



Le Jeu de la Binarité dans “*The Murders in the Rue Morgue*”

Lattes Tony

Pour citer cet article

Lattes Tony, « Le Jeu de la Binarité dans “*The Murders in the Rue Morgue*” », *Cycnos*, vol. 8. (Apparences textuelles et réalité linguistique), 2008, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/391>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/391>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/391.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le Jeu de la Binarité dans "The Murders in the Rue Morgue"

Tony Lattes

Université de Montpellier III

1 Nier ce qui est - expliquer ce qui n'est pas...

I like him especially for one master stroke of cant, by which he has attained his reputation for ingenuity. I mean the way he has "*de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas.*"

C'est sur cette formule que Dupin a le dernier mot dans "Les Meurtres de la Rue Morgue"¹. En l'occurrence "le dernier mot", c'est beaucoup dire, car d'une part Dupin lui-même n'est pas l'auteur initial de la narration et ne saurait donc la conclure d'un point final, et d'autre part ce propos lui-même est rapporté puisque assigné au préfet de police, qui lui même parle comme un livre, la citation provenant en fait de *La Nouvelle Héloïse*. On ne pouvait souhaiter de conclusion moins finale et qui mette à ce point en évidence le jeu d'emboîtements dont procède le récit.

La citation elle-même est, comme il se doit, en italiques, pour marquer son caractère rapporté, et même doublement rapporté, puisqu'elle est en français dans le texte, et ce, non parce que le préfet s'exprime en français mais parce que Rousseau était d'expression francophone. Là règne le trompe-l'œil, le régime de la deuxième main², voire de la troisième, chaque fenêtre de texte ouvrant sur une autre fenêtre. Et il y en a des italiques dans le texte de Poe, comme pris dans un jeu (au jeu ?) des parenthèses ouvrantes et fermantes, qui, outre sa chute/fermeture en français et en italique, s'était ouvert sur une autre citation, de Thomas Browne, en exergue :

What song the Syrens sang or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions are not beyond all conjecture³.

Ici tout est double, se double, se dédouble : Le "I" du personnage-narrateur alterne avec celui de Dupin et finit par lui passer la main avant de tracer un point dont la finalité est bien la seule chose dont la maîtrise échappe à Dupin.

Conforme en cela aux conventions typographiques, les italiques de la Rue Morgue marquent soit l'emploi de termes ou expressions étrangers, en l'occurrence français et latins :

par excellence, recherché, bizarrerie, abandon, Théâtre des Variétés, quondam, rôle, et id genus omne, charlatanerie, rencontre, nebula, tirade, musée, etc...,

soit un procédé discursif se manifestant sur des mots anglais, que nous désignerons pour l'instant par le terme d'emphase dans son acception la plus large :

disentangles, *acumen* (deux fois), *you did look up*, ... in fact he was a very little fellow, ... such testimony as this *could* have elicited, etc...

¹ Ce petit texte, d'un linguiste, non américaniste de surcroît, est un écho, épistolaire sinon littéraire, à la parole de Claude, trop tôt dérobée. Je tiens à remercier vivement Annie Escuret, Claude Fleurdorge et Jacky Martin pour leurs remarques et critiques à la lecture du tapuscrit. Les nécessaires considérations grammaticales sont réduites aux éléments d'un viatique linguistique minimal que l'on trouvera au paragraphe 2.

Le texte qui a servi de référence est l'édition Penguin de 1967.

² Voir Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Le Seuil, Paris, 1979.

³ Cette exergue de Thomas Browne fournit au texte et au lecteur deux cartes blanches (deux 'jokers') susceptibles de prendre la place qu'on veut leur assigner, la valence désirée, la valeur nécessaire : d'une part personne ne peut témoigner du chant des sirènes puisque ce savoir a le prix exorbitant que l'on sait, et d'autre part Achille caché parmi les femmes était homme certes, mais non-marqué, non-re-marqué et donc non-reconnu comme tel. Le champ de la spéculation est donc ouvert dès cette parenthèse ouvrante.

