau avait assimilé un des éléments qui sont la base d'un bon roman psychologique, la peinture de l'évolution d'un sentiment sous l'effet des circonstances.<sup>169</sup>

### 2.4.3 Le suspect

Après la victime et le coupable, le suspect est un composant essentiel dans le genre policier. Il existe uniquement par le moyen de l'enquête. Yves Reuter décrit ainsi ses rôles et son intérêt

---

<sup>167</sup> Gaboriau 1870 :363-364.

<sup>168</sup> Dubois 1992 :108.

<sup>169</sup> Bonniot 1985 :142.

fonctionnel :

Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leurres qu'ils permettent de disposer, sans signe trop net, car aucun d'eux ne doit porter sans ambiguïté, par son physique ou par son langage, les marques de sa culpabilité.<sup>170</sup>

Le statut du suspect est ambivalent et équivoque : dans l'attente d'une sortie d'incertitude, chacun des suspects est à la fois innocent et coupable, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre. Autant la victime figure le point d'inertie du récit, autant le suspect en incarne la mobilité puisque son être, multiple et fluctuant, est en voie permanente de réévaluation. Il est le personnage qui perdra sa qualification première aussitôt qu'il sera déclaré innocent ou coupable après que les secrets de chacun et les fautes passées seront révélées. Dans *L'affaire Lerouge*, presque tout le monde a quelque chose à cacher : des amours clandestines (Noël Gerdy), des intrigues passées (le comte Commarin et Valérie Gerdy). Le crime commis, la victime met au jour les secrets des suspects, soit innocents ou coupables. Le « qui l'a fait ? » aboutit nécessairement à une question « qui est qui ? » dans le roman policier quand l'histoire de l'enquête progresse. Chacun se dissimule sous une fausse apparence, et presque tout le monde porte un masque. L'enjeu est la détermination d'identité du coupable, celui-ci appartenant au groupe des suspects. Mais, en attendant cette démonstration, l'auteur dosera subtilement sur le personnage du suspect la part de la vérité et la part du mensonge, toujours en se souvenant des exigences de la stratégie herméneutique.<sup>171</sup>

Le jouer sur l'être et le paraître, en donnant ou en retardant des informations importantes sur les personnages impliqués dans l'histoire participe d'une manière essentielle à la construction de l'intrigue. Selon Reuter, si expliquer dès le départ le véritable rôle d'un personnage facilite la lecture, tromper le lecteur ou maintenir une ambiguïté qu'on ne lèvera qu'ultérieurement permet de ménager des effets de surprise<sup>172</sup>.

Dans *L'affaire Lerouge*, les suspects ne sont pas nombreux. Gaboriau privilégie encore l'objet de l'histoire de l'enquête, le crime et son pathos. Si l'écrivain avait mis tout l'accent sur l'enquête, à notre avis, l'intrigue du roman resterait construite d'une manière plus imprévue jusqu'à la fin. Les suspects occupent quand même avec le détective le centre du texte, puisque

---

<sup>170</sup> Reuter 2005b :46.

<sup>171</sup> Dubois 1992 :64,89-91,108.

<sup>172</sup> Reuter 2005a :91.

le coupable se cache parmi eux. Pendant une bonne partie du récit, les suspects ne sont que deux, Albert et le vrai coupable Noël. L'influence du genre feuilleton avec son faux suspense<sup>173</sup> reste notable pour un lecteur moderne adepte des romans policiers. Pourtant, les derniers épisodes narratifs de l'œuvre construisent la tension narrative à partir d'autres stratégies, l'attente du dénouement et du destin du coupable est dramatisé par diverses techniques permettant de soutenir l'intérêt du lecteur : celui-ci partagera alternativement la vision et les émotions du coupable et la vision de l'enquêteur. Ces dernières séquences et les stratégies employées pour créer la tension narrative seront analysées plus loin dans la partie intitulée Le discours final (2.6).

#### 2.4.4 Le détective

Pendant que la victime est hors du jeu et que le coupable se dissimule, le devant de la scène est occupé en plus des suspects par l'enquêteur. Ce dernier est un personnage obligatoire du roman policier traditionnel. Il observe, écoute, fait parler, recueille des indices et des témoignages ; il élude, il narrativise la résolution de l'énigme. L'enquêteur est le maître du raisonnement déductif, il expose savamment sa méthode et il est doté d'un grand savoir sur les hommes et les faits.<sup>174</sup> Son hypertrophie intellectuelle se paye souvent d'une solitude affective, mais il est dans beaucoup de cas plutôt satisfait de lui-même. Solitaire, célibataire, il a la faculté d'entrer dans la peau de l'autre et de s'identifier à lui. Cette stratégie est comme la condition de la découverte du secret. Mais il applique toujours une rigoureuse méthode de raisonnement et il ne laisse aucune place au hasard.<sup>175</sup>

Ces caractéristiques génériques n'existaient évidemment pas à l'époque de Gaboriau, l'écrivain étant connu aujourd'hui comme un pionnier du genre policier. En fait, en observant le personnage du détective chez Gaboriau, nous assistons à un véritable changement d'un type de héros populaire à un autre. Le surhomme du feuilleton, dont nous présenterons ci-dessous un exemple, et le détective du roman judiciaire sont deux héros justiciers possédant des paradigmes différents. Le rôle de Gaboriau dans l'évolution de ce nouveau justicier ancré dans la tradition du roman feuilleton devient décisive, car il a contribué à la création de ce

---

<sup>173</sup> Dans *L'introduction à la stylistique* Buffard-Moret traite les problèmes de la focalisation dans *Les misérables*. Si le lecteur a déjà deviné la solution à cause du jeu des focalisations, il s'agira de faux suspense. 2005 :34.

<sup>174</sup> Reuter 2005b :47-48.

<sup>175</sup> Dubois 1992 :103-104.

nouveau héros. Avant toutefois d'analyser ce dernier, une comparaison entre le justicier du feuilleton et la figure du détective est nécessaire. Le tableau suivant, de Dubois, nous y aidera<sup>176</sup> :

<i>Justicier</i>	<i>Détective</i>
- amateur omniscient	- spécialiste qualifié par la technique
- mêlé au drame (passion)	- extérieur au drame (lucidité)
- en lutte avec un adversaire présent	- à la recherche d'un coupable absent
- acte judiciaire complet	- acte judiciaire partiel
- conçoit le Droit comme Bien	- conçoit le Droit comme Vrai

Tableau 2.

Pour mieux comprendre le changement entre les types de héros, il pourrait être utile de peindre d'une manière brève l'image d'un justicier omniscient, celle de Rodolphe de Gerolstein des *Mystères de Paris* (1842) d'Eugène Sue, l'auteur représentatif du genre feuilleton de la période 1840 – 1860. Hors la loi commune, Rodolphe jouit de la toute-puissance que lui procure l'argent. Il paraît posséder toutes les qualités requises pour une fable, du fait qu'il est un prince d'un pays imaginaire, très riche et foncièrement bon, mais c'est un héros romantique adepte de vengeance et qui ne répugne pas à la violence au nom de la justice<sup>177</sup>. Rodolphe est posé comme une solution immédiate aux maux de la société, il est le juge et le justicier, le bienfaiteur qui a inventé ses propres lois : c'est un Surhomme.

Avec la naissance du roman « bourgeois » qui essaie de rassurer et non plus essentiellement de dépayser comme Sue a pu le faire avec son roman « socialiste », commence l'ère d'un autre genre de héros. Ce qui compte pour le lecteur, c'est la crédibilité, un certain réalisme, non plus la croyance aveugle au surhomme. Selon Olivier-Martin, le héros devient humain, il cesse d'être un demi-dieu gravitant dans un monde féérique mais un petit bourgeois membre d'une classe en constante ascension sociale, rêvant de choses accessibles<sup>178</sup>. Chez Sue, auteur typique de son temps, la fiction est peuplée de signes. Chez les personnages, le physique détermine le moral : le héros est à la fois beau et sympathique (Rodolphe, et du côté des femmes, Fleur-de-Marie), tandis que la hideur physique est souvent signe d'abjection morale

<sup>176</sup> Dubois 1992 :19.

