
Electronic Thesis and Dissertation Repository

6-29-2016 12:00 AM

Le détective biblique: Daniel, "Le Festin de Balthazar" ou une histoire souterraine du roman policier

Rebecca Josephy, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Dr. John Nassichuk, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Rebecca Josephy 2016

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Biblical Studies Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Jewish Studies Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Josephy, Rebecca, "Le détective biblique: Daniel, "Le Festin de Balthazar" ou une histoire souterraine du roman policier" (2016). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 3829.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/3829>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Résumé

La problématique de cette étude s'ancre dans un constat : à la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e un épisode biblique dans le Livre de Daniel, mieux connu sous le titre « Le Festin de Balthazar » apparaît dans un nombre significatif de romans policiers, y compris le tout premier texte de la série Sherlock Holmes, *Une étude en rouge*. Que pourrait expliquer cette occurrence fréquente dans un nombre aussi canonique d'œuvres du roman policier ? « Le Festin de Balthazar », pourrait-il être considéré comme un ancêtre lointain de ce genre littéraire ? Et pourquoi cet important phénomène intertextuel a-t-il été largement négligé jusqu'ici ?

Ainsi se déploient les principaux axes de recherches qui attirent notre attention. La première partie de cette thèse est donc consacrée à étudier comment cet épisode où Daniel déchiffre un message sur le mur se répercute dans une dizaine de romans policiers et les occurrences historiques précédant (et parfois menant à) son arrivée dans cette littérature. La deuxième partie, quant à elle, se fonde sur les liens complexes et parfois paradoxaux entre le prophète qui en toute évidence est confronté au surnaturel et le détective qui par principe se détourne du surnaturel. Si les prémisses de notre recherche se trouvent donc dans un phénomène intertextuel précis, cette étude s'élargit et pourra intéresser des chercheurs de divers champs – de ceux qui étudient le roman policier à ceux qui s'intéressent au texte biblique et à son histoire littéraire.

Mots clés

Daniel V ; Le Festin de Balthazar ; Bible et Littérature ; Le roman policier ; Intertextualité et histoire de la littérature ; Les ancêtres du roman policier ; Science et religion ; Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc, Auguste Groner, Ellery Queen, Agatha Christie, Marguerite Duras, Michel Butor, Umberto Eco, Timothy Findley.

Abstract

This dissertation is rooted in an observation: in the late XIXth century and throughout the XXth, a biblical episode in the Book of Daniel known colloquially as the “Writing on the Wall” scene appears in a significant number of detective novels, including the very first story in the Sherlock Holmes series, *A Study in Scarlet*. What could explain the prevalence of this biblical episode in such a large number of canonical works of Detective Fiction? Could this biblical episode be considered an early ancestor of the genre? And why has this important intertextual phenomenon been largely overlooked to date?

In order to address these questions, the first part of this dissertation explores how Daniel 5 – an episode where Daniel deciphers a cryptic message on the wall – manifests in the detective novel and the historical precedents leading up to (and often resulting in) its incursion in the literature of clues, enigmas and investigations. The second part of this dissertation is centered on the complex and sometimes paradoxical relationship between Daniel – a prophetic figure who by definition is confronted with the supernatural – and the detective who, in principal, turns away from the supernatural. While this study focuses then on a specific intertextual phenomenon, its scope is broad and should appeal to researchers in a variety of disciplines, from those who study Detective Fiction to those more interested in biblical texts and their history.

Keywords

Daniel 5; The Writing on the Wall; Belshazzar's Feast; Bible and Literature; Intertextuality and Historical Criticism; Detective Fiction; A History of the Detective Novel; Science and Theology; Sir Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc, Auguste Gröner, Ellery Queen, Agatha Christie, Marguerite Duras, Michel Butor, Umberto Eco, Timothy Findley.

Remerciements

« La largeur des vues est l'une des qualités essentielles de notre profession. L'effet réciproque des idées et l'usage oblique de la culture présentent fréquemment un intérêt extraordinaire ». (Sherlock Holmes, *La Vallée de la peur*)

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de thèse, Dr. John Nassichuk. Sa lecture rigoureuse de ce travail et sa qualité de spécialiste de la littérature de l'Ancien régime et du texte biblique m'ont permis d'élargir la portée de mes recherches et de les enrichir. Je lui serai toujours reconnaissante pour son soutien et ses conseils.

Mes remerciements vont également aux professeurs dont j'ai pu faire la connaissance pendant mes années à Western : Vlad Tumanov pour ses encouragements, son cours sur la Bible et la littérature et ses éclairages précieux lors des étapes préliminaires de cette thèse, Alain Goldschläger pour ses connaissances approfondies sur le judaïsme, ses commentaires et ses questions lors de la soutenance du projet de thèse et ses nombreuses lettres de soutien et Marilyn Randall pour sa lecture avisée et sa présence significative au cours de mes études doctorales.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour également sans l'aide de Johanne Bénard, Chrisanthi Skalkos, Paul Venesoen, Aurélia Hetzel et Fabrice Szabo.

Enfin, je voudrais remercier ma famille et mes proches qui m'ont soutenue tout au long de cette thèse. Je leur dois beaucoup et je leur suis reconnaissante.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
Liste de figures.....	2
INTRODUCTION	4
0.1 La problématique	8
0.2 Codes et inscriptions.....	13
0.3 Qu'est-ce qui constitue une reprise du « Festin de Balthazar » ?	17
0.4 Le fond de l'affaire	25
PARTIE 1 : AU FIL DU « FESTIN DE BALTHAZAR ».....	32
Chapitre 1 : Une intertextualité déterminante.....	33
1.1 Des titres qui trahissent.....	35
1.2 Références qui « irradient »	41
1.3 La Tour de Babel et L'Apocalypse de Jean.....	51
1.4 La face cachée d'une intrigue ou la marque d'une écriture palimpsestique	66
1.5 Le cas de Sherlock Holmes.....	80
Chapitre 2 : « Le Festin de Balthazar » jusqu'au Siècle des Lumières.....	87
2.1 La <i>Dextera Dei</i> ou la symbolique de la main dans les représentations du « Festin de Balthazar » au Moyen Âge.....	90
2.2 Typologies et exempla	107
2.3 Le Livre de Daniel à la Renaissance.....	115
2.4 L'école néerlandaise, Rembrandt et l'herméneutique juive	124
2.5 « Le Festin de Balthazar » dans l'art et la littérature baroque	142

2.6 Deux références anglo-saxonnes au « Festin de Balthazar » au XVIII ^e siècle ...	154
Chapitre 3 : Réincarnations modernes du « Festin de Balthazar » : un épisode qui se popularise	163
3.1 Du tableau de Martin au roman et au théâtre du XIX ^e siècle	164
3.2 « Le Festin de Balthazar » en vers	179
3.3 Balthazar satirisé.....	192
3.4 Du politique au ludique.....	201
3.5 Quelques conclusions préliminaires en ce qui concerne l'avènement du « Festin de Balthazar » dans le roman policier	214
PARTIE 2 : LE LIVRE DE DANIEL ET LE ROMAN POLICIER.....	221
Introduction.....	222
Chapitre 4 : Ancêtres bibliques du roman policier moderne	229
4.1 « Susanne », « Bel » ou la mise en exergue d'une théorie du roman policier. ..	232
4.2 Les arguments de Messac à la loupe.....	235
4.3 Peut-on isoler une pensée grecque, précurseur du roman policier ?.....	241
4.4 Athènes et Jérusalem dans le contexte du roman policier	247
Chapitre 5 : Le problème de(s) Daniel(s)	258
5.1 Daniel V selon les traductions	261
5.2 Balthazar, Belteshazzar, Belshetzar, Belshazzar....	267
5.3 L'Ancienne version grecque de Daniel.....	272
5.4 Joseph, Salomon ou des versions antérieures de Daniel ?.....	283
Chapitre 6 : « Le Festin de Balthazar » et l'élément fantastique	298
6.1 Lire ou déchiffrer ?	299
6.2 L'intuition, la révélation ou le culte du détective	311
6.3 Y a-t-il eu crime et investigation ?.....	321
6.4 La main autonome.....	330
6.5 Rétrospection et prophétie	337

Chapitre 7 : Daniel V et le code herméneutique	345
7.1 « Le Festin de Balthazar » comme guide de lecture	347
7.2 Le roman policier, le Livre de Daniel et le paradoxe herméneutique	352
7.3 L'hésitation ou le passage à un narrateur intradiégétique	357
CONCLUSION.....	365
Ouvrages cités	385
Curriculum Vitae	412

Liste de figures

Figure 1: Rembrandt, <i>Le Festin de Balthazar</i> (v. 1635), huile sur toile, 167.6 x 209.2 cm, London National Gallery.....	7
Figure 2: La une de la magazine <i>Famous Fantastic Mysteries</i> , vol. 9, n. 4, avril 1948.....	20
Figure 3: Michel Butor, Le plan de la ville de Bleston, <i>L'Emploi du temps</i> , Préface, p. 8.....	54
Figure 4: Fresque à la synagogue de Doura-Europos du <i>Livre d'Ézéchiel</i> 37,1-10.....	92
Figure 5: « Le Festin de Balthazar », folio 255v du manuscrit MS.M644, Morgan Library, New York.....	97
Figure 6: « Le Festin de Balthazar », folio 159 du manuscrit M.429, Morgan Library, New York.....	99
Figure 7: « Le Festin de Balthazar », <i>Speculae Humanae Salvationis</i> (v.1309-1324), xylographie, ch. XXIX.....	104
Figure 8: « Le Festin de Balthazar », <i>Speculae Humanae Salvationis</i> (v.1309-1324), xylographie, ch. XXIX.....	106
Figure 9: Francesco Ricchino, <i>Convito di Baldassarre</i> (v. 1516-1568), huile sur toile, 140x96 cm, le musée Pinacoteca Tosio Martinengo à Brescia, Italie.....	118
Figure 10: Jan Harmensz Muller, <i>Le Festin de Balthazar</i> (v. 1600), huile sur bois, 108.7 x 142 cm, Musée des Beaux Arts, Dole, France.....	125
Figure 11: Frans Francken II, <i>Le Festin de Balthazar</i> (entre 1595-1642), peinture sur cuivre, 36 x 52 cm, musée du Louvre, Paris.....	126
Figure 12: Frans Francken II, <i>Le Festin de Balthazar</i> (v. 1616), peinture sur cuivre, 52.4 x 75 cm, Galerie Salomon Lilian, Amsterdam/New York.....	127
Figure 13: Atelier de Frans Francken II, <i>Le Festin de Balthazar</i> (entre 1581-1642), huile sur bois, 53 cm x 75 cm, collection privée.	127
Figure 14: Pieter de Grebber, <i>Le Festin de Balthazar</i> (v. 1625), huile sur toile, 151 x 223 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Allemagne.....	129

- Figure 15: Rembrandt, *Le Festin de Balthazar* (v. 1635), huile sur toile, 167.6 x 209.2 cm, London National Gallery.....130
- Figure 16: Claude Guy Hallé (1652-1736), *Le Festin de Balthazar* (date inconnue), huile sur toile, 223,5 x 199,5 cm, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de Paris.136
- Figure 17: Jacques Stella, *La mort de Balthazar* (1650), gouache en craie et en stylo, 167 x 190 mm, Collection privée.....139
- Figure 18: Ribera, Jusepe de, *Vision of Belshazzar* (v. 1635), huile sur toile, 20.5 x 25.5 cm, Collection privée, le palais de l'archevêque, Milan.....143
- Figure 19: Juan Careño de Miranda, *La cena del rey Baltasar* (v. 1647-49), huile sur toile, 172.5 x 327.6 cm, Bowes Museum, Bernard Castle.....144
- Figure 20: Pietro Dandini, *Convito di Baldassarre* (v. la fin du dix-septième siècle), huile sur toile, 87x 165cm, Musée des Beaux Arts Poushkine, Moscou.....146
- Figure 21: William Blake, illustration « As Man's Own Choice » dans *Nuit II*, p. 27 (c. 1795-1797), gouache, 420x 325 mm, dans la collection du British Museum.....160
- Figure 22: John Martin, *Belshazzar's Feast* (1820), huile sur toile, 80 x 120.7 cm, Yale Centre for British Art, New Haven, Connecticut.....165
- Figure 23: John Martin, *Belshazzar's Feast* (1826), impression, gravure noire, 54.6 x 74.5 cm, Victoria & Albert Museum Department of Prints and Drawings and Department of Paintings, Londres.....165
- Figure 24: James Gillray, *The Hand-Writing upon the Wall* (1803), 258 x 360 mm, dessin satirique, le British Museum, Londres.....195
- Figure 25: « The Modern Belshazzar beholds the terrible 'Writing on the Wall' », *The Campaign Dial*, (1864).....197
- Figure 26: « The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings », *The New York World*, (le 30 octobre, 1884).....198
- Figure 27: Joseph Keppler, « The Writing On the Wall », *Puck Magazine*, (le 18 juin, 1884).200

INTRODUCTION

Dans les ouvrages critiques sur le roman policier, nous retrouvons, très souvent, dès les premières phrases de l'introduction ou de la préface, des références aux textes précurseurs du roman policier. Parmi eux, deux épisodes bibliques de la partie deutérocanonique du Livre de Daniel, « Susanne et les vieillards » et « Bel et le serpent », reviennent souvent. Dans le premier épisode, Daniel piège deux coupables en menant un contre-interrogatoire digne des techniques policières les plus éprouvées. Dans le second, il résout l'énigme d'un vol en analysant des empreintes. Ainsi, dans son historique du roman policier, Yves Reuter évoque ce passé. « L'automatisation du genre suppose une histoire », écrit-il, « [c]ertains pour la fonder, ont eu recours à des sources parfois très anciennes. On a fait appel à certains passages de la Bible (par exemple lorsque Daniel démasque les prêtres du dieu Bêl) ».¹ Daniel Fondanèche commence son ouvrage également avec une référence à Daniel : « Dans la *Bible* – Daniel Livre XIV, 1 à 22, le prophète se présente comme un enquêteur particulièrement astucieux. ».² Enfin, l'énorme somme critique de Dorothy Sayers, *The Omnibus of Crime* s'ouvre sur deux chapitres préliminaires intitulés : « The History of Bel » et « The History of Susanna ».³

¹ *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 11.

² *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000, p. 5.

³ *The Omnibus of Crime*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.

Si ces deux épisodes bibliques du Livre de Daniel sont souvent cités dans les études sur le genre policier, c'est un autre épisode de ce même livre qui retiendra notre attention. En effet, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et tout au long du XX^e, de nombreuses occurrences d'un épisode biblique du cinquième chapitre du Livre de Daniel, mieux connu sous le titre « Le Festin de Balthazar », apparaissent dans le roman policier moderne. L'épisode commence ainsi. Au cours d'un repas organisé par le roi babylonien Balthazar, une main détachée du corps humain se met à écrire un message sur le mur du palais. Le message laissé par la main qui écrit s'avère d'abord indéchiffrable, poussant le roi à trouver quelqu'un qui soit capable de proposer une interprétation fiable. Après une consultation infructueuse auprès de ses « sages et devins » babyloniens (Dn V, 15),⁴ il recourt à l'un des sages juifs de sa cour, Daniel, qui lit sur le mur les mots suivants: *mené, mené, thecel, parsin*.⁵ Selon l'interprétation philologique avancée par Charles Simon Clermont-Ganneau⁶, devenue la théorie la plus couramment acceptée, le *mené* en araméen équivaut à la mine hébraïque, une valeur monétaire, le *thécel* au *shekel*, et le *parès*, version singulière du *parsin*⁷ à la moitié d'une mine.⁸ Or, au lieu d'interpréter les mots dans leur sens premier, comme de l'argent, Daniel y entend leurs équivalents

⁴ La Bible de Jérusalem.

⁵ Ce message est transcrit différemment selon les traductions bibliques. Nous utiliserons la formule « mané, thécel, pharès », sauf si nous citons d'un texte qui prend une orthographe différente comme ici où la Bible de Jérusalem l'écrit « mené, thecel, parsin ». Le dédoublement du mot « mene » ainsi que le pluriel « parsin » est cependant une source de confusion et de débat et fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans notre cinquième chapitre.

⁶ Voir son article « Mané, Thécel, Pharès et le Festin de Balthazar » paru dans le *Journal Asiatique* en 1886.

⁷ Le mot « Upharsin » contient le mot «et » (« U ») qui nécessite un ramollissement de la lettre « P » qui le suit. Sans conjonction, le mot devient donc « parsin ».

⁸ Clermont-Ganneau est le premier à suggérer un lien entre les mots sur le mur et des valeurs monétaires. En 1878 il a découvert au British Museum une mesure babylonienne avec l'inscription « Peh, Resh et Sin ». Le message sur le mur s'écrit avec un « Samech », une lettre homonyme.

verbaux : « mesurer », « peser », « diviser ». Le sens du message devient ainsi : « *Mené* : Dieu a mesuré ton royaume et l'a livré ; *Thecel* : tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut ; *Parsin* : ton royaume a été divisé et donné aux Mèdes et aux Perses. » (Dn V, 26-28). La nuit même, le présage de Daniel s'accomplit lorsque le roi est retrouvé mort et son royaume réparti entre les Perses et les Mèdes.

Si la punition infligée à Balthazar peut paraître sévère, il est important de souligner qu'elle s'inscrit dans l'esprit des lois et des traditions de l'Ancien Testament. Le message sur le mur vient peu de temps après que le roi a volé des vases « d'or et d'argent » (Dn V, 3) du temple hébreu. À l'occasion du festin, il boit dans ces vases et loue des dieux « d'or, d'argent, d'airain, de fer, de bois et de fer » (Dn V, 4). Les compléments « d'or et d'argent » deviennent donc la charnière entre deux morales antithétiques – dans le temple hébreu, les vases servent à honorer un Dieu unique ; dans les mains de Balthazar, ils deviennent eux-mêmes des dieux potentiels. Dans un même récit se tisse donc une série d'évènements clés : un crime, une main autonome et écrivante, un repas interrompu, une inscription énigmatique, un présage fatidique, une punition divine...

L'apparition très prégnante de cet épisode biblique dans le roman policier n'est peut-être pas surprenante : la présence du crime (déclenché par le vol des vases du Temple hébreu), d'une énigme à décrypter (illustrée ici par l'inscription indéchiffrable) et le passage en justice du coupable sont des éléments qui surgissent de façon courante dans le roman policier. La plus célèbre représentation iconographique de cet épisode par Rembrandt met, en outre, clairement en valeur l'aspect énigmatique de l'épisode (Fig.1).



Fig. 1 – Rembrandt, *Le Festin de Balthazar* (v. 1635), huile sur toile, 167.6 x 209.2 cm, London National Gallery.

Dans cette représentation du « Festin de Balthazar », toute notre attention est portée vers la partie supérieure droite du tableau, vers l'inscription cryptique et brillante. Cette reprise captivante tant par sa mise en scène que par l'emploi du clair-obscur si représentatif de cet artiste est d'autant plus remarquable du fait qu'ici l'inscription est codée selon une interprétation juive de Daniel V. Rembrandt s'inspire en effet d'un passage du Talmud (folio 22a, « Seder Nezikin »), où les rabbins cherchent à comprendre pourquoi le roi et ses experts n'arrivent pas à fournir une interprétation pour le message

et proposent alors une série de jeux de codage. Dans le tableau, le « *mané, mané, thécel, upharsin* » apparaît donc verticalement, poussant les invités du roi – tout comme ceux qui contemplent le tableau – à trouver un sens à la combinaison de lettres.

À dire vrai, l'hébreu – ou, en l'occurrence, l'araméen – constitue déjà, comme l'indique Désirée Mayer, « une aventure intellectuelle »⁹ en raison de l'absence de voyelles dans la langue écrite ; mais ici cet aspect ésotérique est d'autant plus mis en avant puisque pour déchiffrer l'écriture, Daniel aura besoin d'abord de la lire. Si l'idée d'une inscription cryptique, voire codée, fait donc couramment partie de l'imaginaire de cet épisode biblique dès le dix-septième siècle grâce à la popularisation des discussions et débats rabbiniques par Rembrandt, il faudra cependant attendre plus que deux siècles pour que « Le Festin de Balthazar » apparaisse dans la littérature policière, dont la naissance est traditionnellement datée au milieu du XIX^e siècle avec la parution des nouvelles de Poe et la création de son détective, Dupin.

0.1 La problématique

L'objet de notre étude sera donc d'explorer la résonance de cet épisode biblique du Livre de Daniel dans le roman policier. Pourquoi trouve-t-on autant d'occurrences du « Festin de Balthazar » dans les romans policiers modernes apparaissant pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et s'étendant jusqu'au XX^e ? Cet épisode biblique qui se

⁹ « Dire, redire ou contredire : Éclats du corpus sacré dans la littérature hébraïque moderne », *La Bible en littérature*, Actes de colloque international à Metz, sous la dir. de Paul Marie Beaudé, Paris, Cerf, Metz, 1997, p.143.

déroule pendant l'exil babylonien vers 585 ans av. J.C et écrit à l'époque hellénistique pourrait-il être considéré comme un ancêtre lointain de ce genre littéraire, à l'instar des épisodes de « Susanne et les vieillards » et « Bel et le Serpent » ? Et s'il s'agit bien d'un texte précurseur du roman policier moderne, pourquoi a-t-il été largement négligé jusqu'ici ?

En ce qui concerne sa reprise dans la littérature policière, il ne s'agit pas en effet de quelques références éparses. « Le Festin de Balthazar » apparaît de manière significative dans un nombre notable de romans policiers, dont certains des plus canoniques et fondateurs du genre, y compris, nous allons le voir, le tout premier roman de la série Sherlock Holmes, *Une étude en rouge*.¹⁰ Notre étude commencera ainsi par une analyse de cette intertextualité dans une dizaine d'œuvres qui s'étendent de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle. Au roman policier inaugural d'Arthur Conan Doyle, *Une étude en rouge* (1887), s'ajoutera *Mané, thécel*¹¹ (1910) d'Auguste Groner, *L'Île aux trente cercueils*¹² (1919) et *La Vie extravagante de Balthazar*¹³ (1925) de Maurice Leblanc, *Le Mystère du théâtre romain*¹⁴ (1929) et *Lettres sans réponse*¹⁵ (1953)

¹⁰ *Une étude en rouge, Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Pierre Baillargeon, Michel Landa, Bernard Tourville, Robert Latour, Paris, Robert Laffont, 1999. Dorénavant désigné à l'aide des lettres ER, suivies par le numéro de page. Le titre originel: *A Study in Scarlet*.

¹¹ L'original: *Mene tekel ... : Eine seltsame Geschichte*, Wien u. Leipzig, Verlag von Edmund Schmid, 1910. Dorénavant désigné à l'aide des lettres MT, suivies par le numéro de page. Cette œuvre est inédite en Français.

¹² *L'Île aux trente cercueils*, Paris, Livre de poche, 1990. Dorénavant désigné à l'aide des lettres IC, suivies par le numéro de page.

¹³ *La Vie extravagante de Balthazar*, Paris, Livre de Poche, 1976. Dorénavant désigné à l'aide des lettres VB, suivies par le numéro de page.

¹⁴ *Le Mystère du théâtre romain*, trad. J Mactar, Paris, Éditions J'ai Lu, 1986. Dorénavant désigné à l'aide des lettres MTR, suivies par le numéro de page. Le titre originel : *The Roman Hat Mystery*.

d'Ellery Queen¹⁶, *La Plume empoisonnée*¹⁷ (1942) d'Agatha Christie, *Le Marin de Gibraltar*¹⁸ (1952) de Marguerite Duras, *L'Emploi du temps*¹⁹ (1956) de Michel Butor, *Le Nom de la rose*²⁰ (1980) d'Umberto Eco et *Le Grand Elysium Hôtel*²¹ (1981) de Timothy Findley.

Cette liste comprend certains des écrivains les plus populaires et représentatifs du roman policier. Néanmoins, dans une étude qui porte sur le roman policier quelques noms pourraient surprendre. Marguerite Duras, par exemple, est associée le plus souvent aux nouveaux romanciers et s'avère plus connue pour son style dépouillé, voire avant-gardiste que pour ses intrigues à rebondissements, même si certains critiques ont bien relevé la présence de thèmes empruntés au roman policier dans son œuvre.²² Timothy

¹⁵ *Lettres sans réponse*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1998. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *LSR*, suivies par le numéro de page. Le titre originel : *The Scarlet Letters*.

¹⁶ Nom de plume des cousins Daniel Nathan, alias Frederic Dannay et Emanuel Benjamin Lepofsky, alias Manfred B. Lee.

¹⁷ *La Plume empoisonnée*, trad. Michel Le Houbie, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1967. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *PE*, suivies par le numéro de page. Le titre originel: *The Moving Finger*.

¹⁸ *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *MG*, suivies par le numéro de page.

¹⁹ *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1995. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *ET*, suivies par le numéro de page.

²⁰ *Le Nom de la rose*, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *NR*, suivies par le numéro de page. Le titre originel: *Il nome della rosa*.

²¹ Findley, Timothy, *Le Grand Elysium Hotel*, trad. Bernard Génies, Paris, Éditions Robert Laffont, 1986. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *GH*, suivies par le numéro de page. Le titre originel: *Famous Last Words*.

²² Voir entre autres « Crime and Detection in the Novels of Marguerite Duras » d'Erica M. Eisinger, *Armchair Detective : A Quarterly Journal Devoted to the Appreciation of Mystery, Detective and Suspense fiction*, vol. 12, 1979, p. 362-365 ainsi que « Pourquoi le 'Nouveau Roman' Policier ? » de Hanna Charney, *The French Review*, vol. 46, n 1, oct., 1972, p. 17-23.

Findley s'écarte également des intrigues policières. Écrivain et dramaturge canadien, il bénéficie d'une certaine renommée, mais il est loin d'être un écrivain populaire et son œuvre se caractérise souvent par un style dit « southern ontarian gothique » – une forme d'écriture réaliste avec des touches de gothisme semblable aux écrivains du sud des États-Unis tels que Faulkner et Flannery O'Connor, mais qui prend comme cadre le sud de l'Ontario. Si ces deux écrivains ne se veulent donc strictement pas des écrivains de romans policiers, les œuvres que nous étudierons sont toutefois fortement influencées et liées à ce genre littéraire.

Le Marin de Gibraltar est le quatrième roman de Duras et se distingue très nettement de ses autres œuvres. La seule à mettre en scène un narrateur intra-diégétique masculin, ce dernier décide de quitter son quotidien pour rejoindre une femme riche, propriétaire d'un yacht qui cherche son ex-amant poursuivi pour meurtre. Le roman abonde en références intertextuelles et d'emprunts à la littérature américaine et a été fortement critiqué après sa parution pour son manque d'originalité. Duras elle-même ne l'incluait plus dans la liste de ses œuvres le jugeant « trop ancré dans le réel » et trop « masculin ».²³ Si cette intertextualité a été jugée comme un point faible et la marque d'une œuvre de jeunesse, c'est justement la filiation américaine qui le relie au roman policier. Dans un excellent et rare article sur ce roman, Cécile Hanania en résume bien la tonalité :

L'aspect hollywoodien [...] se retrouve dans les éléments dignes de la cinématographie américaine de l'époque : Anna, le personnage féminin principal, belle aventurière faussement nommée « L'Americana » (elle

²³ *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 66.

est basque), entourée de son équipage dans son yacht de milliardaire ; le mystérieux assassinat du riche américain Nelson Nelson, magnat de l'industrie ; les milieux interlopes où se trament parties de poker illicites et trafics de femmes et d'armes ; la présence abondante d'alcool etc.²⁴

Du roman policier et notamment du roman noir dont les écrivains américains tels que Dashiell Hammett et Raymond Chandler sont les pionniers, Duras emprunte ainsi le ton, mais aussi certains thèmes (meurtres, crime organisé, terreau mafieux...) tout comme la construction narrative, car il s'agit principalement d'une enquête lorsqu'Anna et le narrateur parcourent la Méditerranée à la recherche d'indices afin de trouver l'ex-amant.

Le roman de Findley, quant à lui, semble également éloigné du roman policier puisque le récit s'ouvre sur le suicide du père du personnage principal, l'écrivain Hugh Selwyn Mauberley et une description de son enfance. Très vite cependant, le suspense s'introduit dans le récit lorsque la police découvre le corps de Mauberley dans un hôtel de luxe ainsi qu'une œuvre que ce dernier avait gravée méticuleusement sur chaque mur de l'hôtel. Mauberley est accusé de collaborer avec les nazis et l'enquête qui suit s'oriente vers un complot d'ordre international et voit l'inspecteur de police Quinn découvrir un mystère qui se déploie depuis l'Italie jusqu'en Chine. Les liens au roman policier deviennent donc évidents dès l'intrigue principale et se jouent également à un niveau métatextuel car Hugh Selwyn Mauberley emprunte son nom d'un personnage fictif du poème éponyme d'Ezra Pound qui lui aussi figure comme personnage dans le roman. Il s'agit donc d'un texte postmoderne avec plusieurs registres, qui fait clin d'oeil

²⁴ « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », *Les lectures de Marguerite Duras*, éd., Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 26.

aux romans noirs et aux romans à suspense de la période de la Deuxième Guerre Mondiale. L’auteur reprend, en effet, de manière évidente des modèles littéraires passés et joue sur la très grande popularité des enquêtes dans la littérature moderne.

Si ces deux œuvres, en particulier celle de Duras, ne pourraient probablement pas porter l’étiquette de roman policier, même en utilisant très librement cette appellation, elles jouent toutefois sur les modèles du genre. Pour une étude qui cherche donc à explorer la présence très prégnante d’un épisode biblique dans un genre littéraire précis, ces deux romans présentent un intérêt particulier. Il nous semble, en effet, peu anodin que ces deux auteurs utilisent la trame du « Festin de Balthazar » lorsqu’ils veulent s’approcher des codes et des structures du roman policier.

0.2 Codes et inscriptions

Toutes les œuvres que nous relevons, du roman de Conan Doyle à celui de Findley jouent, en fait, sur le motif de l’inscription de l’épisode du « Festin de Balthazar ». Dans *Une étude en rouge*, *L’Île aux trente cercueils*, *Le Mystère du théâtre romain*, *Lettres sans réponse* et *Le Nom de la rose*, des messages cryptiques accompagnent des meurtres. Dans le roman de Conan Doyle, par exemple, Sherlock Holmes est consulté pour résoudre un meurtre où des lettres en sang apparaissent sur le mur : « R », « A », « C », « H » et « E ». Chez Leblanc, l’héroïne Véronique d’Hergemont retrouve les initiales de son nom de jeune fille, « V d’ H » écrit exactement à sa façon avec un *d* minuscule et « la barre de la lettre *H* ramenée sous les trois lettres »

(*IC*, p. 12) sur le mur d'une cabane abandonnée en Bretagne ainsi qu'un dessin morbide la montrant pendue à un arbre avec trois autres femmes. Quant au deuxième roman de Leblanc, *La Vie extravagante de Balthazar*, il s'agit ici d'un personnage nommé Balthazar qui a les initiales MTP tatoués sur sa poitrine – un acronyme, bien sûr, pour l'inscription biblique « mané, thécel, pharès ». Une série d'événements improbables mène ce dernier à enquêter sur la source et le sens de son tatouage et à découvrir un secret sur son passé et un crime de fraude et de vol.

Pour certains écrivains, les messages à déchiffrer sont de véritables récits. Chez Agatha Christie, par exemple, il s'agit de correspondances épistolaires. Les habitants d'un village endormi commencent à recevoir des lettres diffamatoires. Un crime sophistiqué se profile lorsque plusieurs habitants sont retrouvés morts et leurs meurtres sont vus dans un premier temps comme des suicides liés aux accusations présentes dans les lettres. Dans l'œuvre de Michel Butor, une ville anglaise labyrinthique, Bleston, devient le site d'une enquête. Afin de mieux naviguer en ville, le protagoniste Jacques Revel achète un polar qui s'y déroule, *Le Meurtre de Bleston*. Au fur et à mesure de ses rencontres, il apprend que l'auteur, un certain George William Burton, a utilisé un pseudonyme pour – comme le récit nous incline à le penser – sa protection. En effet, lorsque Jacques découvre qu'un homme de la ville, Richard Tenn, avait perdu un frère dans un accident d'auto et que sa maison « correspond pièce par pièce, meuble pour meuble » (*ET*, p. 81) à celle de l'assassin du polar, il commence à se demander si « George William Burton, non content d'écrire une histoire de détective n'avait pas joué lui-même au détective en la publiant » (*ibid*). Le lecteur se retrouve donc devant des couches d'inscriptions cryptiques : les enseignes et vitrines de la ville, les mystères du

polar, les souvenirs de Jacques ainsi que, bien entendu, l'œuvre même de Butor qui devient un exercice ardu de décryptage.

