Filatures et poursuites dans le Paris d'Émile Gaboriau

Christophe Reffait

▶ **To cite this version:**

Christophe Reffait. Filatures et poursuites dans le Paris d'Émile Gaboriau. Romanesques : revue du Cercll : roman & romanesque, 2018, Romanesque et ville dans le roman populaire, Hors-série, pp.53-74. 10.15122/isbn.978-2-406-09127-1.p.0053 . hal-03625558

HAL Id: hal-03625558
https://u-picardie.hal.science/hal-03625558

Submitted on 31 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christophe REFFAIT

FILATURES ET POURSUITES DANS LE PARIS D'ÉMILE GABORIAU

Dans le cadre de la réflexion générale sur romanesque et ville, le présent article repartira du lien évident entre roman policier et espace urbain. Comme le rappelle Jean-Claude Vareille, en évoquant les *Mémoires* de Vidocq de 1828-1829, la réponse de celui-ci à Sue en 1844 avec *Les vrais Mystères de Paris*, ou encore les enquêtes sociales qui leur étaient contemporaines, le crime apparaît comme le fait urbain majeur du XIX^e^ siècle[1]. Car la ville ne signifie pas un progrès dans la civilisation et dans les mœurs… : la densité d'hommes contraints à vivre ensemble n'entraîne pas tout uniment leur amélioration. Certes Balzac objectait à Rousseau que « la Société, loin de le dépraver [l'homme], le perfectionne, le rend meilleur », mais il ajoutait que « l'intérêt développe alors énormément ses penchants mauvais »[2]. Le rapprochement des hommes les raffine autant qu'il les expose au froissement social. Le développement urbain suscite la promiscuité en même temps qu'il affiche les écarts socio-économiques. Dans la société urbaine post-révolutionnaire, a fortiori dans le Paris qu'évoquent les débuts de romans balzaciens, la densité de population suscite le désir et l'envie, en même temps qu'elle nécessite une police.

Ainsi, dans la ville qu'on croirait cadastrée et minérale, poussent de nouvelles forêts de Bondy, se creusent de nouveaux fossés, se dessinent de nouvelles sentes. Notons d'abord que le Paris des fortifications de Thiers n'est pas tout à fait le Paris en crue perpétuelle qu'évoque Victor Hugo en 1831[3] : entre les douze arrondissements des années 1840 et les fortifications s'étendent les villages – les Batignolles, la Chapelle, la Villette, etc. – qui ne seront annexés à Paris que dans les années 1860, et surtout des friches, des terrains vagues, une zone à la fois périurbaine et bornée par les fortifications. Autant de blancs sur les plans de Paris[4], et un paysage triste que décrivent les Goncourt ou Zola tout comme le roman populaire à Apaches : « entre les rues qui finissent et l'herbe qui commence » s'étend « une région ravagée »[5] ; il y a là une « première zone de banlieue intra-muros où la nature est tarie, la terre usée[6] » et que hante une population inquiétante. Cependant, le crime n'est pas seulement tapi dans le « mauvais campement de chiffonniers, le quartier des limousins du bas de Clignancourt » qui effraie Germinie[7], ou bien derrière le mur d'octroi de la Chapelle

[1] Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier, le détective*, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 40.
[2] Honoré de Balzac, Avant-propos de la *Comédie Humaine*, in *Balzac, Écrits sur le roman*, anthologie par Stéphane Vachon, Le Livre de poche, 2000, p. 290.
[3] Victor Hugo, *Notre Dame de Paris* [1831], III.2, Gallimard, « folio classique », 1999, p. 166.
[4] Voir l'excellent *Nouveau plan de Paris fortifié* (1850) consultable sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53025203n/f1.zoom.r=plan%20de%20Paris%201850.langFR
[5] Émile Zola, « Aux champs – La banlieue » [août 1878], in *Le Capitaine Burle et autres nouvelles*, Charpentier, 1883, p. 191.
[6] Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1864], chap. XII, GF-Flammarion, 1990, p. 115.
[7] *Ibid.*, p. 8.

qui inquiète Gervaise[8] ; il n'est pas seulement dans « ces paysages d'aridité que les grandes villes créent autour d'elles[9] ». Il se tapit aussi dans le premier tissu urbain, dans la rue Traversière-Saint-Honoré ou la rue Soly que décrit le narrateur au début de *Ferragus*[10], dans la pension Vauquer près de la Contrescarpe, voire, comme l'expose volontiers le roman populaire, dans le faubourg Saint-Germain. C'est toute la ville, et non seulement sa ceinture, qui est semée de zones inquiétantes. Non parce que le siècle n'a pas encore exclu les classes dangereuses du centre, mais parce que le tissu urbain tout entier est une image de la psyché humaine, aussi insondable qu'elle pour le roman.

Aussi le cadre urbain, et tout particulièrement le cadre parisien, se prête-t-il au roman policier, « directement lié à l'avènement de la civilisation industrielle et à l'urbanisation qui en découle », rappelle Marc Lits[11]. Cependant, Jean-Claude Vareille, François Rivière puis Matthieu Letourneux soulignent avant tout le lien du roman policier au roman antécédent : causalité donc plus générique que géo-historique, selon laquelle le roman policier naît, par glissement, du roman gothique du XVIII^e^ siècle et du roman populaire associé, ce qui entraîne à la fois une parenté des espaces et une prévalence du paradigme indiciaire[12]. Le roman policier, ou roman judiciaire, se caractérisera tout comme le roman gothique par « l'hypertrophie du code herméneutique » (Jean-Claude Vareille cite cette expression de Barthes dans *S/Z*) : « tout ce qui, dans un texte, concerne la position d'une question, sa solution et surtout le retard mis à cette solution[13]. » On comprend dès lors ce qui se joue dans le récit de filature, qui deviendra une figure obligée du genre – nous sommes à une époque où Émile Gaboriau doit parfois définir le verbe « filer » en note de bas de page[14] – : s'y superposent l'itinéraire dans la ville, le fil du récit et le raisonnement du policier. Car si la filature met évidemment le romanesque en prise avec la topographie, elle constitue en outre une figuration spatiale et métaphorique de l'idée que « le cheminement du raisonnement consiste à retrouver celui du criminel[15] ». C'est la *scène* par excellence, la modalité narrative dans laquelle « la géographie urbaine préside à la dynamique même du récit », dans laquelle « la ville, elle-même narrativisée, nous révèle son intériorité »[16], et dans laquelle enfin le romanesque policier découvre ou construit un romanesque de la ville.