<sup>177</sup> Eco1993 :56-57.

<sup>178</sup> Olivier-Martin 1980 :16.

(le Maître d'école, la Chouette).

Chez Gaboriau ces signes n'existent plus. Le coupable ne peut pas être dévoilé à partir de traits physiques typiques aux suspects, mais ce sont les indices, les observations et les déductions de celui qui narrativise la résolution du mystère qui permettent finalement la révélation de l'identité du coupable. Le Mal devient moins évident. Même le physique du « héros » de *L'affaire Lerouge*, l'enquêteur père Tabaret, rompt avec le code des signes feuilletonesques. Maître de la déduction, son apparence ne fait pas apparaître son génie :

(6) Presque aussitôt parut sur le seuil un homme dont l'aspect, il faut bien l'avouer, ne répondait en rien à l'idée qu'on se pouvait faire d'un agent de police pour la gloire.

Il avait bien une soixantaine d'années et ne semblait pas les porter très lestement. Petit, maigre, et un peu voûté, il s'appuyait sur un gros jonc à pomme d'ivoire sculptée.

Sa figure ronde avait cette expression d'étonnement perpétuel mêlé d'inquiétude qui a fait la fortune de deux comiques du Palais-Royal. [...]

Le père Tabaret dit Tiraclair salua, dès la porte, jusqu'à terre, arrondissant en arc sa vieille échine. C'est de la voix la plus humble qu'il demanda :

- Monsieur le juge d'instruction a daigné me faire demander ?

- Oui ! répondit monsieur Daburon. Et tout bas il se disait : Si celui-là est un habile homme, en tout cas il n'y paraît guère à sa mine...<sup>179</sup>

Bizarre, excentrique, presque laid, le père Tabaret est doué d'un esprit supérieur ainsi que d'un réel sens pratique. N'étant pas surhomme, il lui arrive aussi de commettre des erreurs, mais comme il n'est pas aveuglé par la vanité, il les corrige bientôt. Le protagoniste est surnommé Tiraclair à cause d'une phrase qui lui était familière : « Il faut que cela se tire au clair ». Il fait de la police pour son plaisir, et, comme cela sera le cas dans toute une lignée de romans policiers à venir, entre dans la concurrence avec le chef de la police de sûreté Gévrol : il suffit de comparer la concurrence entre le détective privé et la police officielle par exemple chez Agatha Christie, quand Hercule Poirot s'oppose au commissaire Japp.

Dans le long extrait qui suit, nous pouvons apprécier l'art de déduction de père Tabaret. Nous sommes encore dans la scène de la découverte de la victime assassinée. Le chef de la police de sûreté Gévrol, venu depuis Paris avec son agent Lecoq et avec le juge d'instruction Daburon, a déjà examiné le lieu du crime et a vite formé sa théorie de l'assassin : le mobile du

---

<sup>179</sup> Gaboriau 1870: 32-33.

crime a été le vol. Il tient à sa théorie, même si son agent trouve des pièces d'or dans le tiroir. Le chef de la sûreté se sent « *sérieusement humilié* » à l'arrivée de père Tabaret, appelé à la suggestion du jeune Lecoq, suggestion à laquelle le juge d'instruction a consentie.

(7) La veuve, continua le bonhomme, connaissait celui qui frappait. Son empressement à ouvrir le fait soupçonner, la suite le prouve. L'assassin a donc été admis sans difficulté. C'est un homme encore jeune, d'une taille un peu au-dessus de la moyenne, élégamment vêtu. Il portait, ce soir-là, un chapeau à haute forme, il avait un parapluie et fumait un trabucos avec un porte-cigares...

- Par exemple ! s'écria Gévrol, c'est trop fort !

- Trop fort, peut-être, riposta le père Tabaret, en tout cas c'est la vérité. Si vous n'êtes pas minutieux, vous, je n'y puis rien, mais je le suis, moi. Je cherche et je trouve. Ah, c'est trop fort ! dites-vous. Eh bien ! daignez jeter un regard sur ces morceaux de plâtre humide. Ils vous représentent les talons des bottes de l'assassin dont j'ai trouvé le moule d'une netteté magnifique près du fossé où on a aperçu la clé. Sur ces feuilles de papier j'ai calqué l'empreinte entière du pied que je ne pouvais relever ; car elle se trouve sur du sable.

« Regardez : talon haut, cambrure prononcée, semelle petite et étroite, chaussure d'élégant à pied soigné, bien évidemment. [...] À l'entrée du jardin, mon homme a sauté pour éviter un carré planté, la pointe du pied plus enfoncée l'annonce. Il a franchi sans peine près de deux mètres : donc il est leste, c'est-à-dire jeune. [...]

- Est-ce le chapeau qui vous étonne, monsieur Gévrol ? poursuivait le père Tabaret ; considérez le cercle parfait tracé sur le marbre du secrétaire, qui était un peu poussiéreux. Est-ce parce que j'ai fixé la taille que vous êtes surpris ? Prenez la peine d'examiner le dessus des armoires, et vous reconnaîtrez que l'assassin y a promené ses mains. Donc, il est bien plus grand que moi. Et ne dites pas qu'il est monté sur une chaise, car, en ce cas, il aurait vu et n'aurait point été obligé de toucher.<sup>180</sup>

Les interjections du commissaire Gévrol signalent son incrédulité et son indignation par rapport aux dires de père Tabaret. À la lumière de cet extrait et des événements qui l'ont précédé, le récit fait comprendre que Gévrol est un homme simple, un agent de police quelconque. Le lecteur situé de son côté se rend facilement compte de l'excellence de père Tabaret dans l'art de la déduction. Le personnage de Gévrol exprime peut-être le doute du lecteur pour que le détective s'explique.

---

<sup>180</sup> Gaboriau 1870 : 37-39.

Tout ce passage contribue à la distribution du savoir, en même temps que le lecteur joue le rôle de témoin de la mise en texte d'une scène d'un raisonnement déductif encore inconnu dans la littérature populaire du moment. L'écrivain a choisi de livrer des informations sur ce qui s'est passé chez la veuve Lerouge à travers les paroles de Tabaret en forme dialoguée, technique narrative utilisée avec plusieurs finalités. À la fois que le personnage du détective raconte les événements du lieu du crime et esquisse le portrait du coupable, informations essentielles du point de vue de l'intrigue, il laisse transparaître son caractère, son talent, ses attitudes et sa relation de concurrence avec Gévrol à travers ce qu'il dit et sa manière de le faire. L'extrait nous donne l'impression d'assister en personne au débat, tout est fait dans ce dialogue pour évoquer les effets théâtraux et l'illusion de vie avec des méthodes textuelles que seront considérées plus loin dans la partie 2.5.1. intitulée Le dialogue.

Les cinq oppositions décisives du tableau 2 de l'élaboration d'un nouveau modèle héroïque apparaissent assez facilement dans *L'affaire Lerouge*. Ce n'est pas le cas dans toute l'œuvre judiciaire de Gaboriau, car parfois les deux types de héros se trouvent mêlés. Nous remarquons par exemple un flottement entre le héros du genre populaire impliqué dans le drame et le détective caractéristique du roman policier extérieur au drame dans *La Corde au cou*, dont l'enquête est de plus partagée entre plusieurs personnages. Dubois constate que, tout en créant un personnage nouveau, Gaboriau a eu du mal à renoncer à l'ancien<sup>181</sup>. Tabaret, l'enquêteur de *L'affaire Lerouge* est pourtant clairement l'exemple du détective spécialiste qualifié pour la recherche du coupable absent indiqué dans le tableau 2, et il satisfait à presque tous les critères requis du détective moderne que nous avons cités au début de ce chapitre. Du point de vue de l'histoire du genre littéraire, Émile Gaboriau a humanisé la figure du détective Dupin de Poe, qui lui avait servi probablement de modèle.