Ces œuvres mettent ainsi en scène des enquêtes soit déclenchées par une ou plusieurs inscriptions mystérieuses, soit résolues grâce à une inscription. L'inscription et le code sont, bien sûr, des motifs récurrents dans le roman policier et liés aux origines même de ce genre. Dans la même période, par exemple, que Poe écrit « Double assassinat dans la rue Morgue²⁵ » (1841), « Le Mystère de Marie Roget²⁶ » (1842) et « La Lettre volée²⁷ » (1843), traditionnellement considérées comme les premières nouvelles dans le genre, il y a eu également « Le Scarabée d'or²⁸ » (1843) – une nouvelle que plusieurs critiques²⁹ rapprochent du roman policier et dans lequel un message codé trouvé sur le dos d'un parchemin mène à la découverte d'un trésor. Poe, fasciné par ce motif avait même publié une série de challenges aux lecteurs du journal *Alexander's Weekly Messenger* qui a grandement contribué à la popularité des cryptogrammes à l'époque.³⁰

²⁵ « The Murders in the Rue Morgue »

²⁶ « The Mystery of Marie Rôget »

²⁷ « The Purloined Letter »

²⁸ « The Gold-Bug »

²⁹ Voir, par exemple, la section « Edgar Allen Poe : Evolution of the Plot » dans *The Omnibus of Crime* de Dorothy Sayers. Ici Sayers analyse les parallèles entre cette nouvelle et celles où Dupin figure comme personnage.

³⁰ Voir p. 40-41 de l'entrée intitulée « Edgar Allen Poe, Cryptographer » de William F. Friedman dans *On Poe : The Best of American Literature*, (éd.) Louis J. Budd et Edwin H. Cady, Durham, Duke University Press, 1993. L'auteur de cet article a été d'ailleurs lui même un cryptologue et a mené la division de l'armée américaine responsable de percer le code 97 ou code « Purple » des Japonais. Voir également l'article de Shawn Rosenheim, « The King of "Secret Readers" : Edgar Poe, Cryptographie and the Origin of Detective Fiction », *ELH*, vol. 56, n. 2, été 1989, p. 375-400.

Le motif traverse ainsi largement le roman policier au point que l'on pourrait parler d'une sous-catégorie d'inscriptions aux saveurs bibliques ou religieuses, celles qui prennent comme inspiration les jeux géométriques de la Kabale ou encore des rébus ou des puzzles faits à partir des vers latins de la liturgie chrétienne. Dans ce genre, la nouvelle de Jorge Borges, « La Mort et la boussole » où un message cryptique est laissé sur la machine à écrire d'un rabbin assassiné mérite d'être mentionné tout comme l'œuvre de Dan Brown qui est devenue un véritable phénomène d'édition. Son « bestseller » *The Da Vinci Code* s'ouvre sur la description d'une série de signes énigmatiques dessinés sur le parquet du Louvre dans une scène de meurtre. Les inscriptions déclenchent une investigation sur Leonardo Da Vinci, les ordres religieux secrets et le Graal.

Il nous semble, en effet, qu'au delà d'un motif courant du roman policier, la présence d'éléments indéchiffrables est une des conditions *sine qua non* du genre. Pris au sens large, tout roman policier pourrait être vu comme la mise en place d'une série de signes d'abord inintelligibles : la cigarette laissée sur la scène du crime, l'odeur sucrée signalant que le criminel est diabétique, les pas dans la neige prouvant que le coupable boîtie. Ce sont des objets, des événements, des sensations qui constituent un langage en soi et qui nécessitent comme les lettres sur le mur, un décryptage.

Dans son ouvrage, *Lire le roman policier*, Franck Évrard évoque un passage dans *Monsieur Lecoq* d'Émile Gaboriau qui illustre bien le rapport :

Ce terrain vague, couvert de neige est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient. [...] Pour moi [ces empreintes

fugitives] vivent comme ceux qui les ont laissées, elles palpitent, elles parlent, elles accusent.³¹

Dans *Le Nom de la rose* on retrouve une description semblable lorsque Guillaume et son disciple Adso essaient de reconstituer les minutes précédant la mort d'un moine retrouvé au pied d'un tour : « La neige », dit Guillaume, « est un admirable parchemin sur lequel le corps des hommes laisse des écritures fort lisibles » (p. 117).³² Loin alors d'une série de détails banals, les indices forment un système dynamique de signes et le roman policier exprime et exploite ce décryptage au maximum.

0.3 Qu'est-ce qui constitue une reprise du « Festin de Balthazar » ?

Si l'idée d'une série de signes d'abord indéchiffrables fait donc partie intégrante de ce genre littéraire, comment donc évaluer ce qui constitue un renvoi au « Festin de Balthazar » ? Faut-il voir dans tous les messages cryptiques des romans policiers des références ou des hommages à Daniel, ou simplement l'utilisation d'une ficelle narrative, ou encore la reprise d'un motif présent dans d'autres romans policiers ?

Étant donné la fréquence des codes et des inscriptions dans les romans policiers il est, bien entendu, difficile de distinguer ceux qui sont en référence à Daniel et ceux qui

³¹ *Monsieur Lecoq*, Paris, Liana Levi, 1992, p. 32. Cité dans Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 13.

³² L'original: « La neve [...] è una ammirevole pergamena sulla quale i corpi degli uomini lasciano scritture leggibilissime. » (p.113).

ne le sont pas. Si le vers célèbre de Blake repris ensuite par Frye nous enseigne une chose, c'est que la Bible, ce grand code de l'Art, informe largement les œuvres passées et présentes. Il est, cependant, tout à fait possible qu'un auteur ait pu s'inspirer d'un roman canonique dans le genre du roman policier comme *Une étude en rouge* de Conan Doyle sans jamais avoir connaissance de sa source biblique, car si plusieurs œuvres que nous relevons montre les traces de l'épisode biblique de manière évidente, d'autres nécessitent une importante analyse intertextuelle, mythocritique et même parfois biographique afin de révéler la place importante, parfois centrale, que cet épisode joue dans la genèse et l'intrigue du roman. Si par effet de ricochet l'épisode du « Festin de Balthazar » peut donc apparaître dans de nombreux récits policiers, notamment tous ceux qui s'appuieront sur une inscription mystérieuse, nous avons fait le choix de relever uniquement des récits qui jouent explicitement de la nature biblique de cet intertexte.

Nous avons retenu, en effet, un échantillon d'œuvres qui nous sont apparues comme exemplaires de ce phénomène intertextuel et qui, dans de nombreux cas, font partie du *canon* du roman policier, jusqu'à infuser la culture de masse. Les romans de Conan Doyle l'ont consacré comme un des premiers grands maîtres du roman policier et ses personnages, Sherlock Holmes et Watson, ont eu plusieurs vies au delà de ses œuvres. Agatha Christie, surnommée la « dame des mystères », est une des écrivains les plus populaires du siècle avec des ventes qui dépassent le milliard. *La Plume empoisonnée* a connu un succès énorme et a même été adapté au petit écran.³³ *L'Île aux*

³³ Le roman a été télévisé d'abord dans le cadre de la série Miss Marple avec Joan Hickson le 21 et 22 février 1985. Puis en 2006 avec l'actrice Géraldine McEwan. Enfin le 11 septembre 2009, le roman fait l'objet d'une nouvelle adaptation via la série française, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*.

trente cercueils de Maurice Leblanc a été publié sous la forme d'un feuilleton dans le quotidien, *Le Journal* en 1919 et a été lui-aussi adapté en mini-série télévisée à la fin des années soixante dix et diffusée sur la chaîne de télévision publique français, Antenne 2, et son personnage, Arsène Lupin a lui aussi eu une postérité médiatique et culturelle importante.

Le Nom de la rose quant à lui, est devenu un bestseller mondial et a été adapté au grand écran en 1986 avec Sean Connery jouant le rôle du détective, Guillaume de Baskerville. *L'Emploi du temps* n'a pas eu le même succès auprès du grand public, mais il est néanmoins un texte important et à la base d'un essai marquant de Todorov sur le roman policier.³⁴ Même le roman de Groner qui est tombé dans l'oubli (à part quelques rééditions mineures, telle la version feuilleton parue en 1948 dans la revue américaine « Famous Fantastic Mysteries ») (Fig. 2) a rencontré un certain succès public au moment de sa parution.³⁵

³⁴ Cf. « Typologie du roman policier », *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55-65. Ici Todorov cherche à classer les différentes catégories de romans policiers à l'aide d'une phrase tirée de *L'Emploi du temps* : « tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective » (p. 57). Cette phrase de Butor deviendra le fil conducteur de son essai séminal.

³⁵ En 1912, seulement deux années après sa parution, une traduction anglaise par Grace Isabel Colbron est publiée: *Mene, Tekel: A tale of Strange Happenings*.



Fig.2 – *Famous Fantastic Mysteries*, vol. 9, n.4, avril 1948

Auguste Groner a, en effet, développé le premier héros récurrent de langue allemande lorsque son détective, Joseph Müller, a mené enquête après enquête dans une série de romans et de nouvelles de la fin des années 1880 à 1927.³⁶

Au cours de la sélection des œuvres de cet échantillon, nous avons dû cependant résoudre une série de dilemmes, dont ceux posés par *Signe de quatre* de Conan Doyle ainsi que plusieurs œuvres de Maurice Leblanc. Après le succès d'*Une étude en rouge*, Conan Doyle a été sollicité pour écrire une suite qu'il intitulera, *Signe de quatre*.³⁷

³⁶ Cf. l'introduction de l'ouvrage *Early German and Austrian Detective Fiction*, (tr.) et (éd.) Par Mary W. Tannert et Henri Kratz, Jefferson North Carolina and London, Macfarland and Company, 1999.

³⁷ Dans la préface de la première édition des *Complete Long Stories* de Conan Doyle (1929), Conan Doyle explique ainsi cette sollicitation: « There was no American copyright in 1887 when the 'Study in Scarlet' was written, so that the book had a circulation in the United States, and attracted some attention. As a consequence Mr. Lippincott sent an ambassador over to treat for a successor. He had commissions for several British authors, and invited Oscar Wilde and myself to dinner to discuss the matter. The result was 'The Picture of Dorian Gray' and 'The Sign of Four.' » (v-vi).

L'intrigue de cette nouvelle repose à nouveau sur des inscriptions cryptiques et il s'agit, comme dans « Le Festin de Balthazar », d'une histoire de vol. Le « quatre » dans le titre se réfère à quatre individus et leur association se symbolise par une inscription en quatre parties. La correspondance entre un individu et un signe est une composante essentielle, nous allons le voir, de l'interprétation daniélique du message crypté. Il est donc possible que « Le Festin de Balthazar » trouve un autre écho dans ce texte. Or à la différence d'*Une étude en rouge*, le récit ne contient aucune référence précise à l'épisode biblique. À ce stade, nous avons donc fait le choix de relever uniquement *Une étude en rouge* dans notre échantillon.

Dans le cas de Maurice Leblanc, le dilemme était cependant plus complexe, car nous comptons au moins une dizaine d'autres romans de cet auteur qui s'appuient sur l'épisode biblique et où le lien est explicite. Leblanc utilise, en effet, de façon récurrente l'inscription cryptique et à chaque fois il s'agit d'une variation sur le même modèle de base qui prend comme source l'épisode biblique. On retrouve systématiquement dans son œuvre des inscriptions composées de trois lettres tels que le tatouage MTP dans *La Vie extravagante de Balthazar* ou le VDH dans *L'Île aux trente cercueils*. À ces inscriptions qui reprennent la formule de trois du « mané thécel pharès » – formule devenue la plus courante dans la langue française depuis la traduction biblique de Lemaître de Sacy – s'ajoutent le thème d'un destin fatidique. Ces inscriptions annoncent à l'instar de l'épisode biblique une fin funeste. Tel Balthazar qui est entre la vie et la mort puisque le message sur le mur annonce préalablement sa chute, les personnages de Leblanc sont eux aussi voués à des destins fatidiques.

« Ces horloges fatales », telles que les nomme François Raymond, « vont scander l'ensemble des "Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin", et être associées de plus en plus étroitement aux "pré-dictions" qui en constituent si souvent le pivot, condamnant le présent à *répéter le passé* ».³⁸ Dans *Le Triangle d'or* (1919), « Patrice et Coralie » peuvent d'avance « lire le déroulement de leur propre agonie dans *l'inscription* que leur a léguée les précédents 'Patrice et Coralie' ».³⁹ Dans *Les Dents du tigre* (1920), des lettres accusatrices annoncent comme les aiguilles d'une horloge les meurtres à venir à des intervalles de 9 jours. Les meurtres s'imbriquent en outre dans une histoire de cambriolage et le premier indice s'avère une inscription de trois lettres laissée sur le bureau du préfet de police et qui forment, selon l'hypothèse de Luis Perrena – une anagramme d'Arsène Lupin – le nom de famille des prochaines victimes: FAU. Le thème réapparaît dans *Dorothée Danseuse de corde* (1923) lorsque le père de Dorothée répète fatalement le nom « Roborey » à sa mort et que cette dernière retrouve les trois premières lettres du nom, « R.O.B », sur la serrure d'un coffre de trésor.

Quatre de ces romans, dont *l'Île aux trente cercueils*, constituent, par ailleurs, des réécritures à l'intérieur de réécritures, débordant le cadre d'un seul roman. Dans la *Comtesse de Cagliostro* (1924), la plaque d'or qui forme le dos d'un miroir magique et qui semble rajeunir la comtesse porte quatre lignes qui correspondent à quatre énigmes : *In robore fortuna, La dalle des rois de Bohême, La fortune des Rois de France et Le chandelier à sept branches*. Lupin résoudra la deuxième dans *l'Île aux trente cercueils*, la troisième dans *L'Aiguille creuse* et la dernière dans *La Comtesse de Cagliostro*. Quant à

³⁸ « Arsène Lupin et le démon de la répétition », *Europe*, n. 604, 1979, p. 42.

³⁹ *Ibid*, p. 43.

la première, elle sera résolue par un alter égo féminin d'Arsène Lupin dans *Dorothée Danseuse de corde*. Prise ensemble, cette série projette de nouveau le spectre d'une temporalité prophétique. Décrite, dans l'épigraphe, comme « la première aventure d'Arsène Lupin », *La Comtesse de Cagliostro* prédit le futur d'une série de personnages et annonce *a priori* le succès d'Arsène Lupin.

L'épisode du « Festin de Balthazar » devient donc un véritable programme d'écriture qui culmine avec *La Vie extravagante de Balthazar* en 1925 et qui se manifeste dans l'œuvre de Leblanc par l'omniprésence des inscriptions fatidiques en formule de trois, par des énigmes où des personnages sont voués à des destins fatidiques et par des crimes de vol où les objets dérobés sont, à l'instar des vases sacrés de l'épisode biblique, associés aux intérêts nationaux. Son œuvre pourrait alors mériter à elle seule une étude sur « Le Festin de Balthazar », d'autant plus qu'il s'agit d'une intertextualité jusqu'ici fort peu étudiée. Plusieurs critiques tels que François Raymond qui, rappelons-le, a proposé l'image d'une « horloge fatale » et qui a joué sur l'orthographe du mot prédiction pour en faire « pré-diction », ou encore Jean Claude Vareille qui a exploré la dimension religieuse de l'œuvre de Leblanc dans son article « Modernité et tradition » ont certes bien relevé les principaux enjeux du « Festin de Balthazar ». Mais, ni l'un ni l'autre ne le mentionnent spécifiquement et le seul article qui s'attarde longuement sur *La Vie extravagante de Balthazar* – le roman qui se réfère le plus explicitement à l'épisode biblique – « Arsène Lupin, Balthazar et Dorothée » d'Henri Bordillon attribue à tort aux trois mages du Nouveau Testament la référence à Balthazar.

Pour notre part, nous avons choisi de retenir comme les plus exemplaires ces deux œuvres de Leblanc : *L'Île aux trente cercueils* et *La Vie extravagante de Balthazar*.

Ce choix se justifie de deux façons. Ces deux romans sont les plus ouvertement liés au texte biblique. Ils en reprennent de manière explicite les principaux personnages, lieux, thèmes et motifs. *L'Île aux trente cercueils* est par ailleurs emblématique d'une série de romans propagandistes de Leblanc qui se nourrissent de la Première guerre mondiale – *L'Éclat d'obus*, *Triangle d'or*, *Les Dents du tigre*. Cette œuvre associe, nous le verrons, le destin fatidique du despote Balthazar au destin fatidique qui attend le despote allemand, Guillaume II. *La Vie extravagante de Balthazar*, en revanche, est presque un pastiche. Ce roman est en effet si peu réussi qu'il en est presque involontairement comique. À la demande de l'éditeur, Leblanc a donc inséré cet exergue⁴⁰ :

La ligne est vague et conventionnelle entre ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est point. Il suffit de bien peu de choses pour qu'une œuvre d'imagination tourne vers la parodie et que des personnages qu'on a voulu pathétiques fassent figure comique et absurde. (p. 6).

Dans la série « Des Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin », *L'Île aux trente cercueils* et *La Vie extravagante de Balthazar* deviennent donc des romans clefs. Le premier exemplifie la période d'écriture de la Grande Guerre où Leblanc revisite les images, symboles et personnages du « Festin de Balthazar » à des fins propagandistes et nationalistes ; le deuxième souligne sans équivoque l'importance que cet épisode de Daniel a eu dans l'œuvre de ce dernier: le voile est levé et grâce au pastiche tous les artifices et toutes les ficelles sont révélés aux lecteurs.

⁴⁰ Voir la section sur *La Vie extravagante de Balthazar* dans *Le Dictionnaire Arsène Lupin*, Paris, Encre, 2002, de Jacques Derouard pour plus de renseignements concernant cet ajout.

0.4 Le fond de l'affaire

Si cette étude commence cependant par explorer un phénomène intertextuel jusqu'ici négligé dans les études sur le roman policier, à savoir la place essentielle du « Festin de Balthazar » dans un nombre de romans clefs du roman policier, elle placera ces analyses dans une réflexion plus large. En effet, la question qui retiendra notre attention dépasse l'enjeu d'une simple intertextualité et même l'enjeu d'une intertextualité biblique en elle-même assez courante. Elle s'attachera à explorer la particularité la plus intrigante de ce phénomène : c'est à dire l'apparente contradiction entre la littérature policière, littérature de la raison scientifique et de la modernité, et le texte biblique, dont évidemment la nature semble tout à fait différente. Comment expliquer le fait qu'un récit biblique occupe une place si centrale dans ces romans, étant donné l'importance des sciences et des explications rationnelles dans le genre policier? Soyons clair. Il s'agit plus précisément d'un épisode où une main détachée du corps humain s'anime et commence à écrire, de façon autonome, un message fatidique, dont Dieu est à la fois l'auteur et l'exécuteur. N'y a-t-il pas une contradiction à comparer le prophète confronté au surnaturel et le détective qui, par principe, se détourne du surnaturel ?

La Bible, nous le savons bien, forme une matrice d'images, de symboles, de thèmes – enfin elle constitue selon la formule tant de fois utilisée, une véritable bibliothèque pour les écrivains du Moyen Âge à l'époque moderne. Mais elle s'élève toutefois, au moins, en partie en opposition à un genre littéraire dont la naissance au XIX^e siècle correspond à l'expansion et la popularisation rapide de la science et une

réticence de plus en plus aigüe envers la religion. C'est bien le siècle de l'invention de la photographie, du télégraphe et des avancées importantes dans la médecine – les recherches, entre autres de Marie Bichat et Rudolf Virchow, contribuent, par exemple, à rendre standard la pratique de l'autopsie.⁴¹

La première thèse consacrée au roman policier, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929) de Régis Messac, prend donc comme axe principal l'exploration de ce lien et explique l'apparition du roman policier comme le terme d'un processus scientifique implacable qui a commencé – au moins dans le monde européen – à la Renaissance :

À partir de la Renaissance, la littérature enregistre la courbe de l'influence croissante du rationalisme. La parole de Montaigne ne reste pas sans écho. Si la croyance aux sorciers et à la magie reste longtemps enracinée dans beaucoup d'esprits (n'a-t-elle pas encore aujourd'hui des racines profondes?), l'élite des pays européens va, pendant deux siècles et plus, manifester une préférence éclatante pour les explications rationnelles.⁴²

Si ce constat est sans doute à nuancer, en tenant compte des derniers états de la recherche, le rapport entre la science et le genre du roman policier, quant à lui, est difficilement contestable.

Les écrivains de romans policiers témoignent, d'ailleurs eux-mêmes, de l'importance que le rationalisme a dans leurs œuvres. Edgar Allen Poe, par exemple,

⁴¹ Pour une analyse du lien entre le roman policier et les innovations scientifiques dans un cadre médico-légal, voir *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* de Ronald R. Thomas, London, Cambridge University Press, 1999. Pour un aperçu de textes et d'inventions scientifiques au XIX^e siècle, voir *19th Century Science. An Anthology*, (éd.) A.S Weber, Toronto, Broadview Press, 2000.

⁴² *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, édition revue et annotée par Jean-Luc Buard, Hélène Chantemerle, Antoine Lonnet et Olivier Messac, Paris, encrage, 2011, p. 80.

s'est référé à ses nouvelles policières, comme ses « histoires de ratiocination ».⁴³ Conan Doyle partage une perspective semblable. Dans la préface de la première édition des œuvres complètes de Sherlock Holmes (1929),⁴⁴ l'auteur, qui a commencé sa carrière en tant que médecin et qui s'est inspiré de son mentor, le docteur Joseph Bell, pour la création de la série Sherlock Holmes, se voit non seulement comme un témoin de cette époque moderne, mais aussi un contributeur :

Ayant entrepris un cursus difficile en diagnostic médical, j'ai conçu que si les mêmes méthodes austères d'observation et de raisonnement étaient appliquées aux problèmes du crime, un système plus scientifique pourrait être élaboré. En définitive, en prenant en compte cette série de livres, ce sentiment s'est vu confirmer par les changements de procédure policière dans plusieurs pays et que je perçois comme le résultat de mes histoires. Se moquer du roman policier est d'un usage commun, mais un principe est un principe, que l'on soit dans la fiction ou dans les faits. Bien des leçons de vie sont à découvrir dans les pages d'un romancier.⁴⁵

C'est une littérature qui se veut ainsi le résolu défenseur de la méthode scientifique dans le cadre de l'investigation et qui y contribue également à le nourrir.

Dans *Une étude en rouge*, Sherlock Holmes est ainsi décrit comme ayant des connaissances remarquables en botanique, en chimie et en anatomie. Lorsque son collègue le rencontre pour la première fois, il s'émerveille de cet « esprit scientifique »

⁴³ Ma traduction de l'original : « Tales of ratiocination ». Cf. l'analyse de Kenneth Silverman à la p. 171 dans *Edgar A. Poe : Mournful and Never-ending Remembrance*, New York, Harper, 1991.

⁴⁴ *The Complete Long Stories*, First edition, London, John Murray, 1929.

⁴⁵ Ma traduction de l'original: « Having endured a severe course of training in medical diagnosis, I felt that if the same austere methods of observation and reasoning were applied to the problems of crime some more scientific system could be constructed. On the whole, taking the series of books, my view has been justified, as I understand that in several countries some change has been made in police procedure on account of these stories. It is all very well to sneer at the paper detective, but a principle is a principle, whether in fiction or in fact. Many of the great lessons of life are to be learned in the pages of the novelist » (Préface, p. v).

(p. 10) qui le rend capable d'administrer des alcaloïdes à un ami, non pas par malveillance, mais simplement « pour connaître exactement les effets du poison! » (*ibid*). Chez Groner, Monsieur Clusius est un professeur de chimie décrit comme un « magicien de la Science » (p. 113).⁴⁶ Toute l'énigme repose sur l'importance de sa nouvelle découverte qui rendrait désormais possible la restauration de l'écriture longtemps effacée ainsi que des formes, des ombres et autres impressions de lumières qui seraient passées précédemment sur la surface d'un parchemin. Même le détective d'Eco se sert de la science la plus avancée de son temps. Dans son sac, il porte une série d'instruments : l'horloge, l'astrolabe et l'aimant (*NR*, p. 20). Il annonce les découvertes de Leonard De Vinci, connaît l'existence de la boussole et porte sur son nez aquilin une « machine » à la pointe de la technologie : des lunettes pour la presbytie.

Étroitement lié à des avancées scientifiques – mais aussi à des rapports économiques et sociaux nés de la révolution industrielle – le genre constitue, comme le propose Jacques Dubois, une littérature de la modernité:

Époque d'essor et de la prospérité, le Second Empire fut le temps d'une mutation décisive du système économique et de la formation sociale, que l'on peut résumer en quelques mots : industrialisation, prolétarianisation de la classe ouvrière, concentration capitaliste, règne des rapports d'argent mais aussi, comme cela a été noté, débuts d'une société de consommation et de loisir. Parmi les innovations qui transforment alors les relations sociales et qui agissent, directement ou non, sur les pratiques de culture jusqu'à marquer un genre tel que le policier, on mentionnera la mise en place d'un vaste réseau ferroviaire – qui permettant la création des bibliothèques de gare, modifie les formes de circulation et de consommation du journal et du livre [...].⁴⁷

⁴⁶ Ici nous citons et traduisons d'après l'édition anglaise de Grace Isabel Colbron. *Mene, Tekel: A Tale of Strange Happenings*, car le roman n'a pas été traduit en français et il existe très peu de copies de ce roman.

⁴⁷ *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 23.

À la fois littérature industrielle et industrialisée, le roman policier incarnerait ainsi un certain esprit du capitalisme. Tout ceci éloigne le roman policier du texte biblique, comme le souligne Mireille Laforest-Piarotas dans son étude sur les Religieux-détectives : *À priori*, la Bible et le roman policier sont un mélange « présentant une totale incongruité, voire, une odeur soufrée de blasphèmes ».⁴⁸

Afin donc d'explorer cette apparente contradiction, l'étude se divisera en deux parties. La première posera les bases de la présence du « Festin de Balthazar » dans la littérature policière, avec un premier chapitre sur cette « intertextualité déterminante ». Ce sera l'occasion pour nous d'analyser comment le « Festin de Balthazar » se propage dans les onze œuvres que nous avons retenues dans notre échantillon: titres, références, renvois, parodies et détournements. Suite à cette analyse intertextuelle, les deux chapitres suivants aborderont le « Festin de Balthazar » dans la littérature et l'art du Moyen Âge jusqu'à la littérature contemporaine. Il ne s'agit pas ici seulement d'un historique du « Festin de Balthazar », mais aussi d'une analyse critique qui nous permettra de voir pourquoi et comment « Le Festin de Balthazar » apparaîtra dans le roman policier. En effet, de textes en textes et parfois des représentations iconographiques aux textes, se tissent des liens importants qui s'avèreront fondamentaux pour l'arrivée du « Festin de Balthazar » dans le roman policier.

La deuxième partie de cette étude sera, quant à elle, axée sur le texte biblique. C'est ici que nous analyserons « Le Festin de Balthazar » dans le contexte du Livre de

⁴⁸ « Le colt et le goupillon. Religieux-détectives dans le roman policier français et anglo-saxon », *Le populaire à l'ombre des clochers*, études réunies par Antoine Court et présentées par Pierre Charreton, Université Saint-Étienne, 1997, p. 107.

Daniel. Nous explorerons notamment la question du plurilinguisme du texte et de ses traductions, de l'histoire antique, des points de vue narratifs. Nous verrons également comment « Le Festin de Balthazar » se situe par rapport à d'autres épisodes bibliques comme « Susanne et les vieillards » et « Bel et le serpent » précédemment associés à une préhistoire du roman policier. La deuxième partie nous permettra de montrer que les ambivalences d'un récit qui oscille entre surnaturel et naturel, scientifique et religieux, prophétie et reconstruction rétrospective du passé n'empêchent pas « Le Festin de Balthazar » de se rattacher à une antériorité du roman policier, bien au contraire. Cette partie constituera donc une exploration plus approfondie des liens qui se tissent entre « Le Festin de Balthazar » et le genre du roman policier.

Enfin, au travers de ces diverses pistes de réflexions, nous espérons mettre en lumière les raisons pour laquelle cette étude n'a pas encore été effectuée. Certaines œuvres que nous avons retenues comptent parmi les plus célèbres du roman policier. *Une étude en rouge*, le tout premier texte de la série Sherlock Holmes – nous insistons sur ce fait – n'a jamais, à notre connaissance, été associé à ce récit biblique alors que le roman met en scène un message cryptique écrit sur le mur et que le récit contient plusieurs références intertextuelles au « Festin de Balthazar ». Dans *Le Nom de la Rose*, le « mané thecel pharès » écrit sur une feuille en encre invisible n'est souvent évoqué par la critique qu'en note de bas de page. *L'Emploi du temps*, quant à lui, est à la source, rappelons-le, d'un important essai par Todorov sur le roman policier, mais la question de savoir comment l'inscription biblique, si envahissante dans ce roman, s'insère dans le roman policier semble ne pas avoir été posée.

Ainsi cette étude s'articulera-t-elle sur le pari de présenter des romans policiers canoniques (Conan Doyle, Leblanc, Agatha Christie, Ellery Queen) ainsi que d'autres œuvres littéraires inspirées ou dérivées du genre policier (Butor, Duras, Findley) sous un jour nouveau. Cependant, elle visera aussi à proposer une réflexion critique sur les fondements du roman policier, à explorer une histoire souterraine de ce genre. Ceci va nous mener à reconsidérer l'émergence du roman policier dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, non pas comme moment historique absolument inédit, mais comme actualisation d'une tension dialectique, qui traversait déjà les aventures de Daniel, entre rationalité et surnaturel. En effet, si Daniel est bien un proto-détective, si l'épisode du « Festin de Balthazar » est bien un ancêtre de ce genre littéraire, qu'est-ce que cela implique pour le roman policier ?

PARTIE 1 : AU FIL DU « FESTIN DE BALTHAZAR »

Chapitre 1 : Une intertextualité déterminante

Si l'écriture mystérieuse, codée ou indéchiffrable est au cœur de chacun des romans que nous avons retenus, le lien à Daniel V n'est pas toujours évident et la place centrale que celui-ci joue dans la genèse et l'intrigue de ces romans nécessitent, par moments, un important travail critique. Chez certains écrivains, le « mané thécel pharès » apparaît explicitement dans le récit et devient le fil conducteur du roman tel que dans *Le Grand Elysium Hôtel* de Timothy Findley. L'œuvre que le personnage principal, Hugh Selwyn Mauberley, grave sur les murs de l'hôtel avant qu'il ne meure commence par une citation tirée directement de Daniel V :

Quinn fut le premier à voir l'épigraphe.

Il traversa le tapis presque en courant pour se diriger vers le candélabre posé sur la table, comme un homme qui a aperçu un ami perdu de vue depuis plusieurs années.

– Qu'est-ce que c'est ? demande Freyberg, inquiet. Qu'est ce que c'est, nom de Dieu ?

Quinn était incapable de répondre. Il pouvait seulement fermer les yeux et attendre que cesse le bruit des mots dans sa tête.

Freyberg remarqua la façon bizarre dont le lieutenant Quinn haussait les épaules. Il savait qu'on ne lui répondrait pas, aussi traversa-t-il la pièce sans aller cependant aussi loin que Quinn et il lut à voix haute car il ne put empêcher le son de ces mots-là d'arriver à ses lèvres :

« À CE MOMENT-LÀ LES DOIGTS D'UNE MAIN D'HOMME SORTIRENT ET ÉCRIVIRENT EN FACE DU CHANDELIER SUR LE PLÂTRE DU MUR DU PALAIS DU ROI... »

Trente seconds s'écoulèrent avant que Quinn n'ajoutât:
Et le roi vit le dos de la main qui écrivait. (p. 78-79)⁴⁹

Le chapitre V de Daniel devient alors le pivot du récit lorsque les deux enquêteurs, Quinn et Freyburg cherchent à reconstituer les événements menant à la mort de l'écrivain. Les fils du texte bibliques réapparaîtront en outre plusieurs fois au cours du récit et atteignent un point culminant lorsque le texte de Mauberley transporte les deux enquêteurs vers un épisode spectaculaire dans lequel un avion trace les mots « mané, thécel, pharès » dans le ciel alors que les spectateurs cherchent à déchiffrer le message. Ces derniers prononcent jovialement et à voix haute les lettres fatidiques et ne se réalisent que trop tard que celles-ci épèlent leur mort : « il n'y avait plus maintenant qu'un mur de flammes et des rangées de torches humaines qui essayaient d'échapper à l'holocauste alors qu'elles s'asphyxiaient dans les vagues de feu et de fumée » (p. 392).⁵⁰ D'autres œuvres, en revanche, seront plus subtiles et ne dévoileront guère facilement leurs origines bibliques, même si celles-ci seront, nous allons le voir, essentielles. Il s'agira donc d'effectuer une

⁴⁹ L'original:

“But Quinn was the first to see the epigraph.

He crossed the carpet almost running, moving towards the candelabra on the table like a man who after many years has seen a friend.

“What is it?” Freyberg asked, alarmed. « What the hell is it? »

Quinn could not reply. All he could do was shut his eyes and wait for the noise of the words inside his head to stop.

Freyberg noted the lift, the oddness in the set of Lieutenant Quinn's shoulders. He guessed there would be no answer so he went across himself, though not so far as Quinn had gone, and he read – unable to prevent the sound of it from reaching his slips – aloud :

“IN THE SAME HOUR CAME FORTH FINGERS OF A MAN'S HAND, AND WROTE OVER AGAINST THE CANDLESTICK UPON THE PLAISTER OF THE WALL OF THE KING'S PALACE...”

