

L'évolution du modèle d'enquêteur dans les romans à énigme de S.-A. Steeman

Daniela VENTURA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

daniela.ventura@ulpgc.es

<https://orcid.org/0000-0002-4645-6885>

Resumen

En sus novelas policíacas *Six Hommes morts* (1931) y *L'Assassin habite au 21* (1939), S.-A. Steeman arroja luz sobre la evolución de la figura del investigador en la historia de la novela policíaca de enigma. Cognición, *ethos* y *pragma* se combinan hábilmente en sus novelas creando nuevos modelos de detective. En este artículo, analizaremos el *modus operandi* y, en particular, el *modus cogitandi* de tres investigadores, nacidos de su pluma, que marcaron un hito en la historia de la novela policíaca de enigma. Nuestra aplicación práctica (a nivel lingüístico) dentro del discurso de la ficción detectivesca en Steeman se basa en una lectura actualizada del enfoque aristotélico de la inferencia, y una concepción pragmático-lingüística del entimema.

Palabras clave: lógica natural, inferencia, entimema, lugares comunes, personaje.

Résumé

Dans ses romans policiers *Six Hommes morts* (1931) et dans *L'Assassin habite au 21* (1939), S.-A. Steeman nous apporte de la lumière sur l'évolution de la figure de l'enquêteur dans le genre policier. Cognition, éthos et *pragma* se combinent savamment dans ses romans en créant de nouveaux modèles de détective. Dans cette étude, nous allons analyser le *modus operandi* et, en particulier, *cogitandi* de trois enquêteurs, nés de sa plume, qui ont marqué une époque dans l'histoire du roman à énigme. Notre application pratique (sur le plan linguistique) au sein du discours de fiction policière chez Steeman se fait à partir d'une lecture actualisée de l'approche aristotélicienne de l'inférence, et d'une conception pragmatique-linguistique de l'enthymème.

Mots-clés : logique naturelle, inférence, enthymème, lieux communs, personnage.

Abstract

In his detective novels *Six Hommes morts* (1931) and *L'Assassin habite au 21* (1939), S.-A. Steeman sheds light on the evolution of the detective figure in Detective Story. Cognition, *ethos* and *pragma* combine cleverly in his novels, creating new detective models. In this

* Artículo recibido el 4/01/2022, aceptado el 16/03/2022.

paper, we will analyze the *modus operandi* and, especially, *cogitandi* of three detective models, created by Steeman, who marked a milestone in the Whodunit history. Our practical application (on the linguistic level) within the discourse of detective fiction in Steeman is based on an updated reading of the Aristotelian approach to inference, and on a pragmatico-linguistic conception of the enthymeme.

Keywords: natural logic, inference, enthymeme, commonplaces, character.

1. Introduction

Notre approche de la fiction policière est à la fois linguistique, logique et rhétorique, en entendant par « rhétorique » l'art de parler, « un art qui considère dans un sujet ce qui est propre à persuader et qui enseigne à ranger dans un bel ordre et à exprimer d'une manière ornée et ingénieuse ce qu'on a imaginé de raisonnable sur le sujet dont on veut parler » (*[sic]* *Dictionnaire* de Richelet, 1680, *apud* Le Guern, 1978 : 281), autrement dit, un art qui « a pour objet le discours » (Le Guern, 1978 : 281). Comme nous le rappelle pertinemment Le Guern (1978 : 281), « L'histoire de l'étude des stratégies discursives, ce n'est rien d'autre que l'histoire de la rhétorique. Il est communément admis, dès avant Aristote, que la rhétorique est l'art de persuader par le discours ou encore, comme le précise Gibert dans sa *Rhétorique* de 1741, "l'art de faire un discours qui soit propre à persuader" ». Un art (celui de persuader) que Molinié (1992 : 6) définit, à juste titre, comme « un ensemble logico-discursif, ou stratégique-langagier, qui mêle le verbal, le psychique et le logique, le moral ou le sentimental et le social ». Et Molinié (1992 : 8) de préciser que « le lien entre rhétorique et littérature, lien aussi ancien que tenace [...] atteste simplement l'importance cardinale du plaisir, de la fascination et du charme que doit exercer tout discours s'il est vivant ».

Ressortissant aux sciences du langage, cette étude se centre sur la trajectoire logico-argumentative du texte littéraire¹. Ceci étant dit, la réflexion que nous voudrions amorcer ici s'inscrit à la croisée de diverses disciplines : la narratologie et la critique littéraire, la criminologie, la stylistique *au sens large*², l'analyse du discours, les sciences cognitives et humaines, la sémiologie et, notamment, la rhétorique, dont la pragmatique est la fille légitime.

Nous croyons que cette pluridisciplinarité ne peut qu'enrichir l'analyse du discours de fiction, celle-ci ne se bornant pas à un seul point de vue, à une école, à une

¹ Selon Maingueneau (2010 : 32), « [...] une appréhension de la littérature comme discours s'appuie nécessairement sur une conception pragmatique du langage [...] ». D'autres approches parallèles sont non seulement envisageables, mais souhaitables.

² En entendant par-là, à l'instar de Maingueneau (2010 : 1), « un ensemble d'approches, qui, pour étudier la littérature, utilisent des concepts et des méthodes empruntés aux sciences du langage ». Cette « nouvelle » stylistique s'éloigne visiblement de la stylistique *au sens étroit*, telle qu'elle avait été conçue entre les années 1960 et 1970.

théorie, mais cherchant à établir un pont entre les différents savoirs invités dans le processus heuristique inscrit dans le récit policier. De ce fait, nous préconisons l'élimination du cloisonnement qui divise les différentes disciplines, dans et en dehors des sciences du langage, en élargissant notre regard vers des horizons nouveaux où le seul progrès de la connaissance (et des connaissances) compte, quels que soient les « moyens » employés pour y parvenir. Ce regard élargi non seulement ne désavoue pas, mais intègre en la revisitant l'épistémologie ancienne sur laquelle ont pris racine et la pensée occidentale, en général, et les sciences du langage, en particulier³.

2. L'homme et l'écrivain

À la suite de la publication, en 1928, des vingt règles du « véritable » roman policier par Van Dine, les écrivains qui se lancent nouvellement dans cette entreprise créative s'y plient, qui plus qui moins, et non sans quelques écarts. Suivront d'autres règles inspirées du modèle de Poe, règles – celles de Fosca (1937), notamment – qui doivent répondre aux « romans-problèmes » ou « romans de pure détection », et qui mettent en avant la démonstration logique. Les années 1930 voient l'émergence de l'un des plus étonnants créateurs de la littérature policière, Stanislas-André Steeman qui, tout en gardant le modèle du « surenquêteur » incarné par M. Wens, inaugure de nouveaux modèles d'enquêteur qui seront bientôt en vogue. Né à Liège en 1908, Steeman, qui travaille comme journaliste entre 1928 et 1933, se consacre très tôt aux récits de mystère qui le passionnent et vivra de sa plume en tant qu'expert en ce genre. Bien qu'il s'essaye au roman « littéraire », les échecs essuyés dans ce domaine le détournent de cette entreprise et le cantonnent, malgré lui, dans le genre policier, comme le remarque Huftier (2006). Malgré le succès de ses romans policiers, il reste dans l'ombre de la gloire de Simenon, son illustre compatriote. D'après Labouré et Dupré (2011 : s.p.), ce serait surtout grâce aux adaptations filmiques de quelques-uns de ses romans qu'il « doit sa survie dans la mémoire du polar »⁴. Écrivain inlassable et prolifique, il publie un total de trente-sept romans policiers, trois recueils de nouvelles et cent quarante-six contes et nouvelles (Huftier, 2006 : 197). L'apogée de sa carrière de romancier policier est atteinte avec *L'Assassin habite au 21* (1939), considéré par la critique comme le grand classique de Steeman. Les références aux personnages emblématiques du genre policier, tels Sherlock Holmes, Nick Carter, Rouletabille ou Arsène Lupin, prouvent, selon M. Lits (2003 : 354), qu'il s'est intéressé de très près au genre fondateur, à savoir

³ Pour clore cette brève introduction au sujet, un rappel à la forme : étant donné que Steeman a rédigé ses romans dans le respect des règles de l'ancienne orthographe, il nous semble avisé d'en faire autant. La lecture des citations et de nos commentaires qui suivront en sera nettement plus aisée et fluide.

⁴ Pensons, par exemple et entre autres, à *Le Dernier des six* (1941), adaptation de *Six Hommes morts* par G. Lacombe, ou à *Quai des Orfèvres* (1947), adaptation du roman homonyme par H.-G. Clouzot. À signaler également les adaptations théâtrales de trois romans ainsi que celles en bande dessinée publiées entre 1989 et 1994.

le « roman à énigme »⁵. Steeman s'y consacre et il y excelle. Ceci dit, sa notoriété auprès du lectorat (surtout de l'avant-guerre), acquise grâce à *Six Hommes morts* et à *L'Assassin habite au 21* (romans que nous analyserons ci-après), ne nous autorise guère à coller à Steeman l'étiquette d'écrivain de romans policiers « classiques » ; étiquette, qui, en revanche, lui a été bel et bien collée et dont il a eu du mal à se débarrasser. S'il est indéniable qu'il a démontré sa maîtrise du roman à énigme, telle qu'elle lui venait de la tradition anglophone et francophone du XIX^e siècle et du début du XX^e, il n'en demeure pas moins qu'il a dépassé les limites de la forme matricielle du genre policier « en explorant des formes de subversion ou de transformation des règles » (Lits, 2003 : 354). Si, en effet, Steeman s'est inspiré, en amont, du *whodunit*, il a vite fait d'en détourner les codes et de se rapprocher du roman noir en créant, en quelque sorte, une variante hybride : *La Résurrection d'Atlas* (1941), *Quai des Orfèvres* (1942), *Crimes à vendre* (1946), *Madame la mort* (1951), *Haute tension* (1953), *Six Hommes à tuer* (1956), *Le Condamné meurt à cinq heures* (1959), *Une Veuve dort seule* (1960), *Autopsie d'un viol* (1964), etc., en sont l'illustration. Ainsi, s'éloigne-t-il du modèle de la forme matricielle au fur et à mesure que sa maîtrise du genre progresse. Cette nouvelle orientation a fait changer un certain nombre de règles d'écriture que Steeman a gardées, néanmoins, toujours bien présentes à son esprit. Cette subversion des codes –qu'il domine cependant si bien et qu'il se fait un plaisir de prendre à contre-pied– se manifeste pour la première fois dans *Six Hommes morts* où le commissaire M. Wens fait son apparition. La Deuxième Guerre mondiale finissant, Steeman prend ainsi le parti d'expérimenter de nouvelles variantes du genre en préférant les romans noirs et les romans psychologiques, tout en sachant que, ce faisant, il prenait des risques considérables auprès de ses lecteurs habituels (Labouré et Dupré, 2011 : s.p. ; Huftier, 2006 : 105). Rien d'étonnant à ce que Steeman ait cherché à faire du nouveau en apportant des variations au genre « canonique ». Vers la fin de son parcours d'écrivain, il explique ce virage dans un article où il prend position par rapport au genre : « Je ne crois plus au roman policier. Tout ce que l'on pouvait faire a été fait. Comment voulez-vous refaire un sujet comme *Le Mystère de la chambre jaune* ou *Dix petits nègres*... Toutes les situations possibles ont été employées » (« La Mort du roman policier », cité par Huftier, 2006 : 160). Et pourtant, comme le remarque Lits (2003 : 355), « il ne dénigrera jamais le genre où il a excellé, explorant sans cesse d'autres voies, de l'énigme classique au roman noir, avec un souci permanent de perfectionnisme, qui se manifeste dans ses nombreuses rééditions entièrement remaniées ». Lits (1999 : 15) précise, par ailleurs, que « Steeman essaya de s'imposer comme un maître du genre, mais il voulut gagner la reconnaissance en subvertissant le genre de l'intérieur, en repoussant sans cesse les limites d'un genre dont il maîtrisait tous les procédés ». Dans ses romans, il a mis en

⁵ Suivant la typologie du roman policier formulée par Todorov (1978).

scène des enquêteurs tels que Aimé Malaise, Wencelas Vorobeïtchik, Régine, Justin Miette et Désiré Marco.

Le choix que nous faisons d'analyser ci-après *Six Hommes morts* et *L'Assassin habite au 21* s'explique par le fait que, dans le premier, Steeman nous présente un enquêteur, Wencelas Vorobeïtchik, qui se rapproche du modèle du dieu-détective incarné par Dupin, sans pour autant jamais se confondre avec lui, et, dans le second, deux enquêteurs, l'un professionnel, le superintendant Strickland, et l'autre, amateur (Mr Crabtree), qui rompent, chacun à sa manière, avec le cliché de l'enquêteur cérébral et déshumanisé, et, du coup, avec une certaine tradition romanesque. La question qui se pose est de savoir en quoi consiste cette évolution du modèle codifié par Poe : se situe-t-elle au niveau de la cognition, du *pragma* (les faits racontés), de l'éthos⁶, ou encore de l'éthopée⁷ ? En d'autres mots, en quoi les trois enquêteurs diffèrent-ils entre eux et par rapport au modèle « canonique » ? Dans la méthode d'enquête et dans les pratiques policières employées (*modus operandi*) ? Dans la clairvoyance ou acuité d'esprit (*modus cogitandi*) ? Serait-il, plutôt, une question de personnalité, de qualités morales, de mœurs, de style ou de savoir-faire ? Nous allons de ce pas nous en enquérir.