N'y a-t-il de filature qu'urbaine ? Le roman policier est-il la stricte transposition citadine du modèle cynégétique rustique dont le vocabulaire de Gaboriau garde la trace[17] ? Pas tout à fait : dans *Le Dossier n°113* (1867), une filature emmène le jeune inspecteur Lecoq

---

[8] Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], chap. Ier, éd. Chantal-Pierre Gnassounou, GF-Flammarion, 1997, p. 45.
[9] Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 115.
[10] Voir Jeannine Guichardet, Balzac « archéologue » de Paris, Paris, SEDES, 1986.
[11] Marc Lits, in Christine Calvet (dir.), *Configurations urbaines et discours des récits policiers,* Toulouse, Éditions universitaires du Sud, « Champs du signe », 2014, p. 33.
[12] Sur cette généalogie reliant le roman d'Ann Radcliffe au roman policier, voir en particulier Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures (1870-1930),* Limoges, PULIM, « médiatextes », 2010, p. 137.
[13] Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier, le détective*, *op. cit.*, p. 42.
[14] Voir Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, Dentu, 1867, p. 388. Voir aussi l'emploi du verbe en italique ou entre guillemets dans *Monsieur Lecoq*, vol. 1, « L'Enquête », Dentu, 1869, p. 143 et p. 372.
[15] Jean-Claude Vareille, *Filatures, itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Grenoble, PUG, 1980, p. 22. Ajoutons que Jean-Claude Vareille, dans *L'homme masqué, le justicier et le détective*, décrit le fonctionnement même du récit d'enquête, avec ses « relais pour lancer le récit en avant », dans des termes topographiques : il a ses « épisodes-carrefours qui ouvrent une bifurcation et une alternative possible avant que le texte ne choisisse une voie définitive » (*op. cit.*, p. 42).
[16] Christine Calvet, introduction, in *Configurations urbaines et discours des récits policiers*, *op. cit.*, p. 10.
[17] Citons cette phrase du premier volume de *Monsieur Lecoq*, qui ne déparerait pas les citations que Jean-Claude Vareille prend chez Maurice Leblanc ou Gaston Leroux : « La chasse sérieuse commençait et bientôt les deux limiers n'eurent pas trop de toute leur expérience et de tout leur flair pour suivre à vue un gibier qui semblait doué de l'agilité du cerf. » *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 366.

de la rue de Valois à la verdure du Vésinet[18]. Dans *La Cellule n°7* (1874) de Pierre Zaccone, l'agent de sûreté Buvard suit la jeune Héloïse, dite la Balafrée, jusqu'à Maisons-Laffitte, décrit comme une campagne rassérénante. Il a même suivi l'honnête Gardener de sa sortie de prison jusqu'en Inde[19], dans une filature digne de Cooper ou de Poe, dit le texte, ou encore du tour du monde de Fix aux basques de Philéas Fogg. Mais si la sortie de Paris fait sens, ce n'est pas parce que « le raisonnement éprouve le besoin d'être confronté avec les grands espaces extérieurs », comme l'écrivait Jean-Claude Vareille à propos de la partie américaine de l'enquête dans *Le Mystère de la chambre jaune*[20] ; c'est plutôt parce que les filatures hors de Paris, toujours déceptives dans notre corpus, invitent à rechercher décidément la vérité *dans* Paris, en même temps qu'elles disent la difficulté de cette recherche. Peut-être la scène liminaire et canonique de *Monsieur Lecoq* (1869) contribue-t-elle le mieux à définir la filature en même temps qu'elle fonde le genre policier. Cette reconstitution magistrale, par le jeune inspecteur, de la signification des traces de pas laissées dans la neige entre un cabaret du crime, à la limite du Sud du XIII^{e} arrondissement, et la rue de Patay ou la rue du Château des Rentiers, achoppe en effet contre un obstacle imparable : les traces se perdent quand on passe du « désert » (en somme les parties blanches du plan de Paris) à la « civilisation »[21] (les trottoirs piétinés)… La filature est donc le propre des espaces dans lesquels les traces n'existent plus : ces villes dont le peuplement rend possible la dissimulation des criminels. C'est ainsi qu'il ne faudrait pas se hâter de rabattre la logique narrative de la filature sur le paradigme indiciaire, le roman policier se démarquant sur ce point du récit cynégétique. Si le réseau des indices tient certes lieu de traces abstraites, la scène de filature représentera quant à elle un segment narratif plutôt dérogatoire à ce paradigme, puisqu'elle témoigne de la nécessité de suivre *à vue*[22].

Nous examinerons successivement comment la scène de filature construit l'espace parisien, comment elle suscite par son romanesque même une forme de réalisme, enfin comment elle contribue à la transfiguration du quotidien par l'enquête. On comprendra qu'Émile Gaboriau et Pierre Zaccone ont été choisis ici pour des raisons diamétralement inverses : le premier pour sa place de fondateur du genre judiciaire, pivot de l'évolution du roman du justicier en roman du détective[23], le second (auquel nous ne nous référerons qu'à titre comparatif) pour son éclectisme ou son opportunisme génériques, enclin justement à grossir les codes du policier lorsqu'il y recourt[24].

LA VILLE, LABYRINTHIQUE ET POREUSE

Dans sa généalogie des genres romanesques, Jean-Claude Vareille indique ainsi la parenté essentielle du roman gothique avec le roman judiciaire à venir :

---

[18] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113*, Dentu, 1867, p. 153-154.
[19] Pierre Zaccone, *La Cellule n°7*, Magny en Vexin, Impr. O. Petit, respectivement p. 148 et 236.
[20] Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op. cit.*, p. 25.
[21] Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 55.
[22] Même s'il existe des pages de Gaboriau dans lesquelles le raisonnement du détective parvient à prévenir le déplacement du suspect : voir notamment le dénouement du *Crime d'Orcival*, *op. cit.*, p. 385 *et sq.*
[23] Voir Jean-Claude Vareille sur Émile Gaboriau au « carrefour » des générations et des genres, dans *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 8.
[24] Témoin son emploi surabondant du verbe « filer » !

> Dans le roman noir ou le roman populaire, le mystère est partout. Et pas seulement parce que l'auteur se complaît à reprendre l'imagerie romantique du labyrinthe et de l'errance, des châteaux en ruines, des souterrains ténébreux, des corridors interminables ou des antichambres qui débouchent sur d'autres corridors et d'autres antichambres et ainsi sans fin. Ce qui fonctionne déjà comme dans le roman policier archaïque, ce n'est pas uniquement une certaine thématique, c'est la structure qui l'accompagne, sans que d'ailleurs il soit possible de déterminer où est la cause et où l'effet[25].

