

Compléter sans fin, débattre sans arbitre : le dossier *Edwin Drood*

Endless completion, debate without referee: the *Edwin Drood* case

Richard Saint-Gelais



Pour citer cet article

Richard Saint-Gelais, « Compléter sans fin, débattre sans arbitre : le dossier *Edwin Drood* », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, Janvier 2021, URL : <https://fabula.org/lht/25/saint-gelais.html>, article mis en ligne le 15 Janvier 2021, consulté le 14 Décembre 2025, DOI : [http://doi.org/10.58282/lht.2602](https://doi.org/10.58282/lht.2602)

Richard Saint-Gelais, « Compléter sans fin, débattre sans arbitre : le dossier *Edwin Drood* »

Mots-clés - Critique, Débat, Personnage, Procès, Transfictionnalité

Richard Saint-Gelais, « Endless completion, debate without referee: the *Edwin Drood* case »

Summary - Qu'est-ce qu'implique la tenue de débats à propos d'une fiction ? Cet article aborde la question selon une démarche en deux temps. Le premier, plus général, énumère quelques-unes des conditions d'un tel débat : notamment, que la critique se fasse transfictionnelle (allant parfois jusqu'à s'aventurer au-delà de la fiction initiale ou dans ses interstices) et que, délaissant le face à face de l'œuvre et de chacun de ses commentaires, ces derniers s'articulent les uns aux autres au sein d'un espace concurrentiel. Le second temps se penche sur un cas remarquable, celui du débat qui, des années durant, a agité les lecteurs du *Mystère d'Edwin Drood*, le dernier roman — inachevé — de Charles Dickens. Débat de papier, mené par articles et ouvrages interposés, mais qui, en 1914, s'est joué sur une scène au statut ambivalent, celle du procès d'un protagoniste du roman, tenu dans l'espoir d'arbitrer un débat impossible à clore, c'est-à-dire à extraire de la spirale transfictionnelle. What does it entail to enter into a discussion about a fiction? This article answers this question in two steps. The first consists in an overview of some of the conditions for such debates. Criticism has to acquire a transfictional character (to the extent, in some cases, that it ventures beyond the narrative or fills its ellipses); critics also have to participate in a common space where their interpretations compete with one another. The second part of the article examines a remarkable case, the lasting debate about *The Mystery of Edwin Drood*, Dickens's last, unfinished novel. After having argued in writing—in the form of articles and books — influent Droodists tried, in 1914, to reach a spectacular solution by putting on trial one of the novel's main characters. Aiming to arbitrate a seemingly endless debate, this trial could not help but fail, being necessarily caught, willy-nilly, in a transfictional vortex.

Compléter sans fin, débattre sans arbitre : le dossier *Edwin Drood*

Endless completion, debate without referee: the *Edwin Drood* case

Richard Saint-Gelais

Débattre d'une fiction, qu'est-ce que c'est ? C'est débattre, et d'une fiction¹. Mais derrière le truisme se cachent des implications que je voudrais examiner d'un peu près, avant d'observer un cas exemplaire, celui des tentatives de procurer un dénouement au dernier roman de Charles Dickens.

1. Débattre

L'idée même de débat implique l'abandon de ce que j'appelle le modèle satellitaire², où les interventions transfictionnelles se font indépendamment les unes des autres et ne reconnaissent donc pas les autres prolongements ou versions — ce qui ne veut pas dire que leurs auteurs en ignorent l'existence, mais seulement que leurs textes n'en portent aucune trace, ne s'articulant qu'à la fiction initiale dont ils dérivent³. Que deux textes débattent à propos d'un troisième et, aussitôt, l'ensemble qu'ils forment suit un tout autre modèle, où hypothèses et inférences ne pourront manquer d'être mises en concurrence.

Je viens de supposer qu'il y a davantage qu'une intervention et qu'elles se répondent les unes aux autres. On peut cependant assouplir la première condition en faisant valoir qu'un texte critique engage à lui seul un débat ne serait-ce que potentiel, du simple fait qu'il déploie des arguments, prévoit des objections possibles, y répond, etc. Du coup, son auteur admet la possibilité, si ce n'est la justesse, de lectures adoptant d'autres vues, même si celles-ci ne sont pas actualisées en des textes où elles seraient effectivement soutenues. Il s'agit en quelque sorte de l'équivalent narratif du dispositif que Gerald Prince baptise « *disnarrated* » et Maxime

¹ Il n'est sans doute pas inutile de préciser : d'une fiction *envisagée comme fiction*. Il ne s'agira donc pas ici des débats qui se situent à d'autres hauteurs, par exemple à propos de la valeur esthétique d'une œuvre.

² Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, 2011, p. 313-322.

³ Pour être complète cette description du modèle satellitaire devra signaler le rôle de la lecture : c'est cette dernière qui, bien souvent, s'abstient d'établir une relation transfictionnelle entre dérivés d'un même texte, rapportant chacun au seul texte initial et excluant *a priori* qu'un dérivé puisse en prolonger ou en contester un autre.

Abolgassemi « contrefiction »⁴. Approximatif, car ces scénarios écartés aussitôt que formulés sont partie prenante du récit qui les convoque — davantage, me semble-t-il, que les objections qu'un critique prend en considération et qui, même impersonnelles, appellent l'idée qu'un *autre* critique aurait pu les avancer. Même si on peut à l'occasion leur reconnaître une dimension argumentative — c'est le cas dans *Jacques le fataliste*, où presque toutes sont congédiées par le narrateur au titre de leur irréalisme —, les contrefictions ne suscitent pas à un tel degré, me semble-t-il, cet effet de disponibilité transfictionnelle.

La seconde condition peut elle aussi être assouplie, et pour une raison similaire : même lorsqu'elles s'ignorent les unes les autres, les critiques portant sur une même fiction seront considérées comme des interventions sur une même scène argumentative appelant éventuellement arbitrage. Je doute qu'il en aille de même pour ce qui est des transfictions au sens strict (narratives, donc), face auxquelles on appliquera par défaut le modèle satellitaire : les versions de l'avenir qui attend Berthe Bovary ne seront pas inscrites par leurs lecteurs dans une relation transfictionnelle aux autres versions. On pourra certes considérer les plus récentes comme des répliques à celles qui les ont précédées, mais je n'imagine pas que des lecteurs aillent jusqu'à y voir des *objections* à ces dernières. C'est dire que, si l'on a de bonnes raisons d'admettre la possibilité d'une critique transfictionnelle (certes pas toujours assumée⁵), le fonctionnement argumentatif de ces textes entraîne des différences non négligeables par rapport à la transfictionnalité qui nous est plus familière, celle des suites et des versions. Contributions à un effort collectif d'élucidation d'une œuvre plutôt qu'œuvres jalouses de leur singularité, les textes critiques reconnaissent de façon au moins tacite l'ensemble qu'elles forment : un ensemble ouvert, pourvu d'une dynamique propre qui confrontera chacune de ses composantes à l'œuvre tutrice *et* à ses autres lectures.