After maybe thirty seconds, Quinn said: « *and the King saw the part of the hand that wrote* » (*Famous Last Words*, London, Penguin, 1982, p. 52).

⁵⁰ L'original : « Now, there was nothing left but a wall of flame and a corpse of struggling human torches flailing against the holocaust, drowning for lack of air in waves of fire and smoke » (p. 285).

étude de cette intertextualité en se basant sur les indices précis que le texte recèle, des plus évidents aux plus discrets.

1.1 Des titres qui trahissent

Plusieurs romans de notre corpus révèlent l’empreinte du « Festin de Balthazar » dès le titre. Nous venons de voir que « Le Festin de Balthazar » est une partie intégrante du *Grand Elysium Hôtel* de Findley, mais cette parenté devient encore plus probante à la lumière du titre originel du roman, *Famous Last Words* qui reprend une expression anglaise courante. Celle-ci a été employée originellement de manière littérale pour désigner les derniers mots annoncés par des hommes de renommée, mais avec le temps elle est entrée dans le vocabulaire quotidien sur le mode plutôt léger, employée ludiquement pour souligner l’ironie éventuelle d’une situation : par exemple, quand on compte avoir déjà le succès en main, la réplique sera : « Famous last words... ».

Findley joue sur ce double registre. D’une part, il souligne à quel point l’écriture constitue un terrain de jeu lorsque le personnage principal est aussi, rappelons-le, un personnage fictif du poème éponyme d’Ezra Pound. L’expression « Famous last words » devient donc un clin d’œil au lecteur lorsque les mots dans ce roman glissent, dans un geste postmoderne, de ceux de Mauberley à ceux des documents et des discours historiques réels, à ceux de Findley puis à ceux du poème d’Ezra Pound qui est lui-même saturé de mots d’autres œuvres du canon occidental. Le poème de Pound commence par

exemple avec une citation du poète latin du troisième siècle av. J.C, Nemesianus « VOCAT AESTUS IN UMBRUM⁵¹ » et le premier sous-titre de ce poème en douze parties s'avère une combinaison des initiales de l'auteur avec le début d'un poème de Pierre de Ronsard : « E.P ODE POUR L'ELECTION DE SON SEPULCHRE ». D'autre part, Findley retrouve le ton originel, solennel, voire tragique de l'expression « Famous last words » lorsqu'ici les « derniers mots » deviendront très explicitement ceux que lira Balthazar avant sa mort. Dès l'instant où Mauberley grave son *Memento mori* sur les murs de l'hôtel et qu'il reprend donc le passage du « Festin de Balthazar », il scelle lui-même son destin. Cette association du titre « Famous last words » avec le « mané, thécel, pharès » de la Bible fait donc ressortir toute l'ironie de la situation, de cette absurdité cruelle d'écrire soi-même sa propre fin.

D'autres œuvres se placent également sous le signe de l'épisode biblique dès le titre, telles que *La Vie extravagante de Balthazar* de Maurice Leblanc, le *Mané, thécel* d'Auguste Groner, ou encore *La Plume empoisonnée* d'Agatha Christie, même si dans le cas de cette dernière l'intertextualité est loin d'être évidente à première vue. Dans la traduction française, aucune note éditoriale n'existe pour orienter le lecteur vers une explication du titre originel du roman qui cache pourtant une référence clef à l'épisode biblique. Le titre anglais, *The Moving Finger* est, en effet, tiré de la traduction d'Edward Fitzgerald des quatrains, *Les Roubaïyats*⁵² du poète perse, Omar Khayyâm (v. 1048-1131) :

⁵¹ Traduction : « Le chaleur t'incite vers l'ombre ».

⁵² Mot farsi pour « quatrain ».

The Moving Finger writes; and, having writ,
 Moves on: nor all thy Piety nor Wit,
 Shall lure it back to cancel half a Line,
 Nor all thy Tears wash out a Word of it.⁵³

Ici, le moment fatidique dans l'épisode du « Festin de Balthazar » où les doigts de la main humaine apparaissent devant les « mille invités » atteint son apogée lorsque Balthazar ne peut effacer qu'une seule lettre de ce qui a été écrit. À l'aide de l'expression « The Moving Finger », Christie inscrit donc dans son roman un côté sobre et poignant.⁵⁴ Rappelons-nous que le roman commence par un meurtre classé tout d'abord comme un décès non-suspect puisque les habitants du village reçoivent des lettres nuisibles, susceptibles de mener au suicide. Avec chaque nouvelle lettre, des ravages sont donc faits, les pièces sont en place et les séquelles inévitables.

Si le titre *The Moving Finger* relie donc d'emblée l'œuvre de Christie au cinquième chapitre de Daniel – surtout dans un contexte anglophone où l'épisode est mieux connu sous le titre « The Writing on the Wall » – il est toutefois important de

⁵³ *Roubáyát of Omar Khayyam*, trad. Edward Fitzgerald, (éd.) Christopher Decker, Virginia, The University Press of Virginia, p.194. Nous avons choisi de citer directement la version originelle pour conserver l'expression du titre de Christie. La traduction française de la version de Fitzgerald par James Henry Hallard (une traduction donc d'une traduction) est ci-dessous:

« Le doigt céleste écrit, puis passe un peu plus loin ;
 toute la piété, ton esprit et tes soins
 Ne te feront jamais revenir d'une ligne,
 Et tous tes pleurs amers n'effaceront un point. » (LXXI, p. 18).

Fitzgerald a publié plusieurs éditions de ses traductions des poèmes d'Omar Khhayam entre 1859 et 1879 avec de légères différences entre elles. Voir la p. 194 de l'édition de Christopher Decker pour avoir une vue d'ensemble de ces différentes versions.

⁵⁴ En 1937, l'écrivaine américaine Cortland Fitzsimmons a également écrit un roman policier intitulé *The Moving Finger* dans lequel la strophe d'Edward Fitzgerald est placée en tête du récit. Les intrigues partagent de nombreux éléments et il est très possible qu'Agatha Christie se soit inspirée du roman de Fitzsimmons pour son mystère.

noter qu'Omar Khayyâm n'a sans doute jamais eu l'épisode du « Festin de Balthazar » en tête lorsqu'il a écrit le quatrain dont Christie a pris son titre. Les poèmes de ce mystique soufi ont été en effet largement déformés par son traducteur Fitzgerald qui a librement joué non seulement avec l'ordre des vers (ceux-ci étaient originellement des quatrains indépendants sans association entre eux),⁵⁵ mais aussi et surtout avec le sens de ces vers. Une traduction plus proche du quatrain ne dévoile, à vrai dire, aucun lien avec l'épisode biblique. Dans la version de Jean Rullier paru en 2000, il s'agit du deuxième quatrain intitulé « Nous n'y changerons rien » :

Sans le moindre souci du mal comme du bien,
 Infatigablement, la Plume a tout écrit
 Depuis le premier jour....Nous n'y changerons rien.
 Tous nos efforts sont vains, vains nos pleurs et nos cris.⁵⁶

La traduction de J.B. Nicolas – la première à être effectuée en français d'après le Perse en 1867 – en rend le lien encore moins évident :

Les choses existantes étaient déjà marquées sur la tablette de la création. Le pinceau de l'univers est sans cesse absent du bien et du mal. Dieu a imprimé au destin ce qui devait y être imprimé. Les efforts que nous faisons s'en vont donc en pure perte.⁵⁷

Ces deux traductions montrent bien que Khayyâm associe l'idée de l'homme qui ne peut s'échapper à son destin au début des temps et à la création de l'univers et non pas à

⁵⁵ La réécriture d'Omar Khayyam consiste, en effet, en un seul quatrain alors que celle de Fitzgerald est faite de trois autres quatrains de l'écrivain.

⁵⁶ *Les quatrains ou Robā'iyat*, nouvelle version établie et présentée par Jean Rullier, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000, p. 2.

⁵⁷ *Les quatrains de Khèyem*, trad. J.B. Nicolas, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p.18. Ici il s'agit du quatrain 31. Pour l'original, voir p. 19 de la même traduction.

l'épisode du « Festin de Balthazar » qui ne se trouve d'ailleurs pas dans Le Coran.⁵⁸ La traduction de Fitzgerald côtoie alors la périphrase sinon la pure création. « Jamais », comme le souligne Eugene Chen Eoyang, « une allusion n'a-t-il été exploitée aussi efficacement et ironiquement, car avec cette simple phrase : 'The Moving Finger', Fitzgerald nous transporte au 'Festin de Balthazar' dans le Livre de Daniel quand 'soudain apparurent des doigts de main humaine qui se mirent à écrire, derrière le lampadaire, sur le plâtre du mur du palais royal... et le roi vit la paume de la main qui écrivait' ». ⁵⁹

Dans ces quatre romans : *La Vie extravagante de Balthazar*, *Mané, thécel*, *La plume empoisonnée* et *Le Grand Elysium Hôtel*, les titres deviennent donc révélateurs de la place primordiale que le cinquième chapitre de Daniel occupe dans le récit. Chez Findley, le lien n'est pas évident à première vue, mais très vite « les derniers mots infâmes » deviennent ceux du Livre de Daniel tout comme dans l'œuvre de Christie les lettres épistolaires se transforment, par le biais de la traduction de Fitzgerald, en ces lettres fatidiques sur le mur du palais babylonien. Dans *La Vie extravagante de Balthazar*, les renvois se multiplient de manière fascinante. Outre le titre et un chapitre intitulé « Mane...Thecel...Phares », le personnage principal porte le nom du roi babylonien, il y a le tatouage MTP, l'agence de police nommé XYZ et un vol perpétué

⁵⁸ Daniel est tout de même reconnu comme Prophète, ou saint homme, dans la tradition musulmane, et enterré en Iran.

⁵⁹ Ma traduction de l'original : « Never has an allusion been used more effectively or more ironically, for with the simple phrase, 'The Moving Finger', FitzGerald transports us to Belshazzar's Feast, as recorded in the *Book of Daniel*, when 'Immediately the fingers of a man's hand appeared and wrote on the plaster of the wall of the king's palace...and they saw the hand as it wrote' (5 :5) » (*Borrowed Plumage' : Polemical Essays on Translation*, Amsterdam et New York, Rudopi, 2003, p. 152.)

par un ivrogne – un clin d’œil évident à l’alcool qui coule lors du festin babylonien. Ce roman devient donc non seulement un pastiche du roman policier⁶⁰, mais aussi une forme de pastiche du « Festin de Balthazar » lorsqu’une série de détails de l’épisode biblique se retrouve amplifiée et détournée de manière parodique.

Difficile également de négliger l’importance du « Festin de Balthazar » dans *Le Mané, thécel* d’Auguste Groner qui, à l’instar du roman de Leblanc, tombe souvent dans l’outrance. Le Professeur Clusius, détective universitaire, mène une investigation sur des tablettes vendues au British Museum. Les nouvelles acquisitions contiennent de l’écriture cunéiforme censée dater de l’époque babylonienne et qui prend une nouvelle forme démotique découverte pour la première fois dans le site de Birs Nimrud (site d’une ville antique de la Mésopotamie, aujourd’hui en Iraq). Afin de prouver que les pierres sont des contrefaçons, le professeur s’embarque dans une aventure dans le désert syrien en quête d’autres exemples d’écriture de la même période et se retrouve poursuivi par l’archéologue, Bridgeport, et son agent d’affaires, Redfowles, – les criminels qui ont vendu les tablettes au musée. Au cours de cette poursuite, les situations improbables et les clichés se multiplient et se placent sous le signe du « Festin de Balthazar » dès le titre.

C’est donc à la lumière de leurs titres que ces romans prennent toute leur ampleur et que le projet de ces écrivains modernes rencontre celui des rédacteurs bibliques. Des lettres, qu’elles soient de nature épistolaire comme dans *La Plume empoisonnée* ou lettres de l’alphabet comme le MTP dans *La Vie extravagante de Balthazar*, les

⁶⁰ Rappelons-nous de l’exergue qui le projette d’emblée sur un registre comique : « La ligne est vague et conventionnelle entre ce qui est vraisemblable et ce qui ne l’est point. Il suffit de bien peu de chose pour qu’une œuvre d’imagination tourne vers la parodie et que des personnages qu’on a voulu pathétiques fassent figure comique et absurde. » (p. 6).

caractères cunéiformes dans *Mané, thécel*, ou encore les lettres gravées dans le mur de l'hôtel Elysium, prennent immédiatement un sens supplémentaire lorsque les titres de ces romans nous obligent à retourner vers l'épisode biblique et à faire un va et vient entre le roman et le « Festin de Balthazar ». Impossible, en effet, de ne pas considérer ces œuvres à la lumière de cette autre écriture fatidique de Daniel qui mène à la mort de Balthazar.

1.2 Références qui « irradient »⁶¹

Si dans plusieurs romans que nous étudions l'importance du « Festin de Balthazar » se révèle dès le titre, dans d'autres il s'agira plutôt de références clefs comme dans *Le Mystère du théâtre romain* d'Ellery Queen, *L'Emploi du temps* de Michel Butor et *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Les occurrences du « Festin de Balthazar » dans ces romans ne sont pas nécessairement nombreuses, ni même très longues, mais elles sont essentielles.

Le Mystère du théâtre romain ne comprend, par exemple, qu'une seule et unique référence explicite au « Festin de Balthazar » lorsque Ellery Queen découvre que la clef du mystère se trouve dans l'un des chapeaux de leur suspect n.1 :

L'inspecteur emporta les chapeaux dans le living-room où il les aligna sur le canapé. Les trois hommes s'assirent et ils se regardèrent gravement.

- Je brûle de savoir à quoi m'en tenir, dit enfin Cronin, d'une voix étouffée.
- J'ai presque peur de regarder, murmura Queen.

⁶¹ Terme proposé par Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., collection « écritures », 1992, p. 81.

- *Mene, mene tekel upharsin*, dit Ellery en riant!
 Cette fois, on pourrait dire : « L'inscription sur le panneau! » Allez-y
 MacDuff ! (p. 224)⁶²

Dans *Le Nom de la rose*, il s'agit également d'une unique référence. Lors des *Complies* du deuxième jour, Guillaume retrouve une feuille sur l'écritoire de la deuxième victime, Venantius, sur laquelle apparaît l'inscription biblique en encre invisible. Son disciple Adso en rapporte la découverte :

Il avait pris la feuille, la tenant à hauteur de son nez, et moi, comme un sot, au lieu de passer derrière lui en tenant la lampe haut au-dessus de sa tête, je me plaçai juste devant lui. Il me demanda de me déplacer sur le côté, et ce faisant chassa d'une bourrade, en me demandant si je voulais brûler le manuscrit, puis il eut une exclamation. Je vis nettement que dans le haut de la page étaient apparus quelques signes imprécis d'une couleur jaune-brun. Guillaume se fit donner la lampe et la passa derrière la feuille, tenant la flamme suffisamment proche de la surface du parchemin, pour qu'elle le réchauffe sans toutefois le lécher. « Mane, thecel, pharès », vis-je se dessiner sur le côté blanc de la feuille, l'un après l'autre, au fur et à mesure que Guillaume déplaçait la lumière, et tandis que la fumée qui sinuait au sommet de la flamme noircissait le recto, des traits qui ne ressemblaient à ceux d'aucun alphabet, si ce n'est à celui des nécromants (p. 177).⁶³

⁶² L'original: « The Inspector picked up the four hats and carried them into the living room, where he deposited them on a sofa. The three men sat down gravely and regarded each other. "I'm sort of itching to see what's what," said Cronin finally, in a hushed voice. "I'm rather afraid to look," retorted the Inspector. "*Mene mene tekel upharsin*," laughed, Ellery. "In this case it might be interpreted as 'the handwriting on the panel.' Examine on, Macduff!" » (*The Roman Hat Mystery*, New York, The Mysterious Press, 1979, p. 257).

⁶³ L'original: « avevo preso il foglio tenendolo davanti al volto, e io stolidamente invece di passargli dietro alle spalle tenendo il lume alto sulla sua testa, mi misi proprio davanti a lui. Egli mi chiese di spostarmi di lato, e nel farlo sfiorai con la flamma il retro del foglio. Guglielmo mi cacciò con una spinta, dicendomi se volevo bruciargli il manoscritto, poi ebbe una esclamazione. Vidi chairamente che sulla parte superiore della pagina erano apparsi alcuni segni imprecisi di un colore giallo bruno. Guglielmo si fece dare il lume e lo mosse superficie della pergamena, così da scaldarla senza lambirla. "Mane, Tekel, Fares", vidi disegnarsi sul verso bianco del foglio, a uno a uno, mano a mano che Guglielmo muoveva il lume, e mentre il fumo che scaturiva dal culmine della flamma anneriva il recto, dei tratti che non assomigliavano a quelli di nessun alfabeto, se non a quello dei negromanti. » (*Il nome della rosa*, Milan, Tascabili Bompiani, 1984, p. 167-168).

Enfin dans *L'Emploi du temps*, on peut noter deux occurrences explicites du « mané, thécel, pharès ». La première consiste en une inscription sur un vitrail de l'Ancienne Cathédrale de la ville où: « [i]l ne reste de Babylone que ce visage portant pour cheveux des plumes de corbeaux, celui du roi Nabuchodonosor changé en bête, et la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès », avec le doigt qui achève de la tracer » (p. 98). La deuxième arrive lorsque Jacques voit les lettres qui composent les pages de son journal se détacher des unes des autres comme le « S » de l'inscription « Pharès » de la vitrine de la Cathédrale:

[...L]e soleil qui avait enfin réussi à faire descendre pour quelques instants, à la fin de cette matinée du 1^{er} mai, jusque sur la table qui m'avait été assigné depuis le premier jour chez Matthews and Sons, une tache de lumière rongant les caractères dactylographiés sur la feuille que je tenais entre les mains, de telle sorte que chacun me semblait entouré de minuscules flammes très blanches sans fumée, qui ne communiquaient au papier aucune chaleur, mais qui me brûlaient l'intérieur des yeux à tel point qu'il m'a fallu les fermer pour les rafraîchir, les caractères dactylographiés qui, dans l'ombre de mes paupières étaient toujours ardents, non plus entourés par les flammes, mais dessinés par elles et se détachant sur un fond de noirceur violette, comme la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès », dans le fragment de vitrail de Babylone de l'Ancienne Cathédrale, le soleil qui disparaît maintenant derrière les cheminées des petites maison de Copper Street. (p. 245).

Dans ces trois romans, la place accordée au « Festin de Balthazar » semble alors minime, dans certains cas presque aléatoire, mais, nous allons voir que ces quelques références, pour autant qu'elles soient peu nombreuses, sont non seulement déterminantes, mais elles constituent aussi de véritables clefs de lecture.

Pour comprendre, par exemple, la portée du « Festin de Balthazar » dans *Le Mystère du théâtre romain*, il faut d'abord – comme c'était le cas pour *La Plume empoisonnée* d'Agatha Christie ou *Le Grand Elysium Hôtel* de Findley – recourir au titre

originel et anglais du roman : *The Roman Hat Mystery*⁶⁴, car toute l'intrigue est bâtie sur une histoire de chapeaux ou, pour être plus précis, d'absence de chapeaux. Un meurtre a lieu au cours de la pièce, *Gun Play*. Le seul indice : la victime ne porte pas de chapeau alors que la mode masculine à l'époque est d'en toujours porter un pendant les spectacles. Lorsqu'Ellery Queen joue sur la célèbre expression anglaise, « *The Writing is on the Wall* » en la retournant pour faire « *L'écriture sur le panneau* », il détend l'atmosphère et révèle – avec ce petit geste – à quel point il s'agit d'un moment de suspense dans le récit. En effet, suite à ce passage, le lecteur comprendra pour la première fois le titre du roman, le mobile du crime et les circonstances entourant le meurtre.

La référence biblique prend d'ailleurs ici une double signification. D'une part, elle signale la défaite imminente de l'assassin qui comme Balthazar voit sa propre chute s'écrire fatidiquement sur le mur. Le détective, Ellery Queen, ne peut donc qu'annoncer le « *mene, mene, tekel, upharsin* » gaiement et à voix haute. De l'autre, elle place tous les autres graffitis, codes et croquis dans ce récit sous le signe de Balthazar, car ici le panneau cache un document qui ne prend son sens qu'en relation avec les écritures antérieures. Un livre sur la graphologie, le nom de la victime griffonné sur le programme de *Gun Play*, les trois chiffres décrits comme « cabalistiques » sur le programme de la pièce – tous ces signes soulignent l'importance du document trouvé dans le panneau du chapeau et forment ainsi, eux aussi, une partie intégrante du « *mané, thécel, pharès* ».

⁶⁴ La première traductrice de ce roman, Hélène Jeandidier, s'est appuyée beaucoup plus strictement sur le titre originel du roman: *Le Mystère du chapeau de soie*. Cette traduction qui date de 1936 est cependant difficile à trouver.

message sur le mur babylonien et que la découverte de Venantius comporte un degré de danger, car ce dernier a bien eu besoin d'obscurcir le message et de rendre le mystère du livre de la bibliothèque hermétique. À un niveau métatextuel, cependant, elle relie l'idée générale de l'inscription cryptique à celle du Livre de Daniel. Au moment où Adso porte la flamme derrière la feuille et que l'encre invisible donne lieu à un message apparaissant lettre par lettre sur la feuille, ne s'agit-il pas, en effet, d'une image vive et en miniature de la scène biblique du « Festin de Balthazar » ?

En fait, suite à ce passage, les inscriptions se multiplient, comme si Eco avait voulu montrer à quel point cet épisode où Daniel déchiffre un message constitue un archétype des romans policiers modernes. Guillaume et Adso se précipitent dans la bibliothèque labyrinthique où ils découvrent, au-dessus de l'arc d'une des portes de la bibliothèque « un cartouche, peint à même le mur, qui portait les mots : *Apocalypse Iesu Christi* » (p. 183).⁶⁸ En circulant dans la bibliothèque, ils apprennent que chacune des salles heptagonales portent une inscription extraite de l'Apocalypse de Jean, soit en rouge, soit en noir. Ils s'en servent comme moyen de navigation, mais plusieurs salles se répètent. Au problème de ces inscriptions en double et en triple s'ajoute celui des fenêtres, des portes et des miroirs qui plongent les deux explorateurs dans une sorte de brouillard où les angles, les perspectives et les lettres se multiplient.

S'il ne s'agit donc que d'une seule référence au « mané, thécel, pharès », c'est une référence fort significative. Toute la clef de l'énigme (les mystères de la bibliothèque

⁶⁸ L'original: « un grand cartiglio, dipinto sul muro che recava le parole : *Apocalypsis Iesu Christi* » (p. 173).

labyrinthe se trouvant dans l'Abbaye, la motivation des meurtres, le lieu qui recèle un livre secret) repose sur le déchiffrement de l'alphabet zodiacal désormais associé au puzzle dans Daniel V. Cette image prégnante du message codé qui apparaît sur la feuille comme les lettres sur le mur babylonien « irradie » ainsi le récit jusqu'à pénétrer l'écriture elle-même, car ce roman abonde, nous le savons bien, de phrases en latin – parfois même des paragraphes en entier – que le lecteur doit traduire et décoder⁶⁹ sans pour autant parler des nombreuses autres inscriptions nécessitant un déchiffrement, l'un et non des moindres étant le titre du roman, « Le Nom de la rose ».⁷⁰

On peut constater ce même effet d'irradiation dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor. Rappelons-nous que la dernière lettre de l'inscription « mané thecel pharès » s'inscrit sur la vitrine de « L'Ancienne Cathédrale » de la ville labyrinthe anglaise, Bleston, et que Jacques associe ce « S » aux caractères de son journal :

...les caractères dactylographiés [...] dans l'ombre de mes paupières étaient toujours ardents, non plus entourés par les flammes, mais dessinés par elles et se détachant sur un fond de noirceur violette, comme la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès » (p. 245).

⁶⁹ À ce sujet, voir notamment l'article de Bernadette Brochet-Martiel : « Le latin comme langue du savoir et exercice d'interprétation dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco », (*La réception du latin du XIXe siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 281-297).

⁷⁰ Eco explique son choix de titre ainsi : « L'idée du *Nom de la rose* me vint quasiment par hasard et elle me plut parce que la rose est une figure symbolique tellement chargée de significations qu'elle finit par n'en avoir plus aucune, ou presque : la rose mystique, et rose elle a vécu ce que vivent les roses, la guerre des Deux Roses, une rose est une rose est une rose est une rose, les rose-croix, merci de ces magnifiques roses, la vie en rose. Le lecteur était désorienté, il ne pouvait choisir une interprétation ; et même s'il saisissait les possibles lectures nominalistes du vers final, quand justement il arrivait à lui, il avait déjà fait Dieu sait quels autres choix. Un titre doit embrouiller les idées, non les embriquer. » (*L'Apostille au Nom de la rose*, trad. Myrem Bouzacher, Paris, Grasset, 1985, p. 9.)

Si l'épisode du « Festin de Balthazar » dans ce roman s'avère donc épuré au maximum, réduit à un seul caractère, voire un seul son, ce « S » devient toutefois symbolique de toute l'année passée à Bleston, à cette difficulté que Jacques aura à comprendre la ville, qui malgré toutes ses enseignes, tous ses panneaux et toutes ses cartes « se refuse à l'examen » et « se camoufle elle-même comme un manteau dont les plis cachent d'autres plis » (p. 135).

Ce « S » seul, comme l'indique Brunel, « pourrait être celui qui distingue Matthew de Matthews ... de l'établissement 'Matthews and Sons', lieu où Jacques travaille ». ⁷¹ Il pourrait également être celui de « Plaisance Gardens », ⁷² « Amusements », « Mountains St. », « Lanes Park », « Ferns Park », « All Saints Park », voire Bleston. Même Jacques n'en est pas à l'abri lorsqu'on prononce son prénom à l'anglaise avec un « s » vocalisé. Ce « S » tellement présent dans la ville de Bleston modelée, selon Butor, sur ses expériences dans Manchester ⁷³, évidemment muet dans la terminaison des mots dans la langue française, contamine ainsi chaque élément du récit, de la description des lieux, des inscriptions, jusqu'au journal de Jacques et donc de l'écriture.

Tantôt un « S » doux comme dans « All Saints », tantôt dur comme dans « Matthews », cette lettre va jusqu'à combiner avec le bourdonnement de la ville, avec la musique sous-jacente des rues qui se remplissent de mouches et donc d'un « SZZZZ » quasi omniprésent. À cela s'ajoute le son des enseignes clignotantes avec leurs

⁷¹ Butor, *L'Emploi du temps : le texte et le labyrinthe*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 63.

⁷² Parfois écrit « Plaisaantse Gardens », p. 185.

⁷³ Cf. l'article de J.B Howitt : « Michel Butor and Manchester », *Nottingham French Studies*, n. 12, 1973, p. 74-85.

conducteurs électriques qui ne cessent de travailler. Bleston dans son infini bourdonnement rejoint en effet d'autres villes maudites, celle de Sodome et de Babylone. Le feu et la mort menacent à tout moment les bâtiments, l'eau est sale, l'air asphyxiant et les enseignes semblent se mêler, se multiplier, se fragmenter pour n'en faire qu'une seule « mané, thécel, pharès », ou plutôt cette dernière lettre restante sur la vitrine de l'Ancienne Cathédrale.

Si cette musique en combinaison avec les couches d'inscriptions aurait donc bien été suffisante pour révéler la place primordiale que « Le Festin de Balthazar » occupe dans ce roman, un petit détail dans le récit en solidifie le lien. Lorsque Jacques voit les différentes lettres de son journal entourées de flammes, le lecteur ne sait d'abord pas de quelles lettres il s'agit:

[C]hacun [des caractères dactylographiés] me semblait entouré de minuscules flammes très blanches sans fumée, qui [...] dans l'ombre de mes paupières étaient toujours ardents, non plus entourés par les flammes, mais dessinés par elles et se détachant sur un fond de noirceur violette, comme la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès » [...]. (p. 245)

Au paragraphe suivant, le lecteur apprend cependant que parmi les masses de pages que Jacques a écrites pendant son année – toujours en cours – à Bleston, il y a une qui ressort du reste :

J'ai devant les yeux cette première page datée du jeudi 1^{er} mai, que j'ai écrite toute entière à la lumière de ce jour finissant, voici trois mois, cette page qui se trouvait tout en bas de la pile qui s'est amassée lentement devant moi depuis ce temps-là, et qui va accroître dans quelques instants de cette autre page que je raye de mots maintenant ; et je déchiffre cette phrase que j'ai tracée en commençant : « Les lueurs se sont multipliées », dont les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermées, s'inscrivant en flammes vertes sur fond rouge sombre, cette phrase,

dont j'ai retrouvé les cendres sur cette page quand j'ai rouvert mes paupières, ces cendres que je retrouve maintenant. (p. 246).

Il s'agit donc de la toute première page que Jacques a écrit à son arrivée à Bleston et donc de la toute première phrase de *L'Emploi du temps*. Ce roman s'ouvre, en effet, avec la date « Jeudi, 1^{er} mai » et la phrase « Les lueurs se sont multipliées » - phrase où chaque mot contient, faut-il même le souligner, un « S » fatidique.

Tout le roman se place ainsi sous le signe de Balthazar, sous ce « S » de « PHARÈS ». Rétrospectivement, certes. Mais dans ce roman où les phrases se construisent et se déconstruisent, où les dates se chevauchent, se mêlent et où les lettres comme d'ailleurs, les lueurs, se multiplient, il est bien logique que cette date et que cette première phrase passent presque, mais pas totalement, inaperçues.

Dans ces trois romans, les références au « Festin de Balthazar » sont donc peu nombreuses, mais primordiales. Elles tissent des liens avec d'autres éléments de l'intrigue, rebondissent sur d'autres pistes amorcées dans le récit et se répandent jusqu'à imprégner l'écriture elle-même. Si les ruelles sont labyrinthiques c'est parce que le « mané, thécel, pharès » est déroutant. Si les codes ont une dimension cabalistique, c'est parce que le « mané, thécel, pharès » invite à une interprétation mystique où chaque lettre a une identité propre. Loin donc d'être anodines, ces quelques occurrences du « Festin de Balthazar » créent un cadre référentiel pour toutes les inscriptions, codes et écritures cryptiques dans ces romans. Elles deviennent le symbole même de l'activité de déchiffrement au sein de ces romans et donc de ce qui rattache ces œuvres au roman policier.

1.3 La Tour de Babel et L'Apocalypse de Jean

Si le « mané, thécel, pharès » imprègne plusieurs niveaux de ces romans – résultat de ce « pouvoir d'irradiation » des mythes comme l'avait bien mis à jour Pierre Brunel – encore faut-il noter que cette irradiation ne se limite pas à l'épisode du « Festin de Balthazar ». Dans le cas de *L'Emploi du temps* et du *Nom de la rose* en particulier, les références à la Bible se multiplient, se diffusent, se densifient sans pour autant parler des mythes grecs qui eux aussi occupent une place significative dans ces deux romans. Ce n'est pas par exemple anodin si, dans *L'Emploi du temps*, Jacques appelle ses deux intérêts romantiques par des prénoms empruntés de la mythologie grecque ou que le livre qui tue dans *Le Nom de la rose* soit le second tome perdu de la *Poétique* d'Aristote. Jusqu'ici la plus grosse part des études s'est en effet orientée vers d'autres mythes, celui de Thésée, par exemple, ce héros vainqueur du labyrinthe,⁷⁴ ou encore celui de Caïn,⁷⁵ car ce personnage biblique fait partie des vitrines de l'Ancienne Cathédrale de Bleston. L'épisode de la Tour de Babel et l'Apocalypse de Jean en particulier occupent une place majeure dans l'espace critique. Une thèse sur Babel dans l'œuvre de Butor vient

⁷⁴ Sur *L'Emploi du temps*, cf, entre autres, « Butor and Barth in the Labyrinth » de Wendy B. Faris, *The French-American Review*, n.3, 1979, p. 23-39, « L'œuvre littéraire et le labyrinthe (*Le Château* de F. Kafka, *L'Aleph* de J. L. Borges. *L'Emploi du temps* de M. Butor) » de Nicole Roger Taillade, *Littératures*, n. 31, 1994. Sur *Le Nom de la Rose* : l'article « Maps, Mazes and Monsters : The Iconography of the Library in Umberto Eco's *The Name of the Rose* » d'Adele J. Haft, *Studies in Iconography*, n. 14, Arizona State University, 1995, p. 9-50.