L'idéal du détective résolvant les énigmes grâce à son seul esprit, en se fondant sur des données fournies par quelqu'un d'autre ou sur les indices recueillis par lui-même, existe dans la tradition policière. En créant ce détective amateur intelligent, lucide, bizarre, célibataire, Émile Gaboriau a contribué à la création et à l'évolution d'un personnage essentiel au genre puisque *L'affaire Lerouge* est un des premiers romans que la postérité qualifiera de policier. La contribution au genre se poursuivra dans la suite de la production de l'écrivain avec le jeune policier Lecoq dans les romans judiciaires qui suivront : il sera un personnage

---

<sup>181</sup> Dubois 1992 :19.

épisodique dans *L'affaire Lerouge* et *Le Crime d'Orcival*, (1866) et *Le dossier no 113*, (1867) avant de jouer le rôle de protagoniste éponyme de *Monsieur Lecoq*, qui paraîtra dans *Le Petit Journal* en 1868. Il est bon également d'ajouter que les deux fameux enquêteurs créés par Gaboriau ne sont pas bâtis sur un modèle unique et possèdent donc leur originalité propre.

## 2.4.5 Les autres personnages du roman

### 2.4.5.1 Les femmes

Suivant la tradition du roman-feuilleton, les femmes jouent un rôle capital dans les récits, même quand elles n'en sont que des personnages secondaires. La femme est l'objet de la quête, du désir, ou le symbole du pouvoir. La femme fatale du feuilleton est dominante, et possède à travers de la séduction une arme mortelle<sup>182</sup>. Nous trouvons ici de prototype le personnage de Juliette, l'amante du coupable qu'elle a ruiné à la suite de ses exigences luxueuses. Dès sa première apparition, le lecteur familier du genre feuilleton peut catégoriser ce personnage : « *une femme qui se sait des jolis yeux* », qui travaillait comme débutante dans un petit théâtre « *quand Noël, par le plus grand des hasards, la rencontra, l'aima, et en fit sa maîtresse.* »<sup>183</sup>

Pourtant, Juliette, l'objet de l'amour fou de Noël Gerdy l'a toujours traité avec indifférence, et elle le tourmente :

(8) Noël se leva d'un air découragé et alla prendre place de l'autre côté de la table à thé, en face de sa maîtresse. Sa résignation disait quelle habitude il avait des rebuffades. Juliette le maltraitait, il revenait toujours, comme un pauvre chien qui guette pendant des journées l'instant où ses caresses ne sont pas importunes.<sup>184</sup>

Gaboriau peint dans le personnage de Juliette une femme fatale capricieuse et égoïste, une femme apte à détruire un homme, ce qui rejoignait le goût de l'époque. Le destin du coupable est scellé à cause de son amour fou : une fois découvert, Noël révèle ses pensées dans un monologue intérieur :

(9) Pour qui le crime avait-il été commis ? Pour elle. Qui en eût recueilli les bénéfices ?

---

<sup>182</sup> Queffelec 1989 :ch.V.

<sup>183</sup> Gaboriau 1870 : 127.

<sup>184</sup> *ibid.* 131.

Elle. N'était-il pas juste qu'elle portât sa part du châtement !<sup>185</sup>

L'autre femme typique du genre feuilleton comporte des traits tout à fait contraires : c'est la femme angélique, dévouée à son amour, la victime idéale<sup>186</sup>. Le personnage de la mère du coupable, Valerie Gerdy, porte ces caractéristiques d'une manière claire : dans le passé, elle a tout sacrifié à son amour envers le comte Commarin ; après le conflit avec son amant, abandonnée, elle s'occupe seule de son fils, et se dévoue à lui. Pour sa part, Angélique ne supporte pas les révélations du passé qui bouleversent sa vie et meurt victime d'une encéphalite, non sans avoir contribué avec ses dernières paroles à une part essentielle de la découverte de la vérité cachée dans le passé au cours d'un moment de lucidité. Afin de maintenir le plus longtemps possible le caractère mystérieux de l'ensemble de l'histoire, il convient que Madame Gerdy soit à la fois toujours vivante mais hors d'état de parler, sa maladie soutenant la narration. Il ne faut pas oublier que chaque personnage, qu'il s'agisse d'un prototype feuilletonesque ou d'un personnage élémentaire du roman policier, existe dans l'œuvre pour une fonction.

#### **2.4.5.2 La fonction du personnage du Daburon**

Nous voulons évoquer encore un personnage complémentaire souvent présent chez le roman policier, le proche du détective. Yves Reuter explique les profits de ce personnage :

Celui-ci présente au moins trois avantages. Il permet d'introduire de l'humour face au sérieux de l'enquête ; il permet de ne pas tout dire (contrairement à ce qui serait nécessaire avec un narrateur omniscient ou un « je » détective) ; il permet encore de mimer le lecteur regardant le détective et de lui adresser – *via* cet intermédiaire – des défis.<sup>187</sup>

Dans *L'affaire Lerouge*, le rôle de ce personnage proche de l'enquêteur est confié au juge d'instruction Daburon. Contrairement aux observations de Reuter citées ce-dessus, Daburon n'introduit pas d'humour face au sérieux de l'enquête. Il reste plutôt une figure grave, voire quelque peu tragique en raison de ses amours frustrées envers Claire D'Arlange et de sa solitude. Il amène aussi un sérieux institutionnel à l'histoire.

---

<sup>185</sup> Gaboriau 1870 : 568.

<sup>186</sup> Queffelec 1989 :ch.V.

<sup>187</sup> Reuter 2005b :43,44.

Son rôle est pourtant essentiel pour la narration : dès le début de l'histoire de l'enquête, Daburon devient le confident de Tabaret. Au fur et à mesure que le détective livre les indices et les déductions à son confident, l'auteur les livre au lecteur du récit. Ainsi, ce personnage participe d'une manière assez claire à la construction du code herméneutique du récit. Mais, en permettant « *de ne pas tout dire* », le dialogue contribue à la création de la tension narrative avec ses effets d'attente et le désir d'une détente, une partie de l'information se trouvant distribuée dans la conversation. La construction du mystère passe aussi bien par le dialogue que par la narration, et certaines questions sont toujours laissées ouvertes. Le détective étant le personnage qui narrativise l'histoire de l'enquête, quelqu'un doit lui poser les questions que le lecteur aimerait faire au cours des investigations, ou exprimer son doute pour que l'enquêteur s'explique. À l'aide du dialogue, le lecteur peut suivre le raisonnement intellectuel de Tabaret. Nous voulons toujours nous appuyer sur le rôle actif de l'interprète, car celui-ci se trouve poussé à émettre des hypothèses tout au long de l'histoire<sup>188</sup>.

Un autre type d'information se trouve distribué au fur et à mesure que l'amitié entre les deux personnages évolue. Les confidences faites par Tabaret au juge d'instruction de son passé permettent au lecteur de comprendre la solitude de l'enquêteur<sup>189</sup>, et les raisons pour lesquelles il joue volontairement le rôle du policier. Leur relation sert ainsi à rendre le personnage du père Tabaret plus complexe et plus humain, les révélations faites par lui-même sur son passé expliquant son caractère et la situation de sa vie actuelle au lecteur. De la part de l'écrivain, il s'agit d'un choix de technique narrative : il aurait pu utiliser la voix du narrateur omniscient, comme le constate Reuter dans la citation précédente, mais il a préféré le système du dialogue pour livrer les informations. À la lumière de cette idée, nous nous pencherons dans ce qui suit sur quelques unités que nous trouvons cruciales du point de vue de la construction de la tension narrative : le dialogue et la focalisation.

## ***2.5 Les formes narratives***

Lita Lundquist définit la forme de représentation comme la forme linguistique particulière sous laquelle se présentent les faits racontés. Les événements, les faits, les relations que l'écrivain veut transmettre au lecteur sont racontés sous une certaine forme linguistique : par

---

<sup>188</sup> Baroni 2007 :109.