3. Roman à énigme et heuristique

Beaucoup d'encre a coulé sur le récit policier et nous ne prétendons pas faire le tour de la question en quelques lignes. Nous irons, donc, droit au but en donnant, tout d'abord, une définition générique du roman policier que nous empruntons à Saint-Laurent (1965 : 17-18), d'après qui,

[...] il y a roman policier lorsque le point de départ de l'ouvrage est une énigme singulière et que son développement est la recherche d'une solution ; lorsque cette solution est conforme à la logique et aux connaissances de l'époque et ne fait appel ni au surnaturel ni à un excès de coïncidences contraire au bon sens.

En particulier, nous nous intéressons ici au roman policier « canonique » ou « à énigme » (selon la dénomination de Todorov, 1978) que nous définissons comme le récit (plus ou moins développé) d'une énigme criminelle, des moyens techniques et des opérations inférentielles auxquels recourt l'enquêteur pour l'éclaircir. Le mystère et l'enquête criminelle constituent l'essence de ce genre qui se caractérise notamment par l'attention que l'on fixe, en amont, sur le processus mental de l'enquêteur, et, en aval,

⁶ L'éthos est l'un des trois piliers fondamentaux de l'efficacité du discours. Nous savons que les qualités morales (oratoires) de l'orateur contribuent à rendre sa parole plus efficace (cf. Aristote, *Rhétorique*, et aussi Grimaldi, 1953 : 172-173). Cela s'applique non seulement à l'art oratoire, mais aussi à tout acte de langage y compris le romanesque (cf. Vega y Vega, 2006).

⁷ La figure de pensée de l'éthopée « a pour objet la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage » (ATILF). Suivant Le Guern (1978 : 284) « l'éthopée est un portrait moral explicite, où l'on parle des mœurs ; alors que dans l'éthos, on ne parle pas des mœurs, mais ce sont pour ainsi dire les mœurs qui parlent ».

sur son discours inférentiel : c'est dans le mystère et dans l'effort de parvenir à le déchiffrer que se trouvent la clé de voûte du genre et, *in fine*, son but premier. Si l'injection de l'heuristique⁸ dans le romanesque (Fabre, 1994 : 119) est monnaie courante en littérature, c'est bel et bien dans le roman à énigme qu'elle est prédominante. Ce qui fait la spécificité de cette typologie de romans, c'est que le mystère est éclairci⁹ logiquement par un détective à travers une *mise en discours* (le roman lui-même) qui s'articule autour d'un processus inférentiel (Ventura & Vega y Vega, 2015) ; ledit processus (qui n'a rien de nouveau) sera mis en vogue (et, quelque part, codifié) par Poe dans ses *Detective Novels*. Sachant que le roman à énigme contient deux histoires, « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête » (Todorov, 1978 : 11), c'est notamment de cette dernière que nous allons nous occuper ici en analysant deux romans de Steeman.

Dans le roman à énigme, pour répondre aux deux questions essentielles (*Qui ? Comment ?*), l'enquête du détective passe à travers plusieurs phases : la recherche, l'observation et l'analyse des données (*le tangible*), l'élaboration d'une hypothèse (*le pensable*), la vérification de l'hypothèse (*le tangible*), la confirmation de l'hypothèse, la résolution de l'énigme¹⁰. Afin d'atteindre la « vérité » (*Qui est l'assassin ?*) et la faire ressortir de l'expérience à travers l'abstraction, en passant du *sensible* à l'*intelligible*, l'enquêteur met en œuvre un ensemble d'inductions et de déductions dans un mouvement complexe (Ventura & Vega y Vega, 2015). Les méthodes de détection du crime employées par l'enquêteur reposent sur ce processus logique utilitaire, aussi simple qu'effectif, si l'on croit Sherlock Holmes¹¹.

Amateur ou professionnel, le détective est censé résoudre rationnellement le mystère et, par ricochet, ramener l'irrationnel (le méfait, le crime) à l'ordre (Chastaing, 1976 : 28). Il s'agirait, selon Eco (2014), d'un surhomme, un esprit illuminé qui symbolise la rationalité. Sa logique n'est cependant pas sophistiquée (et consciente), comme celle appliquée par les scientifiques et les logiciens (*logica docens*). Pour trouver la solution au problème, le détective se sert (comme tout le monde) d'une logique naturelle (*logica utens*). Depuis la fin du XIX^e siècle, et surtout à partir du XX^e, grâce à la mise en place de la police scientifique (cf. Locard, 1924), les enquêtes policières (cœur et âme du roman policier) se sont basées sur la reconstitution de la scène de crime, à partir d'indices, afin d'en découvrir l'auteur. L'interprétation (ou la « lecture ») des preuves

⁸ Nous faisons nôtre la définition qu'en donne Le Moigne (1991 : 133), *i.e.* « un raisonnement formalisé de résolution de problème (représentable par une computation connue) dont on tient pour plausible, mais non pour certain, qu'il conduira à la détermination d'une solution satisfaisante du problème ».

⁹ L'enquêteur l'éclaircit, *a priori*, en démontrant, comme le souligne Aristote (*Rhétorique*, II, 1411b 3-8) que « le prévenu a accompli l'acte ».

¹⁰ Ce processus amenant à la découverte (et, donc, à une nouvelle connaissance) a été décrit par Vega y Vega (2015).

¹¹ « It is simplicity itself [...] so absurdly simple, that an explanation is superfluous; [...] So much is observation. The rest is deduction » (Doyle, 1900 : 12).

par la police est comprise comme une inférence hypothétique définie, par Peirce, par le terme d' « abduction », l'étape préliminaire au véritable processus logique-déductif. Fondée sur la perception inconsciente, l'abduction –telle que l'entend cet auteur en tant que processus cognitif basé sur des hypothèses– serait la première étape du raisonnement scientifique (Peirce, 1978) ; elle fournirait l'élément « sensuel » de la pensée et elle différencierait de l'induction et de la déduction, en ce sens. Depuis Peirce, le raisonnement par abduction est entré de plain-pied dans l'épistémologie. Or, il a été déjà suffisamment prouvé (Sabre, 1990 ; Kraus, 2003 ; Ventura & Vega y Vega, 2015) que cette inférence hypothétique n'est qu'un type d'enthymème¹². Syllogisme illustré par Aristote dans la *Rhétorique*, la *Dialectique* et les *Premiers Analytiques*, l'enthymème est un « argument du quotidien » (Pelletier, 1996). Défini par le Stagirite comme un raisonnement « qui part de prémisses vraisemblables [*éikota*] ou des signes [*semeia*] » (*Premiers Analytiques*, II, 27, 70a 10), l'enthymème est l'opération mentale d'inférence la plus naturelle et la plus intuitive qui soit (Vega y Vega, 1994), « une recherche, une réflexion créatrice entre l'inconnu (implicite) et la découverte (explicite) » (Vega y Vega, 2017 : 162), conduisant à de nouvelles connaissances¹³.

C'est à partir d'une lecture actualisée de l'approche aristotélicienne de l'inférence¹⁴ et d'une conception pragmatico-linguistique de l'enthymème, que s'amorce notre application pratique (sur le plan linguistique) au sein du discours de fiction « policière » chez Steeman.

4. *Six Hommes morts* (1931)

Grâce à ce roman, Steeman remporte en 1931 le Grand Prix du Roman d'Aventures qui lui ouvre tout grand les portes de l'édition spécialisée dans le roman policier, genre que Steeman maîtrise dans presque toutes ses variantes à commencer par le roman à énigme. D'après Huftier (2006 : 210), *Six Hommes morts*¹⁵ (désormais *SHM*) serait le « premier récit véritablement abouti de Steeman sur le plan du roman policier “classique”, le titre annonçant clairement l'esprit “mathématique” qui s'impose désormais ». Lorsqu'on fait référence à ce roman, on pense inexorablement à l'enquêteur qui a fait le succès de l'auteur, *i.e.* Wencelas Vorobeïtchik, alias M. Wens (désormais

¹² Sur le concept d'enthymème, nous renvoyons notamment à Vega y Vega (1994). Voir aussi Grimaldi (1953), Bouchard et Valois (1983), Hood (1984), Boyer (1995), Eggs (1994) et Gage (1996).

¹³ A ce sujet, et en opposition avec Dewey qui affirme que chez Aristote il n'y a pas de place pour la découverte, Cellucci (2013 : 3-4) nous rappelle, à juste titre, que « Nei paragrafi 27-31 del primo libro degli *Analitici primi*, Aristotele descrive dettagliatamente le regole di una procedura euristica di scoperta [...] In effetti Aristotele è stato il primo a cercare di formulare le regole per una logica della scoperta ».

¹⁴ Nous l'entendons comme l'ensemble d'opérations logiques, réalisées par tout individu, pour arriver à certaines conclusions, en passant par un ensemble de prémisses.

¹⁵ En 1944, lors de la réédition du roman, Steeman ajoute le sous-titre *ou le Dernier des six*. L'édition qui nous sert de référence pour notre analyse est celle de 1967 ayant pour titre *Le Dernier des six* (*Six Hommes morts*).

Wens). Tout comme l'avaient été Arthur C. Doyle, Agatha Christie, Maurice Leblanc et Georges Simenon, Steeman s'est vu attrapé par la gloire de son propre personnage fétiche qui l'a obligé, à contre-cœur, à en faire un détective sériel (Huftier, 2006 : 101) qui deviendra le héros de sept romans et de quatre nouvelles. Toute tentative de le faire disparaître sera vouée à l'échec. Steeman sera contraint de le faire revivre après une absence d'une dizaine d'années, même si, lors de son retour sur la scène de crime, Wens ne sera plus le même : à partir des années 1940-1941, l'écrivain change l'essence de son personnage en le désacralisant (Huftier, 2006 : 104 et 107).

Mais ce n'est pas sur cette évolution postérieure du personnage de Wens que nous allons nous concentrer ici, bien qu'elle soit à signaler, car elle va dans le sens, justement, des transformations que va souffrir le modèle de détective « canonique ». Ce qui nous intéresse, c'est d'examiner le personnage de Wens à ses débuts et d'analyser, dans le premier roman à énigme de Steeman, les procédés d'investigation et les mécanismes inférentiels, auxquels recourt ce détective pour résoudre une « ténébreuse affaire » (*SHM* : 55), « une histoire étrangement compliquée » (*SHM* : 53-54). Chez Steeman, le roman policier est perçu comme « une pure mécanique » (Huftier, 2006 : 104) : toute invraisemblance, toute apparence rocambolesque des faits (criminels), et du récit qui en est fait, ne sont que des leurres : « La vie n'est pas un roman feuilleton » (*SHM* : 38). Il suffit de les examiner à la loupe de la logique naturelle, d'établir une chaîne causale à partir de la lecture soignée (professionnelle) des signes, pour en donner une explication aussi rationnelle que possible. Procédés que Wens maîtrise et dont il fait étalage dans ce roman.