En cela, la critique transfictionnelle ne se distingue pas de la critique en général, de sorte qu'on peut se demander si l'adoption d'un modèle concurrentiel ne tient pas essentiellement au caractère argumentatif de ces textes, et ce même lorsque ces derniers mènent par ailleurs des opérations clairement transfictionnelles. Il n'est qu'à voir la réticence des commentateurs de *Qui a tué Roger Ackroyd ?* à entrer sur le terrain de Bayard en opposant, à sa contre-solution, des contre-contre-solutions — ou même seulement une défense à nouveaux frais de la solution de Poirot. Car si on a beaucoup commenté l'ouvrage de Bayard, on n'a guère débattu de la solution qu'il avance. C'est sur d'autres terrains que se sont engagés, par exemple, Jean Bellemin-Noël et Marc Escola⁶. Ce qui intéresse Bellemin-Noël, ce n'est pas

⁴ La contrefiction consiste, « en s'éloignant un instant du fil de l'histoire, à parler de ce qui n'a pourtant pas eu lieu : à ouvrir dans le récit une branche narrative qui n'accède pas à l'existence » ; Maxime Abolgassemi, « La contrefiction dans *Jacques le fataliste* », *Poétique*, no 134, 2003, p. 223.

⁵ Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 483-499.

l'innocence de Sheppard ou la culpabilité de sa sœur Caroline, mais bien le caractère secret de la solution que Bayard donne comme la véritable : que doit-on penser, se demande-t-il, d'un résultat de lecture dont rien n'indique que l'autrice l'ait cautionné (ou même en ait été consciente) ? Il est vrai qu'Escola, de son côté, aboutit à une autre solution que celle de Bayard. Mais cette solution se situe sur un autre plan, car c'est encore un débat méthodologique qui s'engage ici : Geoffrey Raymond y est désigné comme le coupable, mais *d'un autre récit*, celui dont Agatha Christie aurait amorcé la rédaction avant d'en infléchir l'intrigue dans une direction dont chacun conviendra qu'elle est plus spectaculaire. Nulle rectification ici : l'article d'Escola ne « corrige » pas l'ouvrage de Bayard comme ce dernier entendait le faire face au roman de Christie ; sa reconstitution ne vise pas *ce qui se serait vraiment passé* mais *le roman qui aurait pu s'écrire* ; elle fait émerger un texte possible, non une vérité fictionnelle cachée. Là encore donc, mais d'une autre façon que chez Bellemain-Noël, la démarche résolument transfictionnelle de Bayard fait l'objet d'un débat qui n'a, lui, rien de transfictionnel.

Cette réticence semble dire qu'une entreprise comme celle de Bayard ne saurait être qu'un « *one-shot* » — ou n'être répétée, comme son auteur l'a fait par la suite, que sur d'autres objets. Elle semble dire aussi que c'est le geste qui importe et non ses résultats. Qui se soucie vraiment, une fois le premier choc passé, de la culpabilité de Caroline Sheppard ? On a bien plutôt retenu que Bayard remettait en question la solution d'un roman policier ; c'est cela, bien davantage que *sa* solution, qui a fait la notoriété de son essai. C'est peut-être aussi qu'un débat transfictionnel, où plusieurs critiques renchériraient sur « *ce qui est vraiment arrivé* », semblerait faire la part trop belle à l'illusion référentielle. On dira que *Qui a tué Roger Ackroyd* ? s'engage déjà dans la voie d'une hypostase de la fiction et que des interventions subséquentes n'y changeraient rien. Je n'en suis pas si sûr. D'abord, il n'est pas impossible de ramener l'essai de Bayard à un geste, à une expérience de pensée plutôt qu'à une proposition sérieusement soutenue concernant le roman de Christie. Ensuite, je dirais qu'un débat effectif change inévitablement la donne en ce que la perspective d'un arbitrage y devient beaucoup plus concrète, et avec elle la postulation d'une réalité fictionnelle qu'on pourrait en principe dégager de la confrontation des versions. Le dossier Edwin Drood, sur lequel je me pencherai plus loin, nous offrira un exemple saisissant — mais au bout du compte ambigu — d'une telle situation. Avant de l'aborder, toutefois, il me faut considérer le second terme de la formule *débattre d'une fiction*.

⁶ Voir Jean Bellemain-Noël, « Hercule Poirot exécuté ou la fin des paradoxes », *Critique*, no 618, 1998, p. 767-782 et Marc Escola, « Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », *Acta fabula*, 2000, en ligne : <https://www.fabula.org/revue/document7997.php>.

2. D'une fiction

Ici encore, les choses paraissent simples : on débat d'une fiction lorsque le texte dont on discute est reconnu comme une fiction. On fera valoir que cette reconnaissance ne va pas toujours de soi en ces temps d'autofiction et d'historiographie plus ou moins ouvertement fictionnalisée. Cette incertitude générique m'intéressera toutefois moins que le rapport que les textes critiques eux-mêmes établissent avec leurs objets. La critique transfictionnelle se retrouve ici devant une contradiction structurelle. En tant que métatexte, que critique donc, elle n'est pas censée méconnaître la fictionnalité du texte sur lequel elle porte. C'est pourtant cette méconnaissance, réelle ou feinte, qu'implique son traitement des personnages comme des personnes sur lesquelles notre savoir pourrait être complété ou corrigé, comme si leur existence n'était pas enclose entre les pages du livre que l'on commente.

Il convient toutefois de distinguer deux stratégies selon que la fictionnalité est reconnue ou non par le métatexte. Malgré les apparences, la seconde de ces stratégies est moins susceptible de conduire à une hypostase de la diégèse que la première : niant l'évidence, elle a toutes les chances d'être vue comme une dénégation *ludique*, à l'instar de l'holmésologie lorsqu'elle désigne John Watson — et non Conan Doyle — comme l'auteur véritable des enquêtes réelles qu'aurait menées un Sherlock Holmes tout aussi réel. Le lecteur n'a alors d'autre choix, s'il ne veut pas tenir les holmésologues pour des illuminés, que de voir leur négation de la fictionnalité d'*Une étude en rouge* ou d'« Un scandale en Bohème » comme une fiction (une fiction critique, si l'on veut). C'est une posture plus ambivalente (et, disons-le, plus douteuse) qu'adopte la critique psychologisante lorsque, tout en désignant les personnages comme tels⁷, elle n'hésite pas à spéculer sur leurs motivations, états d'âme, etc., au-delà de ce que le texte en dit. Le résultat est ce que j'appelle une critique transfictionnelle honteuse, qui ne se voit pas comme relevant de la fiction (et encore moins comme une entreprise ludique)⁸. Concevant son rôle sous le mode de l'identité et non de la transformation, elle occulte l'intervention qu'elle est au profit de ce qu'elle invite à voir (et qu'elle voit manifestement) comme la mise au jour d'un déjà-là sémantique du texte. La fiction, si l'on suit Karlheinz Stierle, ne se laisse ni compléter ni corriger ; il s'agira donc, pour la critique transfictionnelle honteuse, d'éviter les manœuvres les plus ostensibles — corrections, expansions factuelles — en misant plutôt sur ce que l'idéalisme, de

⁷ Ce qui peut bien entendu se faire indirectement, par exemple à travers la mention de l'auteur ou du titre de l'œuvre.

⁸ Marc Escola parle pour sa part de « tentation transfictionnelle qui s'ignore ou tout au moins ne s'avoue pas » alors que « commenter une fiction narrative ou dramatique, c'est presque toujours entrer sur l'intrigue et le système actantiel ses propres inférences » ; Marc Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création » dans Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, CRIN, 57, 2012, p. 15.

toute façon, considère comme l'essentiel : les personnages et leur intériorité. Cette posture lui permet de reconnaître la fictionnalité de ses objets sans s'estimer liée par cette reconnaissance. Ce qu'elle dit — « ceci est une fiction » — est contredit par ce qu'elle fait : la traiter, dans les limites que je viens d'indiquer, comme on le ferait d'une non-fiction. D'un côté, la présence même sporadique de marqueurs métafictionnels — mention de l'auteur, qualification des personnages comme tels, mais aussi modalisateurs du type « on peut penser que » — ancre la critique, dit son extériorité par rapport au texte commenté et à une fiction que l'on reconnaît comme telle. Mais, d'un autre côté, les inférences, surtout lorsqu'elles sont développées, tendent à s'affranchir de cette tutelle métafictionnelle : d'externe, le rapport à la fiction devient insensiblement interne — et la critique transfictionnelle⁹. L'ambivalence qui en découle est bien entendu celle du texte critique, qui joue double jeu. Mais elle frappe aussi la notion même de fiction, dont cette critique ne peut qu'éroder la spécificité — d'autant plus insidieusement qu'elle ne le fait pas explicitement mais *en acte*.

Il en va bien autrement du côté de la critique transfictionnelle assumée dont les interventions, qui ont peu de chances de passer inaperçues, se situent aux confins — si ce n'est au-delà — de ce que la fiction paraît admettre : minuscule ou majeure, la crise qui en découle ne peut que favoriser une réflexion sur les paradoxes de la fiction, et de la critique.

3. Inférer, juger

De quoi débat-on, lorsqu'on débat d'une fiction ? L'appel à contributions de ce numéro distingue deux possibilités, que je rangerais respectivement sous les rubriques de l'hypothèse et du jugement. Dans le premier cas, la lecture (et l'écriture, lorsqu'elle en prend transfictionnellement le relais) s'aventure au sein de ce que Dolezel (1998 : 191-194) appelle le domaine indéterminé de la fiction, à savoir tout ce qui, d'un monde fictif donné, n'est pas mentionné par le texte et ne peut donc être approché qu'à travers des inférences lecturales. C'est bien entendu lorsque ces dernières sont incertaines, et donc potentiellement multiples, qu'un débat peut survenir. Il n'y a rien de bien aventureux à supposer un système digestif à Charles Bovary, bien que le texte de Flaubert n'en fasse aucune mention. La question devient plus délicate lorsqu'on se demande si ses incessantes visites médicales ne cacherait pas quelque aventure extra-conjugale. De telles spéculations invitent naturellement à la discussion, mais c'est un autre type de débat qu'on amorce lorsqu'on prend position face à la conduite d'un personnage¹⁰

⁹ J'emprunte à Thomas Pavel cette distinction entre les perspectives internes et externes sur la fiction ; *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 25.

et que, l'estimant répréhensible (ou invraisemblable, malavisée, etc.), on critique l'œuvre (quand ce n'est pas l'auteur) qui met en scène et, suppose-t-on, cautionne ces agissements.

Il reste que jugements et inférences peuvent être liés en une même lecture. Dans l'exemple du *Double suspect*, c'est ce qui arrive lorsqu'on explique l'emploi du terme « déviance » par l'homophobie (supposée, donc inférée) de la narratrice. C'est ce qui arrive aussi lorsque, suivant une avenue bien différente, on se demande si la répétition de ce terme ne témoignerait pas plutôt d'un mécanisme de défense face à ses propres désirs inavoués. Le roman de Monette ne manque pas d'éléments qu'on pourrait alléguer en faveur de cette seconde hypothèse, qui tend à disculper la narratrice — et sans doute, derrière elle, l'autrice elle-même¹¹, qu'on suppose alors, non pas souscrire aux opinions de son personnage, mais plutôt l'exposer à notre considération critique.

Les choses, on le voit, se compliquent rapidement : juger d'une fiction, c'est inévitablement prendre une série de décisions au sein d'un faisceau d'options à la fois morales, idéologiques et méthodologiques. La réprobation, lorsqu'elle survient (car il est toujours possible de se refuser aux jugements), peut s'en tenir à une instance fictive, personnage ou narrateur ; elle peut viser, à travers cette instance, la figure de l'écrivain.e qu'on tiendra alors solidaire du comportement visé¹² ; on peut aussi maintenir l'auteur à l'extérieur du débat, soit en vertu d'une conviction générale (formaliste ou structuraliste) soit à l'issue d'une décision ponctuelle, parce qu'on estime que le texte se dissocie ironiquement de sa propre fiction.

Dans tous ces cas, mais sans doute tout particulièrement lorsque l'écrivain.e est mis.e en cause, le jugement porté sur une fiction peut déboucher sur une intervention transfictionnelle. La transfocalisation en sera souvent l'instrument privilégié¹³. La frontière entre ces textes animés par une visée argumentative plus ou moins ostensible et des transfictions axiologiquement neutres est sans doute poreuse, car elle dépend elle-même d'une appréciation des lecteurs : de telle version de *Madame Bovary* focalisée sur Charles, dira-t-on qu'elle conteste l'image que le roman de Flaubert donne de ce dernier ou qu'elle ne fait que relever un défi

¹⁰ Conduite qui peut être verbale, par exemple lorsque la narratrice du *Double suspect* de Madeleine Monette (1980) qualifie à plusieurs reprises l'homosexualité de « déviance » et l'oppose expressément à la « normalité ».

¹¹ Ou plus exactement : l'autrice implicite, au sens de Booth, puisqu'il s'agit ici de la figure que le lecteur dégage du texte, sans présumer des opinions et des valeurs de l'autrice réelle.

¹² Cette solidarité peut être idéologique, par exemple lorsqu'on impute à l'auteur les opinions professées par tel de ses personnages. Elle peut aussi être de nature intellectuelle (ou esthétique, ou technique) lorsque l'inavraisemblance d'une intrigue mal ficelée est attribuée à une incompétence ou à une inadvertance scripturale.

¹³ Trois exemples récents : *l'Albertine* de Jacqueline Rose (2002), le *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (2013) et le *Journal de L. (1947-1952)* de Christophe Tisson (2019) — L. étant ici Lolita, protagoniste du roman éponyme de Vladimir Nabokov. Cette formule connaît des équivalents non fictionnels, par exemple *Le Consentement* (Springora, 2020) face aux journaux de Gabriel Matzneff.

narratif ? C'est parfois net (dans le *Charles Bovary* de Jean Améry, exemple explicite du premier cas de figure), parfois un peu moins (dans le *Monsieur Bovary* de Laura Grimaldi, par exemple)¹⁴. Après tout, on peut imaginer (ou raconter) autrement pour toutes sortes de raisons — parce qu'on juge que ce serait idéologiquement ou moralement préférable, ou simplement plus amusant, ou provoquant —, qu'il n'est pas toujours facile de départager dans les faits. La fiction exhibe alors une propension à l'ambiguïté qu'on ne retrouve généralement pas du côté de la critique qui, lorsqu'elle se fait normative, le fait sans ambages.

C'est d'une autre manière encore qu'inférer et juger se distinguent. La première opération peut amener à débattre d'une fiction (je reviendrai plus loin sur ce point) ; la seconde aussi, bien entendu, mais pas qu'avec les autres lecteurs : poser un jugement, c'est aussi débattre *avec* une fiction, et donc voir (et traiter) cette dernière comme une argumentation (sur les Arabes, l'homosexualité, la conduite qu'il sied de tenir en telle circonstance, et ainsi de suite). C'est aussi, symétriquement, amener insensiblement le critique sur le terrain de la fiction : la perspective externe, qui voit la fiction comme un fragile édifice de langage, fait alors insensiblement place à une perspective interne, puisque le critique considère les comportements fictifs comme il le ferait d'événements qui se dérouleraient devant lui. Par là, cette critique se rapproche tendanciellement de la critique transfictionnelle honteuse.

4. Le mystère d'Edwin Drood

Des questions comme celles qu'on vient de voir, le dernier roman de Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, les pose de manière particulièrement aiguë, d'abord en raison de son inachèvement (sa rédaction a été interrompue par la mort de Dickens, de sorte que nous ne pouvons lire que la moitié environ du roman projeté par l'écrivain), ensuite parce qu'*Edwin Drood* est, ou aurait été, un récit d'énigme dont l'incomplétude frappe, outre sa portion non écrite, les pages rédigées qui ne disent manifestement pas tout sur la portion de diégèse qu'elles couvrent. On ne s'étonnera donc pas que ce roman inachevé ait donné lieu à de nombreuses tentatives, soit de le compléter en amenant l'histoire jusqu'à son dénouement, soit de s'interroger, en des analyses argumentées, sur ce dénouement et sur les incertitudes que, suppose-t-on, ce dernier aurait résolues.

Si le dossier Drood constitue un objet exemplaire, c'est d'abord en raison de son ampleur (on compte des dizaines de propositions depuis 1870¹⁵), signe à la fois d'une fascination pour l'énigme et d'une insatisfaction envers les précédentes

¹⁴ Sur la figure de Charles et les versions dont elle a fait l'objet, on pourra consulter le mémoire de Cécile Pacaud, *Métamorphoses de Charles Bovary dans la littérature contemporaine : analyse des possibles d'un personnage romanesque*, Université Paul Valéry, 2016-2017, en ligne : <https://dumas-ccsd.cnrs.fr/dumas-02159202>.

tentatives de la résoudre. Ce qui frappe le lecteur qui aborde le continent droodiste est aussi la remarquable diversité qu'on y découvre. Aux continuations romanesques et aux analyses s'ajoutent en effet des manifestations plus étonnantes :

- une comédie musicale interactive de Rupert Holmes lors de laquelle les spectateurs sont appelés à se prononcer par vote à main levée sur l'orientation de l'intrigue ;
- des continuations qu'on pourrait qualifier de métafictionnelles : *Epilogue* de Bruce Graeme (1934), dans lequel deux policiers de l'entre-deux-guerres se retrouvent inexplicablement sur les lieux et à l'époque du roman, et mènent l'enquête au milieu des personnages de Dickens, ou encore *L'Affaire D.* de Fruttero & Lucentini (1989), dans lequel une demi-douzaine de détectives célèbres — Holmes, Maigret, Porphyre Petrovitch... — sont réunis en un « groupe de travail Drood » au sein du « Colloque international sur l'achèvement d'œuvres incomplètes ou fragmentaires en musique et en littérature »¹⁵ ;
- un procès (deux, en fait) visant à établir la culpabilité ou l'innocence du principal suspect, sur lequel je reviendrai.

C'est surtout à travers les questions générales qu'il soulève que le « cas *Drood* » me paraît mériter l'attention. Plusieurs de ces questions résultent du caractère inachevé de l'œuvre. Ainsi, est-ce la même chose que de débattre de l'interprétation d'un texte actuel (en l'occurrence, la portion d'*Edwin Drood* que Dickens a rédigée), de ses *marginalia* (illustrations, confidences, témoignages de proches, etc.) et des zones virtuelles de la diégèse, qu'elles soient postérieures ou simultanées à la portion du roman dont nous disposons ?

Une autre série de questions est ouverte par le fait que le dossier *Drood* constitue un rare exemple de système résolument concurrentiel, au sens qu'on a vu plus tôt. On ne s'étonnera certes pas que des travaux critiques se fassent référence les uns aux autres, délimitant les zones d'accord et consacrant de patientes discussions aux inévitables désaccords. Mais le débat droodiste n'engage pas que ces essais dont le rapport au texte de Dickens relève à la fois du commentaire, de l'interprétation et de la spéculation ; y participent aussi les complétions, récits à la fictionnalité assumée mais qui se sentent tenus de défendre, d'abord le principe même de la

¹⁵ On aura une idée de cette profusion en consultant l'impressionnante bibliographie compilée par Don Richard Cox, *Charles Dickens's The Mystery of Edwin Drood, An Annotated Bibliography*, New York, AMS Press, 1998.

¹⁶ Holmes (ou plus exactement ses contreparties) s'était déjà frotté au cas *Drood* dans des textes brefs d'Andrew Lang (1905) et d'Edmund Pearson (1914) puis dans un astucieux roman de Peter Rowland (1992).

continuation, ensuite la précellence de la solution diégétique particulière avancée chaque fois¹⁷. Cette polarisation généralisée, dont on chercherait en vain l'équivalent dans la plupart des autres ensembles transfictionnels, je l'expliquerais par deux facteurs. Le premier est l'inachèvement de *Drood*, qui crée une béance ostensible dans laquelle fictions et analyses s'engouffreront. Alors que l'expansion d'une œuvre achevée peut en prolonger le récit dans diverses directions (en aval, en amont ou parallèlement), aboutissant, si plusieurs s'y mettent, à une constellation transfictionnelle, la menée à terme d'un récit confronte inévitablement les différentes manières d'occuper une même place vide¹⁸. Cette tension est fortement avivée par la dynamique du corpus droodiste, qui se développe autour d'un nombre limité de questions auxquelles romanciers et « solutionnistes » se sentent tenus de répondre : *Edwin Drood* est-il mort ou n'est-il que disparu ? Quel rôle son oncle (et rival amoureux) John Jasper a-t-il joué dans ce qui lui est arrivé ? Qui est au juste Datchery, personnage dont l'apparence suggère un déguisement et qui apparaît à Cloisterham pour enquêter sur les agissements de Jasper ?¹⁹ À quoi s'ajoute une interrogation au second degré, source d'une nouvelle fragmentation de la communauté droodiste : doit-on lire *Edwin Drood* comme un roman policier avant la lettre, en mettant l'accent sur son mystère promis à une solution étonnante, ou comme un roman psychologique dont le dénouement importe moins que le drame qui s'y joue²⁰ ? Cette alternative influence en retour la lecture qu'on fera des indices : si *Edwin Drood* est un (proto-)roman policier, la culpabilité apparente de Jasper est un leurre tendu aux lecteurs ; si c'est un roman psychologique, elle redevient une donnée indiscutée et forme le point de départ d'interrogations d'un tout autre ordre, visant à sonder l'intériorité du personnage. La cohabitation de

¹⁷ Ces continuations romanesques sont souvent accompagnées de notices soulignant la multiplicité des solutions proposées au fil des ans. Voir par exemple Bruce Graeme, *Epilogue*, Philadelphie, J. B. Lippincott, 1934, p. 5-6 ; David Madden, *The Mystery of Edwin Drood by Charles Dickens completed by David Madden* [2011], Londres, Unthank, 2015, p. ix-xiv ; Charles Dickens, Leon Garfield, *The Mystery of Edwin Drood concluded by Leon Garfield*, New York, Pantheon, 1980, p. ix-xv ; Charles Dickens, *Le mystère d'Edwin Drood* [1956], trad. de l'anglais et résolu par Paul Kinnet, Paris, l'Instant, 1987.

¹⁸ Il arrive certes qu'une continuation repose sur l'exploration des prémisses du récit ; c'est ce qu'a fait Felix Aylmer dans un ouvrage audacieux (et controversé) où il postule que l'intrigue apparente du roman est en fait tributaire d'événements largement antérieurs, à la lumière desquels l'attitude et les intentions de John Jasper se révèlent tout autres que ce que le récit donne à penser ; Felix Aylmer, *The Drood Case*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1964.

¹⁹ Les continuateurs qui marginalisent ces questions s'exposent au reproche d'avoir négligé les axes majeurs de l'entreprise droodiste. Voir par exemple ce commentaire de Pete Orford sur la continuation de Gillan Vase : « For all her timid pleas of “trembling hope, full of fear”, the finished book she has produced, as one might expect from a work of such size, is greatly indulgent. We are [...] introduced to new characters with their own back-stories that threaten to engulf those from Dickens’ text. The titular mystery is swiftly resolved » ; Gillan Vase [1878], *The Mystery of Edwin Drood. Charles Dickens’ unfinished novel and our endless attempts to end it*, Barnsley, Pen and Sword History, 2018, p. 26.

²⁰ Cette dernière position a été défendue avec force par Edmund Wilson (1939) dans un article influent où il défend la thèse du dédoublement de personnalité qui ferait de Jasper un assassin qui s'ignore (et qui refléterait la dualité de son auteur, écrivain universellement célébré qui vivait une relation extraconjugale avec une jeune actrice). Dans son bilan de la production droodiste, Pete Orford voit dans l'étude de Wilson le premier exemple d'une critique qui, selon ses dires, prend *Le mystère d'Edwin Drood* au sérieux, par opposition à la critique (résolument transfictionnelle) de ceux qu'il surnomme les « détectives » ; Pete Orford, *The Mystery of Edwin Drood. Charles Dickens’ unfinished novel and our endless attempts to end it*, Barnsley, Pen and Sword History, 2018, p. 79-82.

continuations narratives et de critiques transfictionnelles au sein d'un même ensemble soulève à son tour son lot de questions. Admettons, comme je l'ai avancé plus tôt, que les premières n'échappent pas aux considérations argumentatives mises de l'avant dans les secondes. Cela justifie-t-il qu'on les lise comme des prises de position au sein du débat droodiste ? Les analystes, lorsqu'ils évoquent ces continuations, soulignent parfois le manque de rigueur auquel conduirait à leurs yeux l'adoption de la forme romanesque. Cela revient à annexer ces récits à l'entreprise solutionniste en dépit de leur revendication d'un statut fictionnel ; ce statut ne soustrairait pas ces romans au régime sérieux de la recherche d'une solution ; mais il minerait, de par la liberté qu'il octroie aux auteurs, la crédibilité de leur entreprise²¹.

Le statut des essais a lui aussi quelque chose d'ambigu. L'inachèvement du *Mystère d'Edwin Drood* a pour conséquence que les tentatives d'extrapoler son dénouement à partir du segment rédigé portent sur un texte possible : celui que Dickens, s'il avait vécu, aurait produit. Cela rend leurs spéculations indécidables, mais pas au sens où on le dit de la fiction. L'infalsifiabilité de la fiction est statutaire²² et ne peut être levée que par une stratégie interprétative qui en refuse le principe, comme le ferait le lecteur de l'incipit de *L'Amérique* qui verrait dans l'épée que brandit la statue de la Liberté une bourde de Kafka. L'infalsifiabilité des conjectures droodistes, elle, est contingente : seules les circonstances ont fait que nous ne disposons ni de la seconde moitié du roman, ni d'un document exposant de manière univoque les intentions de l'écrivain²³. Ils feraient donc, mutatis mutandis, ce que fait Marc Escola lorsqu'il s'essaie à reconstituer le *Meurtre de Roger Ackroyd* que Christie aurait initialement prévu. Mais quand ils tentent de combler des ellipses de *la portion écrite du roman*, se demandant par exemple si Jasper a assassiné son neveu après que celui-ci ait quitté Neville Landless, ou encore si l'évanouissement ultérieur de Jasper,

²¹ C'est sans doute chez J. Cuming Walters qu'on trouve l'opposition la plus ferme entre la rigueur attendue des analyses et la liberté — à ses yeux le laxisme — que s'octroient les continuations : « Continuations and sequels must be sharply distinguished from theories and solutions. It must not be supposed that an attempt to continue the story necessarily involves a careful or scientific attempt to master the problem. The main question may be avoided in simply bringing episodes to a finish ; or new questions may be introduced. Sequels permit of imagination and innovation : the problem is one of rigid precision, unalterable by subtraction or addition of fact », *The Complete Mystery of Edwin Drood*, Londres, Chapman & Hall, 1912, p. 213. Ce jugement sévère n'empêche pas Cuming Walters de procéder lui-même à des extrapolations diégétiques, par exemple dans ses *Clues to Dickens's "Mystery of Edwin Drood"*, Londres, John Heywood, 1905, p. 102-105.

²² C'est la position de Kalheinz Stierle : « Indépendamment de tous les rapports singuliers qui s'y marquent à la réalité, la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable. [...] Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte. Alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité, le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné » ; Kalheinz Stierle, « Réception et fiction », trad. par Vincent Kaufmann, *Poétique*, no 39, 1979, p. 299.

²³ Le premier biographe de Dickens, Charles Forster, a certes révélé le contenu d'une discussion qu'il avait eue avec le romancier à propos de la fin qu'il entendait donner à l'intrigue de *Drood*. Mais la fiabilité de ce témoignage livré plusieurs années après les faits ne fait pas l'unanimité chez les droodistes. Sur ce point (et bien d'autres), voir la remarquable thèse de Camilla Ulleland Hoel, *The Completion of Edwin Drood : Endings and Authority in Finished and Unfinished Narratives*, thèse de doctorat en littérature anglaise, Université d'Edinburgh., p. 104-106.

lors de sa conversation avec le notaire Grewgious, constitue un aveu tacite de sa culpabilité, ces critiques font autre chose, qui se rapproche beaucoup plus de ce que fait Pierre Bayard : leur objet n'est plus tant un texte possible qu'une réalité fictive sur laquelle la narration demeure silencieuse. Dira-t-on que leurs énoncés relèvent du régime sérieux (au sens de la pragmatique) dans le premier cas et du régime fictionnel dans le second ? Cette position, sans doute la plus rigoureuse, est passablement contre-intuitive : après tout, ces énoncés sont produits d'un seul tenant et s'étayent les uns les autres : on « déduit » la fin du roman à partir de la manière dont on lit (parafictionnellement) les chapitres existants. Même lorsqu'elle est mue par un réflexe positiviste, chez un Cuming Walters par exemple, la critique droodiste est plus engagée sur le terrain fictionnel qu'elle ne veut sans doute le reconnaître.

5. Débattre d'*Edwin Drood*

L'inscription des textes droodistes dans des débats, parfois acharnés, ne simplifie pas les choses : si, pris isolément, on peut lire chacun comme faisant inévitablement une place à la spéculation, leur lecture croisée nous confronte à des textes qui, de toute évidence, se prennent mutuellement au sérieux. On pourrait certes tenir ce sérieux pour aussi feint que celui des holmésologues et considérer l'ensemble des spéculations droodistes comme une production fictionnelle tentaculaire. Cette interprétation serait plus convaincante si les droodistes arboraient le ton pince sans rire qu'on reconnaît aux holmésologues ; et si, surtout, ce n'était de l'impression que leurs débats sont sous-tendus par un enjeu réel : reconstituer, sinon le roman à jamais inaccessible dont la mort de Dickens a interrompu la rédaction, du moins les grandes lignes de son intrigue.

Cette idée d'enjeu, rien ne la suggère aussi clairement que l'organisation, en 1914, d'un « procès » intenté à John Jasper, principal suspect de la constellation droodiste. Les formes extérieures du processus juridique y étaient respectées : des tenants des thèses de la culpabilité (J. Cuming Walters, B. W. Matz) et de l'innocence (Cecil Chesterton, W. Walter Crotch) y agissaient respectivement comme avocats de la poursuite et de la défense ; des personnages du roman, évidemment interprétés par des comédiens, ont été appelés à la barre ; à l'issue des témoignages et des plaidoiries, un jury présidé par George Bernard Shaw devait livrer un verdict²⁴.

²⁴ Ma description de cette soirée se base sur la transcription qu'en a faite J. W. T. Ley, *Trial of John Jasper, Lay Precentor of Cloisterham Cathedral in the County of Kent, for the Murder of Edwin Drood, Engineer*, Londres, Chapman & Hall, 1914. Signalons qu'un autre procès s'est tenu quelques mois plus tard à Philadelphie (John Paterson et alii., *Trial of John Jasper for the Murder of Edwin Drood*, Dickens Fellowship, 1914).

Spectacle pour un public composé de nombreux curieux (la soirée avait été largement publicisée et la presse allait s'en faire l'écho sous des titres aussi accrocheurs que « John Jasper found guilty of manslaughter »), ce procès n'en visait pas moins des objectifs sérieux dans l'esprit de ses organisateurs. Effervescente depuis plusieurs années, la critique droodiste ne se dirigeait de toute évidence pas vers un consensus mais bien au contraire vers une arborescence apparemment incontrôlable des scénarios virtuels que le procès, espérait-on, parviendrait à juguler en confrontant *in præsentia* les principales thèses avancées jusque-là²⁵. C'était là attendre beaucoup d'un exercice qui, même s'il avait respecté les règles qu'il s'était données au départ²⁶, n'aurait certainement pas mis un terme aux désaccords entourant *Edwin Drood*. À cela, deux raisons au moins²⁷.

La première tient au principe même du procès, qui réduit à un seul axe (en l'occurrence, John Jasper est-il coupable ou non du meurtre de son neveu Edwin Drood ?) ce qui constituait déjà un réseau où les hypothèses se ramifiaient en sous-hypothèses, l'accord éventuel sur un point ne préjugeant jamais des opinions sur d'autres questions. L'hypothèse de la survie d'Edwin Drood, par exemple, peut être expliquée par la supposition que Jasper n'a jamais voulu l'assassiner, ou bien par celle qu'il a effectivement tenté de le faire mais infructueusement²⁸. Dans ce dernier cas, Datchery peut être Drood, revenu incognito à Cloisterham pour recueillir les preuves de la culpabilité de son oncle, ou Helena Landless qui en veut à Jasper pour d'autres raisons (il harcèle son amie Rosa), ou être un personnage à part entière et non l'un de ceux que le récit a présentés avant son introduction... Se satisfaire d'une réponse à une question unique, ce serait mésestimer non seulement la complexité du texte, mais aussi la dynamique propre des débats critiques qui reposent en grande partie sur la surenchère — et l'ingéniosité des critiques, illustrée par leur capacité à faire apparaître des problèmes que leurs prédecesseurs n'avaient pas su relever.

L'incapacité du procès de John Jasper à mettre un terme aux débats droodistes tenait aussi à son recours à la fiction — à une fiction métaleptique, qui plus est, puisque en citant des personnages à comparaître le procès les mettait en contact

²⁵ Cette attente d'un arbitrage a été résumée ainsi par l'un des principaux participants, J. Cuming Walters, dans un article publié à la suite du procès : « I undertook the “prosecution for the Crown” on the explicit understanding that the case was to rest upon Dickens's book, the evidence to be drawn therefrom with reasonable deductions. The issue was whether or not Drood was murdered, and Jasper the murderer. The book was to be regarded as an indisputable “official record” of fact. From that record certain inferences were to be made favouring or opposing the murder theory. The jury was to hear the facts and the two sets of inferences, and decide which side was the stronger » (« The Drood Trial Reviewed », *The Dickensian*, vol. 10, no 2, 1914, p. 42).

²⁶ Ce qui n'a pas été le cas. Le premier juré, George Bernard Shaw, a coupé court aux délibérations du jury en déclarant que celui-ci était arrivé à un verdict (d'homicide) avant même le procès — déclaration aussitôt dénoncée par les deux parties, après quoi le juge (G. K. Chesterton) a reconnu l'ensemble des participants, lui excepté, coupables d'outrage au tribunal.

²⁷ Pour d'autres considérations sur ce procès, voir mon « Personnages à la barre : le procès de John Jasper », à paraître.

²⁸ Sans compter que le meurtre, accompli ou infructueux, a pu être commis sous l'emprise de la drogue (Jasper est opiomane), de sorte que son auteur aurait ignoré son crime à son réveil...

avec des personnes réelles jouant leur propre rôle (les frères Chesterton, Cuming Walters, etc.²⁹). Les secondes, qui n'ignoraient évidemment pas le véritable statut des premiers, s'adressaient malgré tout à eux comme s'ils étaient aussi réels qu'elles-mêmes. Le procès était donc sous-tendu par un fantasme, celui d'un accès immédiat et non problématique au monde fictif : au roman de Dickens, traité comme un document factuel, s'ajoutait la présence entre les murs du King's Hall de quelques-uns de ses principaux protagonistes, venus témoigner de leurs agissements, de leurs motivations et de leur compréhension des événements entourant le drame. On devine l'importance, dans un tel dispositif, des comédiens chargés d'interpréter, au sens théâtral mais aussi herméneutique du terme, les personnages qu'ils incarnaient. D'autant plus que le procès se donnait pour objectif de dégager une solution à *l'issue des échanges*, de sorte que les participants ne pouvaient visiblement pas suivre un texte entièrement écrit à l'avance. De là une part d'improvisation qui a sans doute contribué à l'effet d'authenticité du jeu des comédiens, appelés à réagir sur le vif aux questions des avocats en fonction de leur connaissance factuelle du roman mais aussi de leur compréhension de « leur » personnage. Le fantasme d'un accès aux protagonistes du drame aboutissait ainsi à un dilemme : ou bien les témoins s'en tenaient à la lettre du texte, et le procès s'interdisait toute percée significative ; ou bien ils s'aventuraient au-delà, réagissant comme aurait réagi, à leur avis, le personnage, et ils s'exposaient au reproche d'avoir substitué à ce dernier la conception qu'il s'en faisaient.

Doit-on s'en étonner ? C'est précisément ce qui est arrivé. Non seulement le procès de John Jasper n'est pas parvenu à clore les débats droodistes, mais il est devenu lui-même, quelques semaines durant, un objet de controverses dont les numéros du *Dickensian* portent quelques traces instructives. La charge a été menée par J. Cuming Walters et J. W. T. Ley, qui n'ont visiblement pas apprécié la désinvolture de Shaw et de Chesterton, mais qui ont tous deux réservé leurs principales critiques à la prestation de C. Sheridan Jones, interprète du clerc de notaire Bazzard, coupable selon eux d'avoir dénaturé le personnage et, surtout, d'avoir inséré dans son témoignage le récit d'épisodes absents du roman³⁰. Cela suffit-il à l'invalider ? Oui, selon Walters et Ley qui allèguent tous deux la règle des inférences légitimes (« *reasonable deductions* ») à partir du roman. Nullement, leur a répondu Cecil Chesterton lorsqu'il a rappelé au second que les clauses du procès ne limitaient pas les témoins à de telles inférences mais, plutôt, leur interdisaient des déclarations entrant en contradiction avec l'œuvre³¹ — ce qui est loin d'être la même chose et

²⁹ Notons cependant que le théoricien de la fiction verra dans ces derniers, non pas les Chesterton, Walters ou Shaw réels, mais bien leurs contreparties, seules à pouvoir échanger avec le tailleur de pierres Durdles, le chanoine Crisparkle ou la « Princesse Puffer », tout comme elles pouvaient assumer des fonctions juridiques évidemment feintes ; c'est bien un simulacre de procès qui a eu lieu ce soir-là.

leur accordait une latitude considérable dont Sheridan Jones s'est habilement prévalu.

Faut-il se désoler de l'échec d'un procès qui, si son déroulement et ses conclusions avaient rallié participants et commentateurs, aurait mis un terme au débat entourant le *Mystère d'Edwin Drood*? Non, bien sûr. D'abord parce qu'un tel consensus n'aurait pu être, au mieux, que provisoire : mu par sa dynamique propre, le débat aurait eu tôt fait d'être relancé par de nouvelles hypothèses, de nouvelles reconstitutions du dénouement à jamais manquant du roman de Dickens. Mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, parce que cette tentative audacieuse d'arbitrer les différends entre droodistes était aussi, quoi qu'en aient pensé ses participants, une étape de plus dans un réseau fictionnel dont nul arbitre, mais peut-être seulement la lassitude de ses producteurs, ne saurait stopper la prolifération et l'enchevêtrement.

³⁰ « The defence placed in the box Thomas Bazzard, clerk to Mr. Grewgious. From that moment we ceased to deal with Dickens. [...] [Bazzard] was made to tell a story for which there was not the slightest warrant, even by way of inference, in the volume. [...] The sleepy clerk had become portentously wakeful, the taciturn man had become absolutely garrulous, and he was "starring" in a drama which might have been written by Dion Boucicault. The inherent improbabilities of the story could not be pointed out because no rebutting evidence was to be called. Everything depended upon this new Mr. Bazzard's unsupported word. He had "seen," "known," and "done" all sorts of inconceivable things, and the Trial degenerated into sheer fantasy » (Walters, « The Drood Trial Reviewed », p. 43 ; je souligne). Les critiques de J. W. T. Ley allaient dans le même sens : « Then came Thomas Bazzard. He told a remarkable story, but if he was a convincing witness it was because he was not the Bazzard of the book. [...] Let anyone say whether [his testimony] can, by the widest stretch of the imagination, be described as "reasonable deductions" from the book » (« The Trial of John Jasper, Alleged Murderer of Edwin Drood in the Dock, A Unique Literary Treat », *The Dickensian*, vol. 10, 1914, p. 38 et 40).

³¹ « The two chief witnesses (that is to say, Helena Landless, for the Prosecution, and Bazzard for the Defence) shall be free both in examination-in-chief and in cross-examining to make statements not made in the book provided that they are not contradicted therein », cité par Cecil Chesterton, « The Drood Trial », *The Dickensian*, vol. 10 (1914), p. 74 ; c'est moi qui souligne.

BIBLIOGRAPHIE

- Abolgassemi, Maxime, « La contrefiction dans *Jacques le fataliste*, *Poétique*, n° 134, 2003.
- Améry, Jean, *Charles Bovary, médecin de campagne. Portrait d'un homme simple* [1978], trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1991.
- Aylmer, Felix, *The Drood Case*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1964.
- Bayard, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.
- Bellemain-Noël, Jean, « Hercule Poirot exécuté ou la fin des paradoxes », *Critique*, n° 618, 1998.
- Chesterton, Cecil, « The Drood Trial », *The Dickensian*, vol. 10, 1914.
- Cox, Don Richard, *Charles Dickens's The Mystery of Edwin Drood, An Annotated Bibliography*, New York, AMS Press, 1998.
- Daoud, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Dickens, Charles, *The Mystery of Edwin Drood* [1870], Oxford, Oxford University Press, 1982.
- Dickens, Charles, Garfield, Leon, *The Mystery of Edwin Drood concluded by Leon Garfield*, New York, Pantheon, 1980.
- Dickens, Charles, Kinnet, Paul, *Le mystère d'Edwin Drood* [1956], trad. de l'anglais et résolu par Paul Kinnet, Paris, l'Instant, 1987.
- Dickens, Charles, Fruttero & Lucentini, *L'affaire D. ou le crime du faux vagabond* [1989], trad. de l'italien par Simone Darses, Paris, Seuil, 1991.
- Dolezel, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Escola, Marc, « Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », *Acta fabula*, 2000, en ligne : <https://www.fabula.org/revue/document7997.php>.
- Escola, Marc, « Le chêne et le lierre. Critique et création », suivi de « Petit organon pour une théorie des textes possibles », dans Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, CRIN, 57, 2012.
- Forster, Charles, *The Life of Charles Dickens*, Londres, Chapman & Hall, 1874.
- Graeme, Bruce, *Epilogue*, Philadelphie, J. B. Lippincott, 1934.
- Grimaldi, Laura, *Monsieur Bovary* [1991], trad. de l'italien par Geneviève Leibrich, Paris, Métailié, 1995.
- Hoel, Camilla Ulleland, *The Completion of Edwin Drood : Endings and Authority in Finished and Unfinished Narratives*, thèse de doctorat en littérature anglaise, Université d'Edinburgh, 2012, en ligne : <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7572>.
- Holmes, Rupert, *The Mystery of Edwin Drood*, Garden City (NY), Nelson Doubleday, 1986.
- Lang, Andrew, « At the Sign of the Ship », *Longman's Magazine*, vol. 46 (September), 1905.

Ley, J. W. T., *Trial of John Jasper, Lay Precentor of Cloisterham Cathedral in the County of Kent, for the Murder of Edwin Drood, Engineer*, Londres, Chapman & Hall, 1914.

Ley, J. W. T., « The Trial of John Jasper, Alleged Murderer of Edwin Drood in the Dock, A Unique Literary Treat », *The Dickensian*, vol. 10, 1914.

Madden, David, *The Mystery of Edwin Drood by Charles Dickens completed by David Madden* [2011], Londres, Unthank, 2015.

Monette, Madeleine, *Le double suspect*, Montréal, Quinze, 1980.

Orford, Pete, *The Mystery of Edwin Drood. Charles Dickens' unfinished novel and our endless attempts to end it*, Barnsley, Pen and Sword History, 2018.

Pacaud, Cécile, *Métamorphoses de Charles Bovary dans la littérature contemporaine : analyse des possibles d'un personnage romanesque*, Université Paul Valéry, 2016, en ligne : <https://dumas-ccsd.cnrs.fr/dumas-02159202>.

Patterson, John M. et alii, *Trial of John Jasper for the Murder of Edwin Drood*, Philadelphie, Dickens Fellowship, 1914.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Pearson, Edmund, *Sherlock Holmes and the Drood Mystery* [1914], Freeville (NY), Aspen Press, 1973.

Prince, Gerald, « The Disnarrated », *Style*, vol. 22, n° 1, 1988.

Rose, Jacqueline, *Albertine* (2001), Londres, Vintage, 2002.

Rowland, Peter, *The Disappearance of Edwin Drood*, New York, St. Martin's Press, 1992.

Springora, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020.

Stierle, Kalheinz, « Réception et fiction », trad. de l'allemand par Vincent Kaufman, *Poétique*, n° 39, 1979.

Tisson, Christophe, *Journal de L. (1947-1952)*, Paris, Goutte d'Or, 2019.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, 2011.

Vase, Gillan, *A Great Mystery Solved. Being a Sequel to "The Mystery of Edwin Drood"*, Londres, Remington & Co, 1878.

Walters, J. Cuming, *The Complete Mystery of Edwin Drood*, Londres, Chapman & Hall, 1912.

Walters, J. Cuming, « The Drood Trial Reviewed », *The Dickensian*, vol. 10, n° 2 (February), 1914.

Wilson, Edmund, « Dickens : The Two Scrooges » [1939], dans *The Wound and the Bow : Seven Studies in Literature*, Cambridge, Riverside, 1941.

PLAN

- 1. Débattre

- [2. D'une fiction](#)
- [3. Inférer, juger](#)
- [4. Le mystère d'Edwin Drood](#)
- [5. Débattre d'Edwin Drood](#)

AUTEUR

Richard Saint-Gelais

[Voir ses autres contributions](#)

Université Laval (Québec, Canada)

Courriel : Richard.St-Gelais@lit.ulaval.ca