<sup>189</sup> Voir pages 45-53 dans *L'affaire Lerouge*.

exemple la forme expressive, informative, narrative ou descriptive. Les passages monologués ou dialogués du récit peuvent être rangés également sous le terme de représentation. Ce qui est particulier dans cette forme est qu'elle consiste à représenter les événements en rapportant les paroles de quelqu'un.<sup>190</sup> Les formes narratives et le point de vue méritent d'être étudiées de plus près puisqu'elles participent à la construction du code herméneutique. Dans les formes narratives, nous nous concentrerons sur le dialogue avec l'idée d'approfondir l'analyse des personnages. Le dialogue ne consiste pas seulement à l'échange d'information entre les personnages du récit : ses fonctions sont multiples, et il participe à la fois à la construction ou la négociation des relations interpersonnelles.

Le point de vue sera traité dans la présente étude d'une manière brève faute d'espace. Il est certain que la façon dont les événements sont rapportés par le narrateur, et en conséquence perçus par le lecteur, devrait être analysée de manière plus approfondie en raison du fait qu'elle est d'une grande portée sur la tension narrative.

## 2.5.1 Le dialogue

### 2.5.1.2 Les fonctions du dialogue

Notre analyse des personnages dans les chapitres précédents fait ressortir le fait que le personnage du roman consiste en des références recueillies dans le texte, des références qui doivent être interprêtées par le lecteur tout au long de la lecture et avec lesquelles une reconstruction du personnage se trouve faite (voir par exemple ci-dessus 2.4.1. le cas de la victime). Les traits constitutifs du personnage du récit sont présents dans plusieurs niveaux narratifs, descriptifs ou discursifs. Bernard Valette les classe ainsi<sup>191</sup> :

<b>PORTRAIT</b>	<b>RÉCIT</b>	<b>DIALOGUE</b>	<b>MONOLOGUE</b>
subjectif autobiographique	ce que fait le personnage	ce que dit le personnage comment il le dit (introduceurs de dialogue)	ce qu'il pense

description extérieure  
incidences des points de vue ;  
narrateur et personnages-témoins

Tableau 3

<sup>190</sup> Lundquist 1990 :18,28.

<sup>191</sup> Valette 2005 :38.

L'écrivain possède donc divers moyens lui permettant de construire un personnage fictif dans le texte : les parties du récit laissent transparaître le caractère du personnage par la description de ses actions, et le dialogue permet de faire de même à travers ce qu'il dit et sa manière de le faire. Le discours direct a donc pour fonction la caractérisation<sup>192</sup>, puisque c'est en particulier à travers le dialogue que le lecteur apprend à se préciser le caractère, les propos, les attitudes, les sentiments et le status social des personnages impliqués dans la conversation ainsi que les liens et les relations qui interviennent entre eux. Les fragments essentiels permettant de pouvoir reconstruire le personnage sont partout présents dans le texte, aussi bien dans les parties narratives que dans les dialogues, et ce tout au long du roman. Jacques Bres considère le récit comme un producteur d'identité, la conception d'identité étant donc dynamique<sup>193</sup>.

Le dialogue est une unité textuelle, dont les déterminations demandent une recherche dans le contexte narratif, dans la production de l'intrigue, voire d'un conflit. Nous avons déjà présenté l'idée de Reuter, selon laquelle toute histoire est histoire des personnages<sup>194</sup>. Les dialogues, la textualisation des conversations entre les personnages fictifs du roman ont ainsi un rôle essentiel dans l'élaboration de l'intrigue. Il ne faut pas oublier que les dialogues fonctionnent sur deux plans : un plan conversationnel local et un plan narratif global. Les dialogues participent pour leur part à la construction du code herméneutique. Nous avons par exemple remarqué que le dialogue est à la base de la distribution d'information en considérant les conversations entre l'enquêteur Tabaret et le juge d'instruction. Nous avons remarqué également comment ce personnage proche de l'enquêteur permet d'une part de ne pas tout dire et, d'autre part, facilite le livraison du savoir (voir ci-dessus 2.4.5.2.). Le dialogue est donc toujours double<sup>195</sup> : l'échange des messages passe entre les personnages mais le véritable destinataire est en fin de compte le lecteur.

Sylvie Durrer observe les fonctions du dialogue dans son œuvre *Le dialogue dans le roman*, ainsi que l'évolution de celui-ci dans la littérature à différentes époques :

À partir de 1830, de nombreux romanciers retiennent comme ingrédients romanesques de première importance l'alternance du discours du narrateur et des dialogues de

---

<sup>192</sup> Durrer 199 :118.

<sup>193</sup> Bres 1994 :60–61.

<sup>194</sup> Reuter 2005a :27.

<sup>195</sup> Buffard-Moret 2005 :29.

personnages, la prééminence des scènes sur les descriptions et la rapidité du style. Un mot revient fréquemment sous les plumes des romanciers et des théoriciens, le qualificatif « animé ». Le dialogue doit permettre d’animer le roman. Au niveau plus large, on peut donc dire que le dialogue a une fonction d’**animation**.<sup>196</sup>

Il existe chez Gaboriau une aspiration claire à rendre le récit « animé », car le discours du narrateur, le monologue intérieur et les dialogues des personnages alternent pendant tout le roman. Une telle technique autorise des variations dans le récit et la textualisation de l’histoire en devient plus intéressante. Toutes les dimensions du texte, toute la diversité séquentielle constitue en effet un moyen de conserver l’attention et l’intérêt du lecteur. Nous pouvons donc en conclure que la variation des formes, du récit, de la description, du dialogue entre autres participe à la construction de la tension narrative.

### 2.5.1.2 Analyse de deux extraits dialogués

Un détail complémentaire mérite une attention particulière. Nous pouvons observer chez Gaboriau un effort pour animer les répliques. La voix, en tant que style caractéristique des personnages impliqués, enrichit l’action. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le dialogue romanesque se développe. Durrer constate que toutes les variations sont exploitées : variations régionales, sociales, historiques, individuelles et situationnelles. Tout se passe comme si l’objectif ultime de cette exploration avait été la recherche du *style oralisé*. Cependant, la langue parlée diffère de la langue écrite, et, par la suite, les écrivains ont privilégié les traits jugés les plus emblématiques de l’oralité.<sup>197</sup> L’effort de Gaboriau d’approcher le style des dialogues de la langue parlée et les techniques qu’il utilise seront analysées par la suite à partir de quelques extraits. Il ne faut cependant pas oublier que le dialogue du roman constitue un artefact, la littérature ayant d’autres buts que la stricte reproduction du réel.

Nous avons déjà analysé l’incipit du roman (voir extrait 1, chapitre 2.1.2). Cette analyse nous montre que les événements sont racontés par un narrateur à la troisième personne et que ce dernier utilise le discours indirect libre en narrant l’inquiétude des voisins de la victime. Le passage du récit au discours direct se fait au moment où « *la petite troupe, les gendarmes en tête* » arrive devant la maison de Claudine Lerouge :

---

<sup>196</sup> Durrer 1999 :116.

<sup>197</sup> *ibid.* 24.

(10) C'est ici, dirent les femmes.

Le commissaire de police s'arrêta. Pendant le trajet, sa suite s'était rapidement grossie de tous les badauds et de tous les désœuvrés du pays. Il était maintenant entouré d'une quarantaine de curieux.

- Que personne ne pénètre dans le jardin, dit-il. Et, pour être certain d'être obéi, il plaça deux gendarmes en faction devant l'entrée, et s'avança escorté du brigadier de gendarmerie et du serrurier.

- Ouvrez, lui dit-il.

L'ouvrier déboucla sa trousse et prépara ses outils. Déjà il avait introduit un de ses crochets dans la serrure, quand une grande rumeur éclata dans le groupe des badauds.

- La clé, criait-on, voici la clé !