4.1. Wencelas Vorobeitchik

Le narrateur omniscient ne nous révèle pas grand-chose de l'enquêteur. Il laisse au lecteur le soin d'en faire un portrait plus détaillé à partir des interventions des personnages eux-mêmes. Nous savons que l'inspecteur de police est un homme élégant à la voix douce, relativement jeune (il paraît avoir dépassé la trentaine), grand et à la calvitie naissante. Il paraît félin comme un chat et « capable de griffer tout en ronronnant » (*SHM* : 57). Ce qui pourrait expliquer le fait qu'il rebute les hommes et qu'il attire, par la même occasion, les femmes auxquelles il inspire confiance (*SHM* : 58). Et pourtant, ses camarades le croient misogyne (*SHM* : 131). Son supérieur hiérarchique, le juge d'instruction, M. Voglaire, le sait « profondément croyant » (*SHM* : 123). Wens est désinvolte, mais méfiant (*SHM* : 60), très sûr de lui (il répond du tac au tac) et à la fois réservé. Son bureau à la Sûreté, « au style impersonnel » (*SHM* : 100), lui ressemble. Dans *L'Assassin assassiné* (1932), le narrateur ajoute des détails sur ce personnage « inqualifiable » (Huftier, 2006 : 94) : nous savons, par exemple, que Wens « aimait les puzzles, et ce goût n'avait pas peu contribué à l'orienter dans la vie. Il s'y appliquait avec une patience d'enfant sage » (cité par Huftier, 2006 : 149). Goût d'un intérêt non négligeable, signe précurseur annonçant sa vocation d'enquêteur. Nous sa-

vons également que l'inspecteur ne travaille qu'à partir de preuves indiciaries et se soumet totalement aux faits. La méthode de ce féru du raisonnement ne diffère pas de celle des meilleurs enquêteurs l'ayant précédé. Ses capacités inductivo-déductives sont mises en avant dans d'autres romans postérieurs dont il est le protagoniste. Dans *Un dans trois* (1932), Saint-Phal (*i.e.* Wens), qui se déguise en chirologue, associe la chirosopie à ce double mouvement logique : « [...] la chirosopie est un ensemble d'observations d'où découlent des déductions logiques » (cité par Huftier, 2006 : 103). À ces atouts s'ajoute la qualité d'homme d'action : il porte son pistolet et il ne se prive pas de s'en servir, si besoin est. Wens travaille seul, bien qu'il compte sur l'avis du médecin légiste et sur l'aide de ses agents. À ses nombreuses qualités, il faudra ajouter son empathie vis-à-vis des victimes et sa sensibilité au mal : Vorobeïtchik n'est pas insensible à l'audace « infernale » de l'assassin, qu'il considère une « âme perdue », (*SHM* : 190) ayant entrepris une machination criminelle aussi diabolique qu'effective. Il est frappé par la détermination et la cruauté de cet assassin : « Décidément, j'ai encore beaucoup à apprendre de la vie et de ceux qui font profession de l'ôter à leurs semblables ! » (*SHM* : 191). Le portrait moral explicite de Wens, peint par le narrateur et par les autres personnages (polyphonie narrative) est globalement assez flatteur. Mais ce qui agit le plus profondément sur le lecteur se trouve, en grande partie, dans le discours de Wens lui-même : si les traits de caractère qui lui sont attribués fonctionnent comme une *captatio benevolentiae*, c'est notamment dans son propre discours (l'éthos) que le lecteur découvre (et valorise) son empathie et sa sensibilité (avouées) face à la « noirceur » (*SHM* : 191) des pensées et des agissements de l'assassin ; qualités qui font de lui un détective non seulement « pensant », mais aussi « sentant ». Steeman aura, en ce sens, de nombreux émules.

Le cas que Wens est censé résoudre dans *SHM* a tout l'air d'un puzzle dont certaines pièces auraient été déformées exprès et d'autres truquées afin de décourager le joueur le plus enthousiaste. Et pourtant, toutes les pièces sont là, aucune n'a été cachée : encore faut-il savoir les identifier et les mettre à leur juste place, tâche qui n'a rien d'aisé. Voici l'embrouille : six jeunes hommes – Namotte, Gernicot, Gribbe, Senterre, Tignol et Perlonjour – étaient convenus de partir chacun de leur côté découvrir le monde pour essayer de faire fortune et de la mettre en commun au bout de cinq ans à telle date, à tel endroit. Senterre revient le premier, riche, Perlonjour le deuxième, mais sans le sou ; Gernicot, qui se dit très fortuné, se présente au rendez-vous en annonçant à Senterre que Namotte (qui se trouvait dans le même bateau que lui) est mort noyé et que quelqu'un (un homme roux aux lunettes fumées, dit-il) le poursuit « pour lui faire la peau ». Il ajoute et précise qu'il n'est pas le seul à être visé et que tous les amis y passeront : à ses dires, cet inconnu aurait eu connaissance du pacte des six amis et chercherait à les éliminer un à un pour s'emparer de leur fortune. Gernicot, apparemment blessé par balle, disparaîtra le soir même ; Senterre identifiera son corps retrouvé le lendemain dans un canal de la Seine grâce à un tatouage que Gernicot lui

avait montré la veille. Gribbe et Tignol tomberont comme des mouches dans des circonstances pour le moins obscures. Bref, et aux dires du juge d'instruction, M. Voglaire, dans cette histoire « étrangement compliquée » (*SHM* : 52-53), on nage « en plein romanesque » (*SHM* : 53). Les fausses pistes s'enchaînent alors que l'assassin continue de courir, sans que l'inspecteur Wens, chargé de l'affaire, puisse encore démêler l'écheveau. Il ne reste plus que deux hommes, apparemment les seuls encore en vie de la liste macabre établie par l'assassin, sur lesquels l'inspecteur puisse faire porter ses soupçons : il est persuadé que l'assassin ne peut être que l'un des six amis. Wens arrive même à élaborer l'hypothèse que la femme de Gernicot, Asuncion, pourrait aussi être mêlée à l'affaire, car elle aurait tout à gagner de la mort des six amis. Le problème est de savoir qui arrêter pour soustraire des innocents à une mort certaine. Ce n'est pas une mince affaire et pourtant une décision doit être prise rapidement afin d'obvier l'hécatombe et de sauver ce qui peut encore l'être. En dépit de ses efforts, l'inspecteur ne peut empêcher que Senterre soit assassiné à son tour car il se trouve face à « un artiste » (*SHM* : 92) voire à un « maître » (*SHM* : 102), un « maniaque » (*SHM* : 189) du crime, une « âme perdue » (*SHM* : 123 et 190), un « génie » (*SHM* : 126), un « démon » du mal (*SHM* : 187). Quinze jours après le début de l'enquête, impatient d'en découdre avec la tâche qui lui a été attribuée et, surtout, dans un élan de défense des innocents, l'inspecteur cherche toujours le moyen de coincer l'assassin en le poussant à faire un faux pas.

La lumière sur le mystère est faite *in extremis* lorsque, « Malgré toute son adresse, sa redoutable adresse », le meurtrier montre, enfin, « le bout de l'oreille » (*SHM* : 105). Wens repère l'assassin (Gernicot) et le tue d'une balle juste au moment où ce dernier allait commettre son ultime forfait. Faute de preuves, Wens n'avait pas pu coincer le coupable auparavant et ce malgré la méthode impeccable de son enquête et du bien-fondé de ses hypothèses. S'il réussit enfin (non sans quelques difficultés) à démasquer l'assassin, c'est moyennant ses facultés d'observateur et de raisonneur, mais aussi grâce à une faiblesse détectée chez l'assassin : la peur de l'orage.

Aussi méticuleux que Dupin ou Holmes, l'inspecteur ne délaisse aucun indice, quel qu'il soit :

Senterre l'aperçut [Wens] agenouillé près de lui, examinant soigneusement le tapis... Qu'espérait donc trouver le policier ? Des traces de pas, des cendres de cigarettes, quelque cheveu coupé en quatre ? Ou bien s'attendait-il à lire dans les dessins du tapis grenat l'histoire de l'enlèvement de Gernicot ? (*SHM* : 80).

Ses observations sont si pointilleuses qu'elles irritent Senterre. Pour vérifier le chemin pris par le meurtrier dans sa fuite, l'inspecteur « [...] était monté sur les toits, avait examiné les bâtiments voisins, soulevé des fenêtres à tabatière, ouvert des lucarnes ; il s'était glissé dans des greniers » (*SHM* : 102). Dans sa recherche des indices, Wens en était même arrivé à faire des choses « pas très régulières » (*SHM* : 127),

comme, par exemple, inspecter, en l'absence de Gernicot (qu'on croyait mort), ses bagages qui se trouvaient chez Senterre.

Bien qu'encore spéculative quinze jours après le début de l'enquête, l'opinion que l'inspecteur s'était forgée sur l'affaire était déjà toute faite : bien que confronté à une affaire aussi louche qu'énigmatique, Wens avait refusé en bloc toute explication « romanesque » des faits, tels qu'ils s'étaient présentés à lui, à commencer par le « mythe » (*SHM* : 60) de l'homme roux aux lunettes fumées et la disparition pour le moins rocambolesque de Gernicot de l'appartement de Senterre, apparemment blessé par balle. Quant à l'homme roux aux lunettes, que Gernicot indiquait comme étant l'assassin, l'inspecteur, qui aime voir les choses par lui-même (*SHM* : 60), avait au préalable soigneusement inspecté la chambre d'hôtel, occupée par l'homme à la barbe rousse, d'où on aurait tiré le coup de pistolet ayant touché Gernicot dans l'immeuble d'en face : y ayant trouvé les lunettes fumées, et s'adressant à Senterre et à Asuncion¹⁶, l'inspecteur apporte la preuve que cet étrange personnage est un leurre par les inférences que voici :

– Voyez-vous un assassin portant une barbe rousse et des lunettes aux verres de couleur ?... Au premier tournant, voilà notre homme repéré. Donc, barbe et lunettes : trompe-l'œil. La preuve, la voici. Un homme qui a *besoin* de porter des lunettes, qui a *besoin* de mieux y voir, ne les oublie pas dans une chambre d'hôtel, ne les quitte surtout pas dans les circonstances que vous savez. Je suis myope, mais pas au point de porter constamment des verres. Toutefois ils sont là... [dans la poche de son gilet] [...] ... et je ne m'aventure nulle part sans eux. Conclusion : l'homme que nous recherchons n'a pas besoin de lunettes et, très probablement, ne porte pas de barbe. Un honnête homme barbu qui se déciderait, un beau matin, à faire une carrière dans le crime aurait pour premier soin de se faire raser, surtout s'il avait le poil roux (*SHM* : 60. L'italique est de l'auteur).

Wens commence son argumentation par une question rhétorique masquant une inférence enthymématique aux effets clairement persuasifs. Si nous ne nions pas que la question rhétorique est chargée d'une « valeur expressive » (Bally 1956 [1909] : 269), nous croyons, avec Baronett (2012 : 69), que « The use of *rhetorical language* is a specific way in which enthymeme appears. When we ask a *rhetorical question*, we assert a statement (and an implied conclusion) in question form [...] » (c'est l'auteur qui souligne). Comme nous l'avons déjà signalé ailleurs (Ventura & Vega y Vega, 2015 : 335-336), les questions rhétoriques ne « contrôlent » pas les connaissances tacites. La question rhétorique peut être affirmative ou négative ; il est intéressant de

¹⁶ Sans accent dans le roman.

constater, en ce sens, comme le relève Fontanier (1968 : 369), que « [...] avec la négation elle affirme et [...] sans négation elle nie ». Étant affirmative, celle de l'inspecteur nie la possibilité qu'un assassin puisse porter une barbe rousse et des lunettes aux verres de couleur. Une question (la sienne) à laquelle l'inspecteur a vite fait de répondre lui-même : un homme ayant ces caractéristiques serait, en effet, trop voyant, donc facilement repérable. Cette question masque les enthymèmes suivants :

Les assassins n'ont pas intérêt à se faire repérer.

[Or] Cet homme s'est fait repérer.

[Donc] Cet homme n'est pas un assassin (mais un leurre).

Pour bâtir son raisonnement, Wens est parti de signes non-nécessaires (une barbe rousse et des lunettes aux verres de couleur) et d'un savoir de validité générale reposant sur le *fréquent*, à savoir ce qui, dans l'ordre de la nature, se produit la plupart du temps (cf. Vega y Vega, 2000 : 97 et 100). Dans ce contexte, la question rhétorique sert à affirmer implicitement, dès le début, la conclusion à laquelle il est arrivé, après avoir réalisé tout son enthymème *cognitif* (observation > réflexion > conclusion). Ce qui vient ensuite est la démonstration (l'enthymème *expressif*) de comment il est parvenu à cette conclusion cognitive (cf. Vega y Vega, 2015 : 30-35). La démonstration est présentée sous la forme d'un enthymème à la structure bipartite : une prémisse majeure doxale, fort vraisemblable, et une conclusion. La prémisse mineure – issue de l'observation de l'indice « lunettes » trouvé dans la chambre d'hôtel – reste implicite car annoncée au préalable. Illustrons l'inférence de l'inspecteur :

Un homme qui a *besoin* de porter des lunettes, qui a *besoin* de mieux y voir, ne les oublie pas dans une chambre d'hôtel, ne les quitte surtout pas dans les circonstances que vous savez.

[Cet homme a oublié ses lunettes dans sa chambre d'hôtel¹⁷]

L'homme que nous recherchons n'a pas besoin de lunettes.

L'inspecteur ne se limite pas à exposer sa réflexion : il se fait un plaisir d'y ajouter un exemple le concernant directement (sa myopie à lui) ayant comme but de mieux appuyer sa thèse. Le raisonnement suivant, relatif à la barbe, n'explicité que la prémisse majeure, sans doute moins doxale que celle du raisonnement antérieur : seulement un homme du métier se connaissant en crimes et en criminologie pourrait la formuler avec la certitude de sa parfaite vraisemblance.