La reprise d'une même structure narrative d'ordre herméneutique suppose d'abord la reprise d'un espace : la ville du roman policier hériterait ainsi en droite ligne du château du roman gothique ; Paris ne serait pas si différent d'Otrante ; ces espaces jumeaux de deux genres apparentés participeraient de la même *imagerie*, pour nourrir le même récit d'élucidation. C'est peut-être pour cela qu'il ne se rencontre pas de scène filature intéressante à la campagne : il y faut un « bâti ». Mais ce bâti n'est pas dans le roman policier la réification de la toute-puissance d'un homme (le seigneur de Radcliffe ou de Sade) ni d'un ordre (féodal ou ecclésiastique) : c'est une émergence socio-économique, développement à la fois singulier et coordonné d'une forêt de murs dans laquelle se lisent tour à tour les menées des propriétaires, les normes urbanistiques et les usages des habitants. C'est une émergence où s'affichent ou bien se dissimulent les différents mondes sociaux nés de 1789. Aussi l'exploration de la ville s'apparente-t-elle à une herméneutique de l'âge démocratique. Et l'espace urbain n'est pas seulement labyrinthique mais double, comme celui du château du roman gothique : le plan de la circulation publique se double d'une circulation cachée dans les profondeurs ; la ville est à double-fond comme le château d'Udolphe ; on peut en connaître le plan et les façades sans être initié aux raccourcis et aux passages qui en disent la vérité. On voit bien quel relais offre le roman populaire à cette topographie symbolique, avant l'apparition du roman judiciaire *stricto sensu* : parmi cent exemples, un passage secret joue un rôle essentiel dans le roman *Le Vieux Paris* (1855) de Pierre Zaccone, roman d'aventures et d'enquête dans le Paris de 1547, dont un chapitre a pour ambition de compléter le « Paris à vol d'oiseau » de Hugo en célébrant le Paris renaissant édifié entre Louis XI et Henri II[26]. Le passage secret en question relie deux demeures du Marais : le bel hôtel Saint-Paul de l'infâme Prévôt et la demeure désaffectée de celui qu'il a autrefois spolié, le sculpteur Réault, tenu pour mort depuis vingt ans, mais qui prépare nuitamment sa vengeance en prévoyant d'utiliser ce passage secret pour enlever la fille de son ennemi. Le passage relie le passé au présent, la victime au pouvoir, la vérité aux façades mensongères. Lorsque trente ans plus tard le même auteur s'adonne au roman de mœurs boursières plutôt qu'au roman historique[27], il utilise les mêmes expédients : dans une scène importante des *Drames de la Bourse* (1882), la belle Hélène surgit devant le héros grâce à un passage reliant, par les jardins, la rue de la Chaussée d'Antin des financiers à la rue de Mogador des lorettes, passage qui expose le jeune homme aux charmes de cette Circé de la spéculation en même temps qu'il dénonce une collusion d'ordre sociologique.

L'action policière s'installe sans effort dans l'espace urbain fantasmatique de ce type de roman populaire, espace discontinu pour les non-initiés, mais qui permet

---

[25] Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 42.

[26] Pierre Zaccone, *Le Vieux Paris*, Adolphe Delahays éditeur, 1855, chap. VI. Ce chapitre, qui exalte la « grâce infinie » de cette architecture de « plein cintre romain » et de « colonnes grecques » (p. 73), où les « arabesques » se conforment au « chevaleresque », peut se lire comme un méta-commentaire imagé du romanesque de Zaccone.

[27] Voir Pierre Zaccone, *Les Drames de la Bourse*, Dentu, 1882, chap. VIII, p. 102.

l'évanouissement des coupables par un réseau de passages redoublant le réseau connu des rues. Dans les romans de Gaboriau, le motif de la maison à double-entrée est récurrent, et le passage secret sert d'ailleurs aussi bien les intérêts des criminels que des détectives, qui connaissent leur ville. Dans *Le Dossier n°113* par exemple, l'inspecteur Lecoq, filé de nuit par des criminels depuis le boulevard Montmartre jusqu'au square des Arts et Métiers, est périodiquement dénoncé par les zones éclairées de la rue, comme Valjean et Cosette fuyant Javert. Il finit par entrer dans une maison de sa connaissance. Le concierge, interrogé une minute plus tard par ses poursuivants, affirme qu'il n'a vu personne : « Après cela (…), je ne puis être sûr de rien, la maison ayant une autre issue sur la rue Saint-Denis[28] », ajoute-t-il, au grand dam des méchants. Le roman policier est roman de la circulation, et il spécule sur ce plaisir de l'esquive dans la ville transformée en terrain de jeu. Dans *Monsieur Lecoq*, lorsque la filature du bandit Mai tourne à la poursuite (le continuum enquête-filature-poursuite caractérise le genre) et que la double-entrée, précaution et *topos* sur lesquels ironisera le roman echenozien[29], devient une arme défensive, on perçoit la connivence qui s'établit entre gibier et limier, aussi bien qu'entre auteur et lecteur, du fait du caractère gnomique de cette cartographie romanesque :

> Mai avait probablement habité l'Angleterre et l'Allemagne, puisqu'il parlait la langue de ces pays aussi couramment que les natifs, mais à coup sûr il connaissait son Paris aussi bien que le plus vieux Parisien. Cela fut démontré rien que par la façon dont il se jeta brusquement rue des Gravilliers et à la sûreté de sa course au milieu de ce lacis de petites rues bizarrement percées, qui s'enchevêtrent entre la rue du Temple et la rue Beaubourg.
>
> Ah ! il savait ce quartier sur le bout du doigt, et comme s'il y eût vécu la moitié de son existence. Il savait les maisons à deux issues, les passages tolérés par certaines cours, les longs couloirs tortueux et sombres débouchant sur plusieurs rues.
>
> Par deux fois il faillit dépister les policiers. Au passage Frépillon, son salut ne tint qu'à un fil. S'il fût resté une minute encore immobile dans un coin obscur où il s'était blotti, derrière des tonneaux vides, les deux agents s'éloignaient[30].

Dans ce roman de la fluidité, qui dose les vitesses (car après les « ruses » dans l' « étroite enceinte » des ruelles vient la course « de vitesse et de fond » sur les boulevards[31]), les moyens de transport eux-mêmes sont à double-entrée (et le fiacre a à peu près la même fonction que la rame de métro dans le cinéma policier contemporain) :

> Près du musée de Cluny, des fiacres stationnaient. Mai s'arrêta devant la première file, adressa quelques mots au cocher, et monta du côté de la chaussée.
>
> Le fiacre aussitôt partit à fond de train.
>
> Mais le prévenu n'était pas dedans. Il n'avait fait que le traverser, et pendant que le cocher s'éloignait pour une course imaginaire payée à l'avance, Mai se glissait du côté du trottoir cette fois dans une voiture qui quitta la station au galop[32].

---

[28] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113*, *op. cit.*, p. 187.

[29] Voir Jean Echenoz, *Lac*, Éditions de Minuit, 1989, p. 53 : « et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien. »

[30] Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 366-367.

[31] *Ibid.*, p. 367.

[32] *Ibid.*, p. 368.