⁷⁵ Cf. entre autres les travaux de Véronique Léonard-Roques : *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Paris, éditions du Rocher, 2000 et « Convocation du mythe de Caïn dans Abel Sanchez (Miguel de Unamuno et *L'Emploi du temps* (Michel Butor) », *Écritures hétérogènes*, n. 3, 1999, p. 11-26. Cf également l'article d'Else Jongeneel, « Un meurtrier en cause – la fonction du vitrail de Caïn dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor », *Neophilologus*, n. 3, 1980, p. 358-373 ainsi que « Le Vitrail de Caïn : l'Engendrement textuel dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor » de Janet Patterson, *Romantic Review*, vol. 70, 1979, p. 375-383.

récemment d'être soutenue⁷⁶ et il existe des dizaines d'articles sur l'Apocalypse pour ces deux romans.⁷⁷

S'agit-il alors d'une erreur ? D'un oubli ou d'une omission en ce qui concerne « Le Festin de Balthazar » ? Le mot « erreur » est bien sûr trop fort et il est exagéré de voir la critique comme le destin d'un texte, alors que ces exemples nous informent davantage sur la fascination exercée par le mythe de Babel ou l'Apocalypse que sur les œuvres en elles-mêmes. Néanmoins, de façon générale, il est toutefois légitime de constater le manque d'études sur « Le Festin de Balthazar » dans ces romans et dans le cas tout particulier des articles sur la Tour de Babel et l'Apocalypse de Jean – les épisodes bibliques qui y prennent la part du lion – leur traitement, nous allons le voir, est incomplet.

Commençons ainsi avec Babel. Ce mythe qui fait maintenant largement partie de l'imaginaire collectif imprègne de manière évidente les deux romans. Jacques, ressortissant français, censé passer une année dans la ville anglaise de Bleston, incarne toutes les séquelles de ce mythe biblique où les signes sont confus et où le monde devient un milieu étranger, tel que le décrit Barthes dans *Le Bruissement de la langue* :

⁷⁶ *Babel au XXe siècle : Le dialogue des cultures dans l'œuvre de Michel Butor* de Rjaa Subhi Salih Tamimi. Pour accéder à cette thèse, cf. le site du département de français à l'Université Lumière-Lyon 2 : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Ftheses.univ-lyon2.fr%2Fdocuments%2Fgetpart.php%3Fid%3D1569%26action%3Dpdf&ei=q_FiVcz2HcXYU8S2gJgI&usg=AFQjCNGilaTe-Jyl-mP2CHtXjvEcBGZrTA&sig2=FhDNvrAFtEELne1RV85zsQ&bvm=bv.93990622,d.d24. Pour *Le Nom de la rose*, cf. entre autres, l'article d'Isamu Taniguchi, « Penintenziagite – un espressione babelica nel *Nome della Rosa* », *Hyogen Kenkyn*, n. 45, 1987, p. 33-42.

⁷⁷ Cf. par exemple l'article de Jean-Pierre Guillermin, « Sept trompettes ou dix petits nègres, l'Apocalypse dans *Le nom de la rose* d'Umberto Eco », *Graphé*, n.3, 1994, p. 161-172, ou encore la section intitulée « Apocalypse Now » dans l'ouvrage d'André Peyronie, *Le Nom de la rose : du livre qui tue au livre qui brûle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

[v]ivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue, y vivre largement, en dehors des cantonnements touristiques, est la plus dangereuse des aventures (...) ; c'est plus périlleux (pour le « sujet ») que d'affronter la jungle, car il faut *excéder* la langue, se tenir dans sa marge supplémentaire, c'est-à-dire dans son infini sans profondeur.⁷⁸

Afin donc de se protéger de ce danger, de cette ville qui fait que Jacques, avec son pauvre niveau d'anglais, se trouve toujours dans un état de perdition, il se procure un plan de bus, mais la carte ne suffit pas car elle ne comporte pas le nom des rues. Il se sert ainsi de *L'Evening News* ainsi que des références qu'il trouve dans un livre policier, *Le meurtre de Bleston*.

À ces supports textuels s'ajoute le plan de la ville qu'il réussit à acheter et qui est reproduit dans la préface du roman (Fig. 3).

⁷⁸ « Digressions », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 88-89.

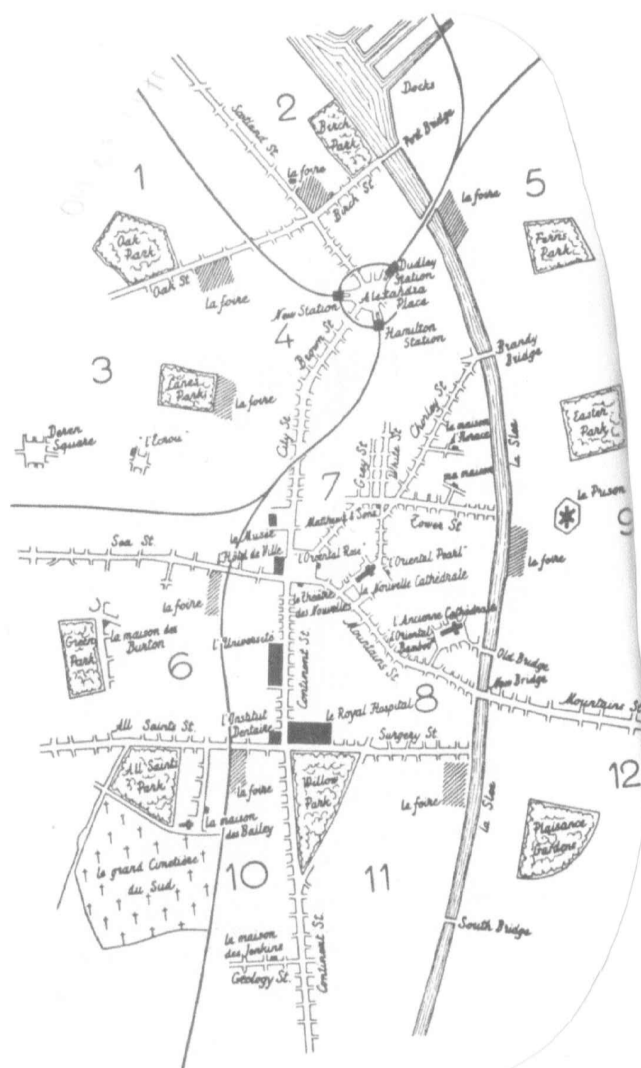


Fig.3 – Plan de la ville de Bleston, préface.

Mais là aussi, la carte ne suffit pas et prête à confusion. La foire se situe dans huit endroits distincts (montrant sa nature itinérante), la rosace des points cardinaux est absente et les numéros correspondant aux 12 quartiers de la ville n'ont aucune valeur réelle, car aucun repère en dehors de la ville (tant au niveau des directions qu'au niveau

des lieux) n'existe.⁷⁹ La majorité des rues, parcs et bâtiments figure sur la carte, mais certains sont curieusement absents, comme « Greek St. ». Cette rue, indéchiffrable comme celle du mythe de Thésée et du minotaure qu'elle symbolise, semble se créer au fur et mesure de l'écriture, se manifestant au moment même où Jacques se retrouve devant des tapisseries de mythes grecs et de la ville d'Athènes (p. 205). Qui plus est, si « Alexandra Place » - en haut et au milieu du plan - a l'air de constituer un centre puisqu'elle se place dans un cercle et à l'intersection de trois voies ferrées : Dudley Station, Hamilton Station et New Station, cette centralité est d'emblée remise en question lorsque Jacques demande à un passant⁸⁰ s'il peut le diriger vers le centre et que celui-ci répond « quel centre ? » (p. 29). Jacques comprend dès lors qu'il aurait pu « lui dire tout aussi bien : 'l'Ancienne Cathédrale' ou 'l'Hôtel de Ville' » et que « Alexandra Place » était seulement « le premier exemple qui [lui] était venu à l'esprit » (p. 29). Le plan devient donc le parfait miroir de ce *No Man's Land* qui se place dans la subjectivité du langage, entre fantastique et réalisme et même entre langues. Parmi les lieux écrits en Anglais : « All Saints St. », « Tower St », « Green Park » etc., émergent des titres français : « le grand Cimetière du sud », « la maison des Jenkins », ou encore bilingue :

⁷⁹ Dans les premiers chapitres, le lecteur apprend que les voies ferrées mènent à des différentes villes, même à une jolie région de colline. Or, Jacques se retrouve déjà sous l'emprise de Bleston :

Jamais, ce qui montre bien à quel point je suis contaminé, à quel point ma volonté est droguée, je n'ai pris le train pour changer franchement d'air, et j'ai peur dans les quatre à cinq mois qu'il me reste à vivre ici d'être incapable d'aller chercher à l'extérieur le secours d'autres édifices, d'autres horizons, d'autres sols.

J'ai peur de ne pouvoir m'arracher à la sorcellerie de Bleston [...] (p, 44).

⁸⁰ Ce passant finit par être Horace Buck, l'homme qui partage une haine aussi violente pour la ville.

« le Royal Hospital ». La ville – et le plan qui la représente – incarne, comme l'indique Mireille Calle Gruber, « la topologie d'une Babel moderne ».⁸¹

Le Nom de la rose contient également, nous le savons bien, de nombreux renvois au mythe de Babel. Il suffit de penser à Salvatore, ce pauvre personnage parlant en mots « hachés » et « babéliques »⁸² (p. 402), réduit « au rang de babouin »⁸³ (p. 402) devant les questions de Bernard Gui, ou encore aux nombreux renvois à la nouvelle « La Bibliothèque de Babel » de Borges. Bien des chercheurs ont déjà soulevé, par exemple, à quel point l'aspect labyrinthique et cauchemardesque de la bibliothèque de l'Abbaye ressemble à celle décrite dans la nouvelle de Borges où toutes les salles sont disposées d'une façon identique.⁸⁴ Le nom du vieux bibliothécaire aveugle, Jorge de Burgos renvoie par ailleurs, nous le savons bien, à l'auteur argentin. Eco le confesse lui-même : « Je voulais un aveugle gardien d'une bibliothèque (ce qui me semblait être une bonne idée narrative) et bibliothèque plus aveugle ne peut donner que Borges, parce qu'aussi il faut bien payer ses dettes ».⁸⁵

Si le mythe de Babel fait donc partie de ce réseau de mythes et de références bibliques qui se répandent de manière foudroyante dans ces deux romans et que les

⁸¹ *La ville dans l'Emploi du temps* de Michel Butor, Paris, Nizet, 1995, p. 41.

⁸² L'original : « parole rotte » et « babeliche » (p. 378).

⁸³ L'original : « al rango di un babbuino » (p. 378).

⁸⁴ Cf. entre autres *El Eco de la rosa y Borges* de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1988, ainsi que l'ouvrage collectif *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* édités par Maria Montoro Calvo et Rocco Capozzi, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. Cf. également l'article de Deborah Parker, « The literature of appropriation : Eco's use of Borges in *Il Nome della rosa* », *The Modern Language Review*, v. 35, 1990, p. 842-849, l'article de Pierre Barucco, « De l'absence de la structure à la structure absente ou du *Nom de la rose* à l'aleph », *Revue des études italiennes*, t. XXXIX, n. 1-4, janv-déc, 1993.

⁸⁵ *L'Apostille au Nom de la rose*, p. 34.

chercheurs ont bien raison de le soulever, encore faut-il noter que cet épisode croise de façon surprenante celui du « Festin de Balthazar ». D'un point de vue exégétique, l'épisode où Daniel déchiffre l'inscription sur le mur babylonien constitue en fait un véritable contrepoint au mythe de Babel. Les liens entre les deux épisodes sont forts et nombreux. Comme la Tour, *ziggarut* en hébreu, qui s'est construite dans la plaine babylonienne de Shinéar, le Livre de Daniel se place très explicitement dans cette même plaine : « Le Seigneur livra entre ses mains Joiaqim, roi de Juda, ainsi qu'une partie des objets du Temple de Dieu. Il les emmena au pays de Shinéar et déposa les objets dans le trésor de ses dieux. » (Dn I, 2). C'est d'ailleurs ce vers enfoui dans le premier chapitre du Livre de Daniel qui va déclencher toute l'intrigue du cinquième chapitre lorsque Balthazar utilise ces mêmes vases lors de son festin. Le deuxième vers de Daniel fait donc écho au deuxième vers du onzième chapitre de la Genèse : « Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. » (Gn XI, 2).

Les deux passages sont donc clairement, comme l'indique Michael Hilton, « des épisodes parallèles qui marquent la légende du début et de la fin de Babylone »⁸⁶ :

Babylone était née de l'incompréhension et de la confusion et finit de même. Dieu était intervenu directement au début de l'histoire de Babylone, et il fit de même à sa fin. Car il est le Dieu de toute l'Histoire. Les deux récits parlent de l'hubris, de l'arrogance de ceux qui ont l'illusion d'avoir le pouvoir. [...] D'un certain point de vue, l'histoire de Daniel est celle de la Genèse mais inversée – elle

⁸⁶ Ma traduction de l'original : « [T]he two passages are clearly parallel ones, which mark the legends of the beginning and the end of Babylon » (« Babel Reversed – Daniel Chapter 5 », *Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 66, 1995, p. 107).

commence avec de nombreuses langues alors que la Genèse ne débute qu'avec une seule.⁸⁷

Avec l'épisode du « Festin de Balthazar », la boucle est en effet bouclée. Toute la débauche et la luxure de cette ville maudite mène à sa fin lorsque Daniel déchiffrera le message fatidique qui annoncera l'arrivée des Perses et la fin du règne de Balthazar.⁸⁸

Quel tour de force littéraire que de placer ce livre où Daniel démêle une série d'énigmes, non des moindres étant des mots inscrits sur le mur, sous le signe de Babel, ce lieu maudit où Dieu confond les langues et condamne l'espèce humaine au chaos et à l'incompréhension ! Ces trois petits mots « mané, thécel, pharès » – quatre si nous prenons en compte la version massorétique à la base de la majorité des traductions modernes⁸⁹ – devient donc le lieu d'une véritable inversion mythique, d'une trame narrative où l'on passe du charabia à la compréhension, d'une multitude d'interprétations à une seule et unique solution. À cela s'ajoute le fait que Daniel est un des rares livres multilingues de l'Ancien Testament alternant entre l'hébreu et l'araméen. L'hébreu est employé du chapitre 1 au chapitre 2,4a et puis encore du chapitre 8 au 12; et l'araméen

⁸⁷ Ma traduction de l'original : « As Babylon was born in misunderstanding and confusion of languages, so it ends in the same way. As God intervened directly at the start of Babylon's history, so he intervenes again at its end. For he is the God of all history. Both stories are stories of *hubris*, of the arrogance of people who are under the illusion that they have power. [...] In some respects, then, the Daniel story reverses that in Genesis – it begins with many languages, where Genesis begins with one [...] » (*Ibid*)

⁸⁸ *La Fin de Babylone* est le titre, par exemple, d'un roman de Guillaume Appolinaire qui termine sur un chapitre intitulé « mané, thécel pharès ». Dans la littérature et l'art, on retrouve en effet de nombreuses œuvres qui soulèvent les parallèles entre ces deux épisodes, tel que le célèbre tableau « Belshazzar's Feast » de l'artiste britannique, John Martin. Cf, le chapitre « Réincarnations modernes de Daniel V » dans ce même ouvrage.

⁸⁹ Rappelons-nous que dans le texte massorète, l'inscription est bien « mané, mané, thecel, parsin », mais dans la langue française, le mythe s'est construit autour de l'inscription en formule de trois d'après la traduction biblique du seizième siècle de Lemaître de Sacy. Ce dernier s'est appuyé sur la Vulgate où l'inscription est également en formule de trois.

du chapitre 2,4b au chapitre 7. Au beau milieu d'un chapitre, parfois au beau milieu d'un vers, la langue change et le lecteur, comme Daniel, doit donc déchiffrer le texte.

Ces parallèles, chevauchements, juxtapositions, entrecroisements entre ces deux épisodes soulèvent ainsi des questions intéressantes en ce qui concerne leur reprise dans la littérature moderne. Par exemple, lorsque le « S » de « Pharès » contamine chaque aspect du roman de Butor – « S » foncièrement babélique puisque la lettre représente les différences inhérentes entre l'Anglais et le Français – et que les inscriptions se multiplient, projetant Jacques dans ce qu'avait appelé Mireille Calle-Gruber « la topologie d'une Babel moderne », s'agit-il d'une reprise de l'épisode de « La Tour de Babel » ou de celui du « Festin de Balthazar » ?

De même, quand le code de Venantius sera enfin déchiffré et que son sens ne devient apparent que quand Guillaume comprend que Venantius pensait en grec et dans cette langue, « *eidolon* est aussi bien image que spectre ! » (p. 343),⁹⁰ s'agit-il d'une référence à Babel ou à Daniel V ? Ce même type de questionnement se poursuit lorsque Guillaume découvre que le célèbre deuxième tome de la *Poétique* d'Aristote était relié, selon la coutume à l'époque, avec d'autres textes : un manuscrit arabe, suivi par un autre en syrien, puis un texte latin, et enfin un texte grec. Puisqu'il cherchait un manuscrit grec, la quête n'aboutissait à rien – égarement qui évoque bien entendu cette confusion de langue dans le onzième chapitre de la Genèse, et pourtant, comme nous venons de le voir, le Livre de Daniel combine de manière frappante l'araméen et l'hébreu et s'avère être comme le livre du *Nom de la rose*, lui-aussi, un livre hybride.

⁹⁰ L'original : « *eidolon* è sia immagine che spettro » (p.321)

Comment donc distinguer entre ces deux épisodes qui partagent autant de traits et qui sont les bornes de l'une des légendes les plus déterminantes dans l'histoire du peuple hébreu et de la Bible hébraïque, la ville de Babylone ? Dans le contexte biblique, il est, en effet, très difficile de dénouer les différents fils composant les différents mythes. Les mots les plus simples – l'arbre, la montagne, le temple etc. – font montre d'une symbolique riche et ils se diffusent dans le récit biblique, créant des réseaux de significations.⁹¹ D'un livre à un autre, d'un mythe à un autre, d'un siècle à un autre, les textes s'entrecroisent, se parlent, et ce de manière particulièrement frappante dans le cas de Babel et du « Festin de Balthazar ». Si la tentation pouvait donc être bien forte d'interpréter les ramifications dans *L'Emploi du temps* et dans *Le Nom de la rose* comme les conséquences du châtement du onzième chapitre de la Genèse, cette interprétation serait, au moins en partie, erronée. Certes, Babel est le mythe que nous connaissons tous sans doute le mieux, celui qui représente l'incompréhension, le charabia, la perplexité – des éléments qui sont bien présents dans ces deux romans, mais il nous semble essentiel de souligner à quel point cette confusion ne constitue qu'une seule dimension de ces récits. De l'incompréhension dans l'épisode de la Tour de Babel, on passe à l'idée d'une solution unique ; du chaos collectif, à un culte à l'individu lorsque Jacques et Guillaume, comme Daniel avant eux, travaillent pour déchiffrer les signes et arriver à trouver un sens là où il n'y avait aucun.

C'est ce principe herméneutique qui est à la base du roman policier et qui domine chaque aspect de ces deux romans, sans pour autant parler du fait que dans *L'Emploi du*

⁹¹ Ces d'ailleurs ce puissant symbolisme que Northop Frye explore dans *Le Grand code. La Bible et la littérature*, tr. Catherine Chalié, Paris, Seuil, 1984.

temps et *Le Nom de la rose* la dimension « babélique » se manifeste principalement au travers de l'écrit – mettons de côté le Salvatore d'Eco. Ce sont les affiches, les panneaux, les noms de magasins dans le roman de Butor – inscriptions qui se placent, qui plus est, sous le signe de Balthazar dès cette toute première phrase si représentative du roman : « les lueurs se sont multipliées » ; chez Eco, ce sont les inscriptions dans chaque salle de la bibliothèque labyrinthique qui elles aussi se lient au « mané, thécel, pharès » tout comme le message codé trouvé sur l'écritoire de Venantius. Les codes, les jeux de mots, les cryptogrammes, enfin l'écriture se diffuse et se propage dans ces romans comme autant de « mané, thécel, pharès » renouvelés.

C'est cette quête pour une unité perdue au centre de ces deux romans qui joue également un rôle primordial dans le recours à l'Apocalypse de Jean. Comme c'était le cas avec le mythe de Babel, il existe de nombreux renvois à ce dernier livre du Nouveau Testament. Dans *L'Emploi du temps*, Bleston, cette nouvelle Babylone, ne cesse d'être frappée par des incendies. *Le Nom de la rose* finit également dans une scène de catastrophe où la bibliothèque de l'Abbaye part en fumée. Mais l'Apocalypse ne se réduit bien sûr pas à un imaginaire du feu lié à la fin du monde, bien que cette dimension eschatologique en fasse bien partie. C'est, comme l'origine grec et étymologique de son titre l'induit, l'apogée de la révélation, le moment ultime d'un dévoilement, une forme de reconquête symbolique où des éléments amorcés dans des livres antérieurs se rassemblent pour mener, comme le souligne bien Danièle Chauvin, à un éclatement final :

L'Apocalypse – la révélation – conduit, au travers des images, des lettres, et des récurrences bibliques, à la vérité ou, pour le dire autrement sans

présupposés religieux, au sens déjà là mais toujours à venir. Elle invite donc aux risques et aux nécessités d'une lecture herméneutique⁹²

Plus donc que la reprise d'un imaginaire de la catastrophe, les deux romans fourmillent de symboles, de références, de signes prophétiques.

Tous les ingrédients d'une lecture herméneutique sont là. Jacques porte le nom de famille, Revel – un renvoi évident à l'Apocalypse autrement connu sous le nom du Livre des révélations et signifie donc ce qui n'est plus caché. Il habite à « 37, Copper St, Bleston 7 », il trouve cette chambre le 7 novembre et il commence à écrire ses mémoires sur la table dans cette maison sept mois après son arrivée en ville. Ce chiffre compose, bien sûr, la colonne vertébrale de l'Apocalypse johannique : il y a les sept livres aux sept Églises, les sept sceaux, les sept trompettes, les sept visions de la Femme et de son combat avec le dragon, les sept fléaux des sept coupes, les sept tableaux sur le châtiment de Rome et finalement les sept visions de l'avenir. Ce « sept » symbolique est aussi très présent dans le roman d'Umberto Eco. À la différence des salles hexagonales de la « Bibliothèque de Babel » de Borges, celles du *Nom de la rose*, sont heptagonales et chacune est ornée, rappelons-le, d'un vers tiré de l'Apocalypse de Jean. Au moment où la bibliothèque brûle, Jorge mange le deuxième tome de la *Poétique*, accomplissant ainsi la prophétie que Jean entend lors de la septième sonnerie de la trompette: « Va prendre le livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. [...] Prends et mange-le » (Ap X, 9). Il devient de ce fait lui-même la septième victime de l'Abbaye.

⁹² « Hypertextualité et mythocritique », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 179.

Si la critique a donc là aussi bien raison de soulever l'importance de l'Apocalypse, et ce notamment pour *Le Nom de la rose* où chaque mort semble suivre des signes annonciateurs, le livre croise de manière frappante – comme c'était le cas avec le mythe de Babel – le Livre de Daniel. Un des rares livres de l'Ancien Testament dit « apocalyptique », Daniel est en effet le seul récit vétérotestamentaire à se référer à la résurrection des morts (Dn XII) et devient de ce fait une des sources majeures de L'Apocalypse johannique. Plus spécifiquement, au cours de la riche histoire de la typologie chrétienne, « Le Festin de Balthazar » s'est juxtaposé à l'Apocalypse de Jean. Non seulement le jugement de Balthazar trouve-t-il une correspondance avec le Jugement Dernier alors que la mort du roi babylonien a été lue au fil des siècles comme la préfiguration du moment où « les morts furent jugés selon leurs actes » (Ap XX, 12), mais aussi le déchiffrement de l'inscription sur le mur babylonien s'est mis en parallèle avec la révélation telle qu'elle s'applique à l'arrivée du Christ, sans doute, comme le propose Massimo Leone, en raison d'un manque de compréhension de la part des premiers exégètes quant au sens premier du « mané, thécel, pharès » :

Les commentateurs médiévaux de Daniel étant, par exemple, incapables d'explorer le labyrinthe des sémantiques hébraïques, faisaient des exégèses essentiellement eschatologiques dans lesquelles le graffiti divin n'était plus perçu comme des paroles –en accord avec une structure sémiologique- mais comme expression de l'intervention divine comprise dans une vision christologique de l'histoire.⁹³

⁹³ Ma traduction de l'original : « The medieval commentators on Daniel, for instance, being unable to explore the labyrinth of the Hebrew semantics, give rise to mostly eschatological exegeses in which the divine graffiti is no longer decoded as utterance—with reference to its semiolinguistic structure – but as enunciation with reference to the divine intervention in the Christological plot of history. » (« God's Graffiti : On the Social Aesthetics of Divine Writing », vol. 23, n.1, juin 2013, p. 118.).

Très tôt dans l'histoire littéraire et artistique du « Festin de Balthazar », ⁹⁴ le centre d'attention de l'épisode s'est placé alors non pas sur l'écriture en tant que telle, mais sur l'idée même de la révélation.

C'est une lecture qui se poursuit jusque dans la littérature moderne. Dans les deux romans – comme d'ailleurs d'autres de notre corpus – le déchiffrement du « mané, thécel, pharès » coïncide sur le plan narratif et esthétique à un moment ultime de révélation qui, au vu des nombreuses références néotestamentaires, ne peut se distinguer de celle de l'Apocalypse. Non seulement le « mané, thécel, pharès » laissé sur la feuille de Venantius préfigure-t-il, pour ainsi dire, les inscriptions johanniques dans la bibliothèque, mais aussi annonce-t-il, à l'instar des mots du festin babylonien, une fin fatidique. Lorsque Guillaume réussit à percer la chambre secrète (à l'aide du code de Venantius) et à découvrir de ce fait l'énigme de la bibliothèque, l'histoire est *a priori* écrite. Le déchiffrement de la prophétie et la réalisation de la prophétie deviennent ainsi un seul et même moment funeste lorsque la bibliothèque s'enflamme et que Jorge lance ce qui reste de la *Poétique* d'Aristote sur le bûcher.

Chez Butor, on voit également apparaître, aux dernières pages du roman, un éclairage, venu d'ailleurs, de l'extérieur, voire du brasier qu'est Bleston et c'est sur un mur de la ville que s'illuminent les mots qui donneront le signal de la fin :

... alors j'ai pu écrire sur une page toute blanche ces trois mots qui ne sont pas venus de moi, mais que j'ai lus qu'à travers de ma fenêtre sur certains reliefs du mur de brique à gauche de moi, de l'autre côté de Copper Street,

⁹⁴ Nous allons y revenir dans le prochain chapitre. Voir notamment les deux premières sections du prochain chapitre.

soulignés par l'éclairage frisant, ces trois mots dont je sentais qu'ils résumaient tout ce qui m'était adressé dans cette sorte de bruissement qu'il me fallait entendre, ces mots que je n'ai fait qu'enregistrer : « Nous sommes quittes. » (p. 340).

Ce n'est certes pas la révélation à laquelle s'attendait le lecteur. Les indices, soigneusement laissés tout au long du roman sur un complot concernant George Burton, l'écrivain du *Meurtre de Bleston*, se dissolvent progressivement pour donner lieu à un récit sur la ville, l'écriture et le processus artistique. Mais il s'agit d'une révélation tout de même qui culmine dans une formule de trois, telle le « mané, thécel, pharès » et dont chacun des mots termine avec ce « S » de « pharès ».

Si jusqu'ici la majorité de la critique sur ces deux romans s'est concentrée surtout sur d'autres mythes bibliques, il nous semble important, sinon primordial, de souligner à quel point le « mané, thécel, pharès » est une pièce essentielle dans la construction de ces récits. La Bible comprend, certes, un complexe réseau de références intertextuelles et typologiques, des vers qui se chevauchent au travers le temps et au travers les livres. On ne saura peut-être jamais comment séparer entièrement ces différentes pistes de lectures tant elles s'entremêlent. Butor et Eco jouent de cette richesse littéraire : ils accumulent les références bibliques et mythiques, multiplient les correspondances comme une toile d'araignée. Il ne pourrait, par exemple, pas être vu comme un hasard si la vitrine de Babylone ornée de « [cette] dernière lettre de l'inscription 'Mané, Thecel, Pharès', avec le doigt qui achève de la tracer » (p. 98) s'élève à côté de celle de Babel où « seul demeure à peu près intacte, au milieu d'un réseau de plomb serré et désordonné, le sommet très inachevé de la tour » (p. 98). Si ces références intertextuelles bourgeonnent et forment un réseau capillaire, ce qui contribue à la richesse de ces œuvres, ce dernier s'adosse à une colonne vertébrale faite de codes, de jeux de mots, d'inscriptions, d'une

écriture cryptique, qui dans ces romans policiers, se place très explicitement sous le signe du « mané, thécel, pharès » de Daniel.

1.4 La face cachée d'une intrigue ou la marque d'une écriture palimpsestique⁹⁵

Dans les romans que nous venons d'étudier, l'intertexte du « Festin de Balthazar » apparaît de manière concrète soit par le biais d'un titre, soit par des références clefs qui « irradiant » dans le récit. Une série de romans que nous étudions ne contiennent cependant aucune référence au « Festin de Balthazar ».

Dans *Le Marin de Gibraltar* il n'existe, par exemple, aucune mention d'une main qui commence à écrire, ni du roi Balthazar, ni d'un festin ni même d'une inscription biblique. Il s'agit simplement d'une femme milliardaire qui voyage à bord d'un yacht, le *Gibraltar*, afin de trouver son ex-amant poursuivi pour meurtre. À première vue, rien ne semble donc indiquer un intertexte emprunté au Livre de Daniel, et pourtant derrière l'enquête et les voyages se cachent de multiples renvois à l'épisode du « Festin de Balthazar ». En décrivant le yacht d'Anna dans son article « La Bible parodiée dans *Le Marin de Gibraltar* », Asako Muraishi va par exemple jusqu'à substituer l'inscription « mané, thécel, pharès » de la Bible à celle du *Gibraltar* :

⁹⁵ Au delà du sens premier du mot « palimpseste », c'est à dire d'un parchemin déjà utilisé et dont on efface les inscriptions pour pouvoir y écrire du nouveau, nous nous référons également ici à l'ouvrage phare de Genette : *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Mané, Thécel, Pharès, inscription énigmatique sur le mur du palais du roi Balthazar s'inscrit dérisoirement sur le yacht de la belle veuve qui ne cesse d'inviter le lecteur à la dérive de la jeunesse écervelée.⁹⁶

Qu'est-ce qui permet alors à Madame Muraishi de déclarer aussi poétiquement qu'il s'agit ici du palimpseste de l'inscription biblique alors que très concrètement le « mané, thécel, pharès » n'apparaît nulle part dans le roman ?

La réponse réside sans doute en partie dans la place importante qu'occupe l'inscription « *Gibraltar* » dans le récit. Elle est toujours en italique et revient tout au long du roman, comme si elle recélait la solution à une histoire vague, brouillée, difficilement saisissable. Le roman fourmille également de jeux de mots et de références à Babel comme quand les membres de l'équipage jouent sur le mot « saurien » – un sous-ordre de reptiles dont la classification fait débat car ce groupe est paraphylétique. Ils le transforment d'abord en l'expression « I am sorry »⁹⁷ : « *I am saurien* [...] ça veut dire quelque chose en anglais » (p. 396). Puis, ils jouent sur l'idée de catégorisation entre espèce : « *I am saurien*, dans mon genre ». Un peu plus loin, le mot se transforme de nouveau, prenant cette fois-ci le sens du verbe « rassurer » : « *I am not very rassaurien*, dit Épaminondas » (p. 397). C'est un petit échange plein d'esprit, révélateur de l'humour de Duras, mais aussi de l'enquête d'Anna qui consiste à lire, à analyser et à déchiffrer les signes afin de pouvoir trouver son ex-amant. Mais, ces éléments sont subtils, sujets à interprétation et difficilement liés de manière concrète à Daniel V, quel que soit l'appareil critique employé.

⁹⁶ « La Bible parodiée dans *Le Marin de Gibraltar* », *Cahiers d'études françaises Université Keio – Japon*, vol. 13, 2008, p. 53.

⁹⁷ « Je suis désolé »

Or, au moment où « pendant [leur] absence, le yacht brûla » (p. 428), le lecteur est de nouveau confronté à ce puissant symbolisme eschatologique qui va devenir le porte-étendard du « Festin de Balthazar », car si le « mané, thécel, pharès » n'est jamais décrit dans le récit biblique, nombreux, comme nous venons de voir, sont les textes à y voir des lettres ardentes et à greffer le jugement de Balthazar au jugement dernier. « Les trois mots flamboyants » et « L'hiéroglyphe couleur de sang » sont en effet deux sous-catégories dans l'article de Gisèle Mathieu-Castellani : « L'inscription sur un mur : *MANE, THEKEL, PHARES...* » et *Le Marin de Gibraltar* aurait pu se retrouver dans les deux. La première fois que le narrateur voit le nom du bateau, il s'agit bien d'une écriture écarlate : « sur son flanc, en lettres rouges était écrit son nom : *Gibraltar* » (p. 93) et au fur et à mesure du récit, le yacht ne cesse de paraître sous une lumière blanche, éclatante et enfin ardente lorsque « Le *Gibraltar* fumait encore » (p. 428).