Quant à Gernicot, son inexplicable disparition n'avait pas non plus convaincu Vorobeïtchik dont l'attention avait été éveillée par un détail, apparemment anodin, que nul n'avait remarqué avant lui : il n'y avait pas de courtepointe sur le lit de Senterre où avait été couché Gernicot, *a priori*, touché par balle. Après avoir observé le lit, Wens

¹⁷ Il est à noter que cette prémisse (implicite ici) avait déjà été exprimée auparavant dans le roman : ayant visité la chambre d'où, théoriquement, était parti le coup de pistolet, Wens avait retrouvé les lunettes de l'assassin supposé.

se tourne vers Senterre en lui adressant la question suivante : « Je suppose que ce mobilier ancien exige une courtepointe de brocart, ou quelque chose d’analogue ? » (*SHM* : 62). La réponse de Senterre étant affirmative, l’inspecteur émet, ensuite, une première hypothèse : « Bah, l’homme qui a emporté le corps de votre ami s’en sera servi pour l’y envelopper... » (*SHM* : 188)¹⁸. C’est donc, et tout d’abord, un indice (ce qui n’y est pas) qui interpelle notre détective¹⁹. Un lecteur attentif constatera, de fil en aiguille, que l’inspecteur ne travaille qu’à partir d’indices, signes révélateurs annonçant la couleur de l’affaire criminelle et amorçant une piste.

Wens médite profondément (*SHM* : 100) sur l’affaire en se remémorant « une foule d’hypothèses dont quelques-unes semblaient étayées par des preuves solides. Il avait, au hasard de ses recherches, noté de nombreux détails intéressants [...] Il ne doutait pas que de telles trouvailles ne concourussent un jour à la découverte de la vérité [...] » (*SHM* : 100-101). Ce sont en effet ces détails qui, par un double mouvement logique, amènent l’inspecteur à envisager l’affaire sous un angle nouveau et, enfin, à la conclusion que l’assassin est Gernicot.

Pour divulguer la vérité lors du dénouement du récit, Steeman adopte, toutes proportions gardées, la formule théâtrale utilisée par Poirot, chez A. Christie. Une fois l’affaire résolue, l’inspecteur réunit dans son bureau Perlonjour (le grand rescapé de la liste macabre) et Asuncion afin de leur expliquer les différentes étapes de son enquête et, par ricochet, de leur dévoiler son processus mental. Encore faut-il préciser qu’à la différence de Poirot, à aucun moment, l’inspecteur ne met en avant son intelligence ni ne se met au pinacle. Étudions ensemble quelques-unes de ses réflexions. À la question de Perlonjour de savoir comment il a su que le cadavre repêché dans la Seine le lendemain de la disparition de Gernicot n’était pas le sien, Wens répond ceci :

À cause d’une simple phrase prononcée par Gernicot lui-même, le jour de son retour, et que me rapporta notre ami Senterre... Celle-ci : « Il y avait, à bord de l’*Aquitaine*, un matelot passé maître dans l’art des tatouages et c’est à lui que je me suis adressé » Par conséquent, les tatouages devaient être récents, l’un des deux, tout au moins, devaient l’être... Or, le spécialiste que je chargeai d’examiner ceux du cadavre repêché me déclara qu’ils étaient certainement vieux de six ou sept ans (*SHM* : 184-185).

Il est nécessaire de signaler que Gernicot s’était fait faire un tatouage lors de son retour en France, à bord de l’*Aquitaine* : aussi bien Asuncion, sa femme, que Senterre

¹⁸ Hypothèse qui se révélera incorrecte faute d’autres indices probants. L’inspecteur comprendra, bien plus tard, que Gernicot, qui avait feint sa blessure par balle, emporte la courtepointe afin de donner à penser que le ravisseur y a enveloppé son corps.

¹⁹ L’absence (ou plutôt la non présence) d’un objet (ici la courtepointe) sur une scène de crime est un indice perceptible que ledit objet, qui aurait dû, *a priori*, s’y trouver, a été emporté par quelqu’un. À propos du « silence », voir Dobre (1988), Le Guern (2008) et Vega y Vega (2015).

l'avaient aperçu lorsque Gernicot avait feint avoir été frappé par balle chez Senterre ; d'où l'identification du cadavre, repêché dans un canal de la Seine, de la part de ce dernier. Le tatouage « vieux de six ou sept ans » devient, alors, un signe hautement vraisemblable, très proche du signe nécessaire, notamment pour les spécialistes en la matière. Ledit signe écarte automatiquement Gernicot dont le tatouage devait être relativement récent. Pour mieux saisir la portée de ses assertions, rétablissons les inférences enthymématiques cognitives (Vega y Vega, 2015 : 30-47) enchaînées de l'inspecteur :

En général, quand on veut se faire tatouer, il vaut mieux demander à un expert de le faire.

[Or] Gernicot voulait un tatouage.

[Donc] À bord de l'Aquitaine [lors de son retour en France, *i.e.* récemment], il s'est adressé à un matelot passé maître dans l'art des tatouages.

Le tatouage de Gernicot est récent.

[Or] Le spécialiste chargé d'examiner les tatouages du cadavre trouvé dans la Seine a déclaré qu'ils étaient certainement vieux de six ou sept ans.

[Donc] Le cadavre n'est pas celui de Gernicot.

L'inspecteur passe d'une prémisse majeure générale, dans la première inférence, à une prémisse majeure singulière dans la deuxième inférence. L'enchaînement d'une prémisse à l'autre et d'un raisonnement à l'autre se fait au niveau de la cognition : tout lecteur doué d'une intelligence moyenne étant à même de reconstruire les implicites²⁰, l'inspecteur (lire Steeman) n'a pas cru nécessaire de révéler chacune des prémisses qui l'ont conduit à la conclusion finale, à savoir que le cadavre repêché dans la Seine n'était pas celui de Gernicot. Conclusion qui l'amène à une nouvelle connaissance, à savoir que Gernicot est vivant. Et s'il est vivant (ce qu'il faut démontrer), il est possible qu'il ait monté ce coup de maître pour agir librement et mener à bien ses forfaits. En effet, il est le seul au monde intéressé à monter un coup pareil, pour en exclure, justement, les autres personnes. Reste à prouver que cette hypothèse correspond à la vérité factuelle (dans la fiction). Tâche que l'inspecteur Vorobeitchik accomplira haut la main.

C'est notamment à partir d'un ensemble de signes, repérés et triés sur le volet, suite à un calcul de probabilités (dont nous n'avons pu donner ici qu'un bref aperçu) et par un mouvement circulaire, que notre enquêteur parvient, enfin, à dévoiler le mystère et à résoudre une affaire à la noirceur troublante.

²⁰ Sur l'implicite dans l'enthymème, nous renvoyons à Vega y Vega (2000, 2017). D'ailleurs, comme le remarque Maingueneau (1986 : 16), « un récit ne saurait fournir insuffisamment d'informations : il fournit par définition ce qui est nécessaire à son économie propre. Si une information n'est pas fournie, c'est parce que le récit est fait de telle façon qu'elle ne doit pas l'être ». Ce qui est en particulier le cas dans le récit policier à énigme.

5. *L'assassin habite au 21* (1939)

Roman à l'intrigue ingénieuse, *L'assassin habite au 21*²¹ est associé par Huftier au roman à énigme « à l'anglaise » (2006 : 176). *LAH21* est, en réalité, une sorte de pastiche des *detectives stories* quant à la trame et, notamment, à sa contextualisation : le milieu où se déroule l'histoire est londonien. Le Londres décrit par Steeman y est néanmoins approximatif (l'auteur n'y est jamais allé) tout en étant suffisamment convaincant pour que le lecteur francophone y retrouve un certain air de déjà vu et, surtout, y identifie le modèle du *whodunit*. Par ailleurs, Steeman met en place un travestissement socio-linguistique (Huftier, 2006 : 51) pour donner de la couleur locale à son histoire²² *made in England*. Si le cadre du roman est moderne, notre romancier n'a pas épargné la capitale anglaise de la présence d'un nouveau tueur en série qui, comme Jack l'Éventreur, suscite la panique, mais dont le mobile se révèle d'une tout autre nature : la cupidité (*LAH21* : 9-10). Ce voleur-tueur se plaît à fracasser le crâne à tout-venant pour soustraire son argent et signe ses forfaits en laissant sur le cadavre une carte de visite où trône le nom de *Mr Smith*. Ce dernier agit sans être vu, profitant de l'épais brouillard (réminiscence des nouvelles de Doyle et de Christie) qui joue un rôle essentiel dans le récit en créant l'ambiance idoine au meurtre facile. Jusque là tout semble être à sa place et aller dans le sens du roman policier « canonique ». Ceci dit, dans ce roman, raconté par un narrateur omniscient qui s'adresse souvent au lecteur²³, l'auteur transgresse, cependant, un certain nombre de règles admises de la forme matricielle du roman policier, à commencer par la nature de l'énigme, les personnages²⁴, la figure et le rôle du détective, et, surtout, celui de l'assassin. Trois faits aucunement anodins apportent de la nouvelle sève au roman à énigme en bouleversant certaines attentes du lecteur, à savoir :

- i) il n'y a pas qu'un crime, mais une dizaine de crimes ;
- ii) l'assassin, *Mr Smith*, se joue, avec art, de la police londonienne en la tournant en ridicule²⁵. Celle-ci aura beau enquêter sur l'affaire, elle sera incapable de faire la lumière sur le mystère ;

²¹ Désormais *LAH21*.

²² Ce souci de restituer un certain air britannique amène Steeman à recourir volontiers à des termes anglais (tels *cockney*, *kidney pie*, *kippers*, etc.), voire à des phrases entières (*God damn and blast your bloody eyes !*) qu'il traduit littéralement en note.

²³ En guise d'exemple, en parlant d'Alfred Burt, le narrateur nous informe que « [...] il était dit qu'Alfred Burt ne deviendrait jamais sergent » (*LAH21* : 12). Dans une note à pied de page, il ajoute : « Le lecteur apprendra, sans trop d'étonnement, qu'Alfred Burt tient aujourd'hui, une friture ambulante dans Covent Garden ».

²⁴ Pour l'analyse des personnages et de la couleur locale, nous renvoyons à Huftier (2006).

²⁵ « *Mr Smith*, en effet, devenait une sorte de fléau national capable, si l'on n'y mettait promptement bon ordre, d'affoler tout Londres et, chose plus grave, de révoquer en doute l'excellence de la police anglaise » (*LAH21* : 13).

iii) ce n'est pas le superintendant Strickland, chargé de l'enquête, qui découvre la véritable identité de *M. Smith*, mais l'un des personnages, M. Crabtree²⁶, qui la dévoilera à la police et aux lecteurs dans l'épilogue.

Cette originalité recherchée par Steeman ne fait qu'illustrer la définition aristotélicienne de plaisir, car si ce qui est habituel est agréable, changer l'est également : « En tout le changement est agréable » (Aristote, *Rhétorique*, I, 11, 1371 a, 40). Ce changement des règles du jeu, crée davantage de suspense en laissant le lecteur dans l'attente d'un épilogue inopiné. Quant à la forme elle-même, on remarquera une polyphonie narrative encore plus riche que dans le roman précédent. Dans *LAH21*, l'auteur intervient dans la narration à deux reprises pour s'adresser à ses lecteurs, comme nous le verrons ci-après.

En ce qui concerne la figure de l'assassin, *Mr Smith* correspond à trois malades pathologiques qui sont de mèche. Tel Cerbère, assassin tricéphale, celui-ci terrorise les Londoniens : en tant que « crime incarné », il « défie Scotland Yard et ne revendique pas ses forfaits. » (*LAH21* : 146). Ce sera leur parfaite connivence qui les perdra²⁷.

Si ce roman de Steeman détourne certains codes du roman à énigme selon Reuter (2009), il n'échappe pas, pour autant, à la définition que nous avons proposée *supra*. *LAH21* est, en effet, le récit d'une énigme criminelle (*Qui est l'assassin ?*) et des moyens techniques et des opérations inférentielles auxquels recourt l'enquêteur pour l'élucider. Qu'il s'agisse bel et bien d'une énigme à élucider, c'est l'auteur lui-même qui nous l'annonce lorsque, tout en signant « L'auteur », il s'adresse à nous, les lecteurs, pour nous inviter à le faire par nous-mêmes, à partir des éléments qu'il nous a, dit-il, fournis :

Vous voici en possession de tous les éléments nécessaires à la découverte de la vérité. Mieux ! Celle-ci figure en toutes lettres en divers endroits de ce roman. Êtes-vous bon détective ?... À vous d'en décider ! » (*LAH21* : 159. L'italique est de l'auteur).

« Il n'est pas nécessaire de connaître le bridge pour tirer des conclusions du chapitre précédent. Peut-être son contenu vous a-t-il permis d'y voir plus clair ? Si oui, bravo ! Si non, je vous confirme que vous en savez autant que Mr Crabtree. Et même davantage !... » (*LAH21* : 165. L'italique est de l'auteur).

Steeman respecte, en ce sens, les règles fondamentales du roman à énigme, où il s'instaure, dès le début, un jeu avec le lecteur. Le mystère se voit, par ailleurs, enrichi de la présence d'un cryptogramme à déchiffrer. Cryptogramme qui se trouvait déjà

²⁶ Mr Crabtree est un enquêteur amateur, tout comme le Chevalier Auguste Dupin et Tabaret (chez Gaboriau) : tous les trois devançant la police. À une différence près, quand même : Dupin et Tabaret sont les protagonistes absolus du récit, Crabtree n'est qu'un personnage secondaire.