Double porosité de la ville, donc, puisque les maisons à double entrée se compliquent de voitures à double entrée, que les policiers savent aussi bien utiliser que les fugitifs[33] : la filature ou la poursuite défont les rigidités et cloisons de l'espace urbain, cette vivacité ludique confinant chez Gaboriau au jeu de cache-cache ou à l'épreuve sportive. Or Jean-Claude Vareille signale que ce romanesque de la ville dans le roman policier peut entrer en concurrence avec l'idéal même du récit d'enquête, comme si le passage secret et ses avatars altéraient le paradigme indiciaire[34]. Il place en effet « l'utilisation des souterrains, des passages truqués et des portes secrètes » sur le même plan que les expédients narratifs dénoncés par S. S. Van Dine dans ses « Vingt règles du roman policier » en 1928[35]. Héritage du roman gothique et du roman populaire, ces motifs nourriraient un romanesque de la ville par essence opposé au « jeu intellectuel » auquel Van Dine voudrait ramener le roman policier[36]. À dire vrai, les préconisations de Van Dine, humoristiques quand elles posent que le roman ne doit pas se terminer par un mariage (règle 3) ou que le seul crime valant les peines du lecteur est le meurtre (règle 7), plus sérieuses quand elles écartent l'idée que le criminel soit le détective (règle 4) ou qu'elles refusent le mobile politique (règle 19), se situent surtout sur un plan scénarique. Les seules « *side-issues* » que dénonce Van Dine sont celles de l'expansion descriptive, d'une pause mimétique qui entraverait la progression diégétique[37], et il n'y a rien que préconise l'auteur américain qui soit incompatible avec la construction d'un décor urbain à double-fond. Cependant, la remarque de Jean-Claude Vareille met en lumière le fait que Gaboriau joue bel et bien de deux modèles tensifs différents : d'une part des péripéties fondées sur un espace urbain complexe et ludique, d'autre part une ligne hypothético-déductive plus propre au roman d'enquête.

Jean-Claude Vareille entend montrer que « le roman policier de la Belle Époque, genre prétendument scientiste, noie la logique sous une foule d'images qui ramènent à une pensée primitive[38] », et que l'espace de la ville labyrinthique est gouverné par une structure mythique qui est celle de la poursuite du « secret » de la « mère » contre les menées d'un « père » tout-puissant. Certes trouver le secret de la mère est exactement l'argument de romans comme *Le Dossier n°113* de Gaboriau ou *Le Vieux Paris* de Zaccone, mais ce qui nous intéressera est – plus que la structure mythique qui vient redoubler au moyen de la représentation de l'espace le récit d'enquête lui-même – comment se précise chez Gaboriau, au fil des poursuites dans la ville, un soupçon d'ordre sociologique. Dans *Monsieur Lecoq*, le jeune inspecteur et le père Absinthe reprennent la filature de Mai, désormais accompagné d'un complice, entre la rue Mouffetard et le faubourg Saint-Germain. Parvenus devant l'hôtel particulier du Duc de Sairmeuse, ces deux suspects se concertent en évoquant un vol d'argenterie, et Mai s'introduit agilement dans l'enceinte. La police fouillera l'hôtel et son jardin durant des heures, avec l'aide des domestiques, sans retrouver le suspect, qui est comme rentré sous terre à la faveur de la réception qui se tient ce soir-là, à moins qu'il ne se soit fondu dans le duc de Sairmeuse

---

33 Voir comment Lecoq sème son propre agent Fanferlot dans *Le Dossier n°113*, *op. cit.*, p. 96.
34 Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op. cit.*, p. 27.
35 Voir http://www.openculture.com/2016/02/20-rules-for-writing-detective-stories.html
36 « *THE DETECTIVE story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event* », écrivait Van Dine, qui expliquait que tous les indices doivent être livrés au lecteur (règles 1 ou 15), que « la culpabilité doit être prouvée par déduction logique » (règle 5) ou encore que « l'énigme criminelle ne doit être résolue que par des moyens naturels » (nous traduisons).
37 *A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations » such matters have no vital place in a record of crime and deduction. They hold up the action and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion. To be sure, there must be a sufficient descriptiveness and character delineation to give the novel verisimilitude* (règle 16, réf. électronique citée).
38 Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op. cit.*, p. 34.

lui-même. La filature et la poursuite, qui durant une grosse quarantaine de pages[39] ont mené le lecteur de l'Odéon à la rue de Grenelle, mais en passant par la rue Lafayette, le boulevard Montmartre, la rue des Gravilliers, la place d'Italie et la rue Mouffetard, s'interrompt dans les beaux quartiers, plus mystérieux que tous les quartiers populaires traversés. Elle s'interrompt, plus précisément, sur l'image surprenante et suggestive de « monseigneur », retiré dans ses appartements, à peine entrevu « par la porte entr'ouverte d'une petite salle de bain de marbre blanc[40] », d'où il adresse quelques propos débonnaires aux fonctionnaires de police qui foulent ses tapis. Elle s'interrompt sur un soupçon imprononçable : que le criminel soit caché là, que les ducs soient des crapules, et toute la ville un *mundus inversus*.

LE REALISME OBLIQUE DU ROMANESQUE

La règle n°16 de Van Dine selon laquelle le roman policier ne saurait souffrir ni expansions descriptives (« *long descriptive passages* ») ni longues analyses psychologiques (« *subtly worked out character analyses* »), lesquelles auraient pour inconvénient de « suspendre l'action » et d'introduire des « éléments étrangers au propos » (« *hold up the action and introduce issues irrelevant to the main purpose* »), est somme toute respectée par un auteur comme Émile Gaboriau. Mais elle semble trop grossière pour décrire la manière dont le romanesque et les *realia* urbaines font système dans le roman d'aventures judiciaires, remettant en question l'idée même d'expansion descriptive, par exemple dans ce passage du *Dossier n°113* où le policier Fanferlot file puis intercepte l'employé de banque Cavaillon :

> Il marchait très-vite, se souciant peu des murmures des passants qu'il coudoyait, et l'agent de la sûreté avait presque peine à le suivre.
>
> Arrivé rue Chaptal, Cavaillon tourna court et entra dans la maison qui porte le numéro 39.
>
> Il avait à peine fait trois pas, dans le corridor assez étroit que, se sentant frapper sur l'épaule, il se retourna brusquement et se trouva face à face avec Fanferlot. (…)
>
> — Que me voulez-vous ? demanda-t-il d'une voix étranglée par la peur. (…)
>
> — Vous daignerez, cher monsieur, répondit-il, excuser la liberté grande, mais j'aurais à demander à votre obligeance un petit renseignement. (…)
>
> Que faire ? Cavaillon prit le bras de M. Fanferlot et sortit avec lui.
>
> La rue Chaptal n'est pas une de ces voies bruyantes et encombrées où les voitures constituent pour le piéton un perpétuel danger. On n'y trouve que deux ou trois boutiques, et, du coin de la rue Fontaine, occupée par un pharmacien, jusqu'en face de la rue Léonie, s'étend un grand mur triste percé çà et là de petites fenêtres qui éclairent des ateliers de menuiserie.
>
> C'est une de ces rues où l'on peut causer à l'aise, sans être à tout moment forcé de descendre du trottoir, et M. Fanferlot et Cavaillon ne devaient pas craindre d'être troublés par les passants.[41]