2. Modalité d'élément(s) vs modalité de relation nexale⁴

Dans son acception large, l'emphase est une forme d'insistance; elle se manifeste sur un terme qui est fortement accentué à l'oral, et se voit transcrit en italiques. Ce phénomène, dont le lieu d'incidence est toujours le mot, est en fait double suivant sa portée. L'évocation rapide de ces modalités mérite un détour propédeutique à une description de l'emphase.

2.1. Interrogation vs question

Lors d'une demande d'information on peut procéder soit par une question fermée (réponse disjonctive par 'oui' ou 'non', qui ferme l'alternative), soit par une question ouverte ('oui' et 'non' sont exclus, mais on parcourt la classe, le plus souvent ouverte, des réponses possibles).

- (1) Are you coming to the pictures with me ?
- (2) Who's coming to the pictures with me ?

A (1) sera apportée une réponse déterminée "Yes" ou "No", ou encore indéterminée, de type "I don't know" ou bien même une réponse en forme de demande d'information : "What time are you going ?", "What time is the film?", "What film is on?", "Who's going with you?", etc...

L'énoncé (1) correspond à une interrogation, l'énoncé (2) à une question. En (1) la relation [You - Come to the pictures with me] est affectée d'une modalité assertive d'*indéterminé* (on parcourt la plage des valeurs du 'oui' au 'non'). En (2) au contraire la relation < Someone - Come to the pictures with me > est affectée d'une valeur positive et la demande d'information présentée concerne non plus la valeur assertive mais le terme origine de la relation. Dans le cadre d'une question, le recours à l'autre⁵ pourra concerner n'importe quel terme de la relation :

- (3) Who are you going to the pictures with ?
- (4) When are you going to the pictures ?
- (5) Where are you going ?

Il s'agit de 'balayer', de parcourir la classe des valeurs possibles à une place donnée de la relation. Et d'un point de vue morphosyntaxique le terme sur lequel porte la question apparaîtra en tête de chaîne sous la forme d'un WH-word (who, what, when, how long, what colour, etc...) entraînant une permutation de l'ordre C₀ / pivot dans les cas où la question porte sur un terme autre que le C₀⁶. Dans l'interrogation au contraire, c'est le premier auxiliaire (le pivot de A.Gauthier⁷) qu'on trouve en tête de chaîne. L'interrogation est une modalité qui porte sur le nexus (selon Jespersen), pas la question. L'interrogation est de type binaire (ou du moins bipolarisée), rien de tel dans la question.

2.2. Les deux incidences de la négation

Cette opposition de portée se retrouve sur la négation : Ainsi en (6) :

- (6) I didn't do it because it was difficult,

la négation sera soit interprétée comme portant sur la relation de I à DO IT (équivalant à une portée nexale, notée NEG, et une valeur binaire, 'non' opposé à 'oui'), c'est-à-dire :

- (7) I didn't do it, and the reason why I didn't (do it) was because it was difficult.

⁴ Seront rappelés ici ce que j'ai appelé 'les éléments d'un viatique linguistique minimal' avant d'en venir à l'examen du texte du conte que le lecteur retrouvera au paragraphe 3. Le Bon, la Brute et le Marin.

⁵ Puisqu'il y a bien dans les deux cas recours au co-énonciateur.

⁶ Co = complément de rang 0, premier nominal de la chaîne à gauche du verbe avant permutation.

⁷ André Gauthier, *Opérations Enonciatives et Apprentissage d'une Langue Etrangère en Milieu Scolaire*, APLV, Paris, 1981.

soit avec une portée différente comme l'illustre (8)

- (8) I did it, and the reason why I did (do it) was not because it was difficult.

Ici la négation n'affecte pas le nexus de la principale, mais pas non plus celui de la subordonnée. Ce cas serait illustré par (9) que l'on ne peut pas lire en (6).

- (9) I did it, and the reason why I did (do it) was because it wasn't difficult.

La portée de la négation dans l'interprétation (8) est sur la place d'adverbial de cause de la principale, donc un élément particulier (ici un circonstant) vis-à-vis de la structure imbriquante, pas sur le nexus. La négation d'élément sera notée ici 'nég'. Il en va de même en français avec (10) :

- (10) La marchandise n'a pas été livrée par le livreur,

où, sauf à se livrer à un jeu de logicien, l'interprétation la plus probable, et probante, est que la marchandise a bien été livrée, mais pas par le livreur. La négation n'y est donc pas interprétée comme nexale, mais comme portant sur un élément particulier de la relation (ici la fonction d'agent).