²⁷ Cette idée de l'assassin décuplé, sans doute captivante, n'est pourtant ni originale ni nouvelle : Agatha Christie l'avait eue, cinq ans plus tôt, dans *Murder on the Orient-Express* (*Le Crime de l'Orient-Express*).

dans les *Mémoires* de Vidocq et que nous retrouverons, bien des années plus tard, dans *Il nome della rosa* d'Umberto Eco (Ventura, 2019). Encore faut-il nuancer que, comme nous l'avions signalé dans iii), c'est un personnage, M. Crabtree, et non pas le détective, qui fait étalage de ses meilleurs atouts d'observateur et de raisonneur, ce qui change d'emblée les règles du jeu narratif prototypique. Il n'en reste pas moins que l'énigme est résolue et que l'ordre social est rétabli, comme dans tout roman à énigme « canonique ». Précisons, au passage, que ce n'est pas faute d'intelligence ou de savoir-faire que le superintendant échoue dans cette affaire. Ses qualités d'enquêteur se révèlent tout simplement insuffisantes à l'aboutissement du résultat voulu. Nous en verrons ici les causes.

5.1. Le superintendant Strickland

En créant le personnage de Strickland, Steeman continue de changer les règles du jeu policier. Si le détective de tout roman à énigme se doit de clore l'affaire criminelle en perçant le mystère et en livrant le criminel à la justice, le superintendant de la police de Londres se révèle impuissant face à un cas apparemment insoluble.

Le narrateur omniscient nous présente le superintendant de la police de Londres comme étant un homme d'âge mûr qui ne perd jamais son sang-froid (*LAH21* : 6) et qui ne donne jamais de marques d'émotion (*LAH2* : 8) : étant père de triplés, rien ne peut désormais l'étonner. Voici une première entorse aux « règles » : le superintendant est marié, il a trois enfants et une vie privée, qu'il distingue clairement de sa vie publique : « Strickland songea encore à sa soirée gâchée [...], à l'osso buco que Mrs Strickland mangerait sans lui [...] » (*LAH21* : 8). Il est néanmoins vrai que le narrateur en reste là : rarissimes sont les excursus sur sa vie de famille. Pas d'analyse psychologique du personnage, non plus. Ceci dit, le narrateur nous informe que le superintendant « passait, avec raison, pour l'homme le plus flegmatique de tout Scotland Yard » (*LAH21* : 6). Ce qui ne l'empêche nullement d'être déterminé et, surtout, de s'interroger (*LAH21* : 8) sur les affaires qu'il est censé résoudre, et d'agir en conséquence. Nous fournirons quelques exemples de ces réflexions ci-après.

Aucun commentaire n'est fait au sujet des mœurs du policier ni de ses exploits (ou échecs) le long de sa carrière. Est-ce un bon policier ? Le narrateur ne le dit pas. Le bref portrait moral que l'on fait de lui (l'éthopée) ne prédispose pas le lecteur à l'admiration, mais pas non plus à l'exécration ou à la raillerie. Ce sont les qualités morales (oratoires) du personnage, issues de son discours (*éthos*), qui permettront au lecteur de s'en faire une image personnelle conséquente.

À la question du *Chief Commissioner of Police* (préfet de police) de savoir si l'assassin habite au 21 de Russel Square, Strickland répond par l'enthymème que voici : « On peut affirmer qu'il y habite, monsieur. Toby Marsh l'a vu ouvrir la porte avec une clef » (*LAH* : 36). La prémisse mineure de cette inférence n'entre que dans le domaine de la pure vraisemblance et ne constitue guère une preuve irrécusable, d'autant plus qu'elle se fonde sur le témoignage d'un homme « fin soûl » (*LAH21* : 16), un

« aventurier », un « repris de justice » qu'on a cru sur parole, comme l'affirme un journaliste de *The Despatch* (LAH : 154) dans son éditorial. Ce qui rend les conclusions du superintendant si non fausses, du moins peu solides. Il n'empêche que Strickland raisonne bien mieux que ses chefs et qu'il cerne son assassin « virtuel » : « A priori, tout homme habitant au 21 peut être *Mr Smith* » (LAH : 39), étant donné que le 21 correspond à une pension de famille et que les dix pensionnaires²⁸ qui y logent possèdent tous une clé. Seulement, voilà, cet assassin a une identité criminelle hors norme qui devrait impliquer et présupposer, en amont, des moyens d'enquête également hors norme ; moyens techniques et logiques dont Scotland Yard ne dispose pas car, à ses yeux, ce fait n'est tout simplement pas envisageable. Lorsqu'on découvre des marques (« *Il b...* ») griffées sur la table de la chambre de la pension Victoria, où l'on a retrouvé le cadavre de M. Julie, égyptologue français, Strickland semble, à première vue, faire preuve de perspicacité en même temps que d'une maîtrise exceptionnelle de la langue française²⁹ : il suppose, en effet, que

a) la victime mourante avait eu le temps de laisser des indices à la police sur l'identité de son assassin en griffonnant sur la table quelques lettres :

Incapable de nous désigner le meurtrier par son nom –rappelez-vous que la plupart des pensionnaires lui furent présentés hâtivement et en groupe– M. Julie aura voulu noter un détail typique –quelque particularité physique, j'imagine– permettant de l'identifier... il se sera emparé du premier objet à portée de sa main –ce crayon– et aura commencé une phrase interrompue par la mort : *il b...* (LAH21 : 80).

En élaborant cette hypothèse, notre enquêteur joue, malgré lui, le jeu de *Mr Smith*.

b) la victime avait écrit dans sa langue maternelle, car « *Il* n'appartient pas au vocabulaire anglais, mais français » (LAH21. L'italique est de l'auteur). Dans son esprit, Strickland croit fermement que M. Julie aurait voulu écrire « *Il bégaye* » dans le but d'accuser son assassin, à savoir Mr Collins, l'un des pensionnaires ayant cette difficulté articulatoire. Mais son interprétation de ces signes linguistiques –d'ailleurs incomplets (donc, cryptés)– n'est guère la seule possible et il s'en rend vite compte. Suivant sa pensée, au moins deux autres lectures seraient également envisageables : « *Il brode* », « *Il boite* ». Interprétation qui pointe du doigt deux autres pensionnaires, Mr Andreyew et le Dr Hyde. Nous sommes entrés de plain-pied dans le domaine de l'insoutenable

²⁸ À savoir, Mr et Mrs Crabtree, Mr Collins, le Dr Hyde, Mr Andreyew, le Major Fairchild, Mr Lalla-Poor, Miss Holland, Miss Pawter et M. Julie. Ce dernier venait juste de s'y installer pour mener des recherches en égyptologie au British Museum de Londres.

²⁹ N'oublions pas que l'histoire se déroule à Londres et que, sauf M. Julie (qui est français) et Mr Andreyew (qui est russe), les personnages sont britanniques.

légèreté des signes³⁰. Ces trois lectures libres et, successivement, opposées du signe « *Il b...* » de la part du superintendant non seulement ne font pas avancer l'enquête dans le bon sens, mais laissent *Mr Smith* dans l'impunité la plus totale, comme celui-ci l'avait habilement planifié. Ce cryptogramme aurait dû éveiller chez Strickland quelques suspicions : comme le suggère le narrateur, « Un esprit froid eût pu jusque-là se demander si – par une remarquable coïncidence – le 21, Russel Square n'abritait pas deux criminels s'ignorant l'un l'autre. La carte de visite de *Mr Smith* et le vol du portefeuille réduisaient cette hypothèse à néant. » (*LAH21* : 61). Or, on dirait que Strickland n'était pas en possession d'un tel esprit car, à aucun moment, il n'a imaginé ni envisagé cette possibilité et encore moins celle que sous le pseudonyme de *Mr Smith* se cache une entité criminelle à trois têtes. Tout au long de son enquête, le superintendant n'a guère opéré avec la finesse avec laquelle aurait pu le faire son 'prédécesseur', l'inspecteur Wens. Ceci dit, il ne sera pas inutile de rappeler – à la décharge de Strickland – que son collègue d'Outre-Manche n'avait pas été soumis au même cas de figure. S'il y a eu maladresse de la part de Strickland, celle-ci consiste essentiellement à avoir dédaigné deux avis essentiels qui l'auraient amené à la correcte interprétation des signes et, partant, au bon développement de l'enquête. Nous allons de ce pas en rendre compte au lecteur :

1) L'avis du médecin légiste : après avoir examiné le cadavre de M. Julie – qui s'était tout récemment installé dans la pension Victoria –, le médecin légiste, le Dr Hancock, affirme qu'il y avait tout lieu de penser que la mort avait été « instantanée » (*LAH21* : 59). À la question réitérée du superintendant concernant la possibilité que M. Julie ait pu « disputer quelques secondes à la mort » (*LAH21* : 80) pour écrire un message, aussi bref soit-il, le légiste est formel : « Personnellement, je parierais que non ! » (*LAH21* : 80). Pari mis aussitôt en doute par Strickland qui croit avoir trouvé dans les marques griffées des indices certains de la culpabilité de Mr Collins. Or, si la mort de M. Julie avait été instantanée, comme l'affirme le Dr Hancock, il aurait fallu, tout d'abord et à partir de cette constatation médicale, déduire que la victime n'avait pas eu le temps matériel de griffonner sur la table un quelconque message (codé ou pas), aussi court soit-il. De ce fait, une autre conclusion aurait dû également s'ensuivre, à savoir que le cryptogramme n'était pas de la main du mort et que, par conséquent, celui ou celle qui l'avait écrit (l'assassin ?) avait intérêt à le faire pour brouiller les pistes et pour ainsi conduire la police dans une impasse. Ce qui a effectivement eu lieu. En négligeant l'avis du médecin légiste, Strickland s'est engagé inexorablement dans la voie (sans issue) dessinée et conçue par *Mr Smith* lui-même afin d'assurer, en quelque sorte, son propre salut. Le superintendant interprète les signes, que l'assassin lui a fournis *ad hoc*, de la manière souhaitée par ce dernier : vraisemblable d'un point de vue de la lecture possible des signes linguistiques, et pourtant erronée en amont (car fondée sur une prémisse fausse), l'interprétation de l'enquêteur le laisse – lui et, avec lui, toute la

³⁰ Nous empruntons l'expression à Vareille (1994).

police londonienne— en porte-à-faux, démontrant ainsi son incapacité à résoudre une affaire, certes, des plus complexes. Non que le superintendant soit inepte d'un point de vue logique : il bâtit des inférences, comme tout bipède doté d'une intelligence moyenne, mais sans autant de succès que les grands enquêteurs des romans à énigmes, maîtres en l'art enthymématique. Il est probable que Steeman a cherché à reconduire le rôle du dieu-détective dans le but de faire oublier son inspecteur fétiche, M. Wens. Mais ce n'est qu'une lecture personnelle.

2) L'avis (ô combien nécessaire chez tout enquêteur) d'Aristote sur le concept de vraisemblance : « il est vraisemblable que parfois les choses se passent contrairement à la vraisemblance » (*Poétique*, 24, 1461b, 24-26). Notre enquêteur se fie de manière exclusive à l'*éndoxa*, celle du corps de police, dont il ne perçoit pas les limitations. Aussi, ne va-t-il pas chercher plus loin, ses raisonnements s'y incrustant nécessairement. Il ne semble pas se rendre compte que les multiples crimes en série signés *Mr Smith*, sur lesquels il doit enquêter, présentent une nature décidément *extra-ordinaire*. Une nature qui s'écarte considérablement de celle de tous les cas de figure décrits dans les livres de criminologie ou examinés sur le tas. C'est ce bagage de connaissances qui guide ses pas dans le métier qu'il a choisi et dont il s'est toujours servi, sûrement avec du succès étant donné le poste qu'il occupe et compte tenu de l'estime dont il jouit auprès de ses hommes et de ses supérieurs. Les inférences qu'il est censé élaborer lors de ses enquêtes sont tirées d'un *eikós* qui bute contre celui des assassins du 21, Russel Square : trois hommes aussi intelligents que rusés qui manigancent, en bonne et parfaite entente, un tissu d'alibis et de faux indices préfabriqués dans le but de couvrir leurs forfaits collectifs et d'égarer la police. Tâche que le triple assassin accomplit avec vif succès. Si le processus logique du superintendant n'a souffert aucune altération par rapport à celui de ses plus illustres prédécesseurs (amateurs ou professionnels), il n'en reste pas moins que la 'logique' lui fait faux bond du moment où le policier s'y prend mal, dès le début. Sa défaite en tant qu'enquêteur est due non pas tellement au manque de zèle ou de discernement, mais plutôt à la foi aveugle qu'il témoigne en des principes généraux qui constituent le fondement de sa profession ; elle s'explique également par sa foi en des prémisses auxquelles son esprit semble empêché de se soustraire, à savoir que : a) dans une affaire de crimes en série, il ne peut y avoir qu'un assassin, et b) un alibi est une preuve formelle d'innocence. Ces prémisses sont également partagées par le commissaire en chef : « Mais, en l'occurrence, un unique alibi —puisque'il s'agit d'une série de crimes commis par un même individu— peut être considéré comme une preuve formelle d'innocence. » (*LAH21* : 36).

Or, il se trouve que les deux propositions interprétantes des raisonnements de l'enquêteur, qui sont à la base de tout l'édifice narratif du roman, sont fausses. Elles sont aussi fausses que celle selon laquelle — Dr Hyde dixit — « On ne tue pas avec une arme qui, par sa nature, vous accuse formellement ! » (*LAH21* : 78). Le lecteur saura,

en effet, le moment venu, que le docteur Hyde – homme boiteux, taciturne et misanthrope (*LAH21* : 29), l'un des cerveaux du trio criminel – se sert bel et bien de son bistouri pour tuer M. Julie. L'argument avancé par Hyde se fonde sur un principe qu'il sait pertinemment être partagé par une majorité de personnes, *i.e.* que « si quelqu'un sait qu'il sera *vraisemblablement* à cause d'une propriété P, soupçonné de commettre un délit D, il serait illogique de sa part de ne pas prendre toutes les mesures nécessaires pour prouver qu'il n'a pas pu commettre le délit » (Eggs, 1994 : 94-95). Principe dont il tire avantage.

Nous savons aussi pertinemment (suivant la *Poétique* d'Aristote) que l'in vraisemblable peut être vraisemblable. Aussi, l'idée reçue selon laquelle un Anglais ne tuerait pas lors des célébrations de Noël (*LAH21* : 39) étant assumée par le Chief Commissioner of Police comme prémisse majeure de son raisonnement ne saurait amener qu'à la conclusion (pour le moins discutable) que *Mr Smith* « – à condition qu'il fût anglais – ferait la trêve de Noël » (*LAH21* : 12. L'italique est de l'auteur). Or, comme *Mr Smith* ne la fait pas, « [...] il faut croire que *Mr Smith* n'était pas anglais ou encore que la sulfureuse “purée de pois” matelassant les rues depuis midi, ce 24 décembre, réussit à le lui faire oublier » (*LAH21* : 12) ; de là qu'il soupçonne le pensionnaire russe, Mr Andreyew.

5.1.1. Le *modus operandi et cogitandi* de Strickland

Raisonné à partir de vraisemblances, quelle que soit la nature des lieux communs (*topoi*), n'amène pas toujours, loin s'en faut, à l'éclaircissement d'une énigme. Si la plupart des raisonnements de Strickland n'aboutissent pas au résultat souhaité, c'est, tout simplement, parce que les règles du jeu criminel ont été subverties de concert par les trois assassins, tout comme les règles du jeu narratif mises en place par Steeman. En admettant que, dans un roman policier, le coupable est toujours hors du commun, dans *LAH21*, il est prodigieux, tout comme l'intrigue du roman elle-même.

Bref, le superintendant ne semble pas être en mesure d'envisager d'autres cas de figure que ceux qui font partie de son expérience professionnelle et humaine, et ce même lorsque, dans l'éditorial de *The Despatch*, le journaliste rappelle à la police de Scotland Yard, en citant ni plus ni moins que Gaston Leroux, que « ce n'est qu'en considérant l'énigme sous un jour nouveau qu'on parvient à la déchiffrer » (*LAH21* : 156). Les *topoi* relatifs à la cause et l'effet – dont le superintendant tire la plupart de ses enthymèmes – se révèlent inadéquats face à des crimes dont la mise en œuvre (d'anthologie), allant contre toute attente, est aussi inusitée qu'in vraisemblable. Aussi, Strickland « avait l'impression de suivre un labyrinthe où les mêmes obstacles se représentaient à chaque tournant » (*LAH21* : 83).

Si le superintendant ne brille pas spécialement par le succès des conclusions auxquelles il aboutit, il semblerait briller encore moins quant à ses qualités d'observateur. On a beau chercher chez lui la moindre attitude du limier : on ne la trouvera pas. Cette carence pourrait s'expliquer de la manière suivante : les temps commencent à

changer ; la grande (et belle) époque des enquêteurs, décrits alors qu'ils cherchent, à quatre pattes, à la loupe, la moindre empreinte ou le plus petit indice, cette époque-là semble désormais révolue à la fin des années 1930. Ceci dit, cette hypothèse peut aisément être rejetée étant donné que seulement huit ans plus tôt, dans *SHM*, Steeman nous présentait un modèle de détective, incarné par M. Wens, assez proche du prototype du surenquêteur inscrit dans la tradition du roman à énigme. L'hypothèse la plus vraisemblable nous semble, donc, plutôt liée au fait que, comme nous le disions *supra*, Steeman ait voulu se débarrasser de son personnage à succès : en créant un policier dont les efforts n'aboutissent pas, il aurait vraisemblablement voulu démontrer qu'il n'y a pas de détective infallible. La preuve : Strickland sera surclassé par un enquêteur amateur lambda.

Quoi qu'il en soit, on trouve peu ou guère de traces du processus d'observation chez le superintendant. Certes, lors de l'enquête, lui et ses hommes sont censés procéder à une étude minutieuse du théâtre du crime, mais la description que le narrateur omniscient en fait (lorsqu'il la fait, ce qui n'est pas fréquent) est sommaire ; il nous la laisse deviner en n'en révélant que les résultats : « Le Dr Hancock referma les yeux du mort dont il venait d'examiner la sclérotique, ôta son lorgnon et en frotta les verres à l'aide d'une petite peau de chamois extraite de son gousset » (*LAH21* : 59-60). Nous disons bien qu'ils sont censés procéder de la sorte, car, en réalité, le narrateur ne décrit pas la plupart des scènes de crimes. Serait-ce parce que les meurtres ont lieu dans les rues de Londres ? Nous ne le croyons pas. Nous envisageons la possibilité que l'intérêt de Steeman pour la méthode inductivo-déductive de ses enquêteurs s'affaiblisse au profit d'une redistribution des rôles d'enquête auprès des différents membres de la police. Nous en voulons, entre autres, pour preuve l'attitude de Wens dans le roman *Un dans trois* (1932) : c'est au professeur Schwartz qu'il délègue la tâche de retrouver les balles afin de déterminer la position du tireur. Attitude qui, suivant l'exemple de Poirot, n'exclut nullement le recours nécessaire au processus inférentiel chez l'enquêteur *post hoc*. Ceci dit, dans *SHM*, l'inspecteur ne délègue pas : il se met lui-même à quatre pattes pour analyser le tapis de la chambre à coucher de Senterre.

La seule étude d'une scène de crime qui pourrait se rapprocher du modèle canonique est celle du meurtre de M. Julie ; on y montre, en effet, le médecin légiste analysant le cadavre et livrant ses premières conclusions : « – Et alors ? dit Strickland. [...] – Que désirez-vous savoir ? [c'est le médecin qui parle] – À quand remonte le crime, d'abord. – [...] À mon avis, il a été commis entre 8 et 9 heures, probablement vers 8 heures et demie. – Mort instantanée ? – J'ai tout lieu de le penser. » (*LAH21* : 59). Les conclusions du médecin légiste témoignent de sa maîtrise du métier et, du coup, de l'inférence enthymématique. Nous en apporterons un exemple éclairé : « La nature de l'arme [un couteau acéré connu sous le nom de catlin], [...] m'incline à penser que votre homme s'est servi de gants médicaux en caoutchouc fin. Retournez la maison s'il le faut, Strickland, mais trouvez-les ! Ils peuvent conduire leur propriétaire

à la potence ». « Comment cela ? » lui demande Strickland. À quoi le médecin répond : « Les glandes d'un homme se trouvant sous l'empire d'une forte émotion – colère, peur, désir homicide – secrètent plus abondamment et les pores situés aux extrémités des doigts distillent une sueur acide. Celle-ci a peut-être marqué les gants à l'intérieur. » (*LAH21* : 60. L'italique est de l'auteur).

Nous retrouvons une autre analyse assez similaire dans la fouille (exceptionnelle) des poches du cadavre de la part du superintendant :

Le mort était, maintenant, assis tout de travers. Strickland se pencha sur lui et fouilla ses poches. Il en retira un mouchoir à carreaux, un agenda portant des annotations en français, un vulgaire crayon muni d'un protège-pointe, un trousseau de clefs, un canif, de la menue monnaie anglaise et française, une boîte de pastilles pour la toux. Comme il reprenait ses recherches dans l'espoir de découvrir le portefeuille de la victime, un bristol tomba sur le tapis. – Bon ! pensa-t-il en le ramassant vivement et en y jetant un coup d'œil. Le crime est signé ! (*LAH21* : 60-61).

Tout au long du roman, les descriptions de cette sorte sont rares. Des autres crimes ayant eu lieu précédemment, le narrateur ne fait qu'une mention fort superficielle ne s'intéressant qu'au fait en soi. D'ailleurs, on ne voit presque jamais le superintendant sur les différents théâtres du crime. On nous le décrit, pour la plupart, dans son bureau, près de son inspecteur ou entouré de ses hommes, ou dans celui de son chef ou du préfet de police, rendant des comptes à ses supérieurs. Lorsqu'il se déplace à la pension Victoria pour y examiner le cadavre de M. Julie et pour mener les tout premiers interrogatoires, c'est à ses hommes qu'il demande de procéder à l'examen des lieux : Strickland ne s'adonne à cette besogne que pour fouiller les poches du mort. Il ne serait pas insensé de voir dans cette manière de présenter les crimes de la part de Steeman une nouvelle conception du rôle de l'enquêteur lui-même, conception mise à la mode par Christie *via* son personnage Poirot : il n'est plus question pour lui de faire une analyse méticuleuse du cadavre ni de prendre la place, tant soit peu, du médecin légiste, ni non plus d'assumer le rôle de la police scientifique. Bien qu'encore à ses balbutiements dans les années 1930 – grâce premièrement à Bertillon et, plus tard, à Locard –, la police scientifique devient essentielle pour le succès de l'enquête. Nous sommes à une époque de l'histoire de la police où les agents et leurs supérieurs hiérarchiques, le médecin légiste et le photographe, tous mais séparément, assument une fonction et des tâches bien définies avec défense explicite de piétiner les plates-bandes de leurs collègues s'ils n'y sont pas expressément conviés. La méthode d'un Tabaret, d'un Lecoq, d'un Holmes ou, à la rigueur, d'un Rouletabille paraît désormais s'éloigner de la nouvelle réalité : non qu'il y ait prescription de la méthode, qui reste dans son essence la même, mais plutôt une involution. Nous entendons par là que si la méthode d'enquête, au fond, n'a pas varié depuis le Chevalier Dupin, grâce à la création de la

police scientifique, elle ne comporte plus autant d'opérations concentrées chez une seule personne. L'enquêteur se limite à recueillir un certain nombre d'informations et d'éléments (que d'autres, experts en la matière, lui auront précédemment fournis) ; éléments qu'il lui faudra, certes, recomposer, étudier, cerner, travailler afin de tirer des conclusions aboutissant, théoriquement, à la résolution de l'affaire criminelle ; mais son office se limite à cela. D'où l'infime présence de descriptions détaillées des scènes de crime dans les romans policiers des années de l'après-guerre et, sauf exception, de celle qui suivra³¹. Le personnage de Strickland adopterait, donc, ce nouveau modèle de policier.

Il ne sera pas inutile de souligner, en guise de conclusion à cette partie, que l'incapacité de Strickland à résoudre l'affaire n'a aucun rapport direct avec son éventuelle ineptie ou gaucherie. Son mode opératoire est globalement correct : n'oublions pas qu'il connaît fort bien son métier. Quant à son *modus cogitandi*, ses raisonnements ne sont jamais des paralogismes. S'il échoue, cela se doit, sans doute, aux circonstances exceptionnelles qui entourent les crimes en série qu'il doit élucider et, surtout, à la rareté d'indices et de preuves concluantes ; indices et preuves que Steeman n'a pas cru opportun de lui accorder. Et ce pour la simple (mais ô combien importante) raison que l'auteur avait prévu un dénouement aussi original qu'inattendu, dans le seul but de surprendre le lecteur. Aussi, ce sera l'un des pensionnaires, Mr Crabtree, qui, bien malgré lui, se verra mêlé à l'enquête, et qui trouvera la solution de l'énigme, à la grande surprise du lecteur.

5.2. Mr Crabtree

Nous l'avons dit, le seul qui parvient à déjouer la vigilance du triple assassin et, partant, à le confondre est un enquêteur qui n'en a pas du tout l'air : « Mr Crabtree était un petit homme timide –“et sournois”, prétendait le major Fairchild– complètement dominé par sa femme. Bien qu'il fût chauve et rasé, il faisait songer à un gnome ravi à sa forêt natale » (*LAH2* : 28). La description que le narrateur nous fait de ce personnage est très loin de nous laisser soupçonner la moindre présence chez lui d'un quelconque talent d'enquêteur. Sa femme parle et agit pour lui, comme s'il était un enfant incapable de gérer sa propre vie et de prendre des décisions par lui-même. En apparence pusillanime, Mr Crabtree est de ceux dont la présence passe presque inaperçue où qu'il aille, où qu'il soit. Personne ne lui laisserait carte blanche ni, encore moins, miseraient sur lui pour faire la lumière sur un mystère. Toujours est-il que c'est justement ce personnage, gris et insondable, ne possédant, *a priori*, aucune des qualités de l'enquêteur « modèle », qui en fera étalage, lors du dénouement du récit.

Ce recours narratif fera tache d'huile : le lieutenant Columbo, de la série policière éponyme des années 1970, est un homme flegmatique, apparemment négligent,

³¹ L'exception par excellence à cette constatation se trouve dans *Il nome della rosa* de Eco.

aux mœurs simplettes, pas très cultivé, et qui se soucie peu de la manière dont il s'habille. Le commissaire Adamsberg, créé par Fred Vargas dans les années 1990, lui ressemble beaucoup. Or, tous les deux résolvent avec éclat les affaires les plus compliquées. Dans la série télévisée policière *Meurtre au paradis*, diffusée en France depuis 2013, les différents enquêteurs qui se sont succédé sont timides ou maladroits dans certains aspects de la vie quotidienne, mais brillamment impeccables dans la résolution des crimes. Ce recours réitéré montre que l'enquêteur est « humain » : fort habile, pointu et sagace dans son métier, et pourtant assez 'quelconque' dans la vie de tous les jours. Mais cela n'est pas tout à fait nouveau : dans *L'Affaire Lerouge* (1866) d'Émile Gaboriau, le narrateur omniscient dit de Tabaret, policier amateur, qu'il « ne répondait en rien à l'idée que l'on se pouvait faire d'un agent de police pour la gloire » (2013 : 42). Sherlock Holmes avait lui aussi un tout petit côté sombre, bien sûr très marginal et qui n'était présenté que comme accessoire, à la fin des histoires, une fois que l'énigme était entièrement résolue.

Nous le savons, il faut se méfier des apparences, car elles sont souvent trompeuses, notamment dans un roman policier où l'essentiel se joue sur la surprise et sur l'inédit³².

5.2.1. Le processus heuristique chez Mr Crabtree

Comment se fait-il que Crabtree, un homme à l'air si peu glorieux, ait pu résoudre l'énigme ? C'est, tout d'abord, grâce à son sens de l'observation : « Ainsi, mes soupçons prenaient corps peu à peu, étayés par des observations quotidiennes, de menus faits ignorés de la police » (*LAH21* : 184). En ce sens, il convient de préciser, à la décharge du superintendant, que celui-ci, à la différence de Crabtree, n'avait pas eu accès à tous ces petits renseignements ô combien utiles à la réussite de l'enquête. Le fait de côtoyer au quotidien l'assassin virtuel (aussi inconnu soit-il) et de connaître tous les faits et gestes des pensionnaires constitue, sans aucun doute, un atout non négligeable pour Crabtree et un gros avantage sur le détective. N'ayant accès qu'à des bribes d'informations et d'indices, bien moindres que ceux dont dispose déjà le lecteur, le superintendant, totalement démuné, ne pouvait que demeurer à la traîne.

C'est, ensuite, grâce à ses petites cellules grises (comme dirait Poirot) que Crabtree fait sa découverte. L'élucidation de l'énigme criminelle, qui avait tenu Scotland Yard en échec pendant des mois et failli la mettre à genoux en la ridiculisant, avait valu à Crabtree la considération publique. Ces nombreux témoignages d'estime pour son succès sont à l'origine de sa réjouissance (le plaisir de la reconnaissance³³). Miss Pawter, l'une des pensionnaires, pense qu'il est un « grand esprit » (*LAH21* : 183). Même son

³² Comme le remarque J. Dubois (1987 : 64), « le genre policier tire l'inédit de sa convention même et de la façon dont il la traite. C'est par le détour d'un usage singulier de ses règles génératives qu'il rejoint la loi distinctive gouvernant la grande littérature pour y adhérer à sa façon ».

³³ Sur la théorie du plaisir romanesque, voir Vega y Vega (1994 : 281-290 et 1996).

épouse, qui l'avait considéré jusqu'alors comme un grand enfant, finira par s'incliner face à sa clairvoyance et à son courage. Le lecteur n'est avisé de la « supposée » méthode (terme qui n'est jamais employé dans le roman) de Mr Crabtree qu'une fois les assassins démasqués. Lorsque les autres pensionnaires l'implorent de raconter pour l'énième fois les faits, Mr Crabtree est déjà tellement entraîné³⁴ qu'il est « sûr de ses effets » (LAH21 : 177). Effets qu'il entend produire sur un auditoire affamé de vérité : « – Comment, diable, avez-vous découvert tout cela ? grommela le major » (LAH21 : 182).

Si Mr Crabtree est arrivé à la certitude que *Mr Smith* n'était pas un seul homme, mais trois – « *Mr Smith* n'est pas un homme... *C'est trois hommes !* » (LAH21 : 177) –, et qu'il a pu les identifier, c'est qu'il y avait eu, tout d'abord, un premier indice qui avait attiré son attention. Cela s'était produit lors de la découverte du cadavre de M. Julie. À ce moment-là, selon Mr Crabtree, Scotland Yard avait commis une bévue face au cadavre, car le superintendant avait compris et interprété incorrectement les marques « *Il b...* » laissées (dans l'esprit de la police) par l'égyptologue français avant sa mort. Mr Crabtree explique qu'il a su qu'elles étaient apocryphes pour trois raisons : la première, M. Julie, « arrivé à la pension depuis quelques heures à peine, il était peu probable qu'il connût déjà l'étrange passe-temps d'Andreyew, c'est-à-dire la broderie » (LAH21 : 181) ; la seconde, qui est logiquement issue de la première, « M. Julie, n'aurait-il pas plutôt écrit pour désigner Andreyew : *le R...* (*le Russe*) et pour désigner Hyde : *le D...* (*le docteur*) ? » (LAH21 : 181) ; et enfin la troisième, « si l'on tenait le message pour authentique, il ne pouvait guère désigner que Collins. Mais Collins arrêté, les crimes continuèrent... » (LAH21 : 181). Beaux enthymèmes qui révèlent, chez Mr Crabtree, une perspicacité inattendue.

D'autres faits, nullement anodins, révèlent à notre enquêteur dilettante que *Mr Smith* cache un secret invouable : sa trinité. Les soupçons de Crabtree sont avivés le soir où, dans la pension Victoria, ces trois hommes – innocentés à tour de rôle par le superintendant, faute de preuves indicielles – l'invitent à jouer au bridge. Crabtree, déjà fortement soupçonneux, se rend vite compte qu'il a beau changer de partenaire à la fin de chaque main, il perd inexorablement. Voilà comment il explique cela :

C'est que ces trois hommes de fer, si sûrs d'eux-mêmes, se laissèrent imprudemment aller à suivre leurs penchants naturels. Quelle que fût la valeur de mes cartes et l'opportunité de mes annonces, je n'arrêtai pas de perdre *par la faute de mon partenaire*. Il suffisait à Hyde, à Collins et à Andreyew de s'asseoir en face de moi pour se mettre à mal jouer. Qu'en auriez-vous conclu ?... (LAH21 : 185. L'italique est de l'auteur)

³⁴ « Mr Crabtree ne demandait qu'à répéter son histoire. Il l'avait racontée à trois ou quatre inspecteurs, au superintendant Strickland, au sous-commissaire Prior, à d'opiniâtres reporters. C'est dire qu'il était sûr de ses effets... » (LAH21 : 177)

Voici sa conclusion : « ils se liguaient contre moi pour partager leurs gains par la suite... Or, de là à me dire qu'ils *faisaient équipe dans la vie...* » (LAH21 : 185. L'italique est de l'auteur). Le signe du jeu du bridge (*i.e.* Crabtree perdait à tous les coups) n'est, en effet, qu'une présomption (inductive) qu'ils étaient de mèche, mais pas une preuve irréfutable qu'ils avaient commis les crimes, ce qui restait encore à prouver. Il ne s'agit que d'un indice qui pointe vers leur culpabilité, mais pas encore d'une preuve factuelle, inattaquable ; cette preuve, Crabtree ne l'obtiendra que lorsque le même soir, après le bridge, voulant informer la police de ses soupçons, il sort dans les rues sombres et brumeuses de Londres. Le Dr Hyde, Mr Collins et Mr Andreyew, qui avaient deviné à l'attitude de Crabtree au jeu que celui-ci les soupçonnait, le suivent et essayent de l'assassiner. La tentative d'assassinat (qui n'aboutit pas grâce à l'arrestation providentielle de deux membres du trio³⁵, pris en flagrant délit) prouve, enfin et de manière irréfutable, que *Mr Smith* était, en réalité, un trio redoutable capable de penser et d'agir à l'unisson, pour son bénéfice et sa sauvegarde mutuelle. Le fait que les trois aient pu prouver (alibi vérifié), à tour de rôle, leur innocence, à chaque fois qu'ils commettaient un forfait, culpabilisait les deux autres qui s'escrimaient (avec succès) à faire de même : le crime de chacun d'eux innocentait les autres et vice-versa. Leur complicité machiavélique constituait, de ce fait, leur assurance-vie.

Pour clore son exposé des faits aux pensionnaires à son écoute, Crabtree leur fournit les tout derniers exemples de son processus mental d'inférence :

À noter encore quelques déductions d'ordre psychologique, acheva Mr Crabtree. Je m'étais demandé dès le début lesquels d'entre nous avaient assez d'estomac pour tuer et j'avais estimé que seuls en étaient capables : primo, Collins, par amour immodéré à l'argent – souvenez-vous de son avarice d'Écossais, si souvent sujette à plaisanterie ; secundo, le Dr Hyde dont la misanthropie résultait d'une vie gâchée et d'un emprisonnement peut-être immérité ; tertio, Andreyew, par perversion, goût du danger, déséquilibre... (LAH21 : 185)

Les arguments de Crabtree sont tirés de deux *topoi* :

- a) celui du « Fait existant ou inexistant », car « le plus souvent, ce à quoi l'on est porté d'instinct, on le fait, si on en a le pouvoir, les gens de faible moralité par intempérance, les honnêtes gens, parce qu'ils ont le désir d'être honnêtes. » (Aristote, *Rhétorique*, II, 1392b 39) ;
- b) celui du « Plus et moins »³⁶, étant donné que si quelqu'un « a le moins, il a aussi le plus » : « il frappe ses voisins, attendu qu'il frappe même son père » (Aristote, *Rhétorique*, II, 1397b 18).

³⁵ L'un des trois réussit à s'échapper.

³⁶ Molinié (1992 : 199) souligne que ce lieu (davantage développé dans les *Topiques*) est « susceptible de degrés dans la médiation argumentative ». Eggs (1994 : 110-11) range ce lieu (qu'il définit comme quasi-

Le lecteur avisé ne sera pas dupe : si les raisons apportées par Crabtree ne sauraient être acceptées comme preuve par un jury, il n'en reste pas moins qu'elles se révèlent exactes. Ce qui prouve que la démarche enthymématique est le propre de l'homme, de tout un chacun (un Crabtree quelconque tout comme un Holmes ou un Poirot). Il n'est pas question de génie, mais d'acuité dans les *observations* (encore faut-il disposer des informations nécessaires) et de cohérence dans l'élaboration des hypothèses (*réflexion*). Crabtree (un individu-lambda) en est la preuve vivante. Du coup, la 'génialité' du détective n'est pas dans ses gènes ni dans sa substance grise ni dans son QI, mais dans la mise en application très méticuleuse de sa méthode ($1 + 2 = 3$). L'enthymème est la manière la plus naturelle de raisonner (Vega y Vega, 2015 : 30), nous l'avons dit ; voilà pourquoi le lecteur (tout lecteur, peu importe aussi sa capacité intellectuelle) est à même d'apprécier une telle exposition des faits (et donc de consommer avec avidité et intérêt), un tel récit, un tel déroulement des événements. Nous sommes tous des détectives en puissance. Voilà aussi pourquoi ce genre littéraire est le plus universellement acclamé.

6. Conclusions

De l'analyse des deux romans de Steeman et de ses enquêteurs, il découle que si tout individu normalement constitué sait raisonner (tant bien que mal, certes), pour rendre compte de ce qui défie la raison, il faut un certain nombre d'éléments : tout d'abord, et condition *sine qua non*, des indices ; ensuite, chez l'enquêteur, le sens de l'observation et des connaissances encyclopédiques (doxales ou endoxales). Il lui faut aussi faire des hypothèses à partir des quatre dimensions de l'*eikós* : le fréquent naturel et culturel, le possible et l'admissible (Vega y Vega, 2000 : 126). La capacité de réflexion est également nécessaire pour aboutir à une conclusion pertinente amenant à une nouvelle connaissance. Un fait inexplicable frappe tous les yeux, ceux de l'individu ordinaire comme ceux du savant, mais pour arriver à l'expliquer, il ne suffit pas d'élaborer des hypothèses, encore faut-il établir « le lien qui unit plusieurs faits dont l'analogie est profonde, mais cachée » (Poincaré, 1908 : 110-11). C'est le fil d'Ariane qui a conduit les Dupin, les Holmes, les Lecoq, les Wens et les Poirot, entre autres, mais aussi les Crabtree à la résolution de l'énigme.

En nous proposant trois modèles d'enquêteurs, Steeman nous apporte de la lumière sur l'évolution de la figure de l'enquêteur dans le genre policier ; mais en outre il marque clairement une époque. L'exemple de Crabtree sera imité, notamment dans la période post-moderne.

logique) – à la même enseigne que les lieux de la cause et de l'effet, les principes de l'induction et de la déduction, de l'autorité, de l'analogie, de la similarité et des contraires, le *modus tollens* et le *modus ponens* – dans « les lieux qui formulent les principes de la production du savoir et de la recherche scientifique ».

Face au prototype du surenquêteur issu de la forme matricielle du genre, le modèle d'enquêteur personnifié par Wens, tout en étant acclamé par les lecteurs de son époque, évolue en s'humanisant. Strickland et Crabtree s'inscrivent dans cette transition menant à l'enquêteur lambda, imparfait, plus faible face aux aléas de la vie (et de la profession), mais aussi face au bon vouloir de son créateur qui s'adapte, lui aussi, aux nouveaux lecteurs.

Chez Steeman, l'évolution dans le style du genre se trouve davantage au niveau de l'éthos du personnage que du *pragma*. En effet, dans les deux romans que nous venons d'analyser, le point invariable, le dénominateur commun, reste la 'génialité' des démonstrations, peu importe celui qui les expose ou raconte, un détective de première classe ou Monsieur tout-le-monde. Le succès du genre n'est pas à chercher dans l'éthos intellectuel du personnage principal, mais dans le discours romanesque élaboré, dans le récit en tant que « texte », *i.e.*, littéralement, un « tissu » d'événements savamment disposés avec des prémisses et des conclusions, explicites et implicites, vraisemblables, nécessaires ou exceptionnelles, etc. Ceci dit, il est vrai que dans la recette du roman à énigme de Steeman (du moins dans les deux romans objets de cette étude), l'esprit mathématique (propre aux *Detective Novels* de Poe) s'estompe au profit de l'imagination créative : « Qu'un problème soit original, c'est indispensable, mais c'est insuffisant ! Il faut aussi estomper le côté revêche et mathématique grâce à un heureux dosage d'humour et de fantaisie, rehaussée à l'occasion d'un brin de poésie » (Steeman *apud* Huftier, 2006 : 29).

Déjà déclinant dans les années 1930, le stéréotype du surenquêteur exclusivement cérébral laissera, petit à petit, la place à un enquêteur plus humain, et partant, faillible, homme commun parmi les plus communs. À la manière de Mr Crabtree, l'enquêteur nouveau prendra peu à peu le relais en s'adaptant à son milieu, aux nouvelles formes de criminalité, aux vastes mutations sociétales, aux aléas du métier face à la perte de confiance dans les forces de police et, surtout, aux exigences d'une société où la vérité n'est plus une valeur sûre. Le glas de l'art de la découverte, lui, en revanche, n'a certainement pas sonné pour le genre policier³⁷ : pour preuve, entre autres, le célèbre Lieutenant Columbo (de la série télévisée américaine éponyme), frère Guillaume de Baskerville (chez Umberto Eco), le commissaire Bouclard (chez Alain Demouzon), à la deuxième moitié du siècle dernier, et, plus récemment, au troisième millénaire,

³⁷ Ni non plus pour la police scientifique, d'ailleurs. Deux criminologues québécois, Cusson et Louis (2020), consacrent un certain nombre de pages (*cf.* chapitre 6) de leur ouvrage sur l'Art de l'enquête au raisonnement (qu'ils nomment, suivant Peirce, 'abduction' et qu'Aristote avait déjà nommé enthymème).

l'avatar de l'éternel, de l'intemporel Sherlock Holmes (chez Jacques Fortier) qui n'a pas fini de plaire et... de raisonner.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE (1991) : *Rhétorique*. Traduction et notes de M. Dufour et A. Wartelle. Paris, Gallimard (coll. Tel).
- ARISTOTE (1992) : *Organon III, Les Premiers Analytiques*. Traduction et notes de J. Tricot. Paris, Vrin.
- ARISTOTE (1996) : *Poétique*. Traduction et notes de J. Hardy. Paris, Gallimard.
- ATILF-CNRS & UNIVERSITÉ DE LORRAINE (sd) : *Trésor de la Langue française informatisé*. URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>.
- BALLY, Charles (1956 ([1909])) : *Traité de stylistique française*. Vol. I. Genève, Librairie Georg & Cie ; Paris, Librairie Klincksieck.
- BARONETT, Stan (2012) : *Logic*. New York, Oxford University Press, 2nd edition.
- BERTRAND, Jean-Pierre ; Michel BIRON ; Benoît DENIS & Rainier GRUTMAN [dirs.] (2003) : *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris, Fayard.
- BOUCHARD, Guy & Raynald VALOIS (1983) : « (Nouvelle) rhétorique et syllogisme ». *Laval théologique et philosophique*, 39 : 2, 127-150.
- BOYER, Alain (1995) : « Cela va sans le dire. Éloge de l'enthymème ». *Hermès, La Revue*, 15, 73-90.
- CELLUCCI, Carlo (2013) : « Ripensare la filosofia », in F. Buongiorno (éd.), *Un colloquio con (e su) Carlo Cellucci*, 1-6. URL : <http://www.filosofiaitaliana.net/wp-content/uploads/2018/04/Intervista-a-Carlo-Cellucci.pdf>.
- CHASTAING, Maurice (1976) : « Le roman policier "classique" ». *Europe*, 54 : 571-572, 26-49.
- CUSSON, Maurice & Guillaume LOUIS (2020) : *L'art de l'enquête criminelle*. Paris, Nouveau Monde éditions.
- DOBRE, Dan (1988) : « Les "silences" de l'enthymème ». *Revue Romane de linguistique*, XXXIII : 2, 111-116.
- DOYLE, A. Conan (1900) : *The Sign of four*. Londres, George Newnes Ltd.
- DUBOIS, Jacques (1987) : « Genre frontière et expérience des limites ». *Études littéraires*, 20 : 1, 63-73.
- ECO, Umberto (2014 ([1976])) : *De superman au surhomme*. Traduction de M. Bouzaher. Paris, Grasset.
- EGGS, Ekkehard (1994) : *Grammaire du discours argumentatif*. Paris, Kimé.
- FABRE, Jean (1994) : « Heuristique et littérarité du roman d'énigme », in J. M. Graitson (éd.), *Agatha Christie et le roman policier. Actes du 5^e colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (nov. 1991)*. Chaudfontaine, Éditions du CEFAL, 117-120.
- FONTANIER, Pierre (1968) : *Les figures du discours*. Paris, Flammarion.

- FOSCA, François (1937) : *Histoire et technique du roman policier*. Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique.
- GABORIAU, Émile (2013 [1866]) : *L’Affaire Lerouge*. Paris, Édition du Masque (coll. Poche).
- GAGE, John. T. (1996) : « Enthymeme », in Theresa Enos (éd.), *Encyclopedia of Rhetoric and Composition*. Garland City Press, 223-225.
- GRIMALDI, William A. (1953) : *The Enthymeme in Aristotle*. Thèse de doctorat inédite. Princeton University.
- HOOD, Michael D. (1984) : *Aristotle’s Enthymeme. Its Theory and Application to discourse*. Thèse de doctorat. University of Oregon.
- HUFTIER, Arnaud (2006) : *Stanislas-André Steeman : aux limites de la fiction policière*. Paris, Encrage (coll. Belles Lettres).
- KRAUS, Manfred (2003) : « Charles S. Peirce’s Theory of Abduction and The Aristotelian Enthymeme from Signs », in Frans H. Van Eemeren *et al.* (éds.), *Anyone who has a view: Theoretical Contributions to the Study of Argumentation*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 237-254.
- LABOURÉ, Jean-Paul, DUPRÉ, Julien (2011) : « S.-A. Steeman : Autopsie d’une œuvre ». *Les polarophiles Tranquilles, Bulletin de liaison*, 18. URL : http://polarophile.free.fr/-bulletin/18_fr.pdf
- LE GUERN, Michel (1978) : « L’éthos dans la rhétorique française de l’âge classique », in Centre de recherches linguistiques et sémiologiques (éd.), *Stratégies discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 281-287.
- LE GUERN, Michel (2008) : « Sur le silence ». *Littérature*, 149 : 1, 38-44.
- LE MOIGNE, Jean-Louis (1991) : *La modélisation des systèmes complexes*. Paris, Dunot.
- LITS, Marc (1999) : *Le roman policier : introduction à la théorie et à l’histoire d’un genre littéraire*. Liège, Éditions du CEFAL. 2^e éd. complétée.
- LITS, Marc (2003) : « Simenon : l’impossible choix entre la production de masse et la reconnaissance littéraire », in Jean-Paul Bertrand *et al.* (dirs.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris, Fayard, 347-356.
- LOCARD, Edmond (1924) : *Policiers de roman et policier de laboratoire*. Paris, Payot.
- MAINGUENEAU, Dominique (1986) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU, Dominique (2010) : *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Armand Colin.
- MOLINIÉ, Georges (1992) : *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Le Livre de Poche (coll. Les Usuels de Poche).
- PEIRCE, Charles S. (1978) : *Écrits sur le signe*. Édition établie par G. Deledalle. Paris, Seuil (coll. L’ordre philosophique).
- PELLETIER, Yvan (1996) : « L’enthymème, argument du quotidien ». *Philosophia Perennis*, III : 2, 147-172.

- POINCARÉ, Henri (1908 ?) : *Science et méthode*. Paris, Flammarion. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691658b/f11.item>
- REUTER, Yves (2009) : *Le roman policier*. Paris, Armand Colin, 2^e éd.
- SABRE, Ru Michael (1990) : « Peirce's Abductive Argument and the Enthymeme ». *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 26 : 3, 363-372.
- SAINT-LAURENT, Cecil (1965) : « Préface », in F. Hoveyda, *Histoire du roman policier*. Paris, Éditions du Pavillon, 17-19.
- STEEMAN, Stanislas A. (1967 [1931]) : *Le Dernier des six (Six Hommes morts)*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).
- STEEMAN, Stanislas A. (1990 ([1932])) : *Un dans trois*. Paris, Librairie des Champs Élysées (coll. Le Masque).
- STEEMAN, Stanislas A. (1939) : *L'Assassin habite au 21*. Paris, Librairie des Champs Élysées (coll. Le Masque).
- VAN DINE, S. S. (1928) : « Twenty rules for writing Detective Novel ». *The American Magazine*, 14, 26-30.
- VAREILLE, Jean-Claude (1994) : « Émile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in J. M. Graitson (éd.), *Agatha Christie et le roman policier. Actes du 5^e colloque international des Paralittératures (nov. 1991)*. Chaudfontaine, Éditions du CEFAL, 21-35.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (1994) : *L'Enthymème romanesque. Essais de logique fictionnelle*. Thèse de doctorat sous la direction de Michel Le Guern. Université Lumière Lyon-2.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (1996) : « Plaisir et roman. Un essai de logique fictionnelle », in Emilia Alonso Montilla et al. (éds.), *La Lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*. Séville, Universidad de Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, vol. 2, 93-104.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (2000) : *L'Enthymème : Histoire et actualité de l'inférence du discours*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (2006) : « L'Éthos romanesque chez Michel Butor. Rhétorique, linguistique et littérature ». *Orbis Litterarum*, 61 : 5, 341-360.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (2015) : « Popularizing the Enthymeme: Fans for Aristotle », in J. J. Vega y Vega (éd.), *The Essential Enthymeme. Propositions for educating students in a modern world*. Berne, Peter Lang, 29-59.
- VEGA Y VEGA, Jorge J. (2017) : « L'implicite et l'enthymème dans *Le Dormeur du Val* », in S. Anquetil et al. (dirs.), *Autour des formes implicites*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 149-164.
- VENTURA, Daniela (2019). *L'Enthymème dans Le Nom de la rose d'Umberto Eco*. Paris, L'Harmattan (coll. Sémantique).
- VENTURA, Daniela & Jorge J. VEGA Y VEGA (2015) : « The Enthymeme in Detective Novels », in J. J. Vega y Vega (éd.), *The Essential Enthymeme. Propositions for educating students in a modern world*. Berne, Peter Lang, 325-367.
- VIDOCQ, Eugène F. (2018 ([1828 ?])) : *Les Mémoires authentiques de Vidocq*. Préface et notes de R. Martin. Paris, Éditions Archipoche.