En effet, un enfant d'une douzaine d'années, jouant avec un de ses camarades, avait aperçu dans le fossé qui borde la route, une clé énorme ; il l'avait ramassée et l'apportait en triomphe.

- Donne, gamin, lui dit le brigadier, nous allons ouvrir.

La clé fut essayée ; c'était bien celle de la maison.

Le commissaire et le serrurier échangèrent un regard plein de sinistres inquiétudes.

- Ça va mal ! murmura le brigadier.<sup>198</sup>

Les toutes premières paroles du roman sont brèves. Les répliques ne demandent pas de réponse : il ne s'agit pas d'une conversation textualisée mais de simples phrases courtes. Elles sont donc à fonction allocutive<sup>199</sup>. Après de longues parties du récit dans l'incipit, l'auteur a décidé d'effectuer le passage à la textualisation de quelques paroles prononcées. Il a dû opérer à ce changement des niveaux narratifs pour atteindre un but, et le moment de cette transformation doit être bien calculé. La transition de la voix narrative au discours direct marque, à notre avis, une étape cruciale : les personnages impliqués dans l'histoire sont arrivés au lieu du mystère, chez Claudine Lerouge, qui par la suite du récit prendra le rôle de la victime, un rôle essentiel du récit d'énigme comme nous l'avons vu. Il s'agit d'une technique narrative qui permet de concrétiser la scène, et d'apporter de l'efficacité à ce moment important de l'histoire narrée. La fonction du dialogue dans ce passage est ainsi basée sur l'action, et son objectif est essentiellement dramatique<sup>200</sup>. Il est là pour permettre à une nouvelle action d'avoir lieu, celle de la découverte de la victime.

---

<sup>198</sup> Gaboriau 1870 :3-4.

<sup>199</sup> Durrer 1999 :106.

<sup>200</sup> *ibid.* 118.

Nous observons dans ce passage d'autres finalités : à l'aide du déictique adverbial *ici* l'auteur nous place dans l'espace fictif : le trajet fait, on est *arrivé* (ici). Nous remarquons aussi la fonction d'exposition du dialogue. Son but est de faire connaître au lecteur la situation, l'événement, les circonstances ainsi que les principaux personnages impliqués<sup>201</sup>. La voix du narrateur extérieur s'enchevêtre au dialogue. Les parties dialoguées nous montrent comment le police prend la situation en charge, alors que l'atmosphère du village avec ses curieux et les actions des protagonistes de ce petit passage sont dépeints par le narrateur omniscient.

Pour atteindre une impression d'oralité, l'écrivain se sert de diverses techniques. La répétition lexicale (*La clé ; voici la clé*) avec l'introducteur à la réplique « criait-on » produit un effet de spontanéité et de vivacité. Gaboriau ne se sert pas beaucoup de lexique argotique pour créer l'impression de langue orale, ce sont plutôt des mots de niveau familier qu'il utilise pour construire l'effet de répliques parlées : « *on* » et « *ça* » dans cet extrait par exemple. L'émotion se trouve soulignée de points d'exclamation dans deux répliques sur les six de l'extrait, moyen fréquemment utilisé par l'écrivain. Vers la fin de l'extrait, un accroissement des effets de suspense est effectué avec la mise en mots (*échangèrent un regard plein de sinistres inquiétudes*), puis la dernière réplique *ça va mal !* Le texte annonce la suite, et agit en quelque sorte pour que l'intérêt du lecteur soit maintenu.

Les points d'exclamations abondent dans le dialogue, comme nous le voyons ci-dessous. D'autres éléments intéressants sont repérables dans l'organisation textuelle :

(11) Avec tout cela, fit monsieur Daburon, nous ne sommes pas plus avancés que ce matin !

- Dame ! on fait ce qu'on peut, gronda Gévrol.
- Saperlotte ! dit Lecoq entre haut et bas, pourquoi le père Tiraclair n'est-il pas ici ?
- Que ferait-il de plus que nous ? riposta Gévrol en lançant un regard furieux à son subordonné.

Lecoq baissa la tête et ne souffla mot, enchanté intérieurement d'avoir blessé son chef.<sup>202</sup>

Dans les répliques de l'extrait (11), des locutions et des phrases accompagnent le discours direct en l'attribuant au personnage correspondant (*fit, gronda, dit, riposta*). Ici, les derniers discours attributifs révèlent des sous-entendus, les attitudes et les émotions de ceux qui parlent. Dire *entre haut et bas* diffère d'un simple *dire*, attributif le plus utilisé. L'intention de Lecoq est évidente : il veut que son chef l'entende, ce que la dernière phrase implique à

---

<sup>201</sup> Durrer 1999 :117.

<sup>202</sup> Gaboriau 1870 : 18-19.

travers la satisfaction évidente de son attitude. Le gonflement du discours attributif après la réplique de Gévrol permet de donner une certaine épaisseur à l'acte d'énonciation, avec le regard qui l'accompagne. La complexité de toute parole, dont la signification n'est pas seulement véhiculée par les mots, mais aussi par les gestes, par l'intonation, par le regard<sup>203</sup> est exhibée dans ce dialogue.

Les relations entre les trois personnages impliqués au dialogue sont repérables grâce à l'organisation du discours et aux introducteurs qui l'escortent. La hiérarchie est évidente, entre le *subordonné* et le *chef*. Le lexique de l'extrait (11) mérite également d'être étudié, car dans le tour de parole de Daburon *cela* contraste avec *ça*, la langue cultivée étant adéquate pour le rôle du juge d'instruction. Les jurons *dame* et *saperlotte* fonctionnent pour souligner l'émotion et pour attribuer des caractéristiques linguistiques et un comportement verbal individualisé aux personnages de Gévrol et Lecoq. L'écrivain cherche l'effet de polyphonie à l'aide d'une langue conforme au statut du personnage<sup>204</sup>. En particulier, la figure un peu brusque de Gévrol se trouve esquissée à l'aide de dialogues entretenus avec d'autres personnages du récit. Peut-être sa personnalité crée-t-elle des opportunités tentantes pour l'écrivain qui désirerait passer au dialogue chaque fois que Gévrol apparaît dans le récit, dans la mesure où il s'agit d'un personnage pittoresque. Nous trouvons presque une intention caricaturale chez le commissaire.

Nous voulons faire ressortir encore un détail de l'extrait : le silence de Lecoq après la réplique de Gévrol. Ce dernier pose une question, et l'ellipse de la réponse fournie est significative. Les intentions des personnages peuvent ainsi émerger non seulement dans leurs répliques mais également dans le néant de celles-ci.

Chez Gaboriau il existe un dynamisme dans le dialogue, les paroles produisant un effet de spontanéité qui cache au lecteur une planification stricte dans l'organisation du texte. La dynamique suit les techniques narratives considérées ci-dessus, et l'information, comme nous l'avons vu, se trouve infiltrée dans le dialogue et dans son contexte.

### **2.5.1.3 Les mensonges**

Le dialogue, constituant un moteur du récit, est également un foyer propice aux mensonges.

---

<sup>203</sup> Durrer 1999 :114.

<sup>204</sup> Valette 2005 :20.

La réticence dans la divulgation de l'information, le dosage de celle-ci en des moments privilégiés, ou la transformation de la vérité ont une même finalité : construire le code herméneutique. Selon Durrer, pour que le menteur puisse être efficace et réussir dans la réalité, il ne devrait laisser aucune trace de son activité perverse. En littérature, en revanche, il ne saurait endosser une telle invisibilité car l'intérêt de sa stratégie réside dans le fait qu'elle se laisse, un peu au moins, repérer par le lecteur, dont une partie du plaisir de la lecture provient de sa complicité avec le narrateur et de sa clairvoyance par rapport aux personnages<sup>205</sup>. La découverte partielle de la vérité, ou d'une piste doivent donner au lecteur le sentiment et le plaisir d'avoir réussi dans sa tâche.