2.3. Emphase vs mise en relief

Après ce détour sur d'une part modalité de portée nexale (dans un cadre binaire) illustrée par l'interrogation et la négation nexale (NEG) et d'autre part modalité d'élément, illustrée par la question en WH- et la négation d'élément (nég), revenons aux italiques, traces d'insistance ou emphase.

L'étiquette d'"emphase" recouvre un phénomène qui est double, comme l'étaient la négation et la question. Quand cette modalité porte sur le nexus (la relation du sujet au prédicat), il s'agit d'opposer le 'non' au 'oui' ou le 'oui' au 'non' de manière catégorique, par le rejet sans appel de la valeur opposée. On parlera alors d'emphase proprement dite (notée EMPH ici) :

- (11) John *did* kill the bull.
- (12) John *didn't* kill the bull.

- | | | |
|--|----------|-----|
| • (11) | s'oppose | à : |
| (13) John <i>didn't</i> kill the bull. | | |
| • (12) | s'oppose | à : |
| (14) John <i>killed</i> the bull, | | |

ou à :

- (15) John *did* kill the bull,

dans lequel *did* n'est pas en italiques et ne porte bien sûr pas de grande chute mélodique.

Quand au contraire cette modalité porte sur un élément de la relation, c'est pour l'opposer, mais plus de façon binaire, à tout ceux qui auraient pu occuper cette place dans la relation et que l'énonciateur exclut.

- (15) John *killed* the bull. (not Peter, not Mary, not Nimeño, not Paul, not...)
- (16) John *killed* the bull. (he didn't simply injure it, or maim it, or pat it on the head, or paint it red, or...)
- (17) John *killed* the *bull*. (not the cow, not the ox, not his next door neighbour, not the calf, not ...)

On parle dans ce cas de mise en relief d'un élément (m.e.r.).

Les trois modalités (la demande d'information, la négation et l'insistance) sont donc remarquablement isomorphes dans leur organisation, chacune pouvant porter sur le nexus (soudure Sujet-Prédicat) ou sur un élément. Ainsi INT : WH- : : NEG : nég : : EMPH : m.e.r.

3. Le Bon, la Brute et le Marin

Le narrateur et Dupin ont à connaître des meurtres de Madame et Mademoiselle L'Espanaye en lisant le compte-rendu paru dans la *Gazette des Tribunaux*. Des témoins ont entendu deux

voix dans l'appartement L'Espanaye lorsque s'accomplissait le forfait : celle d'un homme parlant français ('the gruff voice') et une autre sur laquelle les témoignages se contredisent,
 that very *peculiar* shrill (or harsh) and *unequal* voice, about whose nationality no two persons could be found to agree and in whose utterance no syllabification could be detected

pour citer Dupin. Quand les voisins et deux gendarmes (toujours la binarité) ont réussi à pénétrer dans l'appartement, le(s) meurtrier(s) avai(en)t disparu, toutes les issues étant fermées de l'intérieur⁸. Adolphe Le Bon, qui a convoyé des fonds à leur appartement pour les deux femmes, est emprisonné. Dupin obtient de G., le préfet de police, l'autorisation de visiter les lieux du crime. Un jour après cette visite le narrateur confie :

He (Dupin) then asked me, suddenly, if I had observed anything *peculiar* at the scene of the atrocity. There was something in his manner of emphasizing the word "peculiar", which caused me to shudder, without knowing why. "No, nothing peculiar," I said; ...

Le narrateur s'efface ensuite comme personnage pour laisser la voie, voix, libre à Dupin et lui servir de faire valoir.

3.1. Les couples

La binarité (de portée nexale donc) des trois modalités évoquées ci-dessus (EMPH, NEG, INT) et particulièrement des deux premières trouve un reflet dans l'organisation de couples dans le récit, et réciproquement. Sont concernés au premier chef les personnages, et on citera le couple narrateur-Dupin, mais aussi Madame L'Espanaye et sa fille, objets 'inertes' de discours (elles sont toutes deux 'agies'), le marin et son orang-outang, tous deux, certes, objets de discours chez Dupin, mais le propriétaire de l'animal fait son apparition comme *persona ex machina*, pour contracter et s'acquitter aussitôt d'un prêt de parole que lui fait Dupin.

Paradoxalement, l'authentique *deus ex machina*, la brute velue à la force surhumaine, figure dans le récit seulement comme objet de conjecture, puis de discours. Sa réalité se cantonne au discursif; elle ne figure pas au *dramatis personae*, constitue un 'artefact' narratif que le porte-parole Dupin fait entrevoir sans que le don de dire ou même celui de traverser la scène lui soit accordé. Le principal actant événementiel du fait divers est un absent. Il ne *fait* pas; il est dit de lui qu'il *a* fait. Il s'agit d'un tiers agissant exclu, privé d'humanité, de person(n)alité, de parole. Ayant brisé la binarité L'Espanaye, il s'est exclu, de lui même, de son appariement avec le marin en franchissant la Seine pour commettre son forfait.

3.2. La voix

Cette exclusion apparaît dans le compte-rendu paru dans *La Gazette des Tribunaux*. Dans le jeu des témoignages successifs, chaque témoin se trouve disqualifié par son prochain dans sa tentative d'identification de la voix mystérieuse. Ainsi :

"Isidore Musét, gendarme", "The shrill voice was that of a foreigner. Could not be sure whether it was the voice of a man or of a woman. Could not make out what was said, but believed the language to be Spanish."

"Henri Duval" : "The shrill voice, the witness thinks, was that of an Italian. Was certain it was not French. Could not be sure that it was a man's voice. It might have been a woman's."

" -- Odenheimer, restaurateur", "Not speaking French, was examined through an interpreter. Is a native of Amsterdam. (...) Was sure that the shrill voice was that of a man - of a French man."

⁸ On sait tout le parti qu'en tirera G. Leroux dans *Le Mystère de la Chambre Jaune*.

“*William Bird*, tailor”(sic), “Is an Englishman. (...) Is sure that it was not the voice of an Englishman. Appeared to be that of a German. Might have been a woman’s voice. Does not understand German.”

“*Alfonso Carcio*”, Is a native of Spain. (...) The shrill voice was that of an Englishman - is sure of this. Does not understand the English language, ...”

“*Alberto Montani*”, “Could not make out the words of the shrill voice. Spoke quick and unevenly. Thinks it the voice of a Russian. (...) Is an Italian. Never conversed with a native of Russia.”

Tour à tour voix d’homme et voix de femme, voix inhumaine, voix muette, dépourvue de sens, espagnole ou française, allemande ou anglaise, italienne ou russe, cette voix est réfutée dans chacun des attributs de sa tessiture, chaque témoin proposant une/des hypothèse(s), mais disposant, par sa qualité et son témoignage, de la précédente ou de la suivante. Se trouve ici illustrée une opération narrative de parcours doublée ensuite d’une négation de chacun des attributs constituant une étape de ce même parcours.

3.3. Intérieur / Extérieur

Un passage représentant le tiers du récit est consacré aux explications que Dupin fournit au narrateur sur son propre raisonnement. Cette enquête, ce voyage intérieur qui doit expliquer les circonstances d’un événement du monde extérieur, se déroule avec de rares commentaires du narrateur au lecteur, et d’encore plus rares intrusions de son personnage dans le discours de Dupin - et toujours à la demande de ce dernier.

Pour pouvoir glorifier pleinement son propre esprit de déduction, Dupin doit d’abord poser qu’il s’agit d’une véritable énigme. Et tôt dans le passage étudié il annonce :

Upon it I build my expectation of reading the entire riddle.

Les données sont donc constituées en “riddle”. Cette énigme, élaborée par Dupin, Dupin seul peut la résoudre par ses facultés d’observation et de raisonnement puis la dissoudre par son discours :

The riddle, so far, was now unriddled⁹.

Ce néologisme historique, véritable processus inverseur, vient nier par son préfixe, ce qui avait été patiemment élaboré, et ainsi l’effacer. Cet aller et retour, mise en oeuvre d’une binarité dynamique, affirme puis nie, fait puis dé-fait, construit pour mieux dé-construire. Dupin, divinité incarnée, fait émerger le mystère à l’existence, ne serait-ce que par la nomination, pour mieux effacer du trait de plume d’une négation d’élément ce qui n’était qu’en transit d’existence, en vie, en quelque sorte...

Ce jeu, Dupin en use, tant du point de vue modal que strictement lexical. Ainsi après avoir rappelé que :

There was no means of egress without the notice of the party ascending,

il annonce au narrateur :

I have shifted the question from the mode of egress to that of ingress.

Le préfixe privatif (un-) s’est mué en opérateur de pénétration (in-). L’accent contrastif va permettre de retrouver sur *ingress* la place de l’accent de mot sur la première syllabe comme dans *unriddled*. L’artifice devient art d’écriture.

Le travail de d’élaboration du raisonnement de Dupin s’effectue sur un travail négatif de sape.

The *Gazette* has not entered ... into the unusual horror of the thing.

La négation facilite ici le jeu notionnel. A |ENTER| Dupin oppose |NOT ENTER| et le travail de déconstruction se poursuit dans cette phrase par une deuxième négation, lexicale celle-ci, *unusual*, dont ce serait trop espérer qu’elle vienne, comme précédemment, annuler, renverser

⁹ Poe ponctue son texte de marques, ici un préfixe de négation lexicale; UN- dans *unriddled* constitue en quelque sorte une surmarque rhétorique puisqu’aussi bien un des sens, rare certes, du verbe *riddle* est : résoudre une énigme.

la première. Dupin ne mange plus de ce pain-là et préfère le jeu rhétorique du balancement qui permet d'équilibrer une négation par une autre.

Dupin ne joue pas seulement à opposer une notion à son contraire, il va user de la négation pour cerner une notion, la rétrécir, en réduire le champ, en définir la frontière :

In investigations such as we are now pursuing, it should not be so much asked 'what has occurred,' as 'what has occurred that has not occurred before.'

Poe et Dupin, l'homme de planches et celui de papier, se dament respectivement le pion, se soufflent mutuellement leurs pièces, leurs rôles, arbitrés par un narrateur, certes omniscient, un 'I/EYE-narrator', à classer dans la catégorie des *unreliable narrators*, qui a des yeux et ne voit rien, mais compte, conte, les points.

This mystery is considered insoluble, for the very reason which should cause it to be regarded as easy of solution

déclare, sentencieux et didactique, Dupin au narrateur. L'obscur clarté des paradoxes associée au jeu du clair-obscur passant de l'instance narrative anonyme : *I*, à l'instance discursive que constitue Dupin permet de demander : Qui narre? A qui? Qui nargue qui ? Qui, en effet ?¹⁰

4. La raison au travail

Dupin l'enquêteur a tôt fait de cerner, dans une démarche binaire que ne renierait pas un spécialiste contemporain de la programmation structurée, la faille, la rupture, le lieu où tout s'obscurcit pour la police et où tout s'éclaire pour celui qui sait voir et penser.

4.1. Le clou du spectacle

En quatre pages d'un discours ininterrompu tenu devant le narrateur (pour son bénéfice ?), Dupin résout l'énigme de la fuite des assassins.

You have observed nothing distinctive. Yet there was something to be observed.

L'"I/eye-narrator" ne devait rien voir pour mieux faire valoir le regard perçant de Dupin qui peut à son tour mieux discourir avec *emphase*.

Le jeu de la binarité a ici une portée nexale, mais amorce déjà le jeu 'élémentaire' par le contraste *nothing/something*. Le travail de focalisation photographique, microscopique bientôt, sur la visite des appartements L'Espanaye a commencé :

There is but one mode of reasoning upon the point, and that mode *must* lead us to a definite decision.

4.2. Lexique et désignation

Le raisonnement de Dupin s'organise ainsi : les observations vont être construites par étapes¹¹ (par étages pour ainsi dire), chacune offrant une alternative stricte. Viendront ponctuer la progression des commentaires sur la démarche même, mettant en évidence la rigueur logique du raisonnement.

L'ouverture du champ topographique se fait au niveau des deux pièces principales de l'étage :

... the assassins were in the room where Mademoiselle L'Espanaye was found, or at least in the room adjoining...¹²

Paradoxalement le jeu de déduction, élimination, fermeture du champ va s'opérer sur les ouvertures :

Both doors leading from the rooms into the passage were securely locked, with the keys inside.

¹⁰ Qui est **dupe** de **Dup-in**, l'homme **dual**, le soliste du **duo** ?

¹¹ Voir aussi supra 3.2. La Voix.

¹² Ces pièces seront aussi désignées par "these two apartments".

C'est donc globalement que l'hypothèse de la fuite des assassins par les portes est écartée comme sera écartée l'ascension par les cheminées qui :

will not admit, throughout their extent, the body of a large cat.

Notons que les traits culturels propres à l'époque joints à la binarité de l'organisation du récit et du discours de Dupin permettent de poser qu'il y a *deux* cheminées.

La fuite par les portes ou les cheminées une fois écartée, restent donc les fenêtres. Poe fait appliquer par Dupin aux ouvertures des deux pièces la même technique que celle mise en oeuvre pour réduire la frontière d'une notion : la réduction du champ s'opère par élimination sur le pourtour, qui devient peu à peu marche, frange, avant de sortir du *zoom* de la focalisation :

...we are reduced to the windows.

"*Reduced*" illustre la contrainte, la fermeture progressive du diaphragme en même temps que la rigueur raisonnante et puritaine.

L'anachronisme métaphorique de l'image, par nous importée, du *zoom* photographique permet de poser une ré-ouverture du diaphragme quand Dupin revient globalement sur les deux pièces pour en examiner les fenêtres :

Through those of the front room no one could have escaped without notice from the crowd in the street,

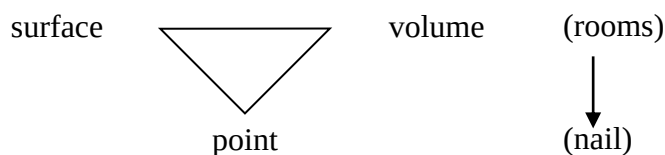
ce qui lui permettra de recentrer l'objectif sur "the back room" où la dialectique du masquage/démasquage, chère à Poe, trouve à s'appliquer :

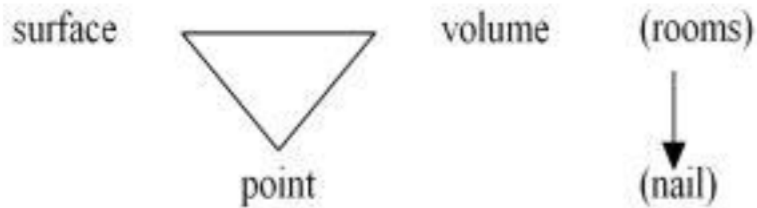
There are **two** windows in the chamber. **One of them** is **unobstructed** by furniture, and is wholly visible. The lower portion of **the other** is hidden from view...

Le mode binaire persiste; c'est le mode de fonctionnement du texte entier (et tout particulièrement du discours de Dupin) et le lecteur a, lui aussi, deux voies qui s'offrent à lui : l'une de rejet devant cette obstination dualiste pesante, ce parti-pris du tiers préalablement exclu; l'autre d'engouement, de fascination face à ce rythme litannique et élémentaire à deux temps qui charme et assourdit à la fois. On ne peut, en fait, avoir de ce conte une lecture non-ambiguë : refuser le jeu (Dupin est en effet un pédant vaniteux) et à la fois se rendre complice, se piquer au jeu (comme les silences du narrateur nous y invitent). Là se trouve une des clefs du fonctionnement du conte : la binarité comme parcours exhaustif des possibles (c'est-à-dire du monde?), celle de Dupin le cuistre ou encore la binarité comme 'indécidabilité' maximale, celle où se trouve le lecteur de Poe.

L'altérité ("*one of them*", "*the other*", puis "*the former*", "*the other window*") se double d'une rhétorique *a contrario* (par le jeu de la négation d'élément) quand la première fenêtre abordée est dite "**unobstructed**".

On connaît la suite. Dupin examine les deux fenêtres, puis les deux ressorts, enfin les deux clous ou tétons d'arrêt (*nails*) et découvre (démasque) le clou brisé, vieille brisure légitimée par la rouille, qui a permis l'ouverture/fermeture de la fenêtre, sans pour autant être retiré puis remplacé. On est passé de la surface et du volume des pièces à la ponctualité dérisoire mais essentielle d'un clou singulier :





Dupin balaye ainsi de son *acumen* :

two rooms
 two doors
 two chimneys

front room windows / back room windows → back room
 two windows
 two springs
 two nails → faulty nail

4.3. Le Nexus

Si le paragraphe précédent était consacré aux contrastes lexicaux, celui-ci est, lui, davantage consacré aux phénomènes assertifs dans le raisonnement de Dupin.

Un des thèmes dominants du conte poésique est le couple apparence/réalité, et si l'apparence est trompeuse, c'est qu'elle masque la réalité, qu'elle en constitue en quelque sorte la *peau*. La seconde n'est pas *enfouie* sous la première, elle y est pour ainsi dire *inscrite*, en attente d'un regard décripteur. Et Dupin sera identifié comme lecteur d'une "réalité" qui, du fait qu'elle est fiction, se donne à lire à l'un et à l'autre des actants comme "texte" du scripteur.

A deux reprises en une page Dupin aborde ce thème dans des termes voisins :

- 1 "It is only left for us to prove that these apparent impossibilities are, in reality, not such."
- 2 "My own examination was somewhat more particular, and was so for the reason I have just given -because here it was, I knew, that all apparent impossibilities *must* be proved to be not such in reality."

Le 'diseur' Dupin, l'homme qui discourt, est en réalité le 'liseur'-lecteur Dupin, celui dont la tâche, auto-assignée, est de déchiffrer. La modalité radicale déontique joue ici par deux fois : "It is only left for us to prove..." ainsi que "... *must* be proved..." qui énonce non une propriété des "apparent impossibilities", mais bien l'obligation que Dupin se fait de dévoiler, déchiffrer, lire les signes. *Must*, en 2, est porteur d'un accent emphatique, mais constitue une des rares occurrences de ce modal avec une valeur franchement déontique dans ce passage.

L'emphase va ponctuer le raisonnement de Dupin relatant son examen minutieux des lieux et ses déductions. A deux exceptions près, le pivot est constitué du modal *must*.

- 3 "The murderers *must* have passed, then, through those (the windows) of the back room."

Il s'agit ici d'une valeur logique, épistémique de 'must' d'où est absente toute pragmatique intersujets, et désignant le 'seul possible'. Le caractère logique, déductif de ce modal est renforcé par la présence de *then*, qui est ici dénué de toute valeur temporelle. L'emphase vient confirmer la prise en charge par l'énonciateur Dupin et l'on pourrait gloser par : [They can't not have passed...]

Suivent deux énoncés emphatiques sans 'must' :

- 4 "The murderers *did* escape from one of these windows..."

où l'emphase malgré sa valeur nexale voit sa portée en quelque sorte agglutinée à *windows*.

- 5 "Yet the sashes *were* fastened."

Dans les deux énoncés les relations sont posées dans le domaine modal du certain et l'emphase vient renforcer la prise de position de l'énonciateur Dupin qui se porte garant de la validité de la relation.

De même qu'on a vu Dupin procéder à la constitution de paires lexicales soit pour les éliminer globalement (portes, cheminées) soit pour en opposer un élément constitutif à l'autre (front room/ back room), de même retrouve-t-on un caractère binaire naturel dans le jeu assertif (emphatique ou non).

- 6 "They must, then, have the power of fastening themselves."

On retrouve ici la valeur épistémique énoncée ci-dessus en 3, avec le même contexte, *then*, et la même glose [They can't not have...].

- 7 "A concealed spring must, I now knew, exist."

La valeur exprimée précédemment par "then" en incise se retrouve ici au sein de l'incise "*I now knew*", dans un énoncé où *must* porteur de l'accent emphatique conserve sa valeur épistémique.

- 8 "The assassins *must* have escaped through the other window"

dont on notera la similarité avec 4 ci-dessus. Le pivot ayant changé, on a maintenant une valeur modale de 'seul possible' appliquée à l'une des deux fenêtres, ce qui démontre que Dupin progresse avec assurance dans son raisonnement.