Le présent de « cautionnement » ou de « témoignage »[42] utilisé dans les deux derniers paragraphes installe le lecteur dans une actualité partagée. La désignation de la rue par son nom entretient cet ancrage spatio-temporel. Les allusions à une généricité et un savoir

[39] Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 347-387.
[40] *Ibid.*, p. 386.
[41] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113*, *op. cit.*, p. 34-35.
[42] Voir Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], José Corti, 1990, p. 78.

expérimental commun (« une de ces voies / rues où… ») parachèvent la modalité gnomique voire déictique du passage. Ce régime d'actualité, qui est fréquemment celui du roman balzacien ou stendhalien aussi bien que du roman populaire, mais qu'évitent le roman de Zola ou des Goncourt, manifeste la puissance référentielle spécifique du roman romanesque. Certes ces paragraphes de Gaboriau ne disent rien de plus que deux lignes de Zola ou de Goncourt sur tel ou tel segment de rue, mais d'abord la minceur n'enlève rien à la puissance suggestive (c'est un caractère bien connu de la description « squelettisée » stendhalienne[43]), ensuite la référence à la réalité urbaine est d'autant plus puissante qu'elle fait saillie dans un système romanesque qui ne la professe pas. N'étant pas commandée par un manifeste esthétique réaliste-naturaliste qui tend forcément à la réifier, la référence aux rues de Paris dans le roman à la manière de Gaboriau s'impose doublement comme évocation et comme explication. Non seulement le 39 de la rue Chaptal nous apparaît ici comme sur un autochrome parisien de la collection Albert Kahn, mais encore le passage exauce l'idéal lukácsien de la description tout entière inféodée au récit[44]. Telle serait la puissance du réalisme oblique du roman romanesque, évidente par ailleurs dans les lignes de *Monsieur Lecoq* qui décrivent la poursuite du bandit Mai par l'inspecteur Lecoq et le père Absinthe, dans les rues comprises entre la rue du Temple et la rue Beaubourg :

> La poursuite présentait d'horribles difficultés. La nuit était venue, et en même temps s'était élevé ce léger brouillard qui suit invariablement les premières belles journées du printemps. Le gaz des réverbères brûlait rouge dans la brume sans projeter de lueurs.
>
> Et pour comble, c'était l'heure où ces rues laborieuses sont le plus peuplées ; les ouvriers sortent des ateliers, les ménagères courent aux provisions pour le souper, devant toutes les maisons des centaines de locataires bourdonnent comme des abeilles autour de leur ruche.
>
> Mai profitait de tout, pour égarer les gens acharnés après lui. Groupes, embarras de voitures, travaux de voirie, il utilisait tout, avec une merveilleuse présence d'esprit et une adresse si rare qu'il glissait comme une ombre, à travers la foule, sans heurter personne, sans soulever sur son passage la moindre réclamation. Il avait fini par s'engager dans la rue des Gravilliers et gagnait les larges voies[45].

Toujours Gaboriau travaille l'ancrage réaliste de sa fiction, par la dénomination des rues, par le présent gnomique (« ce léger brouillard qui suit invariablement… »), ou par le présent de témoignage sociologique du roman de mœurs (« sortent », « courent », « bourdonnent »). L'atmosphère de cet *extérieur nuit* s'indique, en même temps que la description demeure intégralement inféodée au récit : rien n'est dit qui ne signifie un obstacle à la poursuite. À proprement parler, le texte de Gaboriau ne s'autorise aucune expansion descriptive : la seule mention de couleur est motivée par une explication de l'obscurité, et cette vignette du II^{e} arrondissement populaire à la fin du Second Empire se caractérise d'abord par ses lacunes. Mais c'est justement parce que cette évocation est un texte « pressé » – pour détourner un adjectif que Philippe Hamon employait à propos du récit réaliste[46] – , c'est justement parce que ce texte n'est pas une description élaguée à la mode de Flaubert mais un texte d'emblée

---

43 Georges Kliebenstein, « Dysmimésis stendhalienne », *L'Année Stendhalienne* n°2, Honoré Champion, 2003, p. 137-138.
44 Georg Lukács, « Raconter ou décrire ? – Contribution à la discussion sur le naturalisme et le formalisme » [« Erzählen oder beschreiben ? », *Internationale Literatur*, n°11, 1936], *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche éditeur, 1975, p. 131.
45 Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 367.
46 Philippe Hamon, « Un discours contraint » [1973], in *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, « Points essais », 1982, p. 160.

sélectif et pauvre, c'est justement parce que ce roman romanesque n'a pour fin que l'action policière et l'explication afférente, que l'incidente descriptive est aussi efficace et échappe à ce que Lukács appellerait l'abstraction de l'esthétique naturaliste. La ville s'impose comme milieu plutôt que décor, comme la Chinatown du film de Michael Cimino, précisément parce que cette écriture refuse tout investissement descriptif. Rien n'est concerté, tout est motivé, dans le sens où le descriptif est ici une concrétion survivante dans une esthétique où les places sont chères. Peut-être le sentons-nous mieux encore dans les passages des romans de Gaboriau où l'effet de connivence lié à l'actualité de l'écriture se mue pour nous en document historique, comme dans toute œuvre, cinématographique, photographique ou littéraire où des *realia* d'arrière-plan intéressent d'autant plus qu'elles sont obsolètes, ainsi dans ce passage du *Dossier n°113*, où le policier Fanferlot épie le rendez-vous de la suspecte Nina Gypsy avec un inconnu :

> Mme Gypsy avait bien huit ou dix minutes d'avance, mais il rattrapa lestement sa distance. Il avait pris, au pas de course, la route que la jeune femme devait avoir suivie, et il la rejoignit vers le milieu du pont au Change.
>
> Elle allait d'une allure indécise, tantôt très vite, tantôt à petits pas, en personne qui, impatiente de se rendre à un rendez-vous, est partie trop tôt et cherche à user le temps.
>
> Sur la place du Châtelet, elle fit deux ou trois tours, s'approcha des affiches du théâtre, s'assit un moment sur un banc, et enfin, à neuf heures moins un quart, à peu près, elle alla s'installer sur une des banquettes du bureau des omnibus.
>
> Une minute après elle, Fanferlot entra. Mais, comme en dépit de sa barbe épaisse il redoutait l'œil de madame Gypsy, il alla se placer de l'autre côté du bureau, dans l'ombre.
>
> — Singulier lieu de rencontre ! pensait-il, tout en étudiant la jeune femme. Mais qui peut lui avoir donné ce rendez-vous ? À la curiosité que je lis dans ses yeux, à son inquiétude évidente, je jurerais qu'elle ignore qui elle attend !
>
> Le bureau, cependant était plein de monde. À toute minute, des employés criaient la destination d'un omnibus qui arrivait. Quantité de gens entraient et sortaient, qui réclamaient des numéros ou changeaient leurs correspondances.
>
> À chaque nouvel arrivant, Gypsy tressaillait et Fanferlot se disait : « Est-ce celui-là ? »
>
> Enfin, au moment où neuf heures sonnaient à l'Hôtel-de-Ville, un personnage entra, qui, sans demander de numéro au bureau, marcha droit à Mme Gypsy, la salua et s'assit près d'elle[47].