Petit à petit, le roman de Duras gagne donc en symbolisme emprunté du Livre des Révélations au point qu'il aurait été tout à fait possible de ne voir qu'un intertexte de l'Apocalypse, si ce n'était pour un détail clef : le *Gibraltar* n'est pas le premier bateau à partir en fumée, mais le troisième. Lorsque le groupe décide de racheter un nouveau yacht, le roman se termine sur une inscription en formule de trois, telle le « mané, thécel, pharès » de la Bible : « On trouva à Léopoldville qu'un vieux yacht, plus petit que le *Gibraltar* et bien moins confortable. Mais on était tous d'humeur changeante et cela ne gêna personne. Surtout pas elle. À vrai dire, elle en avait un peu assez de ce *Gibraltar*, *ex-Anna*, *ex-Cyprus* » (p. 429). Cette référence est, certes, subtile. Duras, nous le savons bien, a tendance à effacer les références trop appuyées, mais cette inscription en formule

de trois en combinaison avec les lettres d'abord en rouge puis en feu semble bien reprendre les principaux enjeux de l'épisode biblique.

Autre indication qu'il s'agit bien ici de Daniel V : l'interjection importante d'une scène clef du *Moby-Dick* d'Herman Melville dans le récit. Roman de jeunesse, *Le Marin de Gibraltar* s'écarte du style avant-gardiste pour lequel Duras est connue. Bien des commentateurs l'ont ainsi rangé, de même que *Les Impudents* et *La Vie tranquille* « dans une période de 'pré-écriture' durassienne, de balbutiements littéraires qui gardent encore la trace de maladresses et de conventions romanesques ».⁹⁸ C'est un roman qui se caractérise en effet par un recours plus ostentatoire à d'autres textes, notamment américains. Suite à la levée de l'interdiction des œuvres anglo-saxonnes mise en place pendant la guerre, le goût français pour *l'Americana* éclate.⁹⁹ Duras est la première à avouer son importance : « le roman américain a exercé sur moi une grande influence qui se retrouve dans la première partie de mes œuvres ».¹⁰⁰

À cette prolifération de la littérature américaine, s'ajoute la sortie en Europe des grandes productions hollywoodiennes de John Ford, Howard Hawks et Orson Welles. Ici aussi, l'influence sur Duras est palpable. Quelques années avant la parution du *Marin de Gibraltar*, le film d'Orson Welles, *La Dame de Shanghai* (1948) est sorti et a connu un

⁹⁸ Cécile Hananie, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », p. 25.

⁹⁹ Voir l'article de Pierre Descaves ; « Le roman français et la technique américaine », *La Revue du Caire*, vol. 16, n. 179, 1954 ainsi que la thèse d'Anne Cadin : *Le moment américain du roman français (1945-1950)*. Le texte intégral de cette thèse n'est pas accessible en ligne. Il est disponible au sein de la bibliothèque de l'établissement de soutenance.

¹⁰⁰ Entretien avec P. Hahn, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n. 198, 1963, p. 35.

grand succès. Ce thriller met en scène une riche femme, propriétaire d'un yacht qui fait embaucher un homme étranger, Michael O'Hara, sur le bateau de son mari. L'avocat du mari, George Grisby, offre à M. O'Hara une singulière proposition : tuer le mari d'Elsa sans risque contre une grosse somme d'argent avec l'argument qu'on ne peut pas être poursuivi en Californie tant que le corps n'est pas retrouvé par la police. De ce film, Duras semble donc conserver une grosse part de son intrigue : l'idée d'une femme riche qui traverse le monde en yacht, l'arrivée d'un étranger sur le bateau, la menace d'un meurtre, un mari énigmatique et distant et même la ville de Shanghai qui devient l'endroit dans *Le Marin de Gibraltar* où Anna sera abandonnée par son marin pour la première fois. L'importante influence américaine sur ce roman semble donc se réduire principalement, comme le propose Cécile Henanie, à deux éléments : « une tendance behavioriste et une dimension hollywoodienne » (*ibid*, p. 26).

La liste de vices, de mœurs et de clins d'œil américains se multiplient : whisky à volonté, jeux de poker, un magnat de l'industrie au nom cryptique de Nelson Nelson, la femme faussement nommée « l'Americana » et de nombreuses références à Hemingway contribuent à créer une esthétique bien précise sur le plan chronologique et géographique. Si Duras joue donc très clairement sur les penchants de l'époque et que c'est précisément cette atmosphère de thrillers américains qui relie ce roman de jeunesse au courant du roman policier, le lien au « Festin de Balthazar », lui, parvient plutôt d'un classique, le *Moby-Dick* de Melville. En effet, que ce soit *La Dame de Shanghai* d'Orwell ou le texte de Duras, dans un contexte américain, qui dit chasse d'un « gros poisson » dit d'abord et surtout *Moby-Dick*.

Les parallèles entre le texte de Melville et celui de Duras sont nombreux. Comme Achab qui cherche de façon destructive et monomaniacale sa baleine légendaire, l'Anna de Duras s'engage dans une quête obsessionnelle de son ex-amant, celui-ci étant tout aussi éphémère, tout aussi intangible, tout aussi mythique. Elle traverse le monde entier en bateau et de nombreux hommes qui pourraient être son marin sont repérés seulement pour être exclus par la suite. Comme celle d'Achab, c'est une quête sans fin, une quête damnée et une quête qui s'achève dans une scène finale avec un bateau qui éclate en feu. Si cependant dans *Le Marin de Gibraltar*, l'intertextualité biblique reste toujours à un niveau palimpsestique et que les lettres ardentes n'épèlent jamais explicitement le « mané, thécel, pharès » de la Bible, chez Melville le lien au « Festin de Balthazar » est patent.

Pris dans un typhon, le vaisseau est frappé par un feu de Saint Elme et le message fatidique s'inscrit en lettres de feu dans le cordage et les haubans du bateau :

Sur tous les bouts de vergues un feu pâle s'était posé et au trident de chaque paratonnerre pointaient trois fines flammes blanches, chacun des trois grands mâts brûlait silencieusement dans cet air soufré, comme trois cierges gigantesques devant un autel.

– Le diable emporte cette maudite pirogue ! s'exclama Stubb à ce moment-là, comme un paquet de mer soulevait sa baleinière dont le plat-bord lui écrasa la main tandis qu'il y frappait une amarre. Maudite soit-elle ! Mais tandis qu'il reculait sur le pont, ses yeux levés rencontrèrent les flammes et, changeant de ton, il ajouta : Que le Corpo Santo ait pitié de nous tous !

Les matelots jurent comme ils respirent, ils jureront aussi bien dans les calmes extatiques qu'entre les dents de la tempête, ils enverront imprécations et malédictions du bout des vergues de hune alors même qu'ils seront le plus rudement secoués sur une mer bouillonnante, mais au cours de mes voyages j'ai rarement entendu s'échapper un gros mot lorsque le doigt brûlant de Dieu se posait sur le

navire, quand Son « Mané, Thécél, Pharès » se tissait dans les haubans et les cordages.¹⁰¹

Par la logique typologique qui établit une correspondance entre Anciens et Nouveaux Testaments, lettres sur le mur du palais babylonien et eschatologie se juxtaposent à nouveau et culminent dans une scène grandiose où le doigt de Dieu trace son message fatidique avec un doigt « brûlant ». C'est une image puissante qui se relie encore plus manifestement au Livre de Daniel en sachant que le fameux bateau *Pequod* d'Achab est nommé d'après une célèbre tribu d'Indiens de Massachussetts « aussi éteinte à présent que les anciens Mèdes »¹⁰² – successeurs, rappelons-le, du royaume babylonien le lendemain du festin de Balthazar dans Daniel V. De cet impressionnant phénomène optique, plaçant la quête d'Achab sous le signe du livre des Révélations, Duras fait donc un vrai feu lorsque le yacht d'Anna s'enflamme. Que ce soit donc le *Gibraltar* ou le *Pequod*, le résultat revient ainsi au même, car chacun de ces vaisseaux est voué à l'échec.

Également du côté américain et de la même époque – bien que dans le courant du roman policier classique – se trouve une autre œuvre de notre corpus, *Lettres sans réponse* (1953) d'Ellery Queen. Ici aussi, il s'agit d'une histoire dans un cadre

¹⁰¹ *Moby-Dick*, *Œuvres III*, trad. Philippe Jaworski et Pierre Leyris, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 689. L'original: « All the yard-arms were tipped with a pallid fire; and touched at each tri-pointed lightning-rod-end with three tapering white flames, each of the three tall masts was silently burning in that sulphurous air, like three gigantic wax tapers before an altar.

“Blast the boat! let it go!” cried Stubb at this instant, as a swashing sea heaved up under his own little craft so that its gunwale violently jammed his hand, as he was passing a lashing. “Blast it!”—but slipping backward on the deck, his uplifted eyes caught the flames; and immediately shifting his tone he cried—“The corpusants have mercy on us all!”

To sailors, oaths are household words; they will swear in the trance of the calm, and in the teeth of the tempest; they will imprecate curses from the topsail-yard-arms, when most they teeter over to a seething sea; but in all my voyagings, seldom have I heard a common oath when God's burning finger has been laid on the ship; when His “Mene, Mene, Tekel Upharsin” has been woven into the shrouds and the cordage. » (*Moby-Dick Or the Whale*, Illinois, Northwestern University Press, 1988, p. 505-506.)

¹⁰² *Ibid*, p. 119. L'original: « Now extinct as the ancient Medes », (p. 69).

hollywoodien – un des personnages principaux est un acteur connu et l'intrigue implique d'autres célébrités de la société américaine. Et ici aussi, il n'y a aucune référence explicite au « Festin de Balthazar », même si le titre originel, *The Scarlet Letters*, pourrait laisser croire qu'il y en a une. Celui-ci fait cependant le plus explicitement référence non pas à l'épisode biblique, mais au roman de Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850)¹⁰³ dans lequel le personnage principal, Hester Prynne, une jeune femme vivant dans une communauté de Boston, se voit condamnée par la société à porter sur la poitrine la lettre « A » pour adultère. Le roman d'Ellery Queen contient un exergue de la loi puritaine dont s'est inspirée Hawthorne¹⁰⁴ et reprend sa thématique principale lorsqu'une certaine Martha Lawrence reçoit des lettres cryptiques avec de la typographie écarlate après quoi elle prend rendez-vous avec un acteur connu pour ses rendez-vous galants. Chaque lettre contient des parties de l'alphabet et constitue ainsi un message codé et secret pour signaler le lieu du prochain rendez-vous. Le roman d'Ellery Queen commence donc très explicitement dans la veine de l'œuvre de Hawthorne, mais au cours du roman un glissement s'effectue : de lettre au singulier, on passe à lettres au pluriel, à une marque ou signe d'infidélité s'ajoute l'idée d'une inscription codée, cryptique, indéchiffrable.

Au moment décisif de l'intrigue, le suspect numéro. 1 se retrouve en effet abattu et trace comme dernier acte un message sur le mur. Sa main, comme celle dans la Bible, semble être douée de raison, une entité indépendante :

¹⁰³ *The Scarlet Letter*, New York, Barnes and Noble, 2003.

¹⁰⁴ « “It is ordered that Miss Batcheller for her adultery shall be branded with the letter A” – Unknown, *Records of Maine Province* (1651) ». L'exergue est suivi par une explication de la part de l'auteur : « It was around this law that Nathaniel Hawthorne wove the story of *The Scarlet Letter* »

De l'autre main, l'acteur leva sa main ensanglantée, la tint en l'air, l'index appuyé contre le mur, comme un crayon.

Le doigt traça, de haut en bas, un premier trait sur le cuir blanc :

/

Harrison essayait d'écrire!

Sa main retomba, et il frotta le ventre. « De l'encre rouge, songea Ellery. Il va à la source de l'encre rouge! »

Ellery tomba à genoux et soutint l'acteur par les aisselles. Le doigt rouge traça un second trait qui forma :

X

Washington Market...Washington....W. D'après le code d'Harrison, la dernière rencontre avec Martha avait correspondu à la lettre *W*.

Encore! Il voulait, encore, de l'encre rouge.

Ellery l'aida. Il l'aida à tremper son doigt raidi dans du sang frais. Il leva le bras alourdi, l'avança vers le mur.

Un second trait de haut en bas, identique au premier :

X /

Puis un autre :

XY

Là, Ellery eut l'impression qu'une grosse vague de la marée descendante soulevait Harrison et l'arrachait de ses bras. De l'écume rouge lui vint à la bouche, et il sombra.¹⁰⁵

¹⁰⁵ L'original :

« The actor raised his bloody hand with the other, steering it to the wall, holding it there. His forefinger was stiffly pointed.

The finger made a shaky, downward, diagonal red stroke on the white leather, from upper right to lower left :

/

He was trying to write something.

His hand dropped and fumbled at his stomach.

Red ink, thought Ellery. He's going for more red ink.

Ellery dropped to his knees. He braced Harrison at the armpits. The replenished finger came slowly up and wrote again, another downward diagonal which began this time at the upper left and wobbled to the lower right, crossing the first mark en route :

X

Washington Market...Washington....W. The last meeting with Martha had been W in Harrison's code.

W...X...

Again. He was struggling again.

He wanted to write more.

Ellery helped him. He helped dip the rigid finger in fresh blood. He raised the heavy arm, held it steady.

Another downward stroke. Beside the X. A stroke exactly like the first :

X/

And still another :

Cette scène particulièrement vive, voire théâtrale évoque fortement ce moment fatidique dans Daniel où Dieu cherche à écrire, à communiquer, à faire transparaître un message, enfin où Dieu condamne et accuse, car ici, pour autant que le message soit opaque, la main scriptrice dévoile bien le coupable.

Pour cette scène déterminante, Ellery Queen s'appuie, d'ailleurs, sans doute également sur la célèbre traduction d'Edward Fitzgerald des *Roubayats* d'Omar Khayyâm, dont s'est inspirée Agatha Christie pour *La Plume empoisonnée* une dizaine d'années auparavant. Deux éléments spécifiques laissent supposer cette hypothèse. D'abord, à la différence du texte biblique où ce sont « *les* doigts d'une main d'homme [...] qui écrivirent » (Dn V, 5), chez Ellery Queen, l'image se concentre autour d'un seul doigt tel qu'on peut constater dans le célèbre quatrain de Fitzgerald :

The Moving Finger writes; and, having writ,
Moves on: nor all thy Piety nor Wit,
Shall lure it back to cancel half a Line,
Nor all thy Tears wash out a Word of it.¹⁰⁶

Puis, le message tracé semble cacher une référence au mot « *Line* » dans le troisième vers du poème. Dans le contexte du quatrain de Fitzgerald, « *Line* » signifie, bien sûr, un vers ou une phrase. Ellery Queen le prend cependant dans son deuxième sens, à savoir comme

XY

As the last downward stroke reached the diagonal, Harrison's body heaved in a great backward surge, as if he had been caught in an outgoing wave. He remained bridged in Ellery's arms, stiffly riding the wave, for a heartbeat or two, then his breath came out in a red spume and he went under.
(*The Scarlet Letters*, New York, Pocket Books, 1953, p. 146-147.)

¹⁰⁶ Nous avons choisi, de nouveau, de citer ce poème directement en anglais afin de conserver l'expression « *The Moving Finger* ». Pour une version française de la traduction de Fitzgérald, cf. la section 1.1 de cet ouvrage : « Des titres qui trahissent ».

un trait, car la clef de l'énigme repose sur le fait que Harrison ne réussit pas à terminer son message, traçant les lettres « XY » alors qu'il a souhaité tracer « XX ». Il s'agit donc d'un mystère qui se joue très littéralement à « *half a line* » ou le bout d'un trait qui sépare un « X » d'un « Y ».

Dans *l'Île aux trente cercueils* de Maurice Leblanc, on se heurte à la même difficulté : rien dans le texte ne reprend explicitement les mots les plus facilement attribuables au cinquième chapitre du Livre de Daniel. Ni le roi Balthazar, ni l'inscription « mané, thécel, pharès » n'apparaissent concrètement dans le roman et pourtant cet épisode biblique finit par devenir le fil conducteur du récit. Depuis 1925 et le roman pastiche *La Vie extravagante de Balthazar*, nous savons à quel point Leblanc voit dans « Le Festin de Balthazar » un modèle du roman policier. De cet épisode biblique, il retient, en effet, principalement l'idée de l'inscription cryptique en formule de trois lorsque son personnage principal Balthazar a un tatouage énigmatique « MTP » et que l'agence de police porte le nom, « XYZ ». Ce motif se manifestait, cependant, d'ores et déjà dans une série de romans antérieurs à 1925. Dans *Les Dents du tigre* (1920), par exemple, le premier indice s'avère être une inscription de trois lettres laissée sur le bureau du préfet de police et qui forment, selon l'hypothèse du détective, le nom de famille des prochaines victimes : FAU. Dans *Dorothée Danseuse de corde* (1923), le père de Dorothée répète fatalement le nom « Roborey » à sa mort et les trois premières lettres du nom se trouvent sur la serrure d'un coffre de trésor, « R.O.B ». Dans ces romans, comme d'ailleurs dans bien d'autres, il s'agit donc d'un message prophétique qui annonce, comme l'écriture sur le mur babylonien, la mort.

Si le « Festin de Balthazar » apparaît donc en filigrane dans un grand nombre de romans de Leblanc antérieurs à son roman pastiche, l'épisode occupe cependant la part du lion dans *L'Île aux trente cercueils*. Sans grande surprise, on voit bien entendu revenir le motif de l'inscription en formule de trois. L'intrigue commence lorsque Véronique regarde un film et découvre, dans l'un des plans, une cabane avec sa signature de jeune fille, VDH. Leblanc insiste à plusieurs reprises sur le fait que les initiales sont bien composées de trois lettres: « Sur les planches goudronnées de la vieille porte, il y a avait tracées à la main, ces *trois*¹⁰⁷ lettres: V. d'H. et ces *trois* lettres, c'était purement et simplement [sa] signature de jeune fille » (p. 12). Et quand Véronique décide de retrouver la cabane, elle tombe sur un dessin qui la montre pendue à un arbre. Là aussi, le chiffre trois ressort : à l'extrémité du poteau, il y a un cartouche avec « une inscription fortement appuyée. Et c'était le paraphe et les *trois* lettres de Véronique jeune fille, V d'H : Véronique d'Hergemont! » (p. 16). Enfin, des quinze lignes accompagnant le dessin morbide, cette dernière ne peut lire que trois segments: « '*Quatre femmes en croix*'; plus loin: '*Trente cercueils...*' et, pour finir, toute la dernière ligne ainsi rédigée: '*La Pierre-Dieu qui donne vie ou mort*' ».

À ce motif de l'inscription fatidique, s'ajoute cependant une série d'autres. Lorsque Véronique entre dans la cabane, elle découvre, par exemple, un cadavre ayant une anomalie particulière : « une des mains de l'homme mort manquait » (p.15). La main autonome du « Festin de Balthazar » réapparaît alors sous un nouveau jour, présente ironiquement par son absence. Puis, il y a la « Pierre-Dieu », une pierre-talisman

¹⁰⁷ Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne.

au centre d'une ancienne légende druidique de l'île et qui ressemble curieusement aux « vases d'or et d'argent » de l'épisode du « Festin de Balthazar » – vases qui, rappelons-le, ont été apportés à Babylone lors de l'exil¹⁰⁸: « On dit que la porte, c'est une pierre....et qu'elle vient de très loin, d'un pays étranger ...c'est la Pierre-Dieu. On dit aussi que c'est une pierre précieuse qui est d'or et d'argent mélangés » (p. 60).

Cette pierre finit, en outre, par être l'objet d'une tentative de vol par le cruel comte Vorski, fils du roi Louis de Bavière et parfait miroir du roi babylonien qui lui aussi sera, bien entendu, décrit dans sa relation à son père Nabuchodonosor : « La Pierre-Dieu, n'était-ce pas la pierre miraculeuse dérobée au sol de son pays, la pierre qui devait être découverte par le fils d'un roi [...] ? » (p. 245). Mégalomane, se désignant lui-même à la troisième personne, alcoolique et aux mœurs légères, Vorski incarne pleinement et caricaturalement l'orgueil de Balthazar qui boit copieusement lors du festin avec ses concubines: « Le monstre est fou. Il est fou, et il est ivre. Le dénouement approche. Il boit, il boit [...] » (p. 254). C'est un thème sur lequel Leblanc reviendra dans *La Vie extravagante de Balthazar* lorsque le coupable sera lui aussi, alcoolique, mais ici la déchéance devient le trait de caractère principal de Vorski, tout autant que l'intrigue reposera sur la noirceur de ce personnage. Les fils de l'intertexte biblique se tissent donc dans une série d'anomalies textuelles et de références masquées – Riffaterre les

¹⁰⁸ « Ayant goûté le vin, Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. » (Dn V, 2).

appellerait des « traces » ou des « agrammaticalités ».¹⁰⁹ La composition de la pierre sacrée en « or » et en « argent » et venue de « très loin », l'absence-présence de la main autonome, l'insistance sur le fait que les inscriptions fatidiques sont en formule de trois, l'alcoolisme et l'arrogance de Vorski, la répétition de la formule, « Vorski, fils du roi de Bavière » tous ces indices textuels laissent transparaître, à gros traits, « Le Festin de Balthazar ».

Dans ces trois romans qui ne se réfèrent donc jamais ouvertement au roi Balthazar ou à l'inscription « mané, thécel, pharès », le palimpseste de l'épisode biblique est toutefois largement présent. Derrière le *Gibraltar* de Duras, on peut voir l'esquisse de cet autre bateau célèbre, le *Pequod* du *Moby-Dick*, nommé d'après une tribu « aussi éteinte à présent que les anciens Mèdes ».¹¹⁰ Chez Ellery Queen, il s'agit d'une reprise de l'image vive de la main autonome et écrivante de Daniel – sans doute une des images les plus terrifiantes de la Bible hébraïque. Ici le suspect, devenu victime, trace des lettres cryptiques sur le mur. Son doigt qui s'élève et qui accuse rend hommage au « Moving Finger » d'Agatha Christie et à la célèbre traduction d'Edward Fitzgerald des *Roubaïats*. Enfin dans *L'Île aux trente cercueils*, derrière les tourments dont est victime Véronique d'Hergemont et la tentative du vol de la « Pierre-Dieu » plane l'ombre du comte Vorski, avatar modernisé et germanisé du tyran Balthazar.

¹⁰⁹ Voir notamment son analyse des *Tentations ou Eros, Plutos et la Gloire* de Baudelaire à la page 56 dans *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979, ainsi que l'article « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, v. 215, 1980, p. 4-18.

¹¹⁰ *Moby-Dick*, p. 119

1.5 Le cas de Sherlock Holmes

Parmi cette petite dizaine de romans qui s'appuient sur le « Festin de Balthazar » de manière importante, il reste à étudier *Une étude en rouge* de Conan Doyle. Si nous avons laissé l'analyse de ce court roman jusqu'à la toute fin de ce chapitre, c'est loin d'être un hasard, car c'est cette première œuvre de la série Sherlock Holmes qui va captiver l'imaginaire du public et propulser le genre du roman policier sur le devant de la scène littéraire. Les débuts du personnage de Sherlock Holmes ont commencé cependant très modestement. Paru tout d'abord en 1887 dans le 28^e numéro du *Beeton's Christmas Annual*, le magazine n'a eu qu'un modeste tirage et Conan Doyle n'a reçu que 25 livres en contrepartie de ses droits d'auteur. Le roman a été repris, cependant, l'année suivante en volume et au fur et à mesure des années et des nouvelles aventures du détective, l'intérêt pour le roman a crû considérablement.

Étant le tout premier récit où Conan Doyle présente Sherlock Holmes, les origines de ce personnage littéraire avec ses nombreuses manies et son étonnante capacité à résoudre des crimes sont devenus le sujet de maintes discussions dans le public tout comme dans la critique. La troisième édition du roman qui a paru en 1891 comporte une note de l'éditeur : Watson serait un alter égo de Conan Doyle : personnage fictif et écrivain partageant les pratiques de la médecine et de l'écriture, et Holmes, avec ses aptitudes pour la déduction serait l'alter égo du Dr. Joseph Bell, un médecin astucieux que l'écrivain avait rencontré pendant son internat. La note, approuvée par Doyle, n'a pas cependant empêché maints critiques (ainsi que sa propre famille) de souligner les points en communs non pas entre Watson et Conan Doyle, mais plutôt entre Sherlock et son

créateur, car tous deux avaient un penchant pour résoudre des crimes (Doyle s'est intéressé notamment à trois cas réels : l'affaire de George Edalji, Oscar Slater et le célèbre Jack l'Éventreur). Ce débat entre les Watsoniens et les Sherlockiens a donc dominé l'espace critique et n'a pas évolué énormément depuis ses débuts.¹¹¹

En 1971, cependant, une nouvelle découverte semblait imminente. Dans son chapitre « The Origin of Sherlock Holmes », Trevor. H. Hall attire notre attention sur la une du numéro de février du *Ellery Queen's Mystery Magazine* qui annonça une singulière nouvelle : « Révélation extraordinaire. La plus importante découverte sur Sherlock en 40 ans! Michael Harrison révèle ses véritables origines. »¹¹² En somme, la thèse de Harrison était simple : *Une étude en rouge* était basé, selon lui, sur une affaire nommée le « Mystère de St. Luke » qui a eu lieu à Londres en 1881. Il s'agissait de la disparition d'un boulanger allemand, Urban Napoleon Stranger. La disparition était suspecte : la femme du boulanger et son employé, Strumm, étaient amants et tous deux ont donné à son ami, Geisel, des récits contradictoires pour expliquer le départ de Stranger. Ce dernier a donc embauché un détective privé qui, malgré ses efforts, a réussi seulement à donner des éclaircissement sur un crime mineur : Strumm a falsifié un chèque pour 76.15£ et a envoyé une lettre contrefaite au nom de Stranger à Geisel. En définitive, seule une accusation de contrefaçon pouvait être portée contre l'employé.

¹¹¹ Voir l'article de Harold Orel, « Sherlock Holmes and His Creator : A Case of Mistaken Identity », *Colby Quarterly*, vol. 31, n. 3, septembre 1995, p. 169-178 pour un aperçu de ce débat sur l'identité de Sherlock.

¹¹² Ma traduction de l'original: « Extra Special. The most important Sherlockian discovery in 40 years! Michael Harrison reveals the true origin of Sherlock Holmes. »

La thèse de Harrison repose notamment sur trois points : 1- La ressemblance entre le nom du boulanger, Stranger, et celui d'une des victimes dans *Une étude en rouge*, nommé Joseph Strangerson ; 2- L'inscription allemande « Rache » qui, selon lui, servait de clin d'œil aux personnages allemands dans le « Mystère de St. Luke » 3- La monnaie « sept livres treize » trouvée dans la poche de la victime dans le roman qui était d'une somme « *d'exactly un-dixième* de celle mentionnée dans l'inculpation de Strumm ». ¹¹³ Or, si les italiques de Harrison étaient bien convaincants, son arithmétique l'était moins, comme nous l'indique Hall. ¹¹⁴ Non seulement le montant n'était pas « exactement un-dixième » de la somme mentionnée, mais de plus le crime dans le roman ne ressemblait guère à celui de St. Luke : pas de disparition, pas de boulanger, pas de duo adultère.

Nous proposons, cependant, une autre possibilité : que Conan Doyle se soit surtout inspiré du texte biblique de Daniel et du jeu de mots sur le mur du palais du roi babylonien pour son inscription énigmatique. Bien que la question de l'intertextualité ne doive pas être réduite à celle de la bibliothèque d'un auteur, un fait peu connu dans la vie de Conan Doyle montre à quel point l'épisode du « Festin de Balthazar » a marqué l'imaginaire de cet auteur. Éduqué dans des écoles jésuites, Conan Doyle était, en effet, suffisamment versé dans les Écritures pour pouvoir reproduire de mémoire et à l'écrit l'inscription araméenne : « mene, mene, tekem upharsin » à un moment opportun de sa vie.

¹¹³ Ma traduction de l'original: « a sum *exactly one-tenth* of that mentioned in Stumm's indictment ».

¹¹⁴ *Sherlock Holmes and his Creator*, New York, St. Martins Pr, 1983, p. 73.

Celui-ci a eu lieu une soirée de printemps en 1922 lorsque Conan Doyle a visité la maison de son ami, le magicien célèbre, Houdini, à New York pour une soirée consacrée à l'illusion et à la magie. C'était une pratique courante, car Houdini cherchait souvent à prouver à son ami que des événements en apparence surnaturels pouvaient se justifier de façon rationnelle. Selon le mode de l'époque, Conan Doyle était devenu spiritualiste et croyait fermement aux esprits, à la résurgence des morts, aux voix d'outre tombe et aux fées – une croyance qui ne fera que croître tout au long de sa vie et l'a mené à une importante œuvre spiritualiste. Pendant cette soirée particulière, Houdini a tenté d'écrire un message, censément caché, avec des balles en liège rempli d'encre sur une ardoise suspendue par des fils. Il demanda à son ami de quitter la maison, d'écrire un mot sur un bout de papier et puis de revenir. Dans une scène exemplaire de l'art qui imite la vie qui imite l'art, Houdini avait réussi en échangeant les bouts de papiers, à exposer sur le mur devant tout le monde le message que Conan Doyle avait gribouillé sur sa feuille : « mene, mene, tekel, upharsin »! Lorsque les balles ont commencé à tracer leur message, cela a produit un effet remarquable, mais pas celui voulu par Houdini. Conan Doyle, si ébloui par le tour, insistait plus que jamais sur la présence d'esprits et considérait son ami comme un grand spiritualiste.¹¹⁵

Si l'anecdote montre bien la naïveté de l'écrivain – un trait de caractère qui semble s'opposer au moins en partie à la rationalité de son héros littéraire – elle révèle toutefois l'automatisme avec lequel Conan Doyle associe l'idée d'une inscription sur le

¹¹⁵ Pour une description plus approfondie de cette illusion de Houdini, voir le chapitre 10 de *Houdini And Conan Doyle : The Story of a Strange Friendship* de Bernard M.L. Ernst et Hereward Carrington, New York, Benjamin Blom, Inc., 1972.

mur avec le jeu de mots dans Daniel. Confronté à un scénario où une écriture devait apparaître sur le mur, l'auteur pense immédiatement à l'épisode du « Festin de Balthazar » – une association qui d'ailleurs s'effectue beaucoup plus facilement dans la langue anglaise où l'épisode est mieux connu sous le titre, *The Writing on the Wall*. Si cet élément biographique pouvait donc sans doute être en lui-même suffisant pour suggérer un lien entre l'inscription sur le mur dans *Une étude en rouge* et la Bible, le roman contient de nombreux indices textuels qui laissent peu à peu apparaître la source daniélique.

Tout commence par la découverte d'une inscription sur le mur. Lorsque le préfet de police voit le message, RACHE, sur le mur, il est ébloui par l'écriture et se penche de façon curieuse sur un détail :

- Qu'est-ce que vous pensez de ça ? s'écria le détective. Nous ne l'avions pas vu parce que c'était dans le coin le plus sombre. Personne n'a pensé à regarder par là. [...]. Et pourquoi avoir choisi ce coin? Je vais vous le dire. Vous voyez cette bougie, sur la cheminée? Elle était allumée : ce coin qui est maintenant dans la partie la plus obscure se trouvait alors dans la plus éclairée (p. 29).¹¹⁶

La présence d'une bougie pourrait sembler, à première vue, banale, un simple « effet de réel », mais, à la lumière du texte biblique, elle devient fort significative. Rappelons que lorsque les doigts de la main commençaient à écrire leur message funeste, c'était en face d'une source de lumière (Dn V, 5). Cet éclairage devient, en outre, une caractéristique essentielle de Daniel V, reprise également dans *Le Nom de la rose* lorsqu'une flamme est

¹¹⁶ L'original: « What do you think of that? » Cried the detective, with the air of a showman exhibiting his show. « This was overlooked because it was the darkest corner of the room, and no one thought of looking there. [...] Why was that corner chosen to write it on? I will tell you. See that candle on the mantelpiece. It was lit at the time, and if it was lit this corner would be the brightest instead of the darkest portion of the wall. » (*A Study in Scarlet, The Complete Long Stories*, p. 34).

portée derrière le message pour révéler les mots araméens en encre invisible, dans le *Mene thécel* d'Auguste Groner où le Professeur Clusius réussit à faire réapparaître de l'écriture précédemment perdue et effacée en jouant sur les propriétés de l'ombre et de la lumière et, bien sûr, dans le *Grand Elysium Hôtel* où l'inscription gravée dans les murs de l'hôtel se trouve devant un « candélabre posé sur la table » (p. 78).¹¹⁷ Ainsi dans *Une étude en rouge* lorsque le criminel écrit les lettres RACHE sur le mur, l'inscription est baignée de lumière.