- 9 "Supposing, then, the springs upon each sash to be the same, as was probable, there must be found a difference between the nails..."

L'appareil hypothético-déductif est ici lourdement présent et imbriqué. "Supposing" marque l'hypothèse; "then" pose acquise et dépassée la conclusion précédente; "as was probable" est un commentaire sur l'hypothèse présentée; on arrive ensuite à la déduction logique qui s'impose: les deux clous ne sont pas identiques et on retrouve, comme un *leitmotiv* maintenant, *must* porteur d'emphase. La portée du modal nous semble ici ambiguë: d'une part on peut y lire, comme précédemment, une valeur épistémique [there can't not be found...] de 'seul possible'; d'autre part, et ceci est dû pour une large part à la tournure passive, on peut aussi lire une valeur radicale déontique portant sur l'agent effacé de FIND, c'est-à-dire I-Dupin: [I must find a difference between the nails] et l'on retrouve alors la valeur de tâche auto-assignée déjà vue en 1 et 2 ci-dessus.

Ce programme que l'enquêteur Dupin s'assigne, nous en retrouvons trace dans la longue citation suivante:

- 10 "You will say that I was puzzled; but if you think so, you must have misunderstood the nature of the inductions. To use a sporting phrase, I had not once been 'at fault'. The scent had never for an instant been lost. There was no flaw in any link of the chain. I had traced the secret to its ultimate result and that result was the *nail*..."

Ici Dupin chante ses propres louanges, vante la précision mathématique de son raisonnement devant un narrateur médusé, privé de parole, présent de corps, présent d'oreille en quelque sorte, le jeu binaire ayant dialectiquement renversé les rôles. Ce passage aboutit à la mise en relief de *nail*, à sa focalisation singulière.

- 11 " 'There *must* be something wrong', I said, 'about the nail.' "

Il ne restait plus pour Dupin qu'à conclure à la nécessité d'une faille en ce point qu'est le dernier clou. On retrouve le modal *must* avec sa valeur épistémique, porteur d'un accent emphatique.

Reste un court extrait qui constitue, pour le linguiste, un morceau d'anthologie. Celui-ci nous ramène à l'origine du discours de Dupin sur les ouvertures utilisées par les assassins dans leur fuite.

- 12 “No *secret* issues could have escaped their vigilance¹³. But, not trusting to *their eyes*¹⁰, I examined with my own. There were, then, *no secret issues*.”

On observe ici en séquence trois mises en relief qui sont en fait restreintes à une opposition binaire. “Their eyes” se voit immédiatement opposé à “my own”. Quant aux deux autres, elles illustrent un glissement rhétorique. Dans “no *secret* issues”, l’adjectif ‘*secret*’, mis en relief, ne peut s’opposer tautologiquement qu’à son contraire ‘not-secret’, rejoignant ainsi la thématique du masquage/démasquage. Le troisième cas illustre une mise en relief discursivement régressive, puisque celle-ci est passée de l’adjectif “*secret*” au déterminant “*no*”, et quel déterminant! On ne saurait en effet mieux inscrire une mise en relief dans la binarité qu’en opposant pour ainsi dire le non au oui.

5. Pour finir d’expliquer ce qui est ...

Le cadrage, la focalisation, la réduction progressive du champ jusqu’au clou *princeps* s’est effectuée par la mise en oeuvre de l’emphase et d’une mise en relief qui a pour l’essentiel trouvé à exercer son jeu sur une sous-classe à deux éléments, si bien que le raisonnement de Dupin apparaît marqué du sceau de la binarité, comme l’est l’organisation générale du conte. De ce point de vue, “The Murders in the Rue Morgue” illustre la démarche type de la pensée puritaine, pensée toute entière régie, selon l’exemple de Calvin, par le principe dichotomique généralisé.

Mais cette démarche duale a été suivie pour mieux être dépassée, puisque par le biais de, et à travers, l’intrigue policière, Dupin est celui, sujet émergent (ou même Dieu), qui perce le secret, résout le deux en un (un clou!), qui fait de la pluralité une réalité duale avant d’en dégager, de manière ultime, l’unicité.

¹³ Il s’agit des policiers.