

## Figures du surnaturel dans le roman policier : l'exemple de Paul Halter

### Spectralité

- 1 La rencontre entre l'imaginaire surnaturel et le genre policier, analysée par Tzvetan Todorov et Thomas Narcejac et, plus récemment, par Romain Brian et Roland Lacourbe<sup>1</sup>, est interprétée comme une évolution du roman gothique favorisée par la diffusion du spiritisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Une véritable "hantologie"<sup>2</sup>, pour citer Derrida, se fait jour dans la narration propre à ce genre hybride, qui trouve son espace d'expression privilégiée dans la synthèse entre la littérature fantastique et l'énigme de la chambre close.
- 2 Le commissaire Adamsberg dans le roman *Dans les bois éternels* (2006) de Fred Vargas, fait l'expérience de ces "compagnons de proximité"<sup>3</sup> ainsi appelés par Clément Rosset, telle l'ombre de Clarisse qui hante la maison qu'il vient d'acheter, un ancien couvent où aurait vécu la religieuse se faisant appeler Sainte Clarisse, célèbre pour avoir égorgé plusieurs femmes, jusqu'au jour où elle-même fut assassinée en 1771. Semblablement, dans le roman *La quatrième porte* (1987) de Paul Halter, "l'inquiétante demeure de Victor Darnley"<sup>4</sup> est une maison hantée depuis la mort mystérieuse de Mrs Darnley, l'aspect fantomatique de la maison étant devenu encore plus épouvantable depuis que le médium Alice Latimer y a emménagé avec son mari. Une réalité spectrale et insaisissable, se superposant à la réalité matérielle, est ainsi véhiculée. D'ailleurs, les spectres hantent la modernité, comme le démontre non seulement la littérature mais également le discours philosophique et politique, sans négliger tout l'ensemble de conséquences d'ordre économique : l'on sait bien qu'une maison hantée est difficilement louable. "Les motifs de résiliation étaient toujours les mêmes – peut-on lire dans *La quatrième porte* - : atmosphère étrange, tension nerveuse croissante, bruits bizarres en provenance des combles. Dès lors, la maison acquit une sinistre réputation et Victor eut de sérieuses difficultés à trouver d'autres locataires"<sup>5</sup>.
- 3 Comme Derrida le suggère dans son ouvrage *Spectres de Marx* (1993), le spectre de l'expropriation menace l'ordre capitaliste-bourgeois fondé sur la propriété privée. La maison, à savoir l'espace de l'intimité, de la protection, *hortus conclusus*, va abriter son propre double obscur et effrayant. En effet, le fantôme renvoie toujours à une absence et à une perte, aussi bien affective qu'économique et il se configure comme une menace par rapport à l'ordre établi ou envisagé<sup>6</sup>. "Un spectre hante l'Europe" écrivait Marx en 1848, auquel allait faire écho Paul Valéry en 1919, non sans renvoyer à l'exemple fondateur de Shakespeare:

Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace – l'Hamlet européen regarde des milliers de spectres.<sup>7</sup>
- 4 Et Derrida de commenter : "la hantise marquerait l'existence même de l'Europe. L'expérience du spectre, voilà comment, avec Engels, Marx aura aussi pensé, décrit ou diagnostiqué une certaine dramaturgie de l'Europe moderne, notamment celle de ses grands projets unificateurs"<sup>8</sup>. Marx a recours à la métaphore du spectre, comme le souligne Daniel Sangsue, "parce qu'il est tributaire de cette hantise européenne, d'un

*Zeitgeist* qui voit des fantômes partout : ce n'est pas seulement le spectre du communisme, ce sont les spectres en général qui obsèdent l'Europe"<sup>9</sup>.

### L'héritage gothique

- 5 Au XIX<sup>e</sup> siècle, les discours littéraire, philosophique, politique et économique se voient donc tous convoqués autour de cette véritable obsession qui trouve une revisitation et une déclinaison toute particulière dans la production policière contemporaine avec, parmi ses interprètes principaux, l'écrivain alsacien Paul Halter, considéré comme le John Dickson Carr français<sup>10</sup>. Parmi les nombreux romans – environ une quarantaine – qu'il a écrits, tous entretenant le rationnel avec l'irrationnel, nous en avons privilégié un certain nombre que nous allons citer par la suite.
- 6 Ouvert à la contamination de traditions littéraires hétérogènes, Paul Halter, ainsi que ses devanciers anglosaxons John Dickson Carr et Hake Talbot, est d'abord redevable à l'imaginaire propre au roman noir anglais. Dans cette perspective, le décor s'insère parfaitement dans le courant gothique à travers l'évocation de manoirs isolés, d'îles perdues et de ruelles fantomatiques. Si la prérogative du roman policier, à partir de son étymologie même, est d'être avant tout un genre urbain, dans la plupart des romans de Halter, le décor se caractérise par le choix contraire de paysages de fin du monde. Le début du roman *Les larmes de Sibyl* (2005) en est une illustration parfaite:
 

19 juin 1957  
En longeant le littoral nord des Cornouailles, le voyageur ne pourra manquer d'être surpris par son aspect farouche et inhospitalier. La terre semble s'arrêter là, dans un étrange et impressionnant chaos de rochers, qui surplombe une mer toujours agitée. En cet endroit, un panneau portant la mention FIN DU MONDE n'étonnerait personne.<sup>11</sup>
- 7 Cet incipit évoque sans l'ombre d'un doute les premières lignes du roman de Hake Talbot, *Le bras droit du bourreau* (1942), décrivant "le fracas de l'océan contre les rochers"<sup>12</sup> de l'île de Kraken, nom norvégien attribué au monstre marin qui avalait des bateaux entiers. Il est curieux que la "ruelle fantôme" du roman homonyme de Paul Halter porte le nom de Kraken Street, bien que l'intrigue se déroule dans un quartier londonien, mais cela s'intègre dans la stratégie citationnelle propre à l'écriture de Paul Halter, procédé sur lequel nous reviendrons ultérieurement.
- 8 Parmi d'autres motifs propres au courant gothique, Paul Halter exploite de manière insistante la prédiction funeste ainsi que la malédiction. Dans *Les larmes de Sibyl*, non seulement la prédiction de malheur confère au récit une atmosphère surnaturelle, mais elle incarne la voix du destin par le biais du voyant Patrick Markale, tout comme dans *La malédiction de Barberousse* (1985), où l'on soupçonne qu'une jeune Allemande, retrouvée assassinée dans une tour réputée hantée, est la victime d'une malédiction médiévale. Il est indiscutable que les prédictions maléfiques, dans les premières pages d'un roman ou déjà évoquées dans le titre, représentent un avertissement pour le lecteur qui est ainsi renseigné sur le genre d'œuvre de fiction qu'il vient de commencer, exactement comme chez Hake Talbot. Dans le roman déjà cité de ce dernier, l'incantation maléfique "Par Od, putréfie-toi", proférée par Lord Tethryn, qui cause la mort instantanée de son demi-frère Frant et la décomposition de son corps en l'espace de deux heures, plonge le lecteur dès le début dans l'irrationnel.

- 9 Entrecroisée avec le décor et les prophéties, l'évocation de rituels magiques contribue à son tour à la création d'un déferlement du surnaturel. C'est précisément pour conjurer le mauvais sort que Mrs Kendall suit très scrupuleusement les indications contenues dans un grimoire et prépare un philtre à base d'eau bénite, de poudre de scorpion et de patte de tortue afin de provoquer la mort du voyant Markale. D'ailleurs, le grand nombre de magiciens, d'illusionnistes, de médiums et de voyants créés par Paul Halter finit toujours par susciter chez le lecteur l'attente d'une histoire insolite. Dans la même optique, dans le célèbre roman de Carr *La chambre ardente* (1937), souvent considéré comme la source archétypale de cette rencontre entre genre policier et surnaturel, on finit par croire que Marie D'Aubray est bien une sorcière réincarnée et revenue d'un passé lointain pour augmenter le nombre des *non morts*.
- 10 Enfin, la présence d'automates ranime l'imaginaire du siècle des Lumières, lié d'une part à la spéculation sur l'homme machine et, de l'autre, à l'utopie de la création de l'androïde. Si, dans *Le naufragé du Titanic*, Carr met en scène un automate meurtrier, Paul Halter transforme le manoir évoqué dans *La meurtres de la salamandre* (2009) en un lieu magique, "une caverne d'Ali Baba" remplie de jouets et d'automates dont le mécanisme suggère au meurtrier ses propres stratégies criminelles par un renversement de perspective entre l'humain et l'objet mécanique. De même, cet imaginaire fluctuant entre rêverie enfantine et inquiétante étrangeté est au centre de l'intrigue narrée dans *La septième hypothèse* (1991) :

Le terme de "magasin de jouets", présentement, ne saurait être une image. Toutes sortes de poupées, de marionnettes, de masques, de bustes et divers mannequins s'entassaient sur des étagères. Au premier abord, il s'en dégagait une impression de gaieté enfantine, comme s'il s'agissait d'une bande de petits farceurs serrés les uns contre les autres, qui vous fixaient d'un air moqueur tout en paraissant chuchoter à l'oreille de leur voisin. Les masques, eux non plus, n'avaient pas l'aspect sinistre de ceux de la salle du haut. À l'évidence, sir Gordon était resté un grand enfant, mais ne désirait pas que cela se devine trop facilement lorsqu'il recevait ses amis dans son bureau. Il avait donc confiné au sous-sol ceux qui, parmi ses trésors, ne présentaient pas un aspect "professionnel". Mais ce sentiment se nuancait peu à peu, à mesure que l'on regardait ces visages aux traits incertains, ces têtes grossièrement façonnées, ces corps désarticulés, immobiles, mais donnant une curieuse impression de vie latente, comme prêts à se relever à tout moment. Une note à la fois gaie et inquiétante sourdait dans ce monde endormi, dans ces regards rieurs, ces sourires figés.<sup>13</sup>

- 11 Parmi tous ces pantins, l'attention est attirée par un automate représentant un joueur d'échecs, grandeur nature, devant un échiquier, la copie parfaite du célèbre joueur d'échecs de Maelzel, qui inspira à Edgar Allan Poe l'un de ses textes. Mais ce qui va marquer un tournant dans l'explication des événements, ce sera la découverte qu'il s'agit d'un automate creux capable de cacher un homme à l'intérieur.
- 12 Dans ces exemples, selon la perspective tracée par le thème de l'objet animé, la technologie elle-même alimente la croyance dans le surnaturel, étant donné qu'elle apparaît comme une envoûtante fabrique d'illusions.

### **Le pouvoir de l'illusion**

- 13 La prérogative intrinsèque de ce genre particulier est bien la création de l'illusion parfaite, à même de troubler non seulement les personnages mais aussi le lecteur, l'un et l'autre confrontés à ce que Todorov, se référant à la littérature fantastique et à

Edgar Allan Poe en particulier, appelait “l'expérience des limites”<sup>14</sup>. Ce n'est pas véritablement sous le signe de la transgression que ces narrations se placent, mais plutôt dans l'indéfini de l'entre-deux, ce que Derrida appelle “l'effet de visière” :

Cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle réapparaît. Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute specularité. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie.<sup>15</sup>

- 14 Si Todorov considérait l'hésitation du lecteur comme la première condition du fantastique, Derrida, confronté à la catégorie de la spectralité, choisit de contourner la dichotomie en faveur d'une “indétermination” : “le fantôme – commente Daniel Sangsue – n'est ni âme ni corps, le fantôme est âme et corps, il est visibilité invisible”<sup>16</sup>. Dans la plupart des romans que nous avons analysés, le caractère liminaire de l'illusion surnaturelle thématise le seuil à l'aide de l'image récurrente de la porte, du mur, du rideau, motifs désignant tous une limite, une séparation, mais surtout des trompe-l'œil, des pièges illusoire, représentant la ligne à franchir pour atteindre l'autre côté du miroir. On citera comme emblématique, à cet égard, dans le roman *Le brouillard rouge*, la scène anticipatrice du meurtre mystérieux, accompli pendant un spectacle d'illusionnisme, lorsque la future victime, en tirant les rideaux, plonge la salle dans la demi-obscurité : “Et maintenant, les enfants, a-t-il dit avant de refermer les rideaux sur lui, dans quelques minutes vous allez voir apparaître un fantôme !”<sup>17</sup>. Ou, encore, “la quatrième porte” n'est que le fruit d'une illusion d'optique, comme la citation suivante le démontre :

Grâce à un éclairage étudié, l'illusion était parfaite, on avait l'impression d'être en présence d'un couloir pourvu, sur le côté droit, de quatre portes, dont la dernière était ouverte. Remarquez aussi qu'afin de dissimuler le trucage des boutons de porte, Alice s'était judicieusement placée de ce côté-là, guidant rapidement ses invités vers la troisième pièce, qui était censée être la quatrième – la chambre maudite.<sup>18</sup>

- 15 Mais l'illusion surnaturelle est souvent déclenchée par de véritables technologies de la spectralité, comme le savait bien le créateur du *Fantôme de l'Opéra* (1911), une extraordinaire mise en scène de ce jeu habile de trappes, cordes, briques creuses, automates, miroirs, située dans le décor par excellence voué à l'illusion, le théâtre étant une sorte de mise en abyme de l'intrigue narrée. Du reste, dans *Le ruelle fantôme* (2005), ce lieu fantomatique qui porte le nom de Kraken Street n'est-il pas un décor théâtral où les actions s'enchaînent comme dans une savante mise en scène ?
- 16 Parmi tous ces mécanismes, le pouvoir leurrant du miroir est fort souvent exploité pour créer une atmosphère surnaturelle. Dans le roman de Carr *La chambre ardente*, par exemple, c'est par un jeu de reflets provoqué par une glace que la domestique voit dans la chambre de Miles Despard, la nuit même du meurtre, une femme traverser le mur là où autrefois il y avait une porte désormais condamnée. L'image reflétée, en tant que spectre du féminin, met l'accent sur une pulsion scopique qui trouve son archétype littéraire dans l'apparition fantomatique de la Stilla dans le roman de Jules Verne *Le château des Carpathes* (1892). Dans ce cas-là, la vision surnaturelle de celle qui n'est plus est encore le résultat d'une illusion d'optique augmentée par la reproduction de la voix grâce au phonographe. Le miroir, l'automate, le phonographe ainsi que d'autres dispositifs représentent autant de “technologies de l'enchantement”<sup>19</sup> à même de tromper les personnages fictionnels tout comme le lecteur, pris au piège de l'illusion.

- 17 Mais Paul Halter pousse encore plus loin les potentialités troubles de l'illusion, en ayant recours à ce miroir moderne qu'est la photographie, d'autant plus redoutée qu'elle est soupçonnée de capturer le double<sup>20</sup>. Henry White, qui se croit la réincarnation d'Harry Houdini (*La quatrième porte*), possède, en réalité, une identité changeante et insaisissable, de disparitions en réapparitions. Dans l'épilogue du roman, la photographie de James Stevens, dans laquelle le narrateur amnésique, qui entretemps a pris le nom de Ronald Bowers, croit se reconnaître, loin de représenter le dénouement de l'histoire, laisse la conclusion ouverte tout en brouillant l'identité des personnages :

- Je vous disais donc que Jimmy Lessing avait subitement quitté le pays et que je le soupçonnais d'être Henry White. Enfin tout ceci est idiot puisque Henry White est mort noyé dans la Tamise...

- C'est ce que l'on a pensé, intervint le Dr Twist d'une voix changée. Bien qu'on n'ait jamais retrouvé son corps... L'eau était glacée... Un être humain normalement constitué n'y aurait jamais résisté...

- Enfin peu importe, soupirai-je. Je n'arrive pas encore à réaliser... Je suis James Stevens. Mettez-vous à ma place, Dr Twist, je... Docteur Twist ! Mais qu'avez-vous ? Son visage s'était assombri ; une grande tristesse se lisait dans son regard et des gouttelettes de sueur perlaient sur son front. Il fixait attentivement la photographie du dossier, qu'il venait de retourner.

- Ce visage est bien le vôtre, Ronald, dit le Dr Twist, dont la voix accusait un profond bouleversement. Cela ne fait aucun doute. Mais il y a une inscription au verso. Il ne s'agit pas de James Stevens... C'est... c'est Henry White.<sup>21</sup>

- 18 Cette superposition de l'image des vivants et des morts constituait, de même, le fondement de *La chambre ardente* de Carr, s'ouvrant sur une photographie jointe à un manuscrit. Celle-ci représente une jeune femme, Marie d'Aubray, une sorcière empoisonneuse guillotinée en 1861, qui ressemble, trait pour trait, à Mary Stevens, de son vrai nom Marie d'Aubray. L'on se rappelle l'épilogue ouvert sur la quatrième dimension : Mary Stevens croyait être la réincarnation de l'ancienne sorcière, d'autant plus que, d'après la légende, les empoisonneuses ne meurent pas et que, de réincarnation en réincarnation, elles continuent leur œuvre de mort. Le motif de la ressemblance évoquée par la photographie est également au centre du roman *Le diable de Dartmoor* (1993). La photo représentant les trois victimes de "l'homme invisible" trouble ceux qui la regardent, frappés par la ressemblance entre la dernière victime, la jeune Annie Crook, et la comédienne Nathalie Marvel. Tout d'abord, "une indéfinissable impression" frappe Victor Sitwell, le père adoptif d'Annie :

A mesure qu'il fixait la prise de vue, il se sentait gagné par une indéfinissable impression, qui provenait à n'en pas douter de ce qu'il avait devant les yeux. Il y avait là quelque chose que son instinct percevait, mais que son cerveau refusait d'interpréter clairement. Une de ces anomalies tellement stupéfiantes qu'on se refuse à les admettre. Oui, il y avait là une anomalie entre cette photo et la réalité... Mais laquelle ?<sup>22</sup>

- 19 Ensuite, c'est la ressemblance entre les deux jeunes filles qui commence à devenir évidente pour Nigel Manson :

- Il reconnaît en elle Nathalie Marvel ! s'écria Helen Manson.

- Peut-être pas de manière précise. Mais en tout cas il doit être intrigué par cette ressemblance. Embrumé par l'alcool, ses idées ne sont plus très claires. Et on le verra, dans la soirée, jeter à plusieurs reprises un coup d'œil sur cette photo. Que se passe-t-il alors dans sa tête ? deux des trois malheureuses étaient d'anciens flirts et la troisième ressemble à sa maîtresse ! c'est curieux, tout de même, non ?<sup>23</sup>

- 20 Le double, le changement d'identité, la mort sont tous convoqués par cette photo qui trouble la perception de ceux qui la regardent. De plus, la photo, tout en évoquant la mort, se transforme à son tour en une machine à tuer. En effet, à cause de son pouvoir indiciaire, la véritable coupable est poussée à accomplir d'autres meurtres, en commençant par ceux qui l'ont reconnue, la photographie "tant qu'elle ne l'aurait pas détruite, constituant une véritable épée de Damoclès au-dessus de sa tête"<sup>24</sup> :

- Nathalie Marvel prétend qu'elle n'a pas prémédité son dernier crime. Elle avoue qu'elle était désespérée, qu'elle se promenait, l'appareil photographique à la main, pour se changer les idées, et que l'idée de tuer Nigel Manson, du moins la manière de le faire, lui est venue subitement, alors qu'elle le photographiait. Elle se serait souvenue à ce moment-là d'un accident de ce genre qu'elle avait vu lors d'une séance de jonglage acrobatique. Personnellement, je n'y crois pas. Le fait qu'elle ait emmené cet appareil photographique me semble trop providentiel. Je crois, en revanche, à l'accident dont elle prétend avoir été témoin, mais il m'est avis que c'est grâce à ce souvenir qu'elle a réussi à élucider le mystère Hall, dont Nigel avait parlé la veille. Cette histoire devait s'entremêler dans sa tête avec ses anciens meurtres et celui qu'elle préparait, après que le comédien, de retour de sa soirée très arrosée à l'auberge, eut le malheur de lui parler de cette photo.<sup>25</sup>

- 21 En général, même lorsque l'explication rationnelle rétablit l'ordre et dissipe l'atmosphère surnaturelle, l'illusion garde son pouvoir de faire entrevoir une réalité autre et l'écriture qui la met en scène ne fait que revendiquer le pouvoir de l'imagination. Comme Arturo Mazzarella le suggère, Auguste Dupin n'a-t-il pas besoin de la nuit, de l'ombre, des ténèbres pour solliciter sa capacité analytique ? N'est-il pas attiré par le mystère tout en ayant recours à la rationalité ?<sup>26</sup> De même, Baudelaire, dans les vers célèbres du poème "Paysage" scella une alliance inébranlable entre la pensée et la rêverie :

Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones / Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais / [...] Car je serai plongé dans cette volupté / De tirer un soleil de mon cœur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.<sup>27</sup>

L'exemple du détective inventé par Poe démontre qu'il existe une frontière mouvante entre le rêve et la veille, comme s'ils étaient réversibles l'un dans l'autre. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que le protagoniste du *Brouillard rouge*, l'écrivain à l'identité multiple qui s'avère être le coupable d'un grand nombre de meurtres, s'inspire de Poe comme d'un modèle idéal : "Ce qui est important, – dit-il – à mon avis, c'est cette notion de meurtre associée au mystère : nous sommes en présence d'un assassin fantôme"<sup>28</sup>. Plus loin encore : "Et je crois que l'origine de cette passion peut être attribuée à Edgar Allan Poe avec sa nouvelle *Double assassinat dans la rue Morgue*. Cette notion de sang associée au mystère m'a...fasciné"<sup>29</sup>.

Ce n'est pas tant le détective infallible qui séduit le personnage, ni sa logique mathématique et ludique, qui a été interprétée par les détracteurs du genre comme un phénomène étranger à la littérature, mais plutôt l'attrait délicieusement humain du mystère. L'approche de Dupin ne serait donc plus conçue comme froidement rationnelle, mais nourrie de logique et d'imagination entrelacées. D'ailleurs, exactement comme Poe, Conan Doyle portait un regard double sur le positivisme de son époque, s'étant voué au spiritisme alors qu'il livrait au lecteur les performances déductives de Sherlock Holmes.

### Stratégies citationnelles et métalittérature

- 22 La référence à Poe dans le roman de Paul Halter nous permet de commenter un autre aspect distinctif du style de l'écrivain alsacien, à savoir le recours fréquent et intentionnel à la citation et à la méta-littérature. Aboutissant à un assemblage savant d'hypotextes comme autant d'allusions littéraires constituant un corpus de connaissances partagées par l'auteur et son lecteur idéal, l'univers de Paul Halter semble illustrer parfaitement le concept avancé par Julia Kristeva : "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte"<sup>30</sup>. Ce à quoi nous ajoutons que, dans le cas de Halter, tout texte apparaît comme l'affichage conscient et délibéré d'autres textes, afin de construire un univers de références commun à l'auteur et au lecteur.
- 23 La littérature finit ainsi par se produire elle-même ; l'écriture découle de l'écriture par une opération autoréférentielle qui tient aussi de l'insertion d'autres textes dans le texte. Le livre *Houdini et sa légende*, par exemple, mis en abyme dans *La quatrième porte*, reflète le texte dans son devenir, exactement comme la comédie imaginaire *L'homme invisible*, enchâssée dans *Le diable de Dartmoor*, reflète l'histoire faisant l'objet du roman. Mais la foison de références à d'autres auteurs – Carr, Poe, Talbot, Stevenson ou Agatha Christie n'étant que les plus connus – et les textes, réels ou imaginaires, mis en abyme dans le récit, rend difficile de tous les citer. L'ensemble de ces nombreuses références aboutit à la création d'une bibliothèque idéale le plus souvent riche en livres de magie, suscitant l'illusion surnaturelle à travers l'évocation d'un savoir ésotérique. L'imaginaire du livre qui tue sort de ces bibliothèques du mystère, comme dans le cas des *Larmes de Sibyl* :
- Au début, j'ai simplement eu peur... Mais au fur et à mesure que Mr Markale triomphait, je n'ai plus douté de ses pouvoirs, au point même de me croire condamnée par sa prophétie. Jusqu'au jour où, en fouillant la bibliothèque, je suis tombée sur ce fameux manuel de sorcellerie écrit par un hérétique... et j'ai suivi très scrupuleusement ce qui était préconisé. Une fois que tout fut prêt, il m'a suffi d'attendre l'instant favorable. Cet après-midi, je suis bien allée chez Mr Markale pour lui fixer ce rendez-vous nocturne. Mais ce n'était qu'un prétexte pour l'attirer au bord de la falaise... Car il fallait qu'il soit "près d'un gouffre" ...<sup>31</sup>
- 24 Maints écrivains peuplent les romans de Paul Halter. Ils s'ajoutent aux autres personnages privilégiés, tels les illusionnistes, les magiciens, les voyants, etc., tous créateurs d'un jeu labyrinthique multipliant les identités. Les soi-disant illusionnistes, journalistes, écrivains, même policiers ne sont souvent que les masques portés par l'assassin. *La mort vous invite* (1988) met en scène un écrivain de romans policiers, Harold Vickers, qui, pour son dernier roman intitulé *La mort vous invite*, a imaginé un meurtre en chambre close avec un cadavre défiguré. Lorsque l'écrivain sera tué, on comprendra que son assassin, un policier émule de Jack l'Éventreur, s'est en fait limité à reproduire son scénario. Dans *Le brouillard rouge* l'écrivain n'est pas la victime mais l'assassin, en train d'écrire un roman dont la conclusion s'entrecroise avec l'épilogue du récit premier, ce qui démontre, encore une fois, la vocation méta-littéraire des romans de Paul Halter. L'autoréférentialité de son écriture montre, en outre, combien l'auteur, loin de vouloir se rapprocher du *thriller*, se propose au contraire de construire un jeu littéraire où l'irruption du surnaturel rend le lecteur complice au lieu de l'effrayer. Comme le commente Philippe Fooz :

Aux défenseurs du *hardboiled* ou du *thriller* soucieux de retrouver dans leurs récits la réalité d'un quotidien souvent monstrueux, les adeptes de l'Énigme opposent une préoccupation d'un autre ordre. Plus précisément, dans le contexte des romans de chambres closes, le lecteur aspire à une véritable évasion dans un univers où le crime, même empreint de bestialité, apparaît presque aseptisé, comme si l'on avait pénétré dans une autre dimension.<sup>32</sup>

- 25 Si l'on accepte le postulat du jeu, l'on comprend que dans ce genre de roman policier particulier, l'illusionnisme devient la métaphore de l'écriture : aussi bien l'illusionniste que l'écrivain se doivent de créer l'illusion du surnaturel, tout en lançant un défi intellectuel au spectateur, au lecteur et, dans le cadre de la fiction, au détective.

### L'effacement du détective

- 26 Dans l'univers haltérien, le traitement de la figure du détective nous paraît tout à fait original. Dans des romans qui ne mettent pas en scène la lutte entre le bien et le mal, mais, comme on l'a vu, l'illusion du surnaturel, le détective n'est plus le symbole d'un conflit social, et, par conséquent, il ne peut pas se porter garant du rétablissement de l'ordre, étant donné que l'individu se trouve menacé par des phénomènes dont la compréhension, parfois, échappe au détective lui-même. De la sorte, ce dernier s'efface progressivement, devient une figure marginale par rapport aux autres personnages. Les conclusions parfois inachevées et ouvertes témoignent de ce changement du rôle du détective. Selon cette perspective, l'épilogue de *La chambre du fou* (1990) livre au lecteur l'"insatisfaction" du Docteur Twist obligé d'admettre que "l'affaire est loin d'être éclaircie" :

- Prenons par exemple les menaces que Brian avait formulées contre son frère Harris après que celui-ci eut décidé de rouvrir la chambre condamnée. Vous vous en souvenez... ? j'ai expliqué *pourquoi* Brian avait été amené à présager un malheur, en revanche j'ai été incapable – et je le suis toujours – de vous dire *pourquoi* le malheur a effectivement eu lieu. Car deux semaines après la prophétie Harris Thorne est bel et bien mort.

[...]

- D'accord Twist. Mais que cherchez-vous à prouver ?

- Rien, absolument rien, une curieuse impression d'insatisfaction, de sourde irritation, qui se réveille de temps en temps, comme un rhumatisme ou une vieille blessure par temps de pluie. (Il se tut un instant, le regard lointain, puis secoua la tête).<sup>33</sup>

- 27 L'"insatisfaction" de Twist se change en "un profond bouleversement"<sup>34</sup> dans l'épilogue de *La quatrième porte* lorsque, comme nous l'avons déjà remarqué, le détective se trouve confronté à l'identité multiple du personnage, tour à tour James Stevens, Ronald Bowers, Henry White. L'épilogue des *Larmes de Sibyl* ne dissipe pas non plus totalement l'aura surnaturelle de l'intrigue : le duo de Scotland Yard, le Dr Twist et l'inspecteur Hurst, devant la conduite étrange de Sandra Kendall, n'exclut pas que la malédiction de la sirène existe vraiment et que Sandra soit la Sibyl de la légende. L'effacement du détective se concrétise dans la disparition même du couple Twist/Hurst, remplacé par d'autres figures de policiers. L'épilogue de l'intrigue enchevêtrée de *Brouillard rouge*, où apparaît la figure du policier Melvin, est confié à l'assassin en train d'écrire un roman. La figure du détective est supplantée par celle de l'assassin, à qui est confiée l'explication des événements :

Il a beaucoup été question de mystère dans cette histoire, et je vais conclure sur ce thème. Je devine, Melvin, que mes explications concernant les mystérieuses disparitions



de Cora et de l'Éventreur vous ont un peu laissé sur votre faim, car vous sembliez persuadé qu'il existait un moyen d'une diabolique ingéniosité pour se rendre invisible. Alors faisons une supposition, rien qu'une supposition : s'il existait effectivement, ce moyen, pensez-vous sincèrement que Jack l'Éventreur vous livrerait son secret ? Pour que quelqu'un d'autre puisse l'utiliser ?<sup>35</sup>

- 28 Dans une perspective postmoderne, les épilogues ouverts impliquent, en outre, le rôle actif du lecteur, qui, lui-même pris au piège des illusions surnaturelles, confronté à une explication hâtivement rationnelle, risque la déception. Comme Romain Brian le souligne, après un jeu ouvert sur l'infini, le jeu fini représenté par l'explication à tout prix rationnelle peut se révéler décevant, car le processus de réduction de l'impossible au possible, de l'illusion surnaturelle au désenchantement, oblige le lecteur à passer d'un monde en quatre dimensions à un monde en trois dimensions<sup>36</sup>. D'après la distinction proposée par James Carse entre jeu fini et jeu infini<sup>37</sup>, appliquée par Romain Brian à l'analyse du policier, les romans de Paul Halter nous paraissent se situer justement entre les deux : ils adhèrent à la fois au jeu fini du policier avec ses règles et au jeu infini ouvert sur d'autres scénarios.
- 29 Les épilogues ouverts peuvent être d'autant plus déroutants que le surnaturel tout court évolue vers le surnaturel psycho-pathologique, dans les romans où la folie d'un personnage sert de clé pour comprendre les événements qui se sont produits. Dans ce cas, l'illusion surnaturelle n'est que la conséquence des troubles psychiques du personnage, comme dans le cas d'Henry White qui se croit la réincarnation d'Harry Houdini, ce qui évoque l'ambiguïté du personnage de Marie d'Aubray, dans le roman maintes fois cité de Carr : sorcière ou folle ? Tout de même, la dérive mentale du personnage n'implique pas d'approfondissement psychologique. À l'intérieur de cette "machine à lire"<sup>38</sup> qu'est le roman policier, d'après la célèbre définition de Thomas Narcejac, les personnages sont eux-mêmes des machines savamment construites par l'auteur, car comme l'affirme Narcejac, "un vrai roman policier sera aussi irréel qu'un jeu d'esprit"<sup>39</sup>.

Michela Gardini  
Università degli Studi di Bergamo

#### NOTES

- <sup>1</sup> Voir Tzvetan Todorov, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975 ; Romain Brian, "Derrière les portes closes. La rencontre du fantastique et du policier", in *Temps noir*, n° 6, 2002 ; Romain Brian, "Derrière les portes closes. La rencontre du fantastique et du policier. 2<sup>e</sup> partie", in *Temps noir*, n° 7, 2003 ; Roland Lacourbe (éd.), *Les magiciens du crime*, Paris, Minerve, 1990 ; Roland Lacourbe, *Vingt pas dans l'insolite. Une anthologie*, Nantes, l'Atalante, 2005.
- <sup>2</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- <sup>3</sup> Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004.
- <sup>4</sup> Paul Halter, *La quatrième porte* (1987), Paris, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012, p. 13.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.
- <sup>6</sup> Voir Massimo Scotti, *Storia degli spettri*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 327-334 et Romolo Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, vol. 2 *Il roman du crime*, Napoli, Liguori, 2002, p. 217-232.
- <sup>7</sup> Paul Valéry, *La crise de l'esprit, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, <Bibliothèque de la Pléiade>, t. 1, p. 993.
- <sup>8</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 23.
- <sup>9</sup> Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Paris, Corti, 2011, p. 158.

- 
- <sup>10</sup> Voir Roland Lacourbe, *Vingt pas dans l'insolite. Une anthologie*, op. cit., p. 449 et Philippe Fooz, *Voyage en Haltérie ou les territoires de l'inquiétude. Présentation de Paul Halter*, in *Les intégrales*, tome 2, Paris, Paul Halter et éditions du Masque-Hachette Livre, 1999, p. 7-27.
- <sup>11</sup> Paul Halter, *Les larmes de Sibyl*, Paris, éditions du Masque, 2005, p. 9.
- <sup>12</sup> Hake Talbot, *Le bras droit du bourreau* (1942), (traduit de l'anglais par Danièle Grivel), Paris, éditions Payot & Rivages, 2005, p. 19.
- <sup>13</sup> Paul Halter, *La septième hypothèse* (1999), in *Les intégrales*, op. cit., pp. 334-335.
- <sup>14</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.
- <sup>15</sup> Jacques Derrida, op. cit., p. 26.
- <sup>16</sup> Daniel Sangsue, op. cit., p. 160.
- <sup>17</sup> Paul Halter, *Le brouillard rouge* (1988), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p. 58.
- <sup>18</sup> Paul Halter, *La quatrième porte*, op. cit., p. 177.
- <sup>19</sup> Nous empruntons l'expression au titre de l'ouvrage d'Angela Braiton et Yves Citton (éds), *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ellug, 2014.
- <sup>20</sup> Voir Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, 1976, notamment le troisième chapitre dédié aux rapports entre l'occultisme et l'esthétique.
- <sup>21</sup> Paul Halter, *La quatrième porte*, op. cit., p. 199-200.
- <sup>22</sup> Paul Halter, *Le diable de Dartmoor* (1993), in *Les intégrales*, op. cit., p. 874.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 899.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 905.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 903.
- <sup>26</sup> Voir l'analyse qu'Arturo Mazzarella consacre à Edgar Allan Poe dans son ouvrage *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Roma, Donzelli, 2004, en particulier dans le troisième chapitre.
- <sup>27</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Lattès, 1987, p. 211.
- <sup>28</sup> Paul Halter, *Le brouillard rouge*, op. cit. p. 18.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 231.
- <sup>30</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.
- <sup>31</sup> Paul Halter, *Les larmes de Sibyl*, op. cit., p. 187.
- <sup>32</sup> Philippe Fooz, op. cit., pp. 8-9.
- <sup>33</sup> Paul Halter, *La chambre du fou* (1999), in *Les intégrales*, op. cit., pp. 234-235.
- <sup>34</sup> Paul Halter, *La quatrième porte*, op. cit., p. 200.
- <sup>35</sup> Paul Halter, *Le brouillard rouge*, op. cit., p. 250.
- <sup>36</sup> Voir Romain Brian, "Derrière les portes closes. La rencontre du fantastique et du policier. 2e partie", op. cit., p. 34.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 27.
- <sup>38</sup> Thomas Narcejac, *Une machine à lire. Le roman policier*, op. cit.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 161.