À cela s'ajoute le fait que l'inscription apparaît sur une partie vieillissante du mur :

J'avais remarqué que le papier s'était décollé par endroits. Dans ce coin de la chambre, un grand morceau décollé laissait à découvert un carré de plâtre jaune. En travers de cet espace nu, on avait griffonné en lettres de sang ce seul mot : *Rache* (p.29).¹¹⁸

Là aussi, cette description en apparence banale devient fort significative à la lumière du récit biblique, car il ne peut pas être vu comme un hasard que le papier décollé révèle un mur de plâtre tel que dans l'épisode du « Festin de Balthazar ». Le mot « plâtre », comme d'ailleurs, le mot « bougie », sont parfois remplacés par des synonymes au gré des traductions bibliques, mais dans la version King James – celle qui aurait été connue de Conan Doyle – il s'agit bien de ces deux mots :

In the same hour came forth fingers of a man's hand, and wrote over against the candlestick upon the plaster of the wall of the king's palace: and the king saw the part of the hand that wrote. (Dn V, 5).

¹¹⁷ L'original : « towards the candelabra on the table » (p. 52).

¹¹⁸ L'original: « I have remarked that the paper had fallen away in parts. In this particular corner of the room a large piece had peeled off, leaving a yellow square of coarse plastering. Across this bare space there was scrawled in blood-red letters a single word – RACHE. » (p. 34).

[Traduction du King James par Nadine Stratford : *À cette même heure, sortirent les doigts d'une main d'homme, et ils écrivaient vis-à-vis du chandelier, sur le plâtre du mur du palais royal ; et le roi vit la partie de main qui écrivait.*]

La suite du dialogue entre Sherlock et les officiers de police oriente de nouveau le passage vers des origines bibliques. Alors que Lestrade est convaincu que les lettres épèlent le début du prénom féminin « Rachel », ce qui ferait du crime un acte passionnel, Sherlock repère tout de suite autre chose : « Sachez, Lestrade, que *Rache* est un mot allemand qui signifie *vengeance*. Ne perdez donc pas votre temps à chercher une demoiselle Rachel. Après cette flèche du Parthe, il sortit, laissant ses deux rivaux bouche bée » (p. 31).¹¹⁹ Dans cette découverte, on retrouve en fait de nouveau des traces du texte biblique. Non seulement, le lecteur apprend-il que ce crime est la conséquence d'un acte passé – rappelons nous que les mots « mané, thécel, pharès » annoncent la mort de Balthazar sous la forme d'un jugement et d'une condamnation – mais aussi qu'il ne suffit pas de voir le message pour savoir le lire. Tandis que les deux inspecteurs besogneux et balourds sont incapables d'aller au-delà de leur langue maternelle, interprétant les lettres « R A C H E » comme le début du prénom féminin « Rachel » – ce qui les met, bien sûr, sur une fausse piste – Sherlock Holmes reconnaît qu'il s'agit d'un message crypté, un puzzle qui joue, comme dans le récit biblique, sur la multiplicité de langues.

¹¹⁹ L'original : « One other thing, Lestrade, » he added, turning round at the door : « 'Rache' is the German for 'revenge' ; so don't lose your time looking for Miss Rachel. » With which Parthian shot he walked away, leaving the two rivals open-mouthed behind him. » (p. 37).

Chapitre 2 : « Le Festin de Balthazar » jusqu'au Siècle des Lumières

Si la présence de Daniel V dans le roman policier constitue alors une intertextualité importante – peut-être s'agit-il d'ailleurs de l'aspect le plus notable dans la réception de cet épisode en raison de sa fréquence et de la place prépondérante qu'elle occupe dans des œuvres fondatrices du roman policier – ceci n'exclut pas cependant d'autres lectures possibles. Le roman policier ne s'étant pas épanoui avant la deuxième moitié du XIX^e siècle, il n'a pas été toujours le genre de prédilection pour des reprises de cet épisode.

Les divers thèmes, figures et motifs du « Festin de Balthazar » ne cessent en effet d'être retravaillés et revisités par des auteurs de courants parfois radicalement différents. Le paradoxe du récit biblique ou mythique, comme l'indique Jean Bernard Vray « c'est qu'il est le plus universel, cette histoire fondamentale que tout le monde connaît déjà, et en même temps [qu']il est apte à focaliser les fantasmes les plus individuels. Il est 'cet objet transitionnel collectif' dont parle André Green ».¹²⁰ À la fois donc profondément personnelles – les écrivains puisant souvent dans leurs lectures d'enfance – et collectives,

¹²⁰ « La Bible revue et détournée par Michel Tournier », *La Bible en Littérature*, dir. Pierre-Marie Beaude, Paris, Cerf, 1997, p. 222.

dans la mesure où la Bible est ce grand abécédaire de l'art pour paraphraser William Blake et Northrop Frye, les sources bibliques peuvent prendre des chemins singuliers, si bien qu'aucune n'apparaît sous un jour unique, mais qu'elles semblent au contraire se démultiplier et se présenter sous des aspects changeants.

C'est un rapport dynamique qui interpelle également l'histoire. Au cours des siècles, différentes conditions politiques et sociales donnent lieu à des variations souvent remarquables pour un même récit biblique. Nous savons tous par exemple à quel point l'épisode de Babel a fait l'objet de lectures entièrement contradictoires jusqu'au point où la confusion des langues est devenue une bénédiction dans un nombre d'œuvres de la littérature moderne,¹²¹ ou encore comment les romantiques ont réhabilité la figure de Caïn, comme ils réhabiliteront d'ailleurs Satan, pour faire de ce premier meurtrier biblique la source de tous les arts.¹²² Alain Montandon l'explique ainsi:

S'il y a une permanence essentielle du mythe comme tel, il y a aussi une ductilité et une malléabilité qui permettent différents modes d'émergence et de réémergence. On peut voir alors comment certains éléments du mythe, secondaires à une époque viennent alors au premier plan et comment, inversement, d'autres qui semblaient essentiels s'effacent provisoirement ». ¹²³

L'histoire se dresse alors comme une puissante machine qui malaxe le texte en changeant la proportion de ces ingrédients et en y amalgamant parfois de nouveaux – et ce surtout

¹²¹ Cf. par exemple l'article de Francis Guibal, « Babel, bénédiction ou malédiction ? », *Études*, janvier 2007, p. 51-61, ou l'ouvrage de Sylvie Parizet, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans la Modernité littéraire*, Grenoble, Ellug, 2011.

¹²² Cf. par exemple *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité* de Véronique Léonard-Roques ou *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature* de Cécile Hussherr.

¹²³ *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2001, p. 7.

quand il s'agit du texte sacré qui ne cesse lui-même d'être l'objet d'interprétations régulièrement renouvelées par des évolutions théologiques ou au contraire séculières.

Dans les deux chapitres qui suivent, nous effectuerons donc un historique du « Festin de Balthazar » en nous concentrant tout d'abord sur les occurrences du « Festin de Balthazar » jusqu'au Siècle des Lumières pour ensuite passer à ses incarnations plus contemporaines. Cet historique servira à répondre principalement à deux objectifs. Dans un premier temps, il nous permettra de voir la richesse du « Festin de Balthazar » à travers différentes époques et de repérer quelques tendances phares, car les écrivains de romans policiers sont, bien entendu, les héritiers de ce patrimoine artistique. De ce point de vue, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que plusieurs auteurs de notre corpus ont eu une importante éducation humaniste et religieuse. Il est difficile, par exemple, de ne pas voir les recherches universitaires d'Eco, qui a commencé sa carrière comme médiéviste, se diffuser dans *Le Nom de la rose*. Eco l'exprime, d'ailleurs, peut-être le mieux : « Le Moyen Âge est resté, sinon mon métier, du moins mon hobby – et ma tentation permanente, je le vois partout, en transparence, dans les choses dont je m'occupe qui semblent ne pas être médiévales et qui pourtant le sont ».¹²⁴ Loin donc d'être périphériques, les diverses reprises du « Festin de Balthazar » deviennent significatives dans la mesure où elles contribuent à nourrir l'imaginaire de ce récit biblique. Dans un deuxième temps, ces chapitres historiques nous permettront de commencer à nous interroger sur la raison des apparitions récurrentes du « Festin de Balthazar » dans le roman policier, car s'il existe bien « différents modes d'émergence et

¹²⁴ *L'Apostille au Nom de la rose*, p.22.

de réémergence » à chaque époque, il existe aussi différents épisodes bibliques *pour* différentes époques. Nous allons découvrir en effet que les occurrences très significatives du « Festin de Balthazar » dans le roman policier à la fin du XIX^e siècle ne surgit pas de manière spontanée, mais se rattache au contraire à un phénomène historique très précis.

2.1 La *Dextera Dei* ou la symbolique de la main dans les représentations du « Festin de Balthazar » au Moyen Âge

Au début du Moyen Âge, la main divine, connue comme la *dextera dei* (la main droite de Dieu) devient un motif courant dans la littérature et l'iconographie. Aussi constituera-t-elle une partie intégrante de l'imaginaire du « Festin de Balthazar ». Cette focalisation sur une seule partie du corps divin trouve ses assises dans les interdits contre l'idolâtrie et la représentation de Dieu en image dans les dix commandements : « Tu ne te feras pas d'image, ni aucune forme de ce qui est aux cieux là-haut, de ce qui est sur terre en bas, de ce qui est dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterneras pas devant eux et tu ne les serviras pas, car Moi, je suis Yahvé ton Dieu ... » (Ex XX, 4-6). Au sens propre, ce commandement ne concerne que les idoles de bois ou de métal,¹²⁵ mais « par crainte du paganisme toujours résurgent, il traduit », comme l'explique Maurice de Gandillac, « une foncière méfiance à l'égard de toute figuration, matérielle ou seulement langagière, du dieu caché et infigurable, de Celui qui n'a ni forme ni visage et qui ne se définit qu'en disant : Je suis qui je suis, c'est à dire proprement le Sans Nom

¹²⁵ Le terme hébreu rendu en français par « image » est, comme l'indique François Boesplug, *pésèl*, d'une racine signifiant « tailler », « sculpter » (*Dieu et ses images : Une histoire de l'éternel dans l'art*, Paris, Bayard Jeunesse, 2011, p. 36).

et le Sans Forme ».¹²⁶ Si dans la Bible hébraïque, Dieu est bien décrit comme étant transcendant, omniprésent et irreprésentable, ceci n'empêche pas que cette dernière soit pétrie d'exemples où Yahvé prend une forme corporelle, parlant, voyant, touchant et entendant.

Une des formes d'anthropomorphisation les plus fréquentes dans la Bible hébraïque s'avère, en effet, celle de la main ou des doigts de Dieu. Le deuxième commandement interdisant les images de Dieu est tracé ironiquement sur des tables en pierre par le doigt de Dieu (Ex XXXI, 18 et Dt IX, 10) ; Ézéchiél sent la main de Dieu sur lui : « la main de Yahvé fut sur moi, il m'emmena par l'esprit de Yahvé et il me déposa au milieu de la vallée » (Éz XXXVII, 1) ; Daniel la sent aussi, au chapitre 10, lorsqu'il tombe et tremble de manière incontrôlable quand il ressent le contact de Yahvé (Dn X, 10). C'est cependant la découverte de la synagogue de Doura-Europos en 1921 qui a contribué le plus à nuancer et à élargir la vision traditionnelle et juive d'un Dieu sans corps. Située en Syrie et datant de 243-244 ans après J.C., cette synagogue, connue comme un des plus anciens exemples de l'art juif dans un lieu de culte contient plus 100 m² de fresques illustrant richement des scènes de la Bible hébraïque, dont plusieurs dépeignent la main divine qui émerge du cadre supérieur tels que dans les peintures sur la vision d'Ézéchiél (Fig. 4) ou celles de L'Exode où la présence de Yahvé est représentée par le bras divin qui sort du buisson ardent, ou encore celle du sacrifice d'Isaac où la voix divine et sauveur prend, de nouveau, la forme d'une main.

¹²⁶ « Rôle et valeur des images dans la Bible hébraïque », *La Bible, images, mythes et traditions*, Paris, Albin Michel, 1995, p.161.



Fig.4 – Fresque à la synagogue de Doura-Europos dépeignant Ézéchiel 37, 1-10.

Avant les fouilles de Doura, aucune illustration iconographique et juive de la Bible hébraïque de l'Antiquité Classique n'était connue des historiens. Ce que les experts découvraient lors de ces fouilles les stupéfiait:

Nous nous tenions ensemble dans un silence muet et un étonnement complet. Quelqu'un passant là par hasard et voyant les peintures émerger soudain de terre aurait été étonné. S'il avait été un archéologue de l'Antiquité classique, sachant combien les peintures qui ont survécu depuis l'époque classique sont peu nombreuses, il aurait été encore beaucoup plus émerveillé. Mais s'il avait été un spécialiste de la Bible ou un érudit d'art antique, et qu'on lui avait dit que l'édifice était une synagogue, et que les peintures étaient des scènes de l'Ancien Testament, il ne l'aurait tout simplement pas cru. Cela ne se pouvait pas ; il n'y en avait absolument aucun précédent, et il ne pouvait y en avoir. L'injonction sévère des Dix Commandements contre la fabrication d'images sculptées aurait été suffisante pour lui donner raison.¹²⁷

¹²⁷ Ma traduction de l'original: «We stood together in mute silence and complete astonishment. A casual passerby witnessing the paintings suddenly emerging from the earth would have been astonished. If he had been a Classical archaeologist, with the knowledge of how few paintings had survived from Classical times, he would have been that much more amazed. But if he were a biblical scholar or a student of ancient art and were told the Old Testament, he simply would not have believed it. It could not be; there was absolutely no precedent, nor could there be any. The stern injunction in the Ten Commandments against the making of graven images would be sufficient to prove him right », Clark Hopkins, *The Discovery of Dura-Europos*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 131.

Cette découverte remarquable, tant par la richesse et l'abondance des peintures bibliques que par les multiples représentations de la main de Dieu a donc largement remis en question les conceptions traditionnelles de la praxis juive dans les premiers siècles du millénaire et a montré très clairement que « l'interdiction des images a été selon les temps et lieux plus ou moins stricte, sans jamais être absolue ». ¹²⁸

Si les fresques de Doura s'élèvent donc comme un exemple étonnant d'iconographie juive, il est significatif de noter qu'aucune des illustrations ne dépeint la face de Dieu et que parmi les nombreux exemples d'anthropomorphisme dans la Bible hébraïque, aucun ne montre Dieu clairement, dans sa totalité et de face. Quand Moïse demande à voir la « gloire » de Yahvé (Ex XXXIII, 18), il doit se contenter de L'appréhender seulement « de dos », car aucun homme ne peut La voir et vivre (Ex XXXIII, 20). ¹²⁹ Quelques chapitres avant, il n'osait pas regarder le buisson ardent choisissant plutôt de se voiler (Ex III, 6). De même pour Élie au mont Horeb (1 Roi XIX, 13). Les nombreuses représentations de la main ou des doigts divins dans la Bible hébraïque et dans l'art de la synagogue de Doura gardent donc ouverte la possibilité d'une interprétation métaphorique – le contact entre l'au-delà et le peuple juif, symbolisé dans cette image puissante de la main de Dieu tendue vers l'homme. ¹³⁰ De ce point de

¹²⁸ François Boespflug, *Dieu et ses images : Une histoire de l'éternel dans l'art*, p. 33.

¹²⁹ Il est important de noter cependant que quelques vers avant Dieu est décrit comme parlant « à Moïse face à face, comme un homme parle à son ami » (Ex 33, 11) – un élément qui ne passe pas inaperçu. Plus loin, il sera précisé (Nomb. 12, 14) qu'à « [Moïse] seul (non à son frère et à sa sœur) le Seigneur parle 'bouche à bouche' et, 'sans énigme', laisse voir sa Face » (Gandillac, p. 162). Moïse s'élève donc comme une exception à la règle, tout en révélant la force de l'interdit puisque c'était bien à lui que l'on avait défendu de voir la Face de Yahvé au Mont Sinaï.

¹³⁰ Traditionnellement et dans l'optique juive, tous les exemples d'anthropomorphisme seraient, comme l'indique Meir Bar-Ilan dans son article « The Hand of God : A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism »,

vue, le tabou associé à la représentation du Sans Nom et Sans Forme se retrouve contourné et sublimé à un niveau interprétatif ou encore langagier lorsque les références au corps divin passent par des métaphores, des signes indirects ou des appendices.¹³¹ C'est le cas, par exemple, dans l'épisode du « Festin de Balthazar », où il ne s'agit pas à strictement parler de la main de Dieu, mais plutôt d'une main de forme humaine envoyée par Dieu.

Cette méfiance envers la représentation du corps divin a perduré jusqu'au début de l'ère chrétienne où l'on voyait peu d'images de Dieu : durant les deux premiers siècles et sans doute au cours du troisième également, « la question d'une image plastique de Dieu ne se pose même pas »¹³² et du IV^e au VI^e siècles, il s'agit surtout d'un art funéraire qui « ne se soucie pas de représenter Dieu ni Jésus Christ en tant que Dieu, mais exprime l'espérance chrétienne par des images narratives [...] ». ¹³³ À ces tabous, légués de l'héritage juif, s'ajoutait également un dilemme très pratique connu par le christianisme ancien sur l'apparence de Jésus: « Il se pourrait que la naissance de l'art chrétien et en tout cas que celle des premières images du Christ aient été retardées par l'ignorance de l'allure physique qui fut celle de Jésus de Nazareth : une ignorance totale. On n'en sait

interprétés comme métaphoriques – Maimonide voyant tout ceux qui croient dans un corps divin comme étant hérétique (p. 321). À la synagogue de Doura, au moins deux des fresques interpellent ce type d'interprétation. Rappelons-nous, par exemple, que la présence divine se transforme en action gestuelle dans la scène du « Sacrifice d'Isaac » ainsi que dans celle de « L'Éxode ».

¹³¹ Voir notamment l'article « Comme si avec un doigt : l'histoire textuelle d'une expression employée afin d'éviter l'anthropomorphisme » d'Harry Fox. L'original : "'As if with a Finger" - The text history of an expression avoiding anthropomorphism', Tarbiz, v. 49, 1980, p. 278-291. (Hébreu)

¹³² Boespflug, *Dieu et ses images : Une histoire de l'éternel dans l'art*, p. 57.

¹³³ *Ibid*, p. 71.

pas plus, d'ailleurs, sur l'allure de Marie ou de Joseph ».¹³⁴ La représentation de Dieu dans le christianisme fait montre, en effet, d'une complexité singulière. D'une part, l'idée d'un Dieu unique, créateur de tout et omniscient est largement présente, comme dans les deux autres religions monothéistes et abrahamiques ; d'autre part, Dieu se manifeste en trois entités avec le Père, le Fils et le Saint-Esprit. C'est un paradoxe que Tertullien exprime sans doute le mieux lorsqu'il proclame : « Dieu est seul (ou unique : *monos*), et pourtant il n'est pas seul ».¹³⁵ Pendant le haut Moyen Âge, ces différentes conditions ont donc mené à des tactiques dans l'iconographie chrétienne et religieuse pour contourner la représentation de Dieu. L'une d'elles sera l'emploi de la « *Dextera Dei* », comme dans la Synagogue de Doura.

La prédilection pour des symboles et des allégories au Moyen Âge a sans doute également contribué à la popularité et fréquence de la « *Dextera Dei* » : le symbole est, comme nous l'indique Michel Pastoureau, « un mode de pensée et de sensibilité tellement habituel aux auteurs du Moyen Âge qu'ils n'éprouvent guère le besoin de prévenir les lecteurs de leurs intentions sémantiques ou didactiques, ni de toujours définir les termes qu'ils vont employer ».¹³⁶ Le fait qu'il s'agisse également de la main droite s'avère bien entendu fort significatif :

Pour la culture du Moyen Âge chrétien, la main gauche est celle des ennemis du Christ. De ce fait, elle devient celle dont se servent quelquefois dans les images ses juges (Caïphe, Pilate, Hérode) ou ses bourreaux: ceux qui le lient, ceux qui le flagellent, ceux qui le clouent

¹³⁴ *Ibid*, p. 63.

¹³⁵ Wolinsky, J, « La Trinité », *Dictionnaire critique de la théologie*, dir. Jean Yves Lacoste, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.1165.

¹³⁶ *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 11.

sur la croix, ceux qui continuent de le faire souffrir une fois qu'il est crucifié. Et de même qu'elle est aussi celle de Satan et de ses créatures, la main gauche devient également celle dont les traîtres, les hérétiques et les infidèles accomplissent leurs méfaits.¹³⁷

Bien après donc que le tabou associé à la représentation de Dieu se dissipe et que la représentation iconographique de Jésus en tant que Dieu devient non seulement acceptable, mais courante, l'image de la main droite demeure un symbole prégnant et caractéristique du panorama visuel du « Festin de Balthazar ».

Dans de nombreuses représentations médiévales de l'épisode biblique, la main qui commence à écrire son message funeste ressort de manière frappante. Dans l'abbaye bénédictine de Vézelay, un des piliers de la basilique montre une main émergeant des nuages. L'index droit s'élève de façon accusatoire et vise directement le roi Balthazar.¹³⁸ Au X^e siècle, le moine espagnol Maius du monastère de San Salvador de Tabara illustre un commentaire de l'épisode du « Festin de Balthazar » de Saint Jérôme (Fig.5).

¹³⁷ *Ibid*, p. 235.

¹³⁸ Pour un photo de ce pilier, cf. la base de données iconographiques d'*Utpictura18*: <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A2491>



Fig. 5- « Le Festin de Balthazar », folio 255v du manuscrit MS. M644, Morgan Library, New York

Dans cette représentation, la main tient curieusement et de façon anachronique une plume d'oie lorsqu'elle trace le message funeste. Accompagnant chaque partie de l'illustration, on retrouve une série d'inscriptions.¹³⁹ À côté de la figure de Daniel,

¹³⁹ Je reprends ici la transcription de la Morgan Library de New York : http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=12&ti=1,12&Search_Arg=Belshazzar&Search_Code=GKEY^&CNT=50&PID=C Ls5Gf13QwL79fQjHgOuYiP1Xm5&SEQ=20160206130956&SID=1

l'inscription : « Daniel Contrascripturam Respiciens »¹⁴⁰ ; à côté du candélabre, l'inscription « candelabrum » à côté du « Mane Tehcel Fares », l'inscription « Articulus Muri Scribentis »¹⁴¹ ainsi qu'une explication des mots sur le mur d'après le récit biblique¹⁴² et sous le roi Balthazar et ses invités, l'inscription « Baltassar Inconuibilem Cum Obtinentibus Suis Mille »¹⁴³.

Cette illustration fait partie des *Béatus* – une collection de manuscrits espagnols enluminés basés sur les écrits du moine du VIII^e siècle, Béatus de Liébana du monastère de Santo Toribio. Une autre illustration de la série Béatus, abritée également dans la collection de la *Morgan Library of New York* et effectuée plusieurs siècles plus tard, vers 1220, reprend les mêmes éléments clés (Fig.6). On peut de nouveau voir une main tenant une plume, accompagnée par une série d'inscriptions, certaines indéchiffrables en raison de la dégradation du manuscrit, d'autres, telle que celle à côté du candélabre, « candelabrum », ou celle décrivant Daniel, « Contrascripturam Respiciens Daniel », identiques à celles de la version de Maius. Dans les deux représentations, des flammes en forme de pic illuminent la scène et le « mané, thécel, pharès » s'inscrit sur une arche mozarabe reliant les deux côtés du cadre. À côté et à gauche de la flamme, Daniel, représenté avec un halo, cherche à déchiffrer le message. En dessous, les invités au festin se réunissent autour d'une table et se servent, en toute probabilité, du pain pendant qu'un

¹⁴⁰ « Daniel examine l'écriture en face de lui »

¹⁴¹ « La main du mur qui écrit »

¹⁴² « mane numerabit deus regnum tuum et complebit illud » ; « thecel adpensus es in statera et inuentus es minus habens » ; et « Fares diuisum est regnum tuum et datum est medietas et persis »

¹⁴³ « Balthazar dîne avec ses milles invités »

serviteur leur apporte du vin. Ces derniers s'allongent pour manger, ainsi qu'il en était l'usage à l'époque.

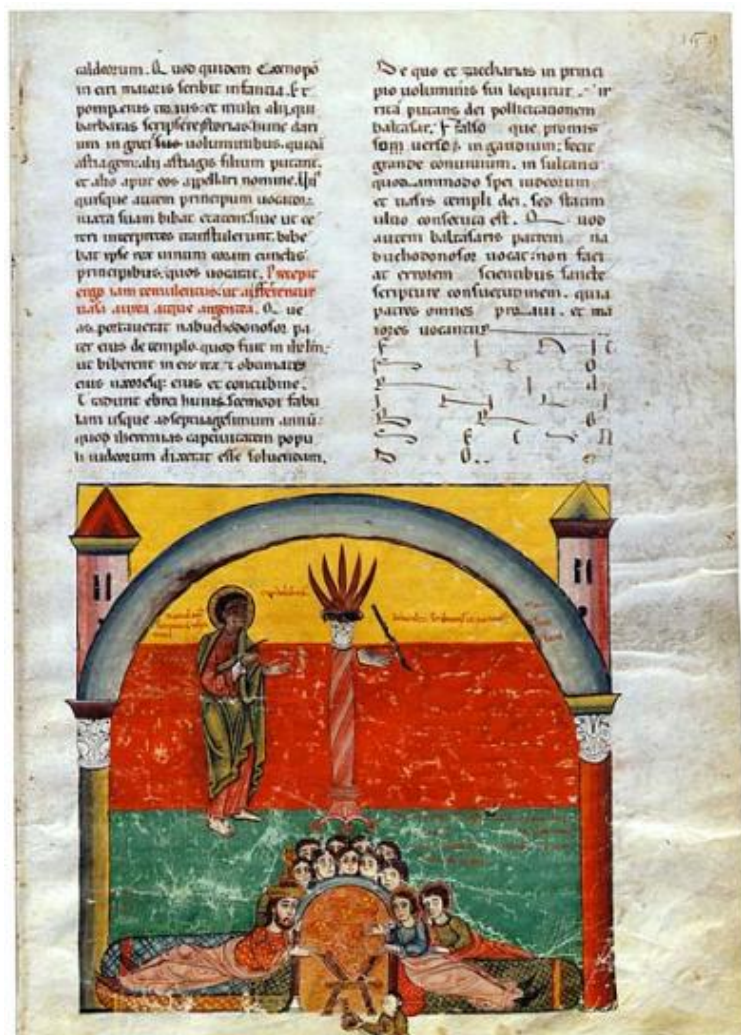


Fig.6- « Le Festin de Balthazar », folio 159 du manuscrit MS M.429, Morgan Library, New York.

Dans les deux manuscrits, le lien avec le commentaire de Daniel par St. Jérôme¹⁴⁴ ressort de façon patente : la main dépasse la curieuse structure contenant les flammes et y paraît

¹⁴⁴ Pour une excellente étude du commentaire de St. Jérôme de Daniel voir l'ouvrage de Régis Courtray : *Prophète des temps derniers. Jérôme commente Daniel*, Paris, Beauchesne, 2009. Le texte du Commentaire n'est actuellement accessible que dans l'édition des œuvres complètes de F.Glorie. Une

presque confondue tout comme dans le texte de St. Jérôme: « les doigts semblaient écrire sur le mur contre le chandelier de peur que la main et ce qu'elle écrivait était trop éloignée de la lumière ». ¹⁴⁵ La source de lumière qui dans « Le Festin de Balthazar » ne s'avérait pas particulièrement marquante va devenir dorénavant essentielle dans la réception de ce récit. Rappelons-nous que dans le récit biblique il s'agit d'un détail parmi une série d'autres : « en ce moment, apparurent les doigts d'une main d'homme, et ils écrivirent, en face du chandelier, sur la chaux de la muraille du palais royal » (Dn V, 5). De ce détail, St. Jérôme va donc faire un élément clef lorsqu'il attribue à la main une véritable intelligence, une volonté qui lui permet d'aller précisément à l'endroit où son écriture sera la plus illuminée.

Cette herméneutique qui consiste à commenter, souligner et expliquer la source de la lumière va perdurer jusque dans les romans policiers. C'est la raison pour laquelle on retrouve cette description de la bougie dans *Une étude en rouge* de Conan Doyle – description tout à fait superflue dans la mesure où elle apporte peu, voire rien à l'intrigue, mais qui cache par son *agrammaticalité* ¹⁴⁶ son intertextualité biblique : « Vous voyez cette bougie, sur la cheminée? Elle était allumée : ce coin qui est maintenant dans la partie la plus obscure se trouvait alors dans la plus éclairée » (p. 29). C'est également la

édition critique sera prochainement publiée par Régis Courtray.

¹⁴⁵ L'original : « Videntur autem digiti in pariete scribere contra candelabrum : ne et manus, et it quod, scribebatur, longius a lumine non parerent. » *Commentariorum in Daniele prophetam*, ed. F. Glorie, Turnhout Brepols, 1964, p. 520.

¹⁴⁶ Terme qu'avait employé Michel Riffaterre pour signaler une incongruité dans un récit qui va pousser le lecteur à chercher un sens en dehors du texte. Voir en particulier son article « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue esthétique*, n.1, vol.2, 1979, p. 128-150.

raison pour laquelle Auguste Groner consacre autant d'attention au fait que la découverte du Professeur Clusius qui consiste à reproduire de l'écriture perdue repose principalement sur les propriétés scientifiques de la lumière et de l'ombre, comme si la partie la plus essentielle du récit biblique était la luminosité du message fatidique. Dans *L'Emploi du temps*, on peut voir également l'importance de cette symbolique de la lumière ici inscrite dans la modernité lorsque toutes les enseignes, vitrines et inscriptions de Bleston vont contribuer à faire de cette ville, un énorme « mané, thecel, pharès » électrique et clignotant.

Quant au *Nom de la rose*, il s'agit, rappelons-le, d'un message qui ne devient visible que lorsqu'une flamme est portée derrière la feuille pour révéler l'écriture. Dans ce cas, il est d'ailleurs tout à fait possible qu'Eco se soit inspiré directement du commentaire de St. Jérôme, car au moment où le message devient visible, la flamme risque de consommer le papier, comme s'il s'agissait d'un équilibre parfait où la main devait se rapprocher le plus possible du message sans s'y confondre totalement, tel qu'on peut le constater dans le commentaire de St. Jérôme. Une référence explicite se cache d'ailleurs dans le roman. Dans la zone espagnole de la bibliothèque labyrinthique, dénommée YSPANIA, Adso découvre plusieurs manuscrits consacrés au commentaire de Béatus de Liébana. Le texte était comme l'indiquait le jeune moine « toujours plus ou moins le même, mais nous trouvâmes une fantastique diversité de variations dans les images, et Guillaume reconnut la patte de certains qu'il jugeait parmi les plus grands

d'entre les enlumineurs du règne des Asturies, Magius, Facundus et d'autres » (p. 338).¹⁴⁷

Outre la fréquence de candélabres et de la « *Dextera Dei* » dans ces enluminures, il est important de noter que les représentations médiévales adoptent, pour la plupart, une perspective typologique qui était, comme le souligne Auerbach, « largement répandue et extrêmement influente jusqu'au Moyen Âge, et même au-delà » (*Figura*, p. 70). Les manuscrits Béatus, par exemple, font partie d'un immense commentaire en trois parties sur l'Apocalypse¹⁴⁸ : « Le cycle préliminaire », « L'Apocalypse » et « Daniel ». Ce sont d'ailleurs ces trois parties qui ont contribué à la préparation du *Nom de la rose*, tel que le rapporte Eco dans *L'Apostille* :

[...] je me suis mis à feuilleter mes archives de médiéviste en hibernation (un livre sur l'esthétique médiévale en 1956, cent autres pages sur le même sujet en 1959, quelques essais en passant des retours à la tradition médiévale en 1962 pour mon travail sur Joyce, puis en 1972 la longue étude sur l'Apocalypse et sur les miniatures du commentaire de Beatus de Liebana : donc, le Moyen Age était toujours en activité).¹⁴⁹

Le pilier dans l'abbaye de Vézelay constitue un autre exemple de cette perspective typologique puisqu'il se trouve juste à côté d'un autre pilier, celui-ci dépeignant, comme le relève Massimo Leone, la chute de Babylone comme « préfiguration du Jugement Dernier ».¹⁵⁰

¹⁴⁷ L'original : « e il testo era più o meno sempre lo stesso, ma trovammo una fantastica varietà di variazioni nelle immagini e Guglielmo riconobbe la menzione di alcuni tra coloro che egli riteneva tra i massimi miniatori del regno delle Asturie, Magius, Facundus e altri » (p. 317).

¹⁴⁸ *L'Apocalypse de Las Huelgas*

¹⁴⁹ *Apostille au Nom de la rose*, p.20.

¹⁵⁰ « God's Graffiti : On the Social Aesthetics of Divine Writing », p. 120.