Qu'il y ait des affiches de théâtre place du Châtelet ne nous dépayse pas. Plus intéressant nous semble ce bureau des omnibus aujourd'hui disparu, certes non parce que le texte en fait un « singulier lieu de rencontre », mais parce qu'affleure ici pour nous une archive d'usages abolis, en même temps qu'approximativement intelligibles. Qu'est-ce que « réclamer un numéro » dans un bureau d'omnibus ? — prendre un ticket d'attente ? réserver une place dans une voiture ? Qu'est-ce que *changer sa correspondance* ? — décider de prendre une autre ligne parce que l'arrivée de l'omnibus en question est plus prochaine, et donc envisager une autre correspondance entre deux lignes, comme on change d'itinéraire en métropolitain ? Ce qui importe ici est que ces grumeaux référentiels, pris dans la pâte du récit de filature, renvoient à des usages partagés qui sont une évidence pour le lectorat d'époque et créent donc un effet de réalité d'autant plus vif que l'explication est inutile (nous ne sommes pas dans un texte qui fonctionne comme l'explication *autonome* du mouvement de la gare Saint-

[47] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113*, *op. cit.*, p. 94.

Lazare au début de *La Bête humaine*). Ce qui importe aussi est que le texte conserve pour nous une part d'intelligibilité, la référence demeurant compréhensible au regard de notre expérience de la ville. Ce qui importe, enfin et surtout, est la garantie d'authenticité que la minoration même de la référence, dans ce genre de roman, fournit circulairement à la référence. Lorsque Gaboriau signale le temps nécessaire à un trajet de la gare Saint-Lazare à la rue des Saint-Pères[48], lorsqu'il montre la petite négociation entre Lecoq et un cocher pour aller de Paris au Vésinet[49], et de même lorsqu'un roman de Paul Bourget évoque l'ardoise et le portefeuille de cartes de visite que les cochers particuliers avaient près de leur siège[50], ou encore lorsqu'un Dubut de Laforest nous donne incidemment le prix d'un bock, s'établit une sorte de puissant réalisme par inadvertance, qui illustre les vertus du décentrement selon l'art zen du tir à l'arc… : c'est hors des manifestes du réalisme que se joue le réalisme, c'est dans le détail anecdotique que se dit l'épaisseur d'une ville, (faux) paradoxe assez souvent vérifiable dans le roman policier, de Gaboriau à nos jours.

Évidemment, nous pourrions lire ce genre de passage, dans le roman d'aventures qu'est le roman judiciaire d'Émile Gaboriau, comme l'une des manifestations de la manière dont « la référentialité procure un *cache* », pour reprendre la démonstration de Charles Grivel[51] : l'une des manifestations de la manière dont le romanesque, essentiellement préoccupé de s'ériger en vérité en dissimulant son fonctionnement, peut parfois s'alimenter « à l'Histoire (à la réalité référentielle) », en même temps qu'il entretient sa motivation, tout cela afin de « gommer » son « artifice » et la mécanique de son engendrement[52]. Mais dans les cas qui nous ont intéressé, la démonstration par Grivel que le texte romanesque fonctionne comme une vaste pétition de principe pourrait aussi bien se retourner : ce ne serait plus que « la fiction 'historicisée' acquiert sa propre nécessité, sa propre fixité, à partir d'un champ historique imaginaire » ; ce serait plutôt que le romanesque, tout à son développement, emporterait dans son flux des *realia* alluvionnaires dont l'effet de réalité est justement d'autant plus vif qu'elles sont de toute évidence annexes à l'intérêt romanesque. Ce n'est pas tellement que le texte romanesque « emprunte » au référent « sa propre crédibilité (supposée) »[53] ; c'est qu'il subsiste dans le romanesque des grains de réalité, d'autant plus notables qu'ils sont entraînés par une explication d'ordre dramatique et non présentés comme des éléments d'ambiance (ce qui serait le début d'un décollement réifiant). Le bureau des omnibus de Gaboriau, ce serait donc le document nu, en dehors de toute intention documentaire, et en raison de la précipitation romanesque.

LES LIMITES DE LA FILATURE

Même si la ville peut être, comme le château gothique, une projection spatiale du mystère à résoudre, et même si les scènes de filature ou de poursuite sont piquées, chez un romancier comme Émile Gaboriau, d'effets de réalité remarquables, il nous semble que le roman d'enquête tend à borner la valeur herméneutique de ces parcours dans la ville : la

48 Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, *op. cit.*, p. 397.
49 Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113, op. cit.*, p. 154.
50 Voir Paul Bourget, *Un cœur de femme*, Paris, Lemerre, 1890, p. 2.
51 Voir Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye – Paris, Mouton, 1973, p. 253 : sur « l'effet de mime » qui accompage la « vraisemblabilisation », et l'idée que « La fiction se fait vraie pour être lisible (lue) dans son effet de fiction. »
52 *Ibid.*
53 *Ibid.*

filature ou la poursuite sont souvent déceptives et ne sont pas toute l'enquête, qui les déborde et qui suggère que la vérité de la ville se joue dans le temps plutôt que dans l'espace.

En premier lieu, le roman essentiellement ironique de Gaboriau joue autour d'une caractéristique formelle du genre judiciaire qui est la focalisation externe. Jean-Claude Vareille, cherchant à distinguer le roman policier des genres populaires dont il procède, en signale trois traits spécifiques : le Détective n'est pas le Vengeur du roman populaire romantique, mais constitue une instance indépendante des mobiles du crime ; la résolution du crime est le fil central de l'intrigue ; enfin et surtout, le roman policier suppose la généralisation de la « vision du dehors » selon Jean Pouillon, c'est-à-dire que le policier en sait nécessairement moins que le criminel, mais le narrateur doit aussi en dire moins que n'en sait le policier[54]. Dans son article pour le collectif *Configurations urbaines et discours des récits policiers*, Claude Mesplède cite incidemment un propos de Claude-Edmonde Magny qui écrivait, dans *L'Âge d'or du roman américain*, que Dashiell Hammet est « l'instigateur de la méthode behaviouriste », dans la mesure où « il ne rapporte que ce que nous pourrions voir ou entendre si nous assistions à la scène, comme y assiste le cameraman qu'il a délégué pour notre bénéfice »[55]. Mais cela, nous l'avons évidemment déjà chez Émile Gaboriau, chez qui toute action (en particulier les scènes de filature et de poursuite) concorde avec un point de vue (celui des détectives embusqués) qui s'exprime logiquement par une focalisation externe (montrant le comportement plus ou moins suggestif des suspects), laquelle débouche sur une poétique de la suspicion. Une phrase comme celle du *Vieux Paris* de Pierre Zaccone, affirmant que « celui qui eût suivi le vieux Lombard, une nuit seulement, eût (…) assisté à un étrange spectacle ![56] », c'est-à-dire l'aurait vu s'introduire dans une maison désaffectée du Marais, jouxtant l'hôtel du Prévôt, emprunter les longs couloirs poussiéreux de cette maison, etc., etc., est une phrase impossible dans un roman d'Émile Gaboriau, soigneusement inféodé à une focalisation externe actualisée et non pas fantasmée, respectueuse des cloisons et murs citadins. Cela confine chez ce dernier à un jeu sur le soupçon qui est aussi une ironie du mystère, ainsi dans les lignes qui décrivent le rendez-vous de Nina Gypsy avec l'inconnu au bureau des omnibus, sous l'œil du détective Fanferlot :

> C'était un homme de taille moyenne, assez gros, portant d'épais favoris d'un blond ardent sur une figure enluminée. Sa mise, qui était celle de tous les négociants aisés, n'offrait rien de remarquable, pas plus d'ailleurs que sa personne.
>
> Fanferlot le regardait de tous ses yeux.
>
> — Toi, mon bonhomme, pensait-il, quelque part que je te rencontre maintenant, je te reconnaîtrai, et, ce soir même, en te suivant, je saurai qui tu es.
>
> Par malheur, il avait beau prêter l'oreille, il n'entendait rien absolument de ce que se disaient le nouveau venu et Mme Gypsy. Tout ce qu'il pouvait faire, c'était de tâcher de deviner à leur pantomime et au jeu de leur physionomie le sujet de leur conversation.
>
> Tout d'abord, quand le gros homme l'avait saluée, la jeune femme avait eu l'air si surpris, qu'il était clair, qu'elle le voyait pour la première fois. Lorsque,

[54] Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, chap. II, point 6.
[55] Claude-Edmonde Magny, L'Âge d'or du roman américain (1948, p. 51), cit. in Claude Mesplède, in Christine Calvet (dir.), *Configurations urbaines et discours des récits policiers*, *op. cit.*, p. 19.
[56] Pierre Zaccone, *Le Vieux Paris*, *op. cit.*, p. 64.

> s'étant assis, il lui eut dit quelques mots, elle se leva à demi avec un geste d'effroi, comme si elle eut voulu s'enfuir. Un regard seul suffit pour la faire se rasseoir. Puis, à mesure que parlait le gros monsieur, l'attitude de Gypsy trahissait une certaine appréhension. Elle fit un geste négatif, mais elle sembla se rendre à une bonne raison qui lui fut donnée. A un moment, elle parut près de pleurer, et presque aussitôt un sourire éclaira son joli visage. Enfin, elle étendit la main, comme si elle eût prêté un serment.
>
> Mais qu'est-ce que cela signifiait ? Fanferlot, sur sa banquette, se rongeait les poings[57].

Dans un tel passage se déploie un behaviourisme qui accroît l'intérêt romanesque en installant le lecteur dans un rôle de décrypteur, voire dans une situation de concurrence avec le détective, focalisateur impuissant. La scène est d'autant plus savoureuse que nous apprendrons quelques pages plus loin que le gros homme, que Fanferlot se promet d'identifier, est… son propre patron l'inspecteur Lecoq, grimé pour mieux tromper la suspecte, en même temps qu'il punit son subalterne, lequel prétendait le doubler dans cette enquête[58] ! Ainsi se confirmera ce qui est déjà sensible dans cette scène d'espionnage : le roman de Gaboriau joue au second degré de la poétique du genre ; il met en abyme le procédé de la focalisation externe dans le roman judiciaire, en prenant le lecteur au jeu de la restriction d'information ; il joue sur le dogme de la lisibilité censé caractériser la poétique du roman populaire.

Cette déconstruction ludique du genre va parfois plus loin et touche à une forme d'ironie sociologique ou ontologique. Ainsi dans le passage de *Monsieur Lecoq* où le détective éponyme et son collègue le père Absinthe épient le suspect Mai, lequel, après la poursuite dans le Marais, croit avoir semé ses poursuivants et entre dîner dans une gargote de la rue Mouffetard :

> La porte n'était pas refermée, que les deux policiers étaient à la vitre, regardant de tous leurs yeux. Ils virent le prévenu traverser la salle et aller s'asseoir tout au fond, à une table où se trouvait déjà un homme de puissante carrure, au teint enflammé, à favoris grisonnants.
>
> Le complice, murmura le père Absinthe.
>
> Était-ce donc, enfin, l'insaisissable complice du meurtrier ? (…)
>
> Le complice, si c'était véritablement lui, avait eu recours à un travestissement du genre de ceux adoptés par Mai et par Lecoq. Il portait une vieille blouse toute maculée, et avait sur la tête un feutre mou hideux, une loque de feutre. Il avait outré. Sa physionomie peu rassurante était à remarquer parmi toutes les figures louches ou farouches du l'établissement[59].

Le problème est que le « complice », qui va en effet accompagner Mai sous les fenêtres de l'Hôtel de Sairmeuse dans l'idée de dérober l'argenterie du duc, n'est ni connu de Mai, ni travesti, et n'a pas non plus « outré » : il s'agit d'un banal malfrat, dans son accoutrement quotidien, doublé d'une dupe, puisque c'est lui que les policiers arrêteront et interrogeront.

---

[57] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113, op. cit.*, p. 94-95.
[58] Dans la scène de filature qui va suivre, Lecoq et Nina sèment en outre Fanferlot.
[59] Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 371.

Gaboriau nous fait entrer, en exploitant la technique de la focalisation externe propre au genre, dans un régime de suspicion systématique où toute la ville prend en définitive des caractères potentiellement criminels. Dans le roman du mystère, « les personnages sont ce qu'ils ne paraissent pas, ne sont pas ce qu'ils paraissent, paraissent ce qu'ils ne sont pas, ne paraissent pas ce qu'ils sont », constate Jean-Claude Vareille, en y voyant une « métaphysique commune » du « soupçon généralisé »[60]. Transformant l'ordinaire en suspect, soulignant l'expressivité des gestes, transfigurant le quotidien en romanesque comme le note Matthieu Letourneux[61], le roman judiciaire de Gaboriau est un exercice d'herméneutique au second degré où les détectives et les lecteurs tombent dans une perplexité qui ressemble aux interrogations du Narrateur sur les fins de Charlus ou l'identité de la princesse Sherbatoff dans le train pour Balbec…[62] En tout cela, le roman policier touche au jeu métatextuel en même temps que la filature touche à sa limite : l'erreur sur la personne transfigure la ville et la pare d'un intérêt tout romanesque, en même temps que la filature reste bornée au point de vue externe.

En deuxième lieu et de surcroît, les romans de Gaboriau laissent fort bien sentir une tension interne au genre judiciaire, qui est la concurrence entre le motif dramatique de la filature / poursuite et la technique de l'analepse. Le roman policier, précise Jean-Claude Vareille, est au contraire du roman d'aventure, du roman d'éducation ou du roman picaresque, gouverné par l'exploration du rapport au passé : dans la logique d'enquête règne l'analepse[63]. De fait, la plupart des romans de Gaboriau qui nous intéressent se terminent par de vastes passages analeptiques, en particulier *Le Dossier n°113*, bel « exemple d'écriture remontante[64] » à la recherche du désir coupable et de la faute de la mère, qui se termine par plus d'une soixantaine de pages éclairant le passé de Valentine Fauvel[65]. Mieux : l'analepse tient explicitement lieu de réponse aux limites de la filature. « C'est dans le passé qu'il faut chercher le secret de cette domination d'une part, de cette résignation de l'autre », médite l'inspecteur Lecoq quand il constate, au terme de la filature menée de Paris au Vésinet, que Mme Fauvel est inexplicablement soumise à Louis de Clameran[66]. Dans le roman de Gaboriau, la filature a toujours ses limites, c'est un motif essentiellement déceptif. Il en va de même, sous une forme aggravée, dans les romans policiers de Pierre Zaccone, qui aux déboires de l'inspecteur ajoutent un défaitisme propre à ce roman populaire et qu'a bien caractérisé Anne-Marie Thiesse[67]. Dans *La Cellule n°7*, l'inspecteur Buvard ressort bredouille de sa filature de « la Balafrée » à Maisons-Laffitte et le chapitre conclut de manière très *zacconienne* : « Que faire ? – Il n'y avait qu'à attendre[68]. »

C'est sans doute à la fin du premier volume de *Monsieur Lecoq* que la concurrence entre d'une part filature ou poursuite, d'autre part approfondissement historique, est la plus manifeste. Au terme de la longue chasse que nous avons décrite, de l'Odéon à la rue de

---

[60] Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 43.
[61] Voir Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures (1870-1930), op. cit.*, p. 132 : « Alors qu'il prétend révéler la face cachée du monde, le dépaysement social participe d'un travail de déréalisation du monde plus radicale, puisqu'il permet à l'esthétique irréaliste du romanesque de coloniser le quotidien lui-même. »
[62] Voir Roland Barthes, « Une idée de recherche », in *Recherche de Proust*, Seuil, « Points Essais », 1980.
[63] Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 44.
[64] Jean-Claude Vareille, *Filatures, op. cit.*, p. 155.
[65] Émile Gaboriau, *Le Dossier n°113, op. cit.* ; voir le chapitre XII, « Le drame », p. 196-261.
[66] *Ibid.*, p. 190.
[67] Elle parle des héros faibles des romans de la Belle Époque comme de « Dreyfus de la fiction ». Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, Seuil, « Points Histoire », 2000, p. 155.
[68] Pierre Zaccone, *La Cellule n°7*, *op. cit.*, p. 149.

Grenelle en passant par les grands boulevards, le faubourg du Temple et la place d'Italie, Lecoq désemparé d'avoir perdu trace de Mai dans l'hôtel de Sairmeuse se rend chez son mentor le Père Tabaret, dit Tirauclair, dont l'avis prend la forme d'une devise :

> « Il parait impossible que le meurtrier du cabaret de la Chupin soit le duc de Sairmeuse… Donc, le meurtrier du cabaret de la Chupin, Mai, le soi-disant saltimbanque, est le duc de Sairmeuse ![69] »

Et devant la stupéfaction du jeune Lecoq, qui ne comprend pas comment son mentor a pu rejoindre sa propre intuition, le vieux détective ajoute :

> Ta surprise vient de ce que tu ne sais pas le premier mot de l'histoire contemporaine. Ton éducation, sur ce point, est à faire, et tu la feras, si tu ne veux pas rester toute ta vie un grossier chasseur de scélérats (…)[70].

Tabaret prie alors le père Absinthe d'aller lui chercher dans sa bibliothèque les deux volumes de la *Biographie générale des hommes du siècle*, et le premier volume de ce roman policier se termine tout uniment par la lecture de notices biographiques par trois détectives… Celles-ci mettent au jour les relations anciennes qui existent entre les protagonistes du drame, en particulier Mai et le juge d'instruction qui l'a libéré, et tiennent donc lieu d'analepse, médiatisée par une lecture. Elles renvoient la course de Lecoq et du père Absinthe dans tout Paris à une forme de gesticulation, mettant en évidence l'insuffisance de la seule exploration de l'espace dans un genre qui appelle aussi une remontée dans le temps.

Ce sont donc les tensions essentielles du genre policier que met au jour l'étude des filatures et poursuites parisiennes dans les romans d'Émile Gaboriau. D'abord, la ville comme labyrinthe détermine un romanesque de la traque dont le déploiement est parallèle à l'enquête inductive / déductive, sans forcément la faire progresser. Ensuite, le romanesque de la filature et de la poursuite promeut un certain nombre d'effets de réalité, mais uniquement parce que ce romanesque ne le cède jamais à une entreprise documentaire concertée. En outre, ce romanesque introduit une tension entre principe de lisibilité et poétique du soupçon généralisé, petit jeu dans lequel le roman de Gaboriau inventorie les formes extérieures du social pour en fantasmer à sa manière les dessous. Enfin, le motif de la traque apparaît comme essentiellement déceptif au regard de la toute puissante analepse, et le paysage urbain devient dépositaire d'une vérité plus ancienne, que l'exploration horizontale ne peut suffire à réduire et qui réclame les approfondissements de l'histoire. Autant de tensions qui témoignent que le roman judiciaire est dès sa naissance une poétique de l'équilibre, une autre forme de discours « contraint ». Et ce tout particulièrement dans les romans d'Émile Gaboriau qui, contrairement au roman populaire de Pierre Zaccone (lorsqu'il approche le genre policier), sont des romans essentiellement ironiques, affichant la pleine conscience de leur convention, mais allant au bout cette convention pour en tirer des effets.

---

[69] Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. 1, *op. cit.*, p. 422.
[70] *Ibid.*, p. 423.

Dans cette mesure, le Paris du roman policier de Gaboriau possède une profondeur diachronique. Mais elle ne se manifeste pas dans les mêmes termes que chez Baudelaire (« La forme d'une ville… »), chez Hugo (quand on évoque dans *Les Misérables* le quai La Rapée avant Mazas et la Morgue), ou encore chez Zola (quand on décrit dans *La Curée* le percement des avenues) : elle n'est pas faite de cette forme de surimpression mémorielle. Chez Gaboriau, la ville s'impose dans son actualité sociologique et même physique (on y court, on y sue, les rues montent), mais ce présent citadin, saturé, sensoriel, sans mémoire, est donné comme un écran à percer pour comprendre le crime.

Christophe REFFAIT
Université de Picardie Jules Verne
« Roman & Romanesque » / CERCLL