Dans le roman à énigme, où les secrets de chacun des personnages se dévoilent au cours de l'histoire, le mensonge est un élément essentiel du discours direct. Tout le suspect, par sa nature, est susceptible de dissimuler en lui le coupable, c'est-à-dire l'individu qui par toute sa position a intérêt à mentir et à travestir les faits<sup>206</sup>. Le coupable ne peut pas prononcer ce qu'il pense, et le contexte, les attributifs discursifs, ne peuvent pas en conséquence être honnêtes.

## 2.5.2 Les perspectives narratives

La narration renvoie aux choix techniques et de création qui organisent la mise en scène de la fiction, son mode de présentation. Le type de narrateur et la perspective choisie sont des éléments essentiels de la narration.<sup>207</sup> Dans un récit, il y a toujours quelqu'un qui raconte. Ce narrateur, bien qu'il soit absent du texte en tant que trace énonciative, accomplit son travail de mise en intrigue qui consiste à sélectionner et à arranger stratégiquement les événements<sup>208</sup>. Il assume donc deux fonctions de base : la fonction narrative puisqu'il raconte et évoque un monde, et la fonction de régie ou de contrôle, car il organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des personnages<sup>209</sup>. Dans *L'affaire Lerouge*, comme nous l'avons vu dans les extraits analysés auparavant, le narrateur est omniscient, il maîtrise tout le savoir. Il en sait plus que tous les personnages, il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les autres. Il peut passer dans tous les lieux et il domine le temps, le passé mais aussi l'avenir. Dans le passage suivant on voit ainsi comment le

---

<sup>205</sup> Durrer 1999 :99.

<sup>206</sup> Dubois 1992 :149.

<sup>207</sup> Reuter 2005a :14.

<sup>208</sup> Baroni 2007 :128.

<sup>209</sup> Reuter 2005a : 43.

narrateur perçoit tout :

(12) Noël faisait visiblement les plus grands efforts pour paraître calme, pour écouter le bonhomme et lui répondre. Le père Tabaret, tout à son inquiétude, ne s'en apercevait aucunement.

- Au moins, mon cher enfant, demanda-t-il, dites-moi comment cela est arrivé ?

Le jeune homme hésita un moment, comme s'il se fût consulté. N'étant sans doute pas préparé à cette question à brûle-pourpoint, il ne savait quelle réponse faire et délibérait intérieurement. Enfin, il répondit :

- Madame Gerdy a été comme foudroyée en apprenant là, tout à coup, par le récit d'un journal, qu'une femme qu'elle aimait vient d'être assassinée.

- Bah !...s'écria le père Tabaret.

Le bonhomme était à ce point stupéfait qu'il faillit se trahir, révéler ses accointances avec la police. Encore un peu, il s'écriait : « Quoi ! votre mère connaissait la veuve Lerouge ! » Par bonheur il se contient. Il eut plus de peine à dissimuler sa satisfaction, car il était ravi de se trouver ainsi sans efforts sur la trace du passé de la victime de La Jonchère.<sup>210</sup>

Le narrateur est omniscient car il connaît les pensées et les sentiments intimes des deux personnages présents. C'est le narrateur qui nous informe de l'hésitation de Noël qui *délibérait intérieurement* et de la stupéfaction et puis la satisfaction de Tabaret : il pénètre leur intériorité dans sa toute-puissance. Il observe la scène de l'extérieur en même temps : *Noël faisait visiblement les plus grands efforts pour paraître calme mais le père Tabaret [...] ne s'en apercevait aucunement*. C'est donc le narrateur qui s'en aperçoit et le raconte au lecteur. Il sait même ce que Tabaret a failli dire mot à mot, même si ces paroles n'ont jamais été prononcées. Cependant le fait de pouvoir maîtriser tout le savoir et tout dire n'implique pas nécessairement de le faire. En effet, pour construire la tension narrative le narrateur peut retarder le moment de livrer de l'information, ou dissimuler celle-ci. Au cours de l'histoire, le narrateur ment souvent quand il retranscrit les pensées et paroles du coupable Noël Gerdy, ou tout au moins la voix du narrateur ne peut pas tout dire pour ne pas enrayer le code herméneutique.

L'instance narrative du narrateur omniscient est fréquemment employée dans le roman, car il permet de passer d'une perception de l'univers à l'autre sans trop de difficultés. Le narrateur

---

<sup>210</sup> Gaboriau 1870: 69-70.

peut adopter la vision des différents personnages, ou la perception peut passer par plusieurs acteurs dans une même séquence narrative.<sup>211</sup> L'univers du récit est toujours vu par quelqu'un, nous pouvons donc poser la question « qui voit ? » et « selon quelle perspective ? »<sup>212</sup>. Cependant, celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte et inversement. Le lecteur perçoit l'histoire selon une vision ou une conscience qui détermine la nature et la quantité des informations, et comme nous l'avons déjà observé, il est possible de rester à l'extérieur des êtres ou de pénétrer leur intériorité. L'extrait suivant nous montre encore une fois l'omni-présence du narrateur :

(13) Il lui semblait que les pavés oscillaient sous ses pas et que tout autour de lui tournait.

Il avait la bouche sèche, les yeux lui cuisaient, et de temps à autre une nausée soulevait son estomac.

Mais en même temps, phénomène étrange, il ressentait un soulagement incroyable, presque du bien-être.

La théorie de l'honnête monsieur Balan avait raison.

C'en était donc fait, tout était fini, perdu. Plus d'angoisses désormais, de transes inutiles, de folles terreurs, plus de dissimulation, de luttes. Rien, il n'y avait plus rien à redouter désormais. Son horrible rôle achevé, il pouvait retirer son masque et respirer à l'aise.<sup>213</sup>

La narration est focalisée sur le point de vue interne de Noël Gerdy, dont on nous décrit non seulement les actions mais aussi les perceptions physiques : *tout autour de lui tournait, il avait la bouche sèche, les yeux lui cuisaient, une nausée soulevait son estomac*. Après les sensations physiques, le lecteur a accès aux sentiments intimes du coupable du crime qui *ressentait un soulagement incroyable*. Le choix lexical final (*angoisses, folles terreurs, luttes, horrible rôle*) nous fait poser la question de la voix narrative : qui parle, est-ce toujours la voix du narrateur qui emploie cette mise en mots ou est-ce Noël qui prononcera ainsi ses sentiments du moment ? L'attitude à l'égard du rôle du coupable se trouve exprimée directement par le choix adjectival valorisé *horrible*. Les techniques narratives du dernier paragraphe visent à susciter des passions chez le lecteur par l'usage de termes intensifs et hyperboliques et par des procédés d'emphase dans la construction de la phrase.

---

<sup>211</sup> Reuter 2005a :50.

<sup>212</sup> Valette 2005 :88.

<sup>213</sup> Gaboriau 1870 :564.

La comparaison des extraits 12 et 13 nous montre facilement la différence dans la distribution du savoir sur les pensées d'un même protagoniste de l'histoire. Dans l'extrait 12, le narrateur retient de l'information car l'identité du coupable ne peut pas encore être révélée, tandis que l'extrait 13 expose au lecteur d'une manière plus ouverte le monde intérieur de Noël Gerdy, puisqu'il a déjà été démasqué. Le coupable n'est pas le seul à dissimuler, puisque c'est également la fonction de la voix narrative. Le jeu des focalisations permet à Gaboriau de différer l'identification d'un personnage déjà connu : l'alternance des perspectives concentre le texte sur un acteur et sa psychologie, technique observée dans l'analyse ci-dessus. Le point de vue du narrateur sur ses personnages doit être relié à la mise en scène choisie par l'auteur pour son roman<sup>214</sup>.

## 2.6 Le discours final

Nous avons vu dans la présente étude comment les trois charnières du récit visent successivement à intriguer l'interprète par le biais d'un nœud suscitant des interrogations, à entretenir une attente orientée vers un dénouement en retardant stratégiquement la survenue de ce dernier, et à dénouer les fils de l'intrigue dans la phase finale. Ils visent la production d'effets sur le lecteur : la création, l'entretien et la résolution d'une incertitude qui se trouve partiellement compensée par l'anticipation du dénouement. Ce dernier représente le moment où survient enfin la réponse attendue tout au long du récit.<sup>215</sup>

Chez le roman policier, le discours final est un élément essentiel, c'est le moment où l'enquêteur montre qu'il est plus intelligent que le coupable. C'est la fin des anticipations du lecteur également : le moment du dénouement. Nous avons vu comment tout au long du récit d'enquête le code herméneutique renforce l'intérêt du lecteur vers l'histoire. Le dénouement est lié au questionnement initial : en lisant, le lecteur joue un jeu intellectuel qui lui fait suivre l'affrontement entre le détective et le coupable.<sup>216</sup> Le roman à énigme se dédouble, donc, une fois de plus, structurellement : au niveau du crime et de l'enquête où le coupable se cache et

---

<sup>214</sup> Buffard-Moret 2005 :32.

<sup>215</sup> Baroni 2007 :138-139.

<sup>216</sup> Selon Valency, le lecteur ne suspend pas purement et simplement les règles de la référence, essentielles pour lui à la distinction des genres ; il simule, ou mime, leur application ; il modifie sa conduite de lecteur en fonction des « règles du jeu » que propose, implicitement, chaque œuvre. Les différentes sortes de pactes littéraires sont fondées sur cette distinction (Valency dans *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* 1996, sous la direction de Bergez. Chapitre V. *La critique textuelle*).

l'enquêteur tente de découvrir, et au niveau de l'écriture et de la lecture où l'auteur dissimule et le lecteur tente d'élucider<sup>217</sup>. Le questionnement soupçonneux de la part du lecteur relève de la sélection des segments utiles qui participent à la duplicité général du texte : cette duplicité en appelle, tout au long du récit, à l'activité lectrice. Le lecteur est incité à s'interroger en permanence sur la fonction des segments textuels et sur leur possible intégration à la chaîne interprétative.<sup>218</sup> La phase de la réponse qui clôtur le processus global permet d'évaluer rétrospectivement la complétude du récit, qui forme ainsi une totalité réalisée après avoir été attendue pendant la lecture<sup>219</sup>.

Dans *L'affaire Lerouge* le nœud se trouve dénoué de deux côtés à la fois, car le récit distribue au lecteur de l'information sur le coupable, de l'information que l'enquêteur ne possède pas. Ainsi le discours final traditionnel du futur roman policier n'a pas lieu dans *L'affaire Lerouge*, puisque l'écrivain opte pour la création de situations intenses de suspense à la fin du récit. Plusieurs séquences dans lesquelles la tension narrative se trouve créée par la modalité du suspense se succèdent après le moment où le coupable se trouve démasqué. Le mouvement du récit s'accélère avec des dialogues passionnés et acharnés, voire violents<sup>220</sup>, et ces moments forts de la narration sont renforcés avec le ralentissement du récit par une séquence plus calme où la focalisation passe par le coupable démasqué (voir l'analyse ci-dessus de l'exemple 13). Ainsi, même si la réponse à la question principale du récit, l'identité du coupable, est déjà donnée, l'écrivain continue de nouer l'intrigue et des séquences narratives pour maintenir l'adhésion de l'interprète au récit. L'effet de suspense se mêle à celui de la curiosité : quel sera le destin du coupable, pourra-t-il s'enfuir, ou sera-t-il retrouvé par la police et le détective ? La dramatisation est retardée, ce qui produit un effet d'attente tandis que le lecteur acquiert un savoir parfait sur le personnage de Noël Gerdy. Baroni constate que le marquage textuel du nœud passe souvent dans le domaine littéraire par un changement de focalisation<sup>221</sup>, chose facile à observer dans les dernières séquences narratives de *L'affaire Lerouge*, où la narration épouse le point de vue interne du coupable.

La tension narrative reste donc construite jusqu'à la fin, puisque le lecteur est conduit à attendre la dernière scène conflictuelle, qui se développe sous la forme de la prise et du

---

<sup>217</sup> Reuter 2005b : 40,41.

<sup>218</sup> Dubois 1992 :134-135.

<sup>219</sup> Baroni 2007 :123.

<sup>220</sup> Voir par exemple la discussion entre le comte Commarin et son fils illégitime Noël Gerdy, le coupable démasqué. Gaboriau 1870 :558-563.

<sup>221</sup> Baroni 2007 :115.

châtiment du coupable, qui, dans *L'affaire Lerouge*, correspond au suicide de celui-ci. La manière dont la situation finale est décrite génère le suspense. Le suspense n'est pas à proprement parler dans le texte, mais plutôt dans ce que le texte déclenche : nous revenons donc toujours au rôle actif de l'interprète. Selon Baroni, le suspense est créé par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important, soit bon soit mauvais, pour un ou plusieurs des personnages impliqués.<sup>222</sup> Au contraire de la structure rétrospective de la totalité de l'œuvre, un certain respect de la chronologie peut être repéré dans les dernières séquences du récit, trait distinctif du suspense qui repose avant tout sur l'anticipation du devenir, et contribue ainsi au maintien de l'attention du lecteur.

---

<sup>222</sup> Baroni 2007 :108.



## Conclusion

L'objectif de la présente étude a été de découvrir les stratégies qu'Émile Gaboriau a utilisées pour créer la tension narrative dans *L'affaire Lerouge*, roman considéré comme le premier roman policier français. Nous avons analysé différents éléments de l'œuvre du point de vue de la tension narrative sans oublier le contexte littéraire, les mutations socio-culturelles et les conditions de production de l'époque qui ont tous influencé d'une manière ou d'une autre la narration de l'œuvre.

Dans la première partie de notre mémoire de maîtrise nous avons présenté l'écrivain et l'œuvre dans son contexte. Le cadre littéraire étant le roman populaire, nous avons essayé d'expliquer brièvement la notion de culture populaire pour pouvoir mieux comprendre le contexte et la tradition littéraire qui expliquent la production du texte de Gaboriau. Cette première partie présente certaines théories du roman policier pour pouvoir les appliquer à l'œuvre dans la seconde partie de notre étude, la tension narrative étant toujours notre ligne de conduite. Les diverses théories présentées dans l'introduction sont toutes choisies à partir de l'idée fondamentale de notre étude : la recherche des techniques utilisées pour construire la tension narrative de *L'affaire Lerouge*.

L'analyse du roman dans la seconde partie du travail est ancrée sur les théories présentées dans la première, en particulier *La tension narrative* de Raphaël Baroni et *Le roman policier ou la modernité* de Jacques Dubois, sans pour autant oublier d'autres théoriciens qui nous ont aidés à approfondir et amplifier l'analyse jusqu'au niveau du dialogue et de la perspective.

La tension narrative est un effet poétique. Comme nous l'avons vu dans la seconde partie de notre mémoire, le devenir de la tension rythme la narration de *L'affaire Lerouge* et la structure du récit : c'est la tension nouée puis dénouée qui définit les tournures essentielles de l'intrigue. L'auteur utilise diverses techniques pour créer les effets de la curiosité et du suspense chez le lecteur : l'attente de sens conserve l'intérêt du lecteur envers le récit. Roman-feuilleton, *L'affaire Lerouge* veut également « frapper fort », les rebondissements et les retournements imprévus étant caractéristiques au genre. Ces coups de théâtre ont pour fonction de garantir la tension narrative du récit : l'effet de surprise maintient l'intérêt du lecteur dans l'attente du dénouement.