Ces représentations, bien qu'éloignées de plusieurs siècles du roman policier, n'y sont pas pour autant étrangères, car c'est avec celles-ci que se concrétise le lien entre le châtimement de Balthazar et celui qui s'effectuera à la fin des temps dans une tempête de feu. Souvenons-nous par exemple de la bibliothèque labyrinthique incendiée à la fin du *Nom de la rose*, du yacht qui brûle dans *Le Marin de Gibraltar*, la ville maudite de Bleston qui au fur et à mesure de ces incendies ressemble à un immense brasier ou la foule dans *Le Grand Elysium Hôtel* qui sera brûlée vive pendant que l'avion trace les lettres MENEMENETEKELPHARES. Il ne s'agit pas simplement de quelques références au Nouveau Testament, mais plutôt d'une théologie eschatologique qui se greffe à la péricope du « Festin de Balthazar » lorsque la révélation du « mané, thécel, pharès » va préalablement préfigurer la Révélation du « Fils de l'homme ». Loin donc d'être séparées des romans policiers modernes, ces représentations médiévales vont nourrir une longue tradition chrétienne qui placera dorénavant le « Festin de Balthazar » en relation avec l'arrivée du Christ et où le jugement de Balthazar annoncera celui de l'humanité toute entière.

Dans cette tradition typologique médiévale, il nous semble important de relever également les illustrations du « Festin de Balthazar » dans le *Speculum Humanae Salvationis*, car cet immense ouvrage théologique généralement attribué à Ludolphe de Chartreux, qui date du premier quart du XIV^e siècle, a été une des œuvres les plus diffusée à l'époque.¹⁵¹ Chaque chapitre du *Speculum* contient deux pages à quatre colonnes. À la tête de chacune desquelles on retrouve une xylographie de deux scènes

¹⁵¹ Cf. la préface de l'ouvrage d'Adrian Wilson et de Joyce Lancaster : *A Medieval Mirror*, Berkeley, University of California Press, 1984.

bibliques. Généralement, la première scène est tirée du Nouveau Testament alors que les trois autres reprennent des histoires de l'Ancien Testament. La scène du « Festin de Balthazar », *Manus domini scripsit in pariete*,¹⁵² côtoie donc la parabole des dix vierges dans Matthieu (Mt XXV, 1-3), *Regnum celorum simile decem virginibus* (Fig. 6).¹⁵³



Fig.6 – « Le Festin de Balthazar », *Speculae Humanae Salvationis* (v.1309-1324), xylographie, ch. XXIX.

Il existe, comme le souligne Leone, plusieurs points de connexion reliant ces deux images, et ainsi l'Ancien Testament et le Nouveau :

Deux d'entre elles sont plus pertinentes: l'usage approprié des réceptacles s'oppose à un usage inapproprié (tout comme les vierges écervelées ne savaient pas utiliser leurs lampes, les laissant se consumer, Balthazar ne savait pas comment se servir des récipients du temple, les remplissant de vin); et la seconde condamnation sans appel:

¹⁵² « La main de Dieu a écrit sur le mur »

¹⁵³ « Le royaume des cieux est comme les dix vierges »

tout comme les cinq vierges étaient exclues du mariage, Balthazar et ses complices étaient condamnés au jugement dernier.¹⁵⁴

Le rapport typologique s'exprime, cependant, peut-être encore plus manifestement en juxtaposant cette représentation du « Festin de Balthazar » avec la première illustration du chapitre (Fig.7) – celle qui dans l'organisation et la structure du *Speculum* dicte les trois autres, même si dans ce chapitre il s'agit exceptionnellement de trois scènes néotestamentaires et d'une seule scène vétérotestamentaire. Ici, la première illustration au sous-titre, *Extremum judicium*,¹⁵⁵ met en scène les vers 11 et 12 de L'Apocalypse de Jean. La xylographie montre Jésus qui s'assoit sur un arc-en-ciel avec la vierge Marie à sa droite et Jean le Baptiste à sa gauche. En dessous, quatre corps nus émergent du sol pour être jugés ; la main droite de Jésus avec la paume en l'air désigne les âmes sauvées alors que sa main gauche est pointée vers le bas afin de signaler les maudits.

¹⁵⁴ Ma traduction de l'original: « Two of these are most relevant: the correct usage of receptacles as opposed to the incorrect one (just as the five foolish virgins did not know how to use their lamps, letting them die out, neither did Belshazzar know how to use the vessels of the temple of Jerusalem appropriately, filling them with wine); and second, unappealable condemnation: just as the five foolish virgins were excluded from the wedding, so were Belshazzar and his acolytes condemned on the judgment day » (« God's Graffiti: On the Social Aesthetics of Divine Writing », p. 123-124).

¹⁵⁵ Le Jugement dernier.

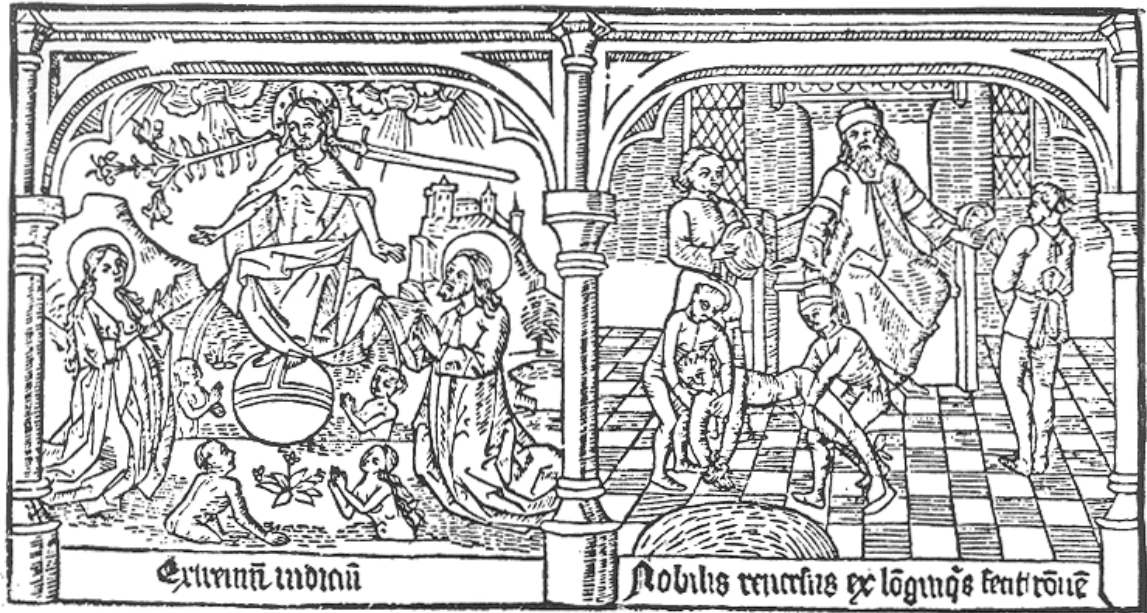


Fig.7 – « Le Festin de Balthazar », *Speculae Humanae Salvationis* (v.1309-1324), xylographie, ch. XXIX.

De ce point de vue, la condamnation de Balthazar se place très explicitement en rapport avec le Jugement dernier où viendra enfin le moment de rendre les comptes pour tous « les morts grands et petits, debout devant le trône » (Ap XX, 12). Il est également intéressant de noter qu'à l'instar de la colonne de l'abbaye Vézelay, ou encore des enluminures de Maius, la xylographie du « Festin de Balthazar » dans le *Speculum* dépeint très clairement la main écrivante, avec une différence notable: celle-ci est maintenant tournée vers l'extérieur et à l'endroit sur le mur où l'on s'attendrait à voir l'inscription biblique « mané, thécel, pharès », on découvre, au contraire, trois banderoles vides. L'artiste invite donc les observateurs à remplir eux-mêmes le dessin. Si Dieu est

donc le Juge dans le récit biblique, dans cette représentation, c'est maintenant à chaque individu d'effectuer et d'exécuter le jugement final.¹⁵⁶

2.2 Typologies et exempla

Si les précédents exemples visent surtout l'imaginaire pictural du « Festin de Balthazar » et dévoilent à quel point dessins, couleurs, labels, inscriptions, slogans et étiquettes font pleinement partie de l'esthétique médiévale, il est important de noter qu'il existe également une abondance d'exemples littéraires de Daniel V, dont des poèmes, *exempla* et drames. Une des reprises les plus extensives et riches du « Festin de Balthazar » se trouve dans le long poème anglo-saxon qui date probablement de la fin du quatorzième siècle,¹⁵⁷ connu sous le nom de *Cleanness*. Peu de choses sont connues de son auteur anonyme, renommé surtout pour son roman courtois *Sir Gawain and the Green Knight*, mais le poème constitue, par son adhésion aux conventions littéraires médiévales et sa juxtaposition complexe de vocabulaire religieux et courtois, un exemple majeur de la littérature anglo-saxonne. Réparti en trois sections: « Le déluge », « La destruction de Sodome » et le « Festin de Balthazar », le poème consiste en une série de paraphrases de la Bible latine en langue vernaculaire.¹⁵⁸ Cette reprise de l'histoire de

¹⁵⁶ Pour une analyse du *Speculum Humanae Salvationis*, voir *A Medieval Mirror* d'Adrian Wilson et de Joyce Lancaster Wilson.

¹⁵⁷ La plupart des experts sont d'accord sur le fait que son œuvre date de la fin du XIV^e siècle, mais le poème aurait pu être écrit aussi tôt que 1357, car le seul repère précis dans le texte s'avère une référence à *Mandeville Travels*.

¹⁵⁸ Voir notamment l'article de Nicholas Watson, « Censorship and Cultural Change in Late-Medieval England : Vernacular Theology, the Oxford Translation Debate, and Arundel's Constitutions of 1409 », *Speculum*, vol. 70, 1995, p. 822-64.

Balthazar a donc une fonction essentiellement didactique – celle d'instruire une population convertie sur l'importance de mener une vie morale et chrétienne:

But you, Belshazzar, his bold son and heir,
 Saw these signs with sight yet show little regard,
 But always have exalted your heart against the high God,
 Brazenly boasted with blasphemy and pride,
 And now with vanity and vice his vessel defiled,
 Which were first held in His house in honor of Him.
 You have fetched them for your followers, filled them
 With choice wine, in cursed times, for your concubines.
 You have brought beverages before your board in blessed vessels,
 Which with honor had been made holy by the hands of bishops,
 To glorify false gods never granted life,
 Made of sticks and stones, unable to stir.
 And for that frothing filth the Father of heaven
 Has sent these strange sights into this hall,
 The fist and fingers that froze your heart,
 Rasping runishly on the wall with the rough pen.
 These are the words written here, without more speech,
 As I comprehend each character, according to our Father's will :
Mane, Tekel, Phares, marked in three words,
 Accuse you on three counts for your immoral ways.¹⁵⁹

Dans ce court passage, l'auteur insiste sur la fierté et l'arrogance de Balthazar, faisant ainsi un exemple du roi. Il le réprimande en associant le péché de l'idolâtrie à la saleté ou « fylthe ». Le champ lexical inverse de la propreté apparaît dans les vers précédents en rapport, cette fois-ci, avec Daniel lorsque celui-ci est sollicité pour déchiffrer le message parce qu'il est capable de donner des interprétations « clene » ou propre: « All that he asked him he cleanly answered ».¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Cleanness, The Poems of the Pearl Manuscript*, (tr.) et (éd.) Kevin Gustafson, Peterborough, Ont., Broadview Press, 2010, vv. 1709-1728, p. 147. Malheureusement ce poème est inédit en français. Afin donc de faciliter la compréhension, nous avons choisi de reprendre ce poème directement en anglais moderne en utilisant l'édition et la traduction de Kevin Gustafson. Pour l'original, veuillez consulter la page correspondante dans la même édition.

¹⁶⁰ *Ibid*, vv. 1606, p. 141.

Ce champ lexical devient, en effet, le fil conducteur du récit lorsque le poème se termine sur une morale axée, de nouveau, sur l'importance de mener une vie pure ou « *clene* » :

That land was lost for its lord's wickedness,
 And the filth of the fellow who had defiled
 The ornaments of God's house, which were designed to be holy.
 He was condemned for his uncleanness, and caught by it,
 Deposed from his dignity for disgusting acts,
 Ejected forever from honor here on earth,
 And barred, I believe from bliss above.
 Before he looks on our Lord a long time will pass.
 Thus in three ways I have thoroughly shown you
 That uncleanness cleaves the courteous heart
 Of that gracious Lord who lives in heaven,
 Incites Him to anger, arouses His vengeance.
 Cleanness is His comfort, and He cherishes wisdom,
 And the seemly who shine sweetly shall see His face.
 May he give us grace to go brightly in our garments,
 So that we may serve in His sight, in unceasing joy.¹⁶¹

À la fin, l'auteur réussit ainsi à montrer de trois façons différentes, à travers les histoires du déluge, de la destruction de Sodome et du festin de Balthazar, une leçon claire: Dieu punit ceux qui ne sont pas purs de cœur. C'est une lecture qui fait montre, de fait, d'une grande richesse sémantique. En Moyen Anglais, le terme *clanness* se traduirait sans doute en Latin comme *virginitas* et aurait donc sûrement, comme l'indique Kevin Gustafson, une connotation sexuelle.¹⁶² Cette dimension sexuelle se manifeste à titre d'exemple dans les descriptions des concubines de Balthazar. Mais, plus fréquemment, l'auteur s'éloigne du sens premier du terme et encourage même, par moments, la poursuite du plaisir sexuel hétérosexuel. Le poète connu sous le nom du *Pearl Poet*

¹⁶¹ *Ibid*, vv. 1797-1812, p. 153.

¹⁶² *Ibid*, p.14.

élargit donc la portée sémantique du terme, y entendant surtout un sens abstrait: non seulement Dieu attache-t-il beaucoup de valeur à la « propreté », mais aussi Il ouvre, par ce biais, les pistes de la compréhension. La bonne et juste interprétation ne peut donc se faire que si l'herméneute est pur de cœur. De ce point de vue, le récit recèle sans doute un deuxième sens caché et puissamment politique : si ce sont traditionnellement les pères de l'Église qui proposent une lecture de la Bible – ceux-ci étant instruits dans la langue latine –, ici la position sociale n'est pas un critère de lecture pertinente. La juste interprétation repose, au contraire, en premier lieu sur la pureté de cœur de l'interprète. L'auteur justifie ainsi son propre projet qui consiste, rappelons-le, à paraphraser et à interpréter la Bible en langue vernaculaire.

Ces multiples niveaux de lecture devraient, sans doute, s'étendre également à une lecture typologique, même si l'auteur ne l'exprime pas directement. Un passage sur le ministère du Christ précède immédiatement le troisième *exemplum* sur « Le Festin de Balthazar », créant ainsi une rupture dans la chronologie vétérotestamentaire du récit. Si on fait appel à la tradition d'interpréter Balthazar comme une figure du Nouveau Testament, *Cleanness* maintient, comme le propose Gustafson, « une chronologie plus simple qui suit à la fois la relation entre Dieu et l'humanité – de la loi naturelle à la loi écrite jusqu'à la loi de la grâce – et le nombre grandissant de manières figuratives de voir Dieu pour les hommes ».¹⁶³ Cette digression rapide sur la vie et le ministère du Christ

¹⁶³ Ma traduction de l'original : « ...*Cleanness* maintains a more straightforward chronology that traces both the developing relationship between God and humanity – from natural law to scriptural law to the law of grace – and even the increasingly figurative ways in which mankind is able to see God. » (*Ibid.*, p. 18).

pourrait donc être vue comme une sorte d'épreuve spirituelle lancée par l'auteur à ses lecteurs:

Tout comme ceux qui rejettent Dieu dans la parabole, les lecteurs ne se concentrant que sur le niveau littéral du poème ratent non seulement le salut mais aussi exemplifient-t-ils le 'fylthe', compris dorénavant comme l'incapacité à participer à une lecture allégorique qui révélerait des vérités spirituelles présentes aux niveaux figuratifs du texte.¹⁶⁴

Cleanness devient ainsi une reprise particulièrement complexe du « Festin de Balthazar » axée principalement sur la question de savoir ce que signifie bien « déchiffrer » et « interpréter » – une problématique qui, à l'époque, équivaut à effectuer une lecture à plusieurs niveaux, le sens du texte étant à multiples facettes.¹⁶⁵

La tradition typologique apparaît plus explicitement dans *La Confessio Amantis* de John Gower, un poète écrivant également à la fin du quatorzième siècle. Dans sa préface, il inclut un passage sur le « Festin de Balthazar » qui relève très spécifiquement de la tradition médiévale de lire le châtement du roi Babylonien comme une préfiguration du Jugement Dernier :

According to that dream about
Which Daniel did in holy writ
Expound, as he deciphered it.
Through gold and silver, steel and brass
The world has gone, and now alas
On brittle toes It stands today
With steel all mixed with common clay,

¹⁶⁴ Ma traduction de l'original : « Like those who reject the lord in the parable, readers who focus on the literal level of the poem not only miss salvation but also exemplify filth, now understood as an inability to engage in allegorical readings that would reveal spiritual truths contained in the figurative levels of the text. » (*Ibid.*, p. 18).

¹⁶⁵ Voir l'*Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture* d'Henri Lubac, Première Partie, t. I et II, coll. Théologie 41, Paris, Aubier, 1959.

An instability innate;
 So must it soon disintegrate,
 As men could easily foresee.
 Paul, the apostle, said that we
 Would in our day the end behold
 Of this world; and as things unfold,
 We see the image overthrown,
 By which mankind's fate was made known,
 That stood in glory in its prime,
 But now is feeble; in our time
 With mischief and with peril fraught
 It stands divided. Is it not
 Just like the feet alloyed with clay
 As heretofore I did portray?¹⁶⁶

Ici, le destin de Balthazar (écrit inéluctablement sur le mur) se relie donc au destin de tous les infidèles qui apprendront leur sort à la fin des jours. À l'instar du poète de *Cleanness*, l'orgueil et l'avidité du roi babylonien servent donc d'avertissement contre la tentation de mener une vie immonde.

Geoffrey Chaucer, quant à lui, recourt à une autre convention médiévale de la littérature courtoise : celle de tirer plaisir de la ruine de personnages et de personnes riches et célèbres, connus depuis l'œuvre célèbre de Giovanni Boccaccio comme la tradition *de casibus*. Dans le *Conte du moine*¹⁶⁷, la chute de Balthazar se lit parallèlement à celle d'autres figures bibliques telles qu'Adam, Samson et Lucifer, mais aussi à celle de figures de la mythologie, telles qu'Hercule et même de l'histoire, telles qu'Alexandre le Grand, Jules César etc. Il présente ainsi une série de petites histoires suivant une

¹⁶⁶ Malheureusement nous n'avons pas pu trouver une traduction française de ce poème de Gower. Afin donc de faciliter la compréhension, nous avons choisi de nouveau de reprendre ce poème directement en anglais moderne en utilisant l'édition et la traduction de Richard Brodie qui se trouve en ligne : <http://www.richardbrodie.com/Prologue.html#daniel>. Pour le « Moyen anglais », veuillez consulter l'édition de MacAuley.

¹⁶⁷ *Les Contes de Canterbury*, trad. André Crépin, Paris, Gallimard, 2000. Le titre originel : *The Monk's Tale*.

disposition de rimes complexes, en ABABBCBC, sur l'ascension et le déclin de figures notables. Dans le style si caractéristique de Chaucer, l'histoire sur Balthazar se clôt avec une morale édifiante lorsque l'auteur intervient dans le récit afin de parler directement à son public :

Par cet exemple, Messeigneurs, vous voyez
 La fragilité de toute seigneurie.
 Dès que Fortune se détourne d'un homme,
 Elle lui enlève le règne et la puissance
 Et tous ses amis, nobles et manants,
 Car si ces amis dépendent de Fortune,
 L'adversité les rendra ennemis :
 Voilà une maxime souvent vérifiée.¹⁶⁸

Si la morale évidente dans cet épisode biblique tend sans doute à formuler une mise en garde contre les vices de la fierté et de l'arrogance, Chaucer va à l'encontre de ce modèle et se concentre plutôt sur les périls qui viennent avec l'ascension au pouvoir. Il se penche ainsi notamment sur les premiers vers dans Daniel V où les « mille invités » boivent, s'amusent et profitent de la bonne Fortune du roi.

Il existe également de nombreuses pièces de théâtre médiévales consacrées au prophète Daniel¹⁶⁹, dont deux qui ressortent de façon frappante en raison de leur usage de

¹⁶⁸ *Ibid*, vv. 2239-2246, p. 540. L'original :

Lordynges, ensample heerby may ye take,
 How that in lorshipe is no sikernesse.
 For whan Fortune wole a man forsake,
 She bereth away his regne and his richesse
 And eek hise freendes, both moore and lesse.
 For what man that hath freendes thurgh Fortune,
 Mishape wol maken hem eneymys, as I gesse.

This proverbe is ful sooth and ful commune (*The Canterbury Tales*, deuxième édition, ed. Robert Boenig et André Taylor, Toronto, Broadview Editions, 2012, vv. 2239-2246, p. 335)

¹⁶⁹ Voir la très longue notice intitulée « Histoire de Daniel » de James Rothschild dans son édition du *Mistère du Vieil Testament*, vol. 5, p. lj à lxvj.

la mécanique : *Incipit Danielis Ludis*¹⁷⁰, écrite par les étudiants de Vincent De Beauvais et *Historia de Daniel repraesentanda*¹⁷¹ par un certain Hilaire, le disciple de Pierre Abélard. Dans ces deux cas, les dramaturges ont cherché à reproduire à l'aide sans doute d'une série de cordes le moment fatidique dans « Le Festin de Balthazar » où le doigt de la main humaine commence à écrire son message funeste. Si, comme l'indique Gustave Cohen, « ce truc, indiqué par la rubrique, a été vraiment exécuté » et « [qu'une] main se montrait qui traçait au-dessus de la tête du roi de Babylone [...] il y a là indiscutablement une véritable habileté ». ¹⁷² La mécanique dans les pièces médiévales ne fait pas toujours montre, bien entendu, d'une grande sophistication. Cohen relève par exemple, une pièce sur la naissance de Jésus où l'étoile censée guider les rois mages à la crèche de Jésus était simplement montée sur un bâton.¹⁷³ Dans ces deux drames sur Daniel, on retrouve en revanche une volonté très réelle de voir les aventures de Daniel prendre vie, et ce surtout dans la pièce d'Hilaire qui aurait, selon Cohen, également inclus des lions entièrement « feints » avec « une mâchoire mobile que ferme l'ange du seigneur pour les empêcher de dévorer le jeune israélite ». ¹⁷⁴

Les nombreuses occurrences du « Festin de Balthazar » dans diverses formes littéraires et artistique médiévales (les manuscrits et enluminures, les poèmes, les

¹⁷⁰ Cette pièce se trouve dans une œuvre collective par les étudiants de de Beauvais publié par M. de Coussemaker en 1860. Cf. *Drames liturgiques*.

¹⁷¹ Cette pièce existe en manuscrit à la Bibliothèque Nationale sous le n. 1131 avec le *Mistère de La Résurrection de Lazar*, un miracle de *Saint Nicolas* et d'autres poésies latines d'Hilaire et a été publiée également par du Muril en 1849 dans ses *Origines du théâtre moderne*.

¹⁷² *La Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Champion, 1926, p. 30.

¹⁷³ *Ibid*, p. 31.

¹⁷⁴ *Ibid*.

dramas...) ainsi que son exploitation par les plus grands auteurs anglo-saxons du quatorzième siècle tels que Chaucer, John Gower et le poète anonyme de *Cleanness*, connu habituellement sous le nom du « Pearl poet », semblent indiquer que cet épisode biblique a joui d'une popularité importante tout au long du Moyen Âge et particulièrement dans le Moyen Âge tardif. C'est, en outre, au cours de ces premières représentations que certains des éléments les plus reconnaissables du « Festin de Balthazar » vont se concrétiser : l'image de la main droite qui écrit et qui devient synonyme de la morale divine par son association avec la droite, le candélabre et l'illumination du message qui vont devenir essentiels dans la péricope du « Festin de Balthazar » jusque dans les romans policiers, mais aussi et surtout l'association typologique qui va dorénavant relier le jugement de Balthazar au Jugement dernier et à un imaginaire eschatologique.

2.3 Le Livre de Daniel à la Renaissance

La Renaissance marque un tournant important et décisif dans la réception de la Bible, car si on retrouve déjà des exemples de textes subversifs au Moyen Âge¹⁷⁵ tel que le poème *Cleanness* qui prône une plus grande accessibilité de la Bible, il va presque sans dire que c'est avec la Renaissance et le développement de l'imprimerie que la diffusion et l'interprétation de la Bible explosent en Europe. Il n'est donc peut-être pas inutile de rappeler la célèbre citation d'Érasme qui se trouve dans son introduction du Nouveau

¹⁷⁵ Sur les études bibliques au Moyen Âge, cf., par exemple, l'ouvrage de Beryl Smalley: *The Study of the Bible in the Middle Ages*.

Testament de 1516 quant à la démocratisation de la Bible: « Je souhaiterais que les femmes même lisent l'Évangile, *omnes mulierculae* ; qu'elles lisent les Épîtres de Paul ; que le laboureur, le tisserand les chantent à leur travail ; que le voyageur les récite pour soulager sa route... ».¹⁷⁶ Si l'Europe participe donc à un véritable éveil culturel où la Bible devient la grande source de la littérature et des arts, il est curieux de noter qu'il existe toutefois relativement peu de reprises du « Festin de Balthazar ». Un coup d'oeil rapide dans *Le Mistère du vieil testament*, publié tout d'abord en 1500 puis en 1522 et encore en 1542, ne révèle, par exemple, aucune référence au « Festin de Balthazar ». Cette œuvre collective de presque 50 000 vers prend comme source les épisodes de l'Ancien Testament et a dû, comme l'indique James de Rothschild dans l'introduction de son édition, « s'élaborer lentement pendant le cours du XVe ».¹⁷⁷ Pourquoi ne trouve-t-on donc aucune pièce consacrée à Daniel V dans cet ouvrage phare alors qu'au cours du quatorzième siècle, il existe, nous venons de le voir, de nombreux *Mistères* où l'épisode du « Festin de Balthazar » intervient de manière importante ?

C'est une absence d'autant plus curieuse que les écrivains de la Renaissance manifestent une appréciation particulière pour les rébus, les jeux de mots, les hiéroglyphes, les emblèmes et les écritures secrètes, comme l'a très bien montré l'ouvrage de Jean Céard et J.C. Margolin : *Rébus de la Renaissance. Des images qui*

¹⁷⁶ Cette citation se trouve plus précisément dans le *Paraclesis ad lectorem pium* qui suit la préface du Nouveau Testament. Voir la traduction de Lucien Febvre dans *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 4^e édition, 1944, p. 108. Pour une autre traduction française de cette citation, cf également Érasme. *Œuvres choisies*, (éd) Jacques Chomarat, Paris, Hachette, 1991, p. 451.

¹⁷⁷ *Le Mistère du vieil testament*, vol. 5, Paris, Firman Didot, 1878-1891, p. iv.

parlent.¹⁷⁸ Leonardo Da Vinci avait consacré par exemple plusieurs études à l'écriture hiéroglyphique et ses propres carnets ont été écrits dans une sténographie italienne de sa propre invention, rendue encore plus opaque par son recours à une écriture spéculaire. Le célèbre manuscrit de Voynich qui date selon la majorité des estimations du début du XV^e siècle et qui a été selon toute probabilité composé dans le Nord de l'Italie, dévoile lui aussi ce penchant pour les codes et les écritures secrètes. Ce manuscrit de 240 pages sur la botanique, l'astronomie, la biologie, la cosmologie, la pharmacologie et les recettes¹⁷⁹ est écrit entièrement en code et continue à laisser les experts et les cryptologues perplexes. Le jeu de mots du « Festin de Balthazar » aurait donc pu en toute évidence répondre aux goûts de l'époque.

Certains écrivains et artistes se sont, bien sûr, inspirés du « mané, thécel, pharès » de *Daniel*. Dans la tradition italienne, le tableau du « Festin de Balthazar » du peintre Francesco Ricchino mérite d'être mentionné. Ce dernier montre la main émergeant d'un nuage jaune. Dans cette scène vive et colorée, la main a une qualité fantasmagorique et jette la confusion dans l'assistance lorsqu'elle écrit le message funeste en lettres latines.

¹⁷⁸ Voir également l'ouvrage d'Olivier Millet : *Hieroglyphe et allégorie dans la première moitié du XVI^e siècle. De la reconfiguration humaniste de l'allégorisme* (2012), ou encore celui de Karl Giehlow qui était sans doute le premier à étudier l'importance des hieroglyphes à la Renaissance en 1915 : *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.*

¹⁷⁹ Les illustrations en font preuve.



Fig.9 – Francesco Ricchino, *Convito di Baldassarre* (post 1550 – ante 1599), huile sur toile, 140x96 cm, le musée Pinacoteca Tosio Martinengo à Brescia, Italie.

Chez certains écrivains de la Renaissance italienne, il existe également quelques références clefs, telles que l'emploi intéressant du mot « faro »¹⁸⁰ chez Boccaccio¹⁸¹ ou comme lorsque Guido da Pisa commente le célèbre *Inferno* de Dante en expliquant que ce chef-d'œuvre est un texte public comme le message sur le mur babylonien.¹⁸² Mais, ces exemples – pour autant qu'ils soient significatifs – ne sont pas nombreux. Dans la Renaissance plus tardive, il est, en outre, essentiel de soulever l'importance des

¹⁸⁰ Traduction : « phare ».

¹⁸¹ Voir notamment la section intitulée « *Ebraico Phares* » de l'article d'Alessandro De Angelis : « Un'etimologia di Boccaccio e il toponimo Faro "Stretto di Messina" », *Cultura Neolatina*, n. 3-4, 2011, p. 313-331.

¹⁸² Ce commentaire, dont était également familier Boccaccio, contient une illustration vive de l'inscription « Mané, thécel, pharès ». Cf. l'article de Millard Meis : « *An Illuminated Inferno and Tracento Painting in Piso* », *The Art Bulletin*, vol. 47, n.1, 1965, p. 21-34.

paraphrases bibliques comme, à titre d'exemple, le best-seller de Sébastien Castellion, *Dialogorum sacrorum ad linguam simul et mores puerorum formandos libri quatuor*¹⁸³ avec un nombre important de rééditions. Mais cette pratique de la paraphrase, pour autant qu'elle soit essentielle,¹⁸⁴ ne vise pas spécifiquement l'épisode du « Festin de Balthazar ». Comment alors expliquer cette apparente pénurie de textes sur « Le Festin de Balthazar » à l'âge d'or de la Bible et où il existe de toute évidence une vraie fascination pour les inscriptions ? La question est complexe et il nous paraît impossible de réduire une si grande problématique en quelques lignes ni de déterminer le nombre exact de reprises du « Festin de Balthazar » sans faire un recensement de toutes les contributions littéraires et artistiques au cours de la Renaissance. Il nous semble toutefois important de noter que si « Le Festin de Balthazar » ne semble pas traverser la littérature et les arts des XV^e et XVI^e siècles de manière large, d'autres épisodes dans Daniel tel que l'épisode de la « fosse aux lions » et surtout l'épisode deutérocanonique de « Susanne et les vieillards » ont joui, en revanche, d'une extrême popularité.

Dan Clanton consacre en effet un ouvrage tout entier à la réception de « Susanne et les vieillards » à la Renaissance: *The Good the Bold and the Beautiful : The Story of Susanna and its Renaissance Interpretations* et attribue la popularité de cet épisode à son sujet sexuel et une préoccupation croissante à la Renaissance pour la chasteté et la pudeur des femmes.¹⁸⁵ Il n'est donc sans doute pas surprenant de voir que le dernier tome du

¹⁸³ Köln, J. Aquensis, 1551.

¹⁸⁴ Cf. notamment l'introduction de Michel Jeanneret dans l'ouvrage collectif : *Les paraphrases bibliques au XVI^e et XVII^e siècles*, (ed. Véronique Ferrer et Anne Montero), Genève, Droz, 2006.

¹⁸⁵ Ces représentations de Susanne ne peuvent pas être séparé d'un discours et débat plus large entre Catholiques et Protestants sur le rôle des femmes. Voir notamment le chapitre intitulé « The Renaissance

Mistère du vieil testament recèle une longue pièce consacrée à Susanne. Dans ce chapitre deutérocanonique, la jeune femme refuse de coucher avec deux vieillards et pour s'en venger ils l'accusent d'adultère. Au cours du dialogue, le choix de rester fidèle à son mari est mis en avant quand Susanne explique les dangers de montrer aux hommes la moindre affection :

Ung cueur femenin est forclos
De son honneur par faulx langage,
Et pourtant une fille sage
Se doit monstrier doulce et honneste,
Sans souffrir qu'on la tase ou baise,
Car baisier attraict autre chose.¹⁸⁶

Si on peut donc facilement reconnaître la tendance à l'époque de commenter le comportement féminin, notamment lorsqu'il s'agit d'un rapport conjugal, l'aspect qui attirera le plus notre attention ici est le rôle que jouera Daniel à tirer les faits au clair, car au cours de cette pièce, le jeune prophète est décrit comme astucieux, intellectuel et rationnel – des qualités non anodines dans une étude sur le roman policier. Rappelons-nous la thèse de Messac qui consiste à tracer la naissance du roman policier à un courant rationaliste qui débute à la Renaissance :

À partir de la Renaissance, la littérature enregistre la courbe de l'influence croissante du rationalisme. La parole de Montaigne ne reste pas sans écho. Si la croyance aux sorciers et à la magie reste longtemps enracinée dans beaucoup d'esprits (n'a-t-elle pas encore aujourd'hui des racines profondes?), l'élite des pays européens va, pendant deux

and Women », p. 97-120 dans l'ouvrage de Dan Clanton: *The Good, The Bold and The Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*, New York, T&T Clark, 2006.

¹⁸⁶ *Le Mistère du vieil testament*, v. 39989-39994.

siècles et plus, manifester une préférence éclatante pour les explications rationnelles.¹⁸⁷

Plus précisément, ce qui naît de « rationaliste » à la Renaissance, c'est, en fait, l'étude du « signe », comme en témoignent les nombreuses études scientifiques des diables et des monstres publiées à l'époque.¹⁸⁸

Cette préférence pour des explications rationnelles se répercute dans la pièce tout d'abord par le biais du champ lexical, car les « signes » que Daniel résoudra sont présentés comme des problèmes scientifiques. La pièce, tout en gardant le sujet principal de « Susanne et les vieillards », commence par des scènes sur les chapitres deux et quatre de Daniel où le roi Nabuchodonosor fait appel à ses sages pour faire déchiffrer des rêves.¹⁸⁹ Lorsque le roi présente son rêve à Daniel, il souligne l'importance d'interpréter clairement et de manière scientifique :

Vous estes grans clers, interpretateurs
Scientifiques, pour mon songe congnoistre,
Gens entendus, subtilz divinateurs.¹⁹⁰

Et quand Daniel réussit sa tâche – après que tous les sages babyloniens ont échoué – ce sont ses capacités scientifiques que Nabuchodonosor loue :

Tu es tout plain
De sciences scientifiques
Quant tu as trouvé les pratiques
De mon songe ainsi exposer ;
On ne peult mieux prophétiser

¹⁸⁷ *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, p. 80.

¹⁸⁸ Cf. la grande thèse de Jean Céard : *La nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.

¹⁸⁹ Plus tard dans cette étude, nous découvrirons, d'ailleurs, à quel point ces deux chapitres sur les rêves de Nabuchodonosor seront liés à l'épisode du « Festin de Balthazar », car tous trois commencent avec un puzzle ou une énigme à résoudre.

¹⁹⁰ *Le Mystère du vieil testament*, v. 39717-39719.

[...]
 O Daniel, quelle science
 Est en toy ! On te doit priser
 Quant tu sçays si bien deviser
 Les songes qui sont offusquez
 Tant de sages ay invoquez
 Qui n'ont sceu faire ce devis.¹⁹¹

À dire vrai, l'emploi du mot « science » en rapport avec l'interprétation d'un rêve peut paraître incongru et révèle à quel point la notion de science évolue en fonction de ce que chaque culture et civilisation entendent par connaissance.¹⁹² Mais ici cette difficulté se trouve elle-même problématisée dans la pièce. Au moment où Nabuchodonosor recourt à Daniel, le jeune prophète lui explique que l'interprétation d'un rêve dépasse la raison humaine et nécessite alors le recours à Dieu :

Sans doubter,
 Hault prince qu'on doit redoubler,
 Dieu seul le sçait, car homme humain
 De ce ne peult estre certain
 Sans la grâce du créateur.¹⁹³

Un peu plus loin, Daniel reprend cette même idée et remet de nouveau en question l'appel de Nabuchodonosor pour des interprètes « clers » et « scientifiques » :

A tous humains est impossible
 Le sçavoir, prince d'eficace,
 Se ce n'est moyennant la grâce
 De Dieu, qui veult manifester
 Ses haulx fais, pour te relater
 Choses qui doyvent advenir.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibid*, v. 40126 – 40143.

¹⁹² Voir l'ouvrage de Sylvaine Bokdam consacré à la lecture des rêves à la Renaissance: *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Honoré Champion, 2012.

¹⁹³ *Le Mistère du vieil testament*, v. 39777 – 39881.

¹⁹⁴ *Ibid*, v. 40057- 40062.

Dans ce contexte, la « science » ne correspond donc pas à une démarche spécifique, mais au contraire à la sagesse que possède Daniel de pouvoir distinguer entre ce qui est du ressort de l'homme et ce qui est, au contraire, du ressort de Dieu.¹⁹⁵

Quand le dialogue passe en revanche à une scène sur l'épisode de « Bel et le Serpent », Daniel se sent pleinement en mesure de résoudre l'énigme. Dans cet épisode, le prophète réussit, rappelons-le, à prouver que l'idôle « Bel » ne peut manger ni boire en éparpillant des cendres sur le sol et en analysant les empreintes le lendemain. Il s'agit ici donc d'une approche scientifique au sens strict, ce qui permet à Daniel de se moquer ouvertement des croyances babyloniennes :

Je dy qu'il est mort, somme toute ;
Il ne parle mot, ne voit goutte,
Franchement declare son cas.
Qu'il soit vray, regardez les pas
Des chamberières de voz prestres

Qui ont retiré en leurs estres
Geste viande que avons veue.
Treshaulte science pourveue,
Vecy ou se sont retirez.¹⁹⁶

Au moment donc où la pièce tire à sa fin et que le dialogue retourne de nouveau à l'épisode de « Susanne et les vieillards », l'astuce, l'intellect et l'ingéniosité du prophète ne peuvent être contestés. Dans une éclatante scène finale, Daniel innocente la jeune femme Susanne lorsqu'il interroge les deux vieillards séparément et découvre qu'ils mentent. Si la pièce ne contient donc aucune référence spécifique au « Festin de Balthazar », il s'agit toutefois d'une évolution importante dans la réception du Livre de

¹⁹⁵ C'est donc en priant que celui-ci réussit enfin à interpréter le rêve de Nabuchodonosor.

¹⁹⁶ *Ibid.*, v. 40696-v. 40704.

Daniel, car ici c'est la « science » du jeune prophète qui devient le fil conducteur du récit.¹⁹⁷

2.4 L'école néerlandaise, Rembrandt et l'herméneutique juive

Si la Renaissance marque, comme l'avait indiqué Messac, le moment d'une transition où l'élite des pays européens va manifester une préférence de plus en plus nette pour des explications rationnelles, il faudra attendre le XVII^e siècle pour que le centre d'attention porté sur « Le Festin de Balthazar » se déplace vers l'inscription sur le mur et son déchiffrement. C'est, en effet, le célèbre tableau de Rembrandt qui va dorénavant changer la réception de Daniel V en popularisant une interprétation talmudique de l'épisode biblique et en introduisant au public la notion d'un « mané, thécel, pharès » codé. Cette représentation s'inscrit, comme le proposent Justus Lange, Sebastian Dohe et Anne Harmssen dans leur ouvrage *Mene, Mene, Tekel : Das Gastmahl des Belsazar in der niederländischen Kunst*, dans la filiation d'une riche tradition du « Festin de Balthazar » dans l'art néerlandais. Vers le début du siècle, l'artiste flamand, Jan Harmensz Muller, réputé pour ses peintures et gravures de personnages mythologiques et

¹⁹⁷ D'autres portraits de Daniel de l'époque souligneront également le jugement de Daniel. Du côté de la Renaissance anglaise, on trouve, par exemple, une référence de ce genre dans *Le Marchand de Venise* (orig. *The Merchant of Venice* 1596-1598) de Shakespeare. Dans l'acte IV, sc.1, intitulé « Venise : un court de justice », Portia s'habille en avocat nommé Balthazar et Shylock la compare à Daniel lors de son procès : « Un Daniel vient juger : oui, un Daniel! Ô jeune homme avisé, combien je t'honore! » (*Le Marchand de Venise* trad. Jean Gillibert, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p.183). S'il s'agit ici d'une scène pleine d'ironie et sans doute de préjugés antisémites, car le degré auquel cette pièce est antismétiste fait l'objet d'un débat permanent, l'emploi du substantif : « un Daniel venu pour nous juger » montre à quel point le prophète devient synonyme du bon jugement et de l'astuce dans l'esprit général du public.

bibliques, inaugure la vague de « Festin de Balthazar » avec sa version de l'épisode transformée ensuite en gravure (Fig.10).



Fig. 10 – Jan Harmensz Muller, *Le Festin de Balthazar* (v. 1600), huile sur bois, 108.7 cm x 142 cm, Musée des Beaux Arts, Dole, France.

Une copie de la scène apparaît dans une Bible illustrée et en grande circulation à l'époque et a donc été imitée, copiée et adaptée de nombreuses fois par des artistes tels que Frans Reicher, Frans Francken I et Frans Francken II. Ce dernier a produit plusieurs versions de l'épisode biblique, lesquelles sans être des copies exactes du tableau de Muller en reprennent sa composition générale (Fig. 11, 12 et 13). Le nombre et la

position des tables, l'échelle des figures et la représentation du roi Balthazar sous un canopée de tissus rouges de style orientale évoquent tous, en effet, le tableau de Muller.



Fig.11 – Frans Francken II, *Le Festin de Balthazar* (entre 1595-1642), peinture sur cuivre, 36 cm x 52 cm, musée du Louvre, Paris.



Fig.12 – Frans Francken II, *Le Festin de Balthazar* (v. 1616), peinture sur cuivre, 52.4 cm x 75 cm, Galerie Salomon Lilian, Amsterdam/New York.



Fig.13 – Atelier de Frans Francken II, *Le Festin de Balthazar* (entre 1581-1642), huile sur bois, 53 cmX 75 cm, collection privée.

En 1625, Pieter de Grebber s'éloigne du modèle de ses prédécesseurs en se concentrant surtout sur la figure de Balthazar (Fig.14). Dans sa version de l'épisode, le roi est habillé somptueusement et les tissus des nappes, draps et habits s'entremêlent et se confondent, tombant voluptueusement au sol. À moitié allongé et incliné contre la reine, le roi semble se distancier et se reculer face au doigt qui émerge des nuages. À sa gauche, on retrouve un paon, dont l'éventail de plumes s'étend vers le ciel. Dans l'art chrétien de la Renaissance, le paon symbolise souvent l'immortalité et la résurrection, car selon une ancienne croyance sa chair ne pouvait pas se décomposer. On le retrouve donc souvent, comme l'indique Simona Cohen dans *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, dans l'iconographie de la Nativité de Jésus¹⁹⁸ et sa présence dans ce tableau pourrait donc être interprétée dans un sens ironique. Or, il est sans doute beaucoup plus probable qu'elle relève de cet autre champ symbolique associé à l'oiseau: celui de la vanité et de la fierté.¹⁹⁹ Ici, Balthazar pêche sans le moindre souci et porte ainsi une robe luxueuse et tachetée qui évoque les plumes du paon. Par le biais d'un bestiaire symbolique, De Grebber souligne donc la véritable nature du roi et rend évidente la raison de sa chute.

¹⁹⁸ Voir notamment p.115 dans le chapitre intitulé : « The Enigma of Carpaccio's *Venetian Ladies* », *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Amsterdam, Brill, 2008.

¹⁹⁹ Depuis le Moyen Âge, le paon symbolise « l'homme fier qui dresse la tête mais qui est rempli de vergogne lorsqu'il s'aperçoit qu'il marche dans la fange de ses péchés » (Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2004, p. 166).



Fig.14 – Pieter de Grebber, *Le Festin de Balthazar* (v. 1625), huile sur toile, 151 x 223 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Allemagne.

C'est cependant quelques années plus tard, vers 1635, qu'émergera la version la plus célèbre du « Festin de Balthazar » de cet âge d'or de l'art néerlandais.



Fig. 15 – Rembrandt, *Le Festin de Balthazar* (v. 1635), huile sur toile, 167.6 x 209.2 cm, London National Gallery.

Ce tableau de Rembrandt (Fig. 15) que nous avons déjà mentionné, mais que nous réinsérons ici afin de pouvoir mieux le commenter, met en scène le moment culminant de l'action: la main trace son message funeste et le roi effrayé se met à trembler pendant que les pichets remplis de vin tombent comme des objets annonciateurs de la déchéance et comme un rappel de leurs origines iniques. Bien que Rembrandt réduise le nombre d'invités de mille à une poignée de spectateurs, l'impact visuel est patent et devient un

exemple parfait du style baroque, réputé surtout pour évoquer l'émotion et non le calme qui serait plutôt caractéristique des peintures de la Renaissance. Les regards des invités témoignent, en effet, du choc, bien que la source de leur émotion soit inconnue, car ce qui est « vu » ne fait pas face aux spectateurs. En raison de l'angle de la table, il est difficile de préciser le rapport de chaque invité à l'écriture et à la main. Si nous traçons une ligne des yeux des invités à la destination apparente de leur regard, certains ont l'air de regarder trop haut, d'autres trop bas, ou c'est le roi qui est visé au lieu de la main et son écriture. Les angles se multiplient et la confusion s'inscrit sur les visages de l'assistance, comme si Rembrandt avait voulu mettre en valeur le caractère énigmatique de l'inscription. L'artiste utilise, en outre, la position des corps comme des obstacles à la compréhension. Les deux femmes qui auraient pu avoir une bonne vue de la scène, l'une en face du roi, l'autre tenant un pichet, sont bloquées – la première tourne sa tête, la deuxième est gênée par la main du roi.

Au niveau de l'écriture, la représentation de Rembrandt constitue une rupture radicale par rapport aux versions précédentes de l'épisode. À la différence de ses prédécesseurs qui choisissent soit de ne pas reproduire le « mané, thécel, pharès », soit de le transformer en lettres latines, Rembrandt peint de véritables lettres hébraïques.²⁰⁰ Le contraste entre les pigments les plus sombres et les plus clairs, ce clair-obscur si emblématique de Rembrandt joue à plein ici. Le mur presque noir crée un arrière-plan profond sur lequel apparaissent les lettres brillantes. Le chandelier évoqué dans Daniel V

²⁰⁰ Dans l'art de cet âge d'or, le motif de l'inscription est, en revanche, commun. Voir entre autres les tableaux de Pieter De Hooch, Gabriël Metsu, Jan Lievens, Bartholomeus Van Der Helst, Pieter Saenredam et Anthony Leemans. Pour une analyse de l'emploi des inscriptions dans l'art néerlandais du XVIIe siècle, voir le chapitre « Looking at words : The Representation of Texts in Dutch Art », *The Art of Describing* de Svetlana Alpers, Chicago, University of Chicago Press, p. 169-229.

ne figure pas dans la scène, mais des rayons baignent la calligraphie de lumière et encadrent les lettres d'un cercle lumineux. Le script bénéficie donc d'une dimensionnalité, d'une couleur et d'une luminosité. Or, si le message s'écrit dans un alphabet précis et net, l'aspect le plus notable et surprenant de cette représentation repose sur l'emplacement des lettres. Rembrandt comme nous le savons bien encode le message en écrivant « mene, mene, thecel, upharsin » verticalement sur le mur de droite à gauche et non pas horizontalement – une idée qui puise ses origines dans le Talmud. Ce passage talmudique qui se trouve dans le traité de Sanhedrin (folio 22a) de la section « Seder Nezikin » porte notamment sur la question de savoir pourquoi le roi et ses sages babyloniens ne profèrent pas leur propre interprétation du message divin. En se concentrant sur l'étonnant emploi du verbe « lire » et non pas « déchiffrer » dans le texte massorète : « Alors, accoururent tous les sages du roi ; mais ils ne purent ni *lire* l'écriture ni en faire connaître l'interprétation au roi » (Dn V, 8), les rabbins talmudiques avancent l'hypothèse que le message avait dû être codé.

Rav Samuel propose que les lettres apparaissent de haut en bas tout comme dans le tableau de Rembrandt, Rav Johanan que le message soit écrit à l'envers de gauche à droite, Rav Ashi que la deuxième lettre de chaque mot soit déplacée d'une place et Rav Simeon que des lettres de la fin de l'alphabet aient été substituées pour celles du début, selon une forme de permutation gématrique intitulée *at bash* (Sanhedrin, folio 22a). Dans *Rembrandt's Jews*, Steven Nadler souligne ainsi à quel point le tableau de Rembrandt constitue une célébration de la perspective juive :

Au XVII^e siècle, les écrivains chrétiens ignoraient ou rejetaient les diverses explications rabinniques à la perplexité de Balthazar. Dans les représentations artistiques, la question est éludée car les mots écrits sur

le mur sont écrits et lisibles en latin ou sont absents. Seul Rembrandt a montré un intérêt pour la tradition juive.²⁰¹

Il est important de noter que cet intérêt que l'artiste éprouve pour le judaïsme – un aspect très connu et amplement discuté dans l'œuvre de Rembrandt – se nourrit très probablement de ses échanges avec un homme vénéré dans la communauté, le Rabbin Menasseh ben Israel.²⁰² Celui-ci servait de relais entre les juifs et les calvinistes et il fut l'auteur d'une série de livres destinés à un lectorat chrétien, dont un volume intitulé *Terminus vitae* touche brièvement les interprétations juives de l'épisode du « Festin de Balthazar ». Un tableau dans cet ouvrage – découvert d'abord par Reiner Haussherr en 1963²⁰³ – montre les lettres fatidiques s'afficher dans des colonnes verticales selon l'interprétation talmudique avancée par Rav Samuel.

Si le *Terminus vitae* constitue donc sans doute le point de relais pour Rembrandt entre le récit biblique et l'herméneutique juive, il est important de signaler que la représentation verticale de ce dernier ne correspond pas tout à fait à la version reproduite dans l'ouvrage de son ami. Au lieu d'écrire « Mene, Mene, Thecel, Upharsin », l'artiste a peint « Mene, Mene, Thecel, Upharsiz ». Des rayons-x de la peinture révèlent deux choses : premièrement, que la main scriptrice a été déplacée à droite pour donner

²⁰¹ Ma traduction de l'original : « In the seventeenth century, Christian writers either ignored or rejected the various rabbinic solutions to Belshazzar's perplexity. In artistic depictions of the subject, the issue is avoided as the words on the wall either appear in normal (and readable) Latin or are omitted altogether. Rembrandt alone showed an interest in the Jewish tradition » (*Rembrandt's Jews*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p.126).

²⁰² Récemment, il y a eu beaucoup de travail fait sur la « déjudaïsation de Rembrandt », notamment un ouvrage sorti en 2007 intitulé *The « Jewish » Rembrandt : the Myth Unravelled*. Or, il est évident que dans ce cas spécifique, la représentation de Rembrandt repose sur des commentaires se trouvant dans le talmud et signalés à l'artiste par le rabbin Menasseh Ben Israel.

²⁰³ Voir p. 144-148 dans « Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandt's Belsazarbild », *Oud Holland*, vol. 78, 1963, p.142-149.

l'impression que la main est en train d'écrire et montrer l'épisode dans le zénith de l'action. Et deuxièmement, que la bonne lettre (le nun sofit) était originellement présente.²⁰⁴ Les spécialistes de Rembrandt semblent d'accord sur le fait que cette différence de lettre est une erreur.²⁰⁵ Le « zayin » et le « nun sofit » se ressemblent, certes, et pourraient être confondus. Mais, le choix de la lettre complique, à notre avis, l'interprétation. Le zayin et le nun sofit (le « n » final) ont la même valeur numérique, 7, selon la méthode « gématrique » du « Mispar Katan » – un calcul qui se base sur l'association de chaque lettre avec un chiffre.²⁰⁶ Il est donc possible que Rembrandt ait voulu doublement encoder le message. Le zayin se termine, par ailleurs, avec la lettre « n », et s'avère donc conforme à une autre convention de la gématricie (« Ofanim »), selon laquelle la fin du mot devient le début de la lettre de remplacement²⁰⁷ ; ou encore le mot « zayin » a la valeur numérique de 67 (« Mispar hechrachi »), ce qui le lie traditionnellement et gématriquement au mot de la même valeur, « Binah », signifiant « compréhension » ou « connaissance ». Ainsi, il faut dire que si c'est une erreur – et ici nous rejoignons les experts pour dire que cela en est très probablement une – quelle jolie erreur! Non seulement elle soulève les jeux possibles avec le codage, mais aussi elle souligne toute la difficulté d'interpréter l'écriture divine dans cet épisode biblique. En

²⁰⁴ Pour une analyse plus détaillée, voir p.59-63 de l'ouvrage de Michael Zell : *Reframing Rembrandt : Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam*, Berkeley, University of California Press, 2002.

²⁰⁵ À l'exclusion de Shalom Sabar qui suggère dans son article « Between Calvinists and Jews : Hebrew script in Rembrandt's Art » que le déplacement de la main masque la fin du tracé de la lettre, le « nun sofit ». Voir p. 390 dans *Beyond the Yellow Badge : Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, (éd.), Mitchell B. Merback, Amsterdam, Brill, 2007. La partie supérieure et visible de la lettre nous semble, cependant, plus conforme à un « zayin ».

²⁰⁶ Cette méthode est plus complexe que la méthode conventionnelle de calcul « Mispar Gadol », car les zéros sont tronqués. C'est pourquoi le « nun sofit » qui a habituellement la valeur 700 devient remplaçable par la septième lettre de l'alphabet, le « zayin ».

²⁰⁷ Ici, l'association fonctionne dans le sens inverse : le zayin serait remplacé par le nun.

codifiant le message – et même en se trompant selon toute probabilité – Rembrandt met l'accent sur l'unicité de l'alphabet hébreu. Par l'absence de la voyelle à l'écrit, par la correspondance des lettres avec une valeur numérique selon l'étude cabalistique de la « gematrie », l'Hébreu, comme l'affirme bien Désirée Mayer, « se lit comme une aventure intellectuelle ».²⁰⁸ Il faut imaginer les voyelles absentes, tracer et multiplier les correspondances entre les mots de même valeur et créer une corne d'abondance de significations.

À notre connaissance, Rembrandt est seul à s'être servi de la discussion sur les codes et les écritures secrètes dans le Talmud pour sa représentation de l'inscription biblique.²⁰⁹ Mais l'emploi de l'hébreu ou le recours à d'autres interprétations de l'herméneutique juive ne sont pas inédits. Dans *Le Festin de Balthazar* de l'artiste français du règne de Louis XIV, Claude-Guy Hallé (1652-1736), le « mané, thécel, pharès » est en caractères hébreux – un choix non négligeable dans le sillage de tableaux de cet épisode en lettres latines.²¹⁰ La peinture de Hallé (Fig. 16) vient par ailleurs d'être redécouverte et a donc fait l'objet d'une exhibition entre le 1^{er} octobre et le 11 janvier 2015 au *Petit Palais du Musée des Beaux-Arts* à Paris.

²⁰⁸ « Dire, redire ou contredire : Éclats du corpus sacré dans la littérature hébraïque moderne », p. 143.

²⁰⁹ Il est sans doute intéressant de noter que son disciple Aart de Gelder a également peint une version du « Festin de Balthazar » qui reprend de nombreux éléments de son tableau. En particulier, la coupe renversée par le roi dans la peinture de Gelder évoque celle de la servante dans le tableau de Rembrandt. Si on peut clairement constater l'influence de Rembrandt sur son œuvre, il est cependant important de noter que Gelder ne trace pas l'inscription sur le mur. Ce tableau est au J.Paul Getty Museum en Californie.

²¹⁰ En 1874, l'artiste russe, Vasily Surikov a peint, lui aussi, de lettres hébreux dans sa version de l'épisode.



Fig. 16– Claude Guy Hallé (1652-1736), *Le Festin de Balthazar* (date inconnue), huile sur toile, 223,5 x 199,5 cm, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de Paris.

Conservé dans une salle du presbytère de l'église Saint-Augustin, le tableau se trouvait, comme l'indique la notice du Musée « dans un état d'encrassement qui empêchait tout à la fois l'attribution du tableau et l'identification de la scène : les caractères hébreux, qui permettent ordinairement la lecture de l'iconographie, étaient invisibles et les inventaires

mentionnaient ainsi un Repas chez Simon ».²¹¹ Il est intéressant de noter par ailleurs que comme Rembrandt, Hallé²¹² s'est trompé de lettre, cette fois-ci sur le premier mot de l'inscription biblique. Dans son tableau, la lettre « N » de « mané » est un « nun sofit » (N finale) et non un « n » régulier, ce qui souligne de nouveau toute la complexité de l'épisode biblique et surtout l'aspect babélique propre à l'intrigue. Ici, il s'agit par ailleurs d'une inscription en formule de trois et non en formule de quatre. Dans le texte massorétique, le premier « mene » est répété deux fois. Il est possible que cette répétition représente, comme l'indique l'exégète, J.J Collins, une simple erreur de transcription,²¹³ mais au travers les siècles, elle a provoqué de nombreux débats et a constitué un point d'écart entre les diverses traductions bibliques. Le deuxième « mané » n'a pas été repris dans la Septante, ni dans la Vulgate. Dans sa célèbre traduction biblique publiée en 1667, Lemaître de Sacy choisit alors d'adopter la formule de trois « mané, thécel, pharès » alors que le King James reprend la double inscription du « mané », ce qui a mené à une rupture nette entre les traditions anglo-saxonnes et françaises et latines de cet épisode biblique.²¹⁴ Suite à la Bible de Sacy, la majorité des traductions françaises, y compris la Bible de Jérusalem sur laquelle nous nous appuyons, ont repris le texte massorétique en formule de quatre, mais dans l'imaginaire français, la formule « mané, thécel, pharès »

²¹¹ Voir le site de l'exposition : <http://www.petitpalais.paris.fr/en/expositions/redecouverte-et-restauration-du-tableau-de-claude-guy-halle-le-festin-de-balthazar>

²¹² Le disciple de M. Hallé, Jean Charles-Frontier (1701-1763) s'est également inspiré de cet épisode biblique. L'illustration en craie blanc sur papier vert, 164 x 228mm, s'intitule, *Le Festin de Balthazar où il voit la main qui écrit sa condamnation* et fait partie de la collection de Düsseldorf museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie.

²¹³ Voir p. 250 de *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press, 1993.

²¹⁴ Nous reviendrons sur cette question des différentes traductions bibliques dans le chapitre 5 : « Le problème de(s) Daniels »

est restée bien ancrée, raison pour laquelle nous la retrouvons dans les romans de Leblanc et de Butor.

Un autre peintre français se démarque également par son recours à l'herméneutique juive. Quelques années après le tableau du « Festin de Balthazar » de Rembrandt, Jacques Stella, connu habituellement pour ses tableaux du Christ, s'inspire remarquablement d'une histoire rabbinique sur *Daniel V*. Cette histoire qui se trouve dans le midrash (Midrash Rabbah, Cant. Rab, iii. 4) attribue un rôle majeur aux futurs rois Cyrus et Darius à la mort de Balthazar.²¹⁵ L'intrigue se déroule ainsi : suite à l'apparition mystérieuse de la main, Balthazar craint qu'un ennemi cherche à entrer dans le palais royal. Il commande à ses portiers qui, dans ce cas ne sont autres que Cyrus et Darius, de décapiter tout intrus au palais, même ceux qui prétendraient être lui. Souffrant, cependant, de plus en plus de crises de panique au cours de la nuit, le roi décide de quitter la salle du festin par une porte dérobée afin de prendre l'air. À son retour, il implore Cyrus et Darius de le laisser entrer, mais les portiers ayant été avertis d'une telle situation, le mettent rapidement à mort. Le gouache de Stella (Fig. 17), convenablement intitulé *La Mort de Balthazar* dépeint donc ce moment funeste dans le midrash où Balthazar est décapité par ses propres vassaux.

²¹⁵ Dans le récit biblique, la mort de Balthazar est décrite hâtivement. À l'instar d'autres textes midrashiques, il s'agit donc ici d'un véritable ajout ou supplément à l'histoire du « Festin de Balthazar ». Dans *Intertextuality and the Reading of Midrash*, Daniel Boyarin analyse ce phénomène littéraire de façon plus détaillée, proposant que le midrash (à la différence des commentaires talmudiques), ne puisse être classé sous la rubrique de la poésie, de l'allégorie ou du commentaire. Il devrait, au contraire, être considéré, selon lui, comme un véritable acte herméneutique, où le lecteur les lie parallèlement et simultanément avec le texte biblique afin de recréer l'expérience de la révélation au mont Sinaï.



Fig.17 – Jacques Stella, *La mort de Balthazar* (1650), gouache en craie et en stylo, 167 x 190 mm, Collection privée.

Ces diverses représentations qui soulignent les origines juives de l'épisode biblique ne peuvent être considérées comme anodines dans une étude sur le roman policier car c'est par le biais des caractères hébreux, les jeux de mots, bref le message que l'astuce de Daniel se réalise et que le centre de l'épisode va se déplacer vers des enjeux épistémiques : comment lire? comment déchiffrer? comment arriver à un sens quand le sens nous échappe ? Par sa présentation du message en caractères hébreux et sous forme codée, le tableau de Rembrandt constitue un moment charnière dans ce parcours. Il est d'ailleurs difficile de ne pas voir son impact sur les romans policiers modernes, tel que dans la récurrence des inscriptions en formule de trois reprenant la

structure ternaire de la langue hébreu dans l'œuvre de Leblanc (VDH, XYZ...),²¹⁶ ou dans la référence aux croquis « cabalistiques » dans *Le Mystère du théâtre romain* d'Ellery Queen, ou encore dans la description des différentes possibilités de codage suite à la référence au « mané, thécel, pharès » dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco :

Tu peux par exemple substituer une lettre à une autre, tu peux écrire un mot à l'envers, tu peux mettre les lettres dans l'ordre inverse, mais en prenant une sur deux, et puis en recommençant depuis le début, tu peux comme dans le cas présent remplacer les lettres par des signes zodiacaux, mais en attribuant aux lettres cachées leur valeur numérique et ensuite, selon un autre alphabet, convertir les nombres en d'autres lettres... (p. 180).²¹⁷

Cette description résume presque exactement la conversation dans le traité de Sanhedrin (folio 22a) du Talmud dont s'est inspiré Rembrandt. Comme Queen, Eco décrit, de surcroît, les caractères codés comme « cabalistiques ».²¹⁸

En outre, comme le tableau de Rembrandt qui montre la scène *in medias res*, un grand nombre de ces romans policiers semblent reprendre cette image d'une main qui n'a pas terminé d'écrire. Rappelons que dans *Une étude en rouge* la police interprète le message « Rache » comme le début du prénom Rachel. L'image de la lettre manquante revient dans *Lettres sans réponse* lorsque la victime n'arrive pas à tracer la dernière lettre « X » de son message,²¹⁹ et encore dans *L'Emploi du temps* où il ne reste sur la vitrine de

²¹⁶ Cette structure ternaire est manifeste dans le tableau de Rembrandt qui est en trois rangées (MNA, MNA, TKL...)

²¹⁷ L'original: « Puoi per esempio sostituire una lettera con un'altra, puoi scrivere una parola a rovescio, puoi mettere le lettere in ordine inverso, ma prendendone una sì et una no, e poi ricominciando de capo, puoi come in questo caso sostituire le lettere con segni zodiacali, ma attribuendo alle lettere nascoste il loro valore numerico e poi, secondo un altro alfabeto, convertire i numeri in altre lettere... » (p. 170-171).

²¹⁸ Il s'agit du moment où Guillaume déchiffre le message de Venantius pour la première fois : « 'A propos, dit-il, j'ai déchiffré les signes cabalistiques de Venantius. » (p. 224).

²¹⁹ Dans son état inachevé, celle-ci se transforme en Y et déroute toute l'investigation.

l'Ancien Cathédrale de Bleston que « la dernière lettre de l'inscription 'Mané, Thecel, Pharès', avec le doigt qui achève de la tracer » (p. 98). Ce « S », rappelons-le, contamine par sa correspondance sonore une série de lieux dans le roman de Butor et se mute, en outre, petit à petit en Z lorsque le son des mouches devient envahissant et se mêle au son du bourdonnement électrique de la ville. Ce « SZZZ... » lancinant et quasi-omniprésent, serait-il un clin d'œil au « zayin » énigmatique dans la peinture de Rembrandt ? Il est difficile de savoir de façon certaine, mais une chose est sûre : Butor éprouve une fascination particulière pour Rembrandt²²⁰ et notamment pour son recours aux inscriptions qu'il étudie dans un petit ouvrage intitulé, *Les Mots dans la peinture*.²²¹ Cet essai ne se réfère pas spécifiquement au tableau du *Festin de Balthazar*, mais il comporte une analyse d'une autre œuvre de Rembrandt dans lequel il s'agit de nouveau d'une inscription cryptique et de nature sans doute cabalistique²²² : sa gravure, connue comme *Faust* (1653).²²³ Tout porte à croire qu'il s'agit alors – du moins dans la description de l'inscription sur la vitrine de l'Ancienne Cathédrale – d'un cas d'ekphrasis.²²⁴

²²⁰ En 2005 il lui consacre une étude toute entière : *Dialogue avec Rembrandt van Rijn sur Samson et Dalila*.

²²¹ Il reprend ce sujet, à savoir les mots dans la peinture, dans un article paru en 1987 dans la revue *Arts et littérature* : « Travailler avec les peintres ».

²²² L'inscription dans cette gravure est la suivante : INRI/ ADAM TE DAGLRAM/ AMRTET ALGAR ