

John LAMBETH  
Washington and Lee University

## **Crimes, criminels et victimes dans *Les caves du Vatican***

*Je n'aime pas les hommes; j'aime ce qui les dévore.*  
*Le Prométhée mal enchaîné* (p.322)

Il y a trois crimes proprement dits dans *Les Caves du Vatican* – deux meurtres, celui d'Amédée Fleurissoire commis par Lafcadio et celui de Carola Venitequa commis par Protos, et une escroquerie, celle perpétrée par Protos aux frais de la comtesse de Saint-Prix mais surtout au détriment d'Amédée Fleurissoire. Il y a un faux crime, l'enlèvement du Pape Léon XIII par les Francs-Maçons et les Jésuites, fiction inventée par l'organisation clandestine de Protos, le Mille-Pattes, afin de soutirer de l'argent des croyants; et enfin il y a un meurtre imaginaire, le crime immotivé imaginé par le romancier Julius de Baraglioul pour son nouveau roman iconoclaste.

Quel est donc le rapport entre la fameuse *sotie* de Gide et le roman policier, genre populaire qui émergeait en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle? Selon François Mauriac, dans une appréciation des *Caves* publiée le 15 mai 1914, « [i]l s'est fait lui-même la gageure d'écrire un roman policier qui vaudrait surtout par l'invention et l'intrigue. Il s'est dit qu'en prêtant aux personnages de son imbroglio de la vie, de la truculence, il ferait entrer dans la littérature le genre un peu décrié du feuilleton. » (cité dans Goulet 64) Mais il ne suffit pas d'avoir un crime ou un criminel pour être un roman policier; il faut une enquête et quelqu'un qui mène l'enquête, ne serait-ce que le narrateur lui-même.

Les récits de crime exerçaient une fascination sur le grand public au moins depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle avec la publication des mémoires de

l'ancien policier Vidocq. Balzac, Hugo et Zola, entre autres, ont créé des criminels exemplaires et dans *La bête humaine* Zola nous offre la folie meurtrière de Jacques Lantier. Le premier véritable roman policier français est *L'affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau publié en feuilleton à partir de 1863 et qui, comme dira Gide lui-même, a défini le genre<sup>1</sup>.

Les contemporains de Gide comme Gaston Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*, 1908) ou Maurice Leblanc qui a publié une vingtaine de romans *Arsène Lupin* entre 1907 et 1939, ne semblent pas avoir attiré son attention. Pourtant Gide va prendre un très grand intérêt dans l'œuvre de Georges Simenon plus tard dans sa vie et il exprime une admiration sincère et inattendue pour le créateur de Maigret. À la lecture de la correspondance entre Gide et Simenon on a l'impression que ce qui fascinait Gide surtout c'était d'un côté une économie du style dans la description du décor et l'invention des personnages et de l'autre la prodigieuse production de Simenon.

Gide aurait eu l'occasion de réfléchir au meurtre 'esthétisé' que l'on retrouve dans les œuvres des Décadents que Gide avait côtoyés et tout particulièrement Rachilde dont le roman *La sanglante ironie* a été publié en 1891 ou le conte d'Octave Mirbeau *Divagations sur le meurtre* publié

---

<sup>1</sup> « *Le crime d'Orcival* a des parties remarquables; quand on songe au temps où ce livre fut écrit, force est de considérer Gaboriau comme un précurseur, le père de toute la littérature détective actuelle. J'admire en particulier les pages où Lecoq expose à Planet sa méthode; depuis on n'a rien fait de mieux. » (*Journal* 1136) « Lu d'affilée *l'affaire Lerouge*, le dossier 113 et le premier volume de *Monsieur Lecoq*, de Gaboriau. Le second volume me tombe des mains, car Gaboriau patauge dans une psychologie conventionnelle dès qu'il quitte son meilleur domaine: la recherche policière, où il se montre un extraordinaire pionnier, précurseur de tous les romans-détectives; ceux de Conan Doyle ne sont que piquette auprès des siens. Bonne lecture pour chemin de fer; mais les trains, de son temps, étaient plus lents que ceux d'aujourd'hui. À Cuverville, il y a quelque vingt ans, j'avais déjà lu *le crime d'Orcival*, avec un vif étonnement. » (*Journal II* 205)

dans *Le Journal* en 1896 et repris dans ses *Contes cruels*<sup>2</sup>. Dans les deux cas le meurtre n'a pas de mobile sinon l'expression d'une pulsion créatrice et ressemble au crime immotivé que Julius de Baraglioul va imaginer pendant son audience avec le pape et au meurtre que Lafcadio va commettre. Mais chez les Décadents il n'y a ni énigme ni enquête.

Dans *La séduction policière*, Pierre Verdagner dit que

[l]'enquête, par nature, offre l'indéniable attrait de prédisposer à la lecture idéologico-culturelle. Elle n'est pas seulement en effet un processus aboutissant à la révélation d'une vérité cachée (le mystère qui entoure le crime). Elle est en soi un révélateur culturel, dans la mesure où chercher à élucider une énigme revient à mettre en relief des mentalités, des attitudes, des caractéristiques propres à un milieu particulier. (7)

Le récit policier entretient un rapport dialectique avec l'histoire d'une société. D'un côté il va puiser sa matière dans les faits divers, les crimes et les injustices de la vie pour mettre en scène une idée de justice et une quête de la vérité. Et de l'autre il va donner forme à une certaine vision de l'autre, une vision des marges de la société qui permet donc de se former une identité. Le désordre de l'activité criminelle menace les valeurs d'une

---

<sup>2</sup> Lisa Downing, "Beyond Reasonable Doubt: Aesthetic Violence and Motiveless Murder in French Decadent Fiction.": Downing retrace une certaine fascination d'abord avec la mort et plus tard avec le meurtre chez les Romantiques pour arriver à son analyse du meurtre immotivé des Décadents qu'elle finit par rattacher aux actes gratuits chez Gide, Camus et Genet. "Ce genre de texte est délibérément énigmatique et rejette la tradition herméneutique et rationnelle du siècle précédent. Dans ce genre de récit il s'agit d'un meurtre (ou la discussion d'un meurtre) commis sans raison apparente, et pour lequel aucun motif ne sera évoqué. [...] Au lieu de se structurer autour de la résolution d'une énigme, de tels textes se caractérisent par une absence téléologique ou une mise en abyme." "This type of text is deliberately enigmatic, resisting the context of the post-Enlightenment rational and hermeneutic tradition. This kind of narrative concerns a murder (or the discussion of it) committed for no apparent reason, and for which no motive is ultimately supplied. [...] Rather than being structured around the solving of a problem, such texts incorporate a teleological absence or *mise en abyme*." (190-191)

certaine logique sociale qui va se résoudre dans un nouvel ordre. Le récit policier classique voudrait nous rassurer que la justice est possible.

L'intrigue des *Caves du Vatican* va se construire à partir d'un fait divers que le narrateur partage avec les lecteurs – l'histoire de l'escroquerie. Il est clair que le fait divers nourrit la littérature policière depuis longtemps, qui tire ainsi profit de la fascination que celui-ci, en tant qu'anomalie dans le train-train de la vie quotidienne, exerce sur le grand public. « Le fait divers est ce qui nous parle de l'histoire que nous vivons au jour le jour. » (Verdaguer 260) D'ailleurs ce n'est pas que dans la littérature populaire que l'on va trouver les traces du fait divers. André Gide va ouvrir les pages de *La Nouvelle Revue française* au fait divers dès le milieu des années 1920 avec une rubrique spéciale consacrée à ce dernier.

À propos des *Caves* Alain Goulet remarque : « On entrevoit donc comment l'idéologie de l'époque est renversée et prise systématiquement à contre-pied. D'ailleurs ce travail de déconstruction trouve ses correspondants dans tout un courant du roman populaire contemporain qui, dans *Fantomas* ou *Chéri-Bibi*, prône à sa façon la révolte contre l'ordre social et le renversement de valeurs établies. » (Goulet 65) Sa reconstruction du fait divers devient une critique des structures sociales, des familles en particulier, et au moins implicitement une critique de systèmes légaux qui tentent de comprendre les actes criminels dans une quête de vérité à travers un raisonnement simpliste de cause à effet, ce qui finit par exclure l'acte irrationnel qui constitue le crime.

Ainsi André Gide, lecteur attentif de Nietzsche et de Dostoïevski et fin limier des idées reçues, va-t-il créer sa propre vision ironique de la société bien-pensante de son époque. *Les Caves du Vatican* déploient des stratégies narratives qui caractérisent les récits policiers modernistes et ironiques mais ressemblent peu à la littérature policière de son époque (Maurice Leblanc, Gaston Leroux) tout en jouant avec ces genres populaires. On comprend facilement le dédain que Gide exprimait pour ce phénomène du marché qu'il appelait des "romans de détective". Gide se souciait peu de plaire au grand public et n'a jamais cherché à écrire de la fiction de 'genre'. Néanmoins, sa fascination pour le crime et les criminels est bien évidente.

Dans *L'immoraliste*, *La porte étroite*, *Isabelle*, et *La symphonie pastorale*, les trois premiers publiés pendant la décennie précédant *Les Caves*, et *La Symphonie pastorale* conçue et en grande partie écrite bien avant, même si elle n'a été publiée qu'en 1919, les crimes qui le préoccupent sont plutôt de nature personnelle ou morale et tournent autour de l'idée de la déception de soi. Ce sont quatre œuvres critiques qui déconstruisent leur sujet : les quatre protagonistes (Michel, Alissa, Gérard et le Pasteur), chacun aux prises avec le démon de l'auto-déception. Ils s'égarèrent tous dans leurs efforts de comprendre ce qui motive leurs actes et ceux d'autrui. Chacun construit son identité à travers une vision biscornue du monde.

Dans le cas de Michel, son individualisme devient égocentrisme d'abord pour dégénérer dans une espèce de narcissisme complaisant à la fin. Ainsi le mysticisme protestant d'Alissa devient un narcissisme de martyr. Dans le cas d'*Isabelle*, il y a un vrai crime mais le thème du récit, c'est « la déception même de Gérard aussitôt que la plate réalité reprend la place de l'illusion. » (1561)<sup>3</sup>. Dans *La Symphonie pastorale*, le prétendu altruisme du pasteur et la pureté de ses motivations, raisonnées à travers son interprétation de l'Évangile, s'avèrent complaisants et à la fin nocifs pour sa famille.

---

<sup>3</sup> . Il s'agit d'une lettre écrite à Jean-Marc Bernard où Gide regrette de ne pas avoir au moins mis en sous-titre pour *Isabelle* les mots « l'illusion pathétique. » Par contre le protagoniste Gérard met en relief l'état d'âme du meurtrier 'accidentel' si on peut appeler ainsi le glissement inattendu vers l'homicide. « Certes le mot ennui est bien faible pour exprimer ces détresses intolérables à quoi je fus sujet de tout temps; elles s'emparent de nous tout à coup; la qualité de l'heure les déclare; l'instant auparavant tout vous riait et l'on riait à toute chose; tout à coup une vapeur fuligineuse s'essore du fond de l'âme et s'interpose entre le désir et la vie; elle forme un écran livide, nous sépare du reste du monde dont la chaleur, l'amour, la couleur, l'harmonie ne nous parviennent plus que réfractés en une transposition abstraite; on constate, on n'est plus ému; et l'effort désespéré pour crever l'écran isolateur de l'âme nous mènerait à tous les crimes, au meurtre ou au suicide, à la folie... ainsi rêvais-je en écoutant ruisseler la pluie. » (*Isabelle* 638)

Au mois de mai 1912, pendant qu'il rédigeait *Les Caves*, Gide fut appelé à la cour d'assises de Rouen comme juré. Il publia un compte rendu de son expérience du système de justice dans ses *Souvenirs de la cour d'assises* en 1914, la même année que *Les Caves du Vatican*. Selon Alain Goulet, « [s]chématiquement on peut dire que les œuvres précédentes, à fondement autobiographique, nous présentent l'individu solitaire aux prises avec ses idéaux, ses désirs, sa liberté. Avec les *Caves* et les *Souvenirs de la cour d'assises*, [ . . . ] l'œuvre s'ouvre aux problèmes de société, aux relations complexes de l'individu avec son entourage [ . . . ] » (Goulet 86) À cette conscience sociale aiguisée, surtout en ce qui concerne la machine judiciaire, Goulet associe le thème de la révolte contre la société bourgeoise que l'on retrouve dans les œuvres suivantes, notamment *Les Caves du Vatican*.

Ce qui frappe surtout dans les *Souvenirs*, c'est l'observation astucieuse de Gide sur l'incompatibilité foncière entre le système rationnel de jurisprudence et l'irrationalité du crime. Il remarque à plusieurs reprises l'embarras du juge d'instruction devant un incendiaire qui n'arrive pas à articuler une seule raison pour son crime. Le juge insiste à plusieurs reprises pour déterminer la motivation de l'incendiaire mais celui-ci ne cesse d'affirmer qu'il n'a eu aucun mobile, ce qui trouble la cour qui a du mal à insérer l'action criminelle de l'incendiaire dans un système logique d'actes motivés. Léon Pierre-Quint dans son *André Gide: l'homme, sa vie, son œuvre*, dit à ce propos : « Devant son Code, le juge devrait rester avec son verdict en suspens. Innocemment, avec son "acte désintéressé", l'accusé lui joue un bon tour [...]. L'absence apparente de causalité humaine effraie l'homme autant que le mystère des espaces infinis. » (Pierre-Quint 195)

L'idée d'un crime immotivé a certainement retenu l'attention de Gide qui rédigeait en même temps son manuscrit des *Caves du Vatican*, quoique le meurtre d'Amédée par Lafcadio soit un peu plus compliqué comme acte gratuit 'prémédité'<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ce serait peut-être utile de citer la « Première lettre sur les faits divers » dans *Ne jugez pas* : « "Un acte gratuit ... Je n'y crois pas du tout, à l'acte gratuit, c'est à dire

Son expérience comme juré à Rouen semble avoir renforcé Gide dans sa résistance à l'idéologie positiviste du Réalisme et la manière dont le Réalisme conçoit la psychologie humaine. Pour Emily Apter le projet de Gide dans *les Souvenirs* est une forme littéraire invertie dans laquelle Gide récupère le Réalisme et explore son contraire à travers l'allégorie théologique et jurisprudentielle. Elle vise surtout *Les Caves du Vatican* et l'acte gratuit pour démontrer que Gide pose la question de comment on peut juger les actes criminels à une époque où on met en question la légitimité des principes éthiques fondamentaux à la société bourgeoise<sup>5</sup>.

Tzvetan Todorov expose la typologie du roman policier dans son livre *La poétique de la prose*. En bon structuraliste Todorov va remarquer tout d'abord que le récit policier classique, que l'on appelle aussi récit à énigme, est marqué par une dualité fondamentale. Il y a en fait deux histoires et non pas une seule ; il y a l'histoire du crime-même (ce qui s'est passé réellement) et celle de l'enquête sur le crime. Ces deux histoires proposent chacune un vecteur temporel différent – le temps de l'enquête qui commence après le crime, et le récit des événements qui ont mené au crime.

Le récit policier comme genre a un attrait particulier sans doute à cause de sa structure paradoxale. Todorov y décèle un paradoxe dans la mesure où la première histoire, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence puisque le narrateur ne peut pas transmettre les faits au lecteur directement mais seulement à travers ce qu'il entend ou observe dans cette deuxième

---

à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots "acte gratuit" sont une étiquette *provisoire* qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel (et c'est dans ce sens, en jouant un peu sur les mots, que j'ai pu parler d'actes *désintéressés*). » (143)

<sup>5</sup> « Gide soulève la question de savoir comment on « juge » les actes criminels à une époque déconstructiviste qui met radicalement en question la légitimité ou la possibilité référentielle de principes éthiques fondamentaux. » « Gide raises the question of how one "judges" criminal acts in a deconstructivist age that radically questions the legitimacy or referential possibility of ethical foundational principles.» (Apter 560)

histoire qui est l'enquête. De la même manière la deuxième histoire n'a aucune importance en soi puisqu'elle n'est qu'une médiation entre le lecteur et le récit du crime. Donc selon Todorov, il y a deux histoires dont une est absente mais réelle tandis que la seconde est présente mais insignifiante.

Dans *Les Caves* le crime immotivé, le meurtre, ne vient qu'à la fin et l'énigme n'est pas qui l'a commis mais pourquoi. Est-ce que les deux vecteurs de Todorov seraient inversés ? L'escroquerie, qui ne s'annonce qu'à la troisième partie du récit, c'est-à-dire au milieu du récit, n'est pas à vrai dire énigmatique pour le lecteur. L'escroquerie pourrait bien être le point de départ pour un roman policier mais le narrateur vend tout de suite la mèche après cette métalepse extérieure qui prend le lecteur à témoin :

Mais le secret que l'abbé Salus s'apprêtait à confier à la comtesse m'apparaît encore aujourd'hui trop déconcertant, trop bizarre, pour que j'ose le rapporter ici sans plus ample précaution: il y a le roman, et il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie. Hélas! Certains sceptiques esprits nient le fait dès qu'il tranche sur l'ordinaire. Ce n'est pas pour eux que j'écris. (*Caves* 748)

Il est évident que Gide ne joue pas de l'intrigue pour séduire le lecteur. On retient toutefois la remarque sur le fait qui tranche sur l'ordinaire, c'est-à-dire l'anomalie, et à l'occurrence une vraie escroquerie perpétrée en 1893 à Lyon signalée par la référence bibliographique de ce fait divers en bas de page. En fait, ce qui semble intéresser Gide ici n'est pas autant le crime que la crédulité des victimes manipulées par ce que Luc Boltanski appelle « la contradiction herméneutique » (46) entre deux versions de la réalité – « l'officielle et l'officieuse » (8).

L'œuvre récente de Luc Boltanski sur le récit policier, *Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes* suggère que la fascination du public pour la littérature policière depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle est étroitement liée à la naissance d'une ère de soupçon à l'égard des forces 'invisibles' qui conditionnent et dominent les individus et les sociétés, ce



que Boltanski appelle « l'incertitude concernant la réalité de la réalité. » (Boltanski 17) Ce dernier voit le crime en tant qu'énigme à résoudre, comme un désordre social auquel il relie le concept de la paranoïa dans l'élaboration de la psychiatrie, la tendance dans la science politique à analyser l'histoire contemporaine à travers des complots réels ou imaginés, et enfin l'identification de formes spécifiques de causalité dans l'émergence des sciences sociales et plus particulièrement de la sociologie<sup>6</sup>.

Déjà le roman dit réaliste de Balzac à Zola (et bien au-delà) a su tirer profit des découvertes scientifiques et des développements théoriques des sciences sociales par rapport aux classes sociales, aux professions, aux races, aux nations, aux groupements sociaux divers. C'est de la statistique, de l'économie politique, de la sociologie et de la psychologie qu'émergent donc une idée de réalité sociale stable. C'est Anthime Armand-Dubois qui fait ses expériences sur des rats pour ses études psychologiques. C'est Julius de Baraglioul, romancier, qui se trouve à Rome pour un congrès de sociologie, le même congrès qui attire le faux criminologiste de Bordeaux, Defouqueblize.

Si le crime a toujours eu sa place dans le roman, le rôle thématique voire idéologique qu'il joue dans le roman social et surtout dans le roman policier ne cesse d'évoluer.

« Dans le roman social, le crime, en tant qu'événement, est un attribut du criminel, en tant que cause. [ . . . ] Or l'innovation qu'apporte le roman policier par rapport au roman social concerne précisément la relation entre le crime et le criminel. Un événement se produit. C'est un crime. Mais on ignore à qui l'attribuer. » (Boltanski 34-35)

---

<sup>6</sup> « On peut penser toutefois que romans policiers et récits d'espionnage ont été les principaux supports par l'intermédiaire desquels se sont proposés, aux regards d'un vaste public, des inquiétudes qui, précisément parce qu'elles touchaient le cœur des dispositifs politiques et mettaient en cause les contours mêmes de la modernité, pouvaient difficilement faire l'objet d'une approche frontale, hors de cercles restreints. Ce serait alors, justement, du fait de leur caractère crucial que les incertitudes concernant ce que l'on peut appeler *la réalité de la réalité* se seraient trouvées déviées vers « l'imaginaire ». » (Boltanski 16)

L'énigme du crime va installer un soupçon généralisé au sein du récit. Pour qu'il y ait énigme il faut avoir « une réalité stabilisée et prévisible dont le crime dévoile la fragilité. » (Boltanski 14) Cette réalité stable et prévisible est définie par des institutions de caractère juridique ou para-juridique en connivence, pour ainsi dire, avec les autorités scientifiques, autant sciences physiques que nouvelles sciences sociales. Comme dirait Julius, il n'y a pas d'effets sans causes.

De même que pour les catholiques (ou du moins pour les catholiques gidiens) la réalité spirituelle dépend de l'autorité du Pape, la réalité sociale dépend d'une causalité réaliste dont les autorités compétentes se portent garantes. En ce qui concerne la vie sociale, « [...] la réalité est stabilisée par des formats préétablis, soutenus par des institutions, qui ont souvent [...] un caractère juridique ou para juridique. » (Boltanski 22) Ainsi le crime en tant qu'énigme et jusqu'à ce qu'il soit résolu est une anomalie qui risque de déstabiliser la réalité sociale. Paradoxalement cette quête de certitude et de prévisibilité fondée sur une autorité officielle ou officieuse va finir par rendre la réalité encore plus fragile non seulement à cause de la complexité grandissante des données mais encore plus à cause de la mise en question de l'autorité qui est censée garantir cette réalité. Cette mise en question est le résultat d'une multiplication de points de vue sur la réalité apporté par des sciences variées. C'est dans ce contexte précisément que va naître la littérature policière. Pour Boltanski la littérature policière est la mise en scène de notre inquiétude sur la réalité de la réalité—terrain propice pour une escroquerie justement.

À coup sûr, c'est l'histoire de l'escroquerie qui va pousser l'action du récit puisque c'est Amédée Fleurissoire, l'homme-carrefour, le croisé palois qui va se substituer à l'argent convoité par les escrocs et partir à Rome pour délivrer le Pape. Amédée est une énigme et il va effectivement déjouer l'escroquerie et déstabiliser le Mille-Pattes, à son insu bien entendu, en devenant le bouc émissaire, « la sainte victime » comme va le dire Julius à la fin de l'histoire. Comment expliquer autrement tout le mal que se donnent Protos et le Milles-Pattes pour empêcher Amédée d'arriver à ses fins ? – une surveillance constante à Rome par Baptistin, Carola et Protos lui-même ; toute une mise-en-scène à Naples avec un quatrième

conspirateur, Bardolotti ; puis Protos retourne à Rome pour continuer de surveiller Amédée et interrompt même son entretien avec Julius ; puis la surveillance dans le train de retour à Naples où Amédée trouvera la mort. Pourquoi tant de précautions, pourquoi une telle dépense d'énergie pour ce pauvre simplet d'Amédée ? Voilà une énigme diégétique. Ce sera son obsession avec Amédée qui va perdre Protos à la fin. Protos provoque l'incertitude et exploite l'incertitude et il sera en quelque sorte sa propre victime.

L'incertitude ou les incertitudes variées s'accumulent tout au long du récit. Dès la première partie le narrateur s'arrête au milieu d'une description d'Anthime Armand-Dubois :

Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupe n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthime appelait sa *libre* pensée ? Plus volontiers il passait outre sa sciatique ; mais cette mesquinerie, il ne la pardonnait pas au bon Dieu. (*Caves* 685-686)

La question est bonne – comment distinguer en effet entre l'accidentel et le nécessaire. C'est une question de méthode scientifique, ironique sous la plume du narrateur qui est censé savoir justement démêler l'accidentel du nécessaire dans son propre récit. Anthime, une caricature du scientifique anticlérical, n'arrête pas de proclamer son athéisme et de taquiner sa petite nièce sur ses croyances naïves. Ce qui arrive bien entendu dans cette première partie, c'est que les certitudes scientifiques d'Anthime sont bouleversées par le miracle de sa guérison, à la suite de quoi il se convertit.

Julius de Baraglioul, parangon de la grande bourgeoisie catholique, va subir à son tour des doutes :

[...] une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie, se soulevait en lui-en lui qui n'avait jamais rencontré jusqu'alors qu'approbation et sourires, - un doute sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie. (*Caves* 710)

C'est cette interrogation affreuse qui va provoquer une espèce de crise chez Julius d'où sortira son idée du crime immotivé et des êtres d'inconséquence, idées qui lui viennent, dit-il, pendant son audience avec le pape.

La thématique de l'incertitude va prendre son élan dans la troisième partie pour devenir le vrai moteur de l'intrigue. Le faux chanoine, Protos, dupe la comtesse de Saint-Prix en lui faisant croire qu'il y a un faux Pape au Saint-Siège. « Plus de Pape est affreux, madame. Mais, qu'à cela ne tienne: un faux Pape est plus affreux encore. » (*Caves* 751) Gide va jouer avec le mot « faux » tout au long du récit – faux dieu, faux pauvres, faux frais, faux biens, faux départ, faux nom, faux cardinal, faux ecclésiastiques, faux sommeil. Et c'est Amédée qui va payer la note.

Amédée arrive à Rome complètement déboussolé. À la fois ridicule et pitoyable, il va sombrer dans un délire paranoïaque. Il commence à douter de tout. « Je vois des espions partout, » dit-il à Protos. Ou encore :

[. . .] depuis notre conversation, tous les passants que je rencontre, je leur trouve je ne sais quoi de louche dans l'allure. Je m'inquiète s'ils me regardent; et ceux qui ne me regardent pas, on dirait qu'ils font semblant de ne pas me voir. Je ne m'étais point rendu compte jusqu'aujourd'hui combien la présence des gens dans la rue est rarement justifiable. Il n'en est pas quatre sur douze dont l'occupation saute aux yeux. (*Caves* 795-796)

Une fois à Naples avec Protos et Bardolotti, le faux cardinal, Amédée est obligé de jouer un faux rôle pour donner le change aux domestiques : « en vain cherchait-il quelque phrase qui pût à la fois ne rien dire et tout signifier. » (*Caves* 801) Et pour comble Protos finit par montrer à Amédée un fait divers du journal qui parle précisément de l'escroquerie dont a été victime la comtesse de Saint-Prix et Amédée remarque que c'est sans doute à cause d'un escroc qu'il est venu à Rome. Mais c'est trop tard.

Amédée rentre à Rome rongé par ses doutes et retrouve son amante accidentelle Carola qui le prévient contre Protos. C'est là où Amédée aura son moment de lucidité tragique : « Voilà bien, se disait-il, à la fois la conséquence et la preuve de ce vice initial, de ce trébuchement du Saint-

Siège : tout le reste à la fois chavirait. À qui se fier sinon au Pape ? et dès que cette pierre angulaire cédait, sur laquelle posait l'Église, rien ne méritait plus d'être vrai. » (*Caves* 809)

Amédée aura un court moment d'espoir lorsqu'il retrouvera son beau-frère Julius pour demander son aide: « [. . .] tout, autour de lui, reprenait poids rassurant, mesure, position naturelle et vraisemblante réalité. » (*Caves* 811) Mais il trouvera son beau-frère qui vient de sortir d'une audience avec le Pape, distrait, non tant par l'audience que par son épiphanie sur l'acte gratuit, conçue en présence du Pape même. Amédée est pour ainsi dire fatalement rassuré dans son délire lorsque Julius lui dit qu'il n'a pas vraiment vu le pape.

Si Amédée Fleurissoire est la sainte victime de cette mise-en-scène de Protos, ce n'est pas de la main de Protos qu'Amédée va mourir. Pourtant Protos semble être désigné pour le rôle du criminel par excellence. C'est le criminel averti et subtil, à mille déguisements comme Vidocq ou Fantomas. Mais jusqu'au meurtre de Carola à la fin, il est plutôt le type gentleman cambrioleur comme Arsène Lupin, quelqu'un qui manipule la réalité. Le vrai criminel dans cette histoire est Lafcadio qui tue par ennui et sans remords sinon de s'y être mal pris. Ceci est d'autant plus pervers parce que Gide fait beaucoup d'efforts pour nous faire aimer Lafcadio.

Amédée et Lafcadio sont des victimes d'une fatalité narrative dans un jeu de doubles, trope d'ailleurs bien familier aux lecteurs de littérature policière. Ils ont la même amante. C'est Carola qui a reçu les boutons de manchette de Lafcadio et qui les donne à Amédée, les boutons qui deviennent indices et vont accuser Lafcadio du meurtre. Amédée est dépuçelé par Carola et il ne se croit plus digne de délivrer le Pape. Lafcadio ne se croit plus digne de dépuçeler Geneviève parce qu'il a tué Amédée. Amédée croit vivre dans un mauvais rêve ; Lafcadio dira la même chose et ajoutera : « j'ai tué comme dans un rêve ; un cauchemar où, depuis, je me débats. » (*Caves* 871) Amédée et Lafcadio sont tous deux frères (faux-frères) de Julius. Amédée écoute l'explication du crime immotivé juste avant sa mort, le même exposé que Lafcadio va entendre après avoir tué

Amédée. Amédée est l'envers de Lafcadio, le crédule et le cynique, le crustacé et le subtil. L'ironie c'est que Lafcadio voyait en Amédée ce qu'il détestait le plus dans la condition humaine mais il découvre à la fin qu'il est aussi perdu qu'Amédée, lui aussi victime des circonstances.

La sotie de Gide ne saurait être qualifiée de roman policier ni à l'époque de sa publication ni aujourd'hui, même si le genre a subi de nombreuses transformations depuis le *Nouveau Roman* jusqu'au *Néo-Polar*. Ce qui n'empêche pas que Gide ait très bien compris l'essentiel d'un genre qui exploite le sentiment croissant de l'incertitude dans la vie moderne. Les certitudes scientifiques d'Anthime Armand-Dubois et les certitudes spirituelles de Julius de Baraglioul sont bafouées dans les deux premiers livres pour céder la place à l'escroquerie de Protos dans le troisième. L'escroquerie exploite justement les doutes sur *la réalité de la réalité* pour reprendre l'expression de Boltanski. Amédée Fleurissoire, le croisé dégradé, part sur une fausse croisade et se trouvera au cœur du délire paranoïaque. Tous les récits du texte convergent autour de l'homme carrefour, la sainte victime et lorsqu'il meurt la route est bloquée. Anthime et Julius reviennent au point de départ campés dans leurs certitudes, Protos passera en prison, et même Lafcadio, auteur de l'acte gratuit, libre, disponible et sans attaches se trouve paralysé par la réalité. Comme Gide l'avait déjà écrit en 1902, « [p]arfois la *réalité* d'un acte ne nous est sensible qu'en ses conséquences. De grands crimes n'ont été commis parfois si aisément que comme en rêve. Après, on eût voulu n'avoir pas été pris au sérieux. » (*Journal* 107)

*Les Caves du Vatican* ressemblent plutôt à un récit à énigme inversé. Le double vecteur temporel que Todorov propose est bien là dans la sotie de Gide mais en creux et ne se dévoile qu'à la fin du récit. Contrairement au schéma de Todorov le récit du crime est bien présent mais semble irréel tandis que le récit de l'enquête est absent mais s'impose comme la seule réalisation du roman. L'enquête, c'est le lecteur qui devra la prendre en charge en remontant la trame du récit à la recherche d'indices. L'énigme

n'est pas là où on l'attend ou, pourrait-on dire : « Attention, une énigme peut bien en cacher une autre. »

\*

### OEUVRES CITÉES

Apter, Emily. "Allegories of Reading / Allegories of Justice: The Gidean Fait Divers." *The Romanic Review*, vol. 80, no. 4, novembre, 1989, pp. 560-570.

Boltanski, Luc. *Enigmes et Complots: une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

Downing, Lisa. « Beyond Reasonable Doubt : Aesthetic Violence and Motiveless Murder in French Decadent Fiction. » *French Studies*, vol. VIII, no.2, 2004, pp.189-203.

Gide, André. *Journal, 1889-1939*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951.

---. *Journal, 1939-1949*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1960.

---. *Ne Jugez Pas*. Paris, Gallimard, 1957.

---. *Romans, Récits et Soties, Œuvres lyriques*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958.

---. *Souvenirs de la cour d'assises*. Paris, Gallimard, 1924.

Goulet, Alain. *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*. Paris, Librairie Larousse, 1972.

Pierre-Quint, Léon. *André Gide: l'homme, sa vie, son œuvre*. Paris, Librairie Stock, 1952.

Simenon, Georges et André Gide. *Sans trop de pudeur : Correspondance 1938-1950*. Paris, Carnets Omnibus, 1999.

Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier," *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

Verdaguer, Pierre. *La Séduction policière : Signes de croissance d'un genre réputé mineur*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999.