L'analyse de l'œuvre montre l'importance du code herméneutique dans la création de la tension narrative du récit. C'est le savoir et sa dissimulation qui organise la narration : l'écrivain doit avoir une planification stricte du texte. Notre recherche montre que la distribution de l'information est méthodiquement travaillée dans *L'affaire Lerouge*. Publié en roman-feuilleton au moment où les formes littéraires populaires évoluent et se diversifient, *L'affaire Lerouge* apporte une nouveauté au genre criminel avec sa stricte linéarité structurelle énigmatique, notion exceptionnelle dans la littérature contemporaine. La réticence textuelle suscite de la curiosité chez le lecteur et son intérêt envers le récit se trouve maintenu à l'aide de diverses techniques, par exemple la création de la structure duelle où la progression de l'enquête permet de reconstituer le récit du crime et de ce qui l'a précédé. La structure rétrospective du récit, le système des personnages, les techniques narratives avec le dialogue et l'alternance de la perspective participent tous à la construction du code herméneutique de l'œuvre. Pour comprendre les méthodes utilisées par Gaboriau, nous avons analysé ces éléments tour à tour ainsi que plusieurs extraits du roman.

L'étude du système des personnages de *L'affaire Lerouge* nous fait comprendre que chaque personnage a un rôle bien défini par rapport à l'énigme. Tous sont là pour apporter leur pierre à la construction du code herméneutique, aussi bien les protagonistes que les personnages secondaires. Le personnage fictif, qu'il soit victime, suspect, coupable ou enquêteur, est construit par le texte : toute histoire est histoire des personnages. Les parties dialoguées et la narration participent à ce processus : la planification textuelle et la création de la tension narrative apparaissent depuis l'incipit du roman jusqu'au dénouement à l'aide d'effets suscitant la curiosité et le suspense. À la lumière de nos observations, nous comprenons comment Gaboriau a sciemment oeuvré pour créer l'adhésion du lecteur au récit jusqu'au final : après l'identification du coupable, c'est-à-dire la réponse à la question initiale, il continue de nouer l'intrigue avec les scènes où l'intérêt du lecteur se trouve maintenu par l'effet du suspense. Les méthodes de Gaboriau pour créer la tension narrative, comme nous l'avons montré dans notre étude, sont variées et réparables.

Liée à l'époque de la diversification des genres du roman populaire, l'évolution entamée par Gaboriau avec *L'affaire Lerouge* vers le roman proprement policier, d'énigme, reste d'une grande importance pour la postérité<sup>223</sup>. *L'affaire Lerouge* mérite bien d'être étudié d'une manière plus approfondie et à partir d'autres points de vue également. Comme nous l'avons

---

<sup>223</sup> Olivier-Martin 1980:190.

vu, l'œuvre hésite entre deux formules, le roman proprement dit policier et le récit chronologiquement précédent, le mélodrame. Il existe donc une diversité de techniques narratives dans les différentes séquences de *L'affaire Lerouge* qui méritent être examinées de plus près. Les choix lexicaux et leurs fonctions peuvent être étudiés d'une manière plus approfondie puisqu'il en existe une grande variété à cause du style roman-feuilleton très présent dans l'œuvre avec ses effets appuyés. Faute d'espace, notre analyse n'a été que superficielle en ce qui concerne la notion de la focalisation dans la construction de la tension narrative, un excellent point de départ pour une recherche future. L'étude des rôles des personnages dans notre mémoire de maîtrise ayant été réalisée en grande partie sur la base de la théorie du roman policier, cela n'empêche nullement une analyse ayant pour sources d'autres points de vue intéressant la littérature ou la linguistique.

## Bibliographie

### Corpus :

Gaboriau, Émile *L'affaire Lerouge* dans : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21>, Libraire Éditeur E. Dentu, Paris, 1870 (neuvième édition).

### Bibliographie :

Adam, Jean-Michel *Le récit*, Presses Universitaires de France, Paris 1994.

Baroni, Raphaël *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Éditions du Seuil, Paris 2007.

Baroni, Raphaël – Macé, Marielle éd. *Le savoir des genres*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.

Benvenuti, Stefano – Rizzoni, Gianni. *The whodunit. An uninformal history of detective fiction*, Translation of: *Il romanzo giallo*, First Collier Books Edition, New York 1981.

Boileau-Narcejac *Le roman policier*, « Quadrige », Presses Universitaires de France, Paris 1994 (1. édition « Que sais-je ? », 1975).

Bonriot, Roger *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Éditions J. Vrin, Paris 1985.

Bourdier, Jean *Histoire du roman policier*, Éditions de Fallois, Paris 1996.

Bres, Jacques *La Narrativité*, Éditions Duculot, Louvain-la-Neuve 1994.

Buffard-Moret, Brigitte *Introduction à la stylistique*, Armand Colin, Paris 2005.

Casta, Isabelle et van der Linden, Vincent *Étude sur Gaston Leroux. Le mystère de la chambre jaune et Le Parfum de la dame en noir*, Ellipses, Paris 2007.

Charle, Christophe *Histoire sociale de la France su XIXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 1991.

*Dictionnaire de biographie française XIV*, sous la direction de M. Prévost, R. et d'Amat, H., Tribout de Morembert, Librairie Letouzey et Ané, Paris 1979.

*Dictionnaire de Français Littéré* dans : <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>

Dubois, Jacques *Le roman policier ou la modernité*, Éditions Nathan, Paris 1992.

Dulout, Stéphanie *Le roman policier*, Éditions Milan, Toulouse 1997.

- Durrer, Sylvie *Le dialogue dans le roman*, Armand Colin, Paris 2005. (Nathan Université 1999).
- Échelard, Michel *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*, Hatier, Paris 1984.
- Eco, Umberto *De Superman au Surhomme*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993, pour la traduction françaises (titre original *Il Superhuomo di Massa*, Milan 1993).
- Fondanèche, Daniel *Le roman policier*, Ellipses Édition Marketing S.A., Paris 2000.
- Fortassier, Rose *Le roman français au XIXe siècle*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris 1982.
- Genette, Gérard *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.
- Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* sous la direction de Bergez, Daniel. Chapitre V. par Valency, Gisèle *La critique textuelle*, Dunod, Paris 1996, pour la présente impression. (Bordas, Paris, 1990).
- Kallioniemi, Kari – Salmi, Hannu *Populaarikulttuurin historiaa*, Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Pallosalama, Turku 1991.
- Kallioniemi, Kari – Salmi, Hannu *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*, Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku 1995.
- Lundquist, Lita *L'analyse textuelle : méthode, exercice* Handelsforskolens Forlag, Copenhagen 1990.
- Maingeneau, Dominique *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris 1990.
- Narcejac, Thomas *Une machine à lire : le roman policier*, Bibliothèque Médiations, Éditions Denoël/Gonthier, Paris 1975.
- Olivier-Martin, Yves *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Éditions Albin Michel, Paris 1980.
- Paris au XIXe siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Littérature et idéologies, collection dirigée par Roger Bellet, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1984.
- Queffelec, Lise *Le Roman feuilleton au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France 1989. dans : [http://etc.dal.ca/belphegor/vol7\\_no1/fr/main\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no1/fr/main_fr.html)
- Reuter, Yves *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris 2005a, pour la présente impression, (Nathan/HER, 2001).
- Reuter, Yves *Le roman policier*, Armand Colin, Paris 2005b, pour la présente impression, (Éditions Nathan, Paris 1997).

- Rimmon-Kenan, Shlomith *Kertomuksen poetiikka*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Tampere 1991.
- Rohou, Jean *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*, Armand Colin, Paris 2005, pour la présente impression (Éditions Nathan, Paris, 1996).
- Ruohonen, Voitto *Kadun varjoisalla puolella. Rikoskirjallisuuden ja yhteiskuntatutkimuksen dialogeja*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008.
- Sabbah, Hélène *Les débuts de roman. Thèmes et questions d'ensemble*, Hatier, Paris 1991.
- Schweighaeuser, Jean-Paul *Le roman noir français*, Presses Universitaires de France, Paris 1984.
- Symons, Julien *Bloody murder. From the Detective Story to the Crime Novel: a History*, Penguin Books, Aylesbury 1972.
- Zéraffa, Michel *Roman et société*, Presses Universitaires de France, Paris 1976.
- Valette, Bernard *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris 2005, pour la présente impression (Éditions Nathan, 1992).
- Vanoncini, André *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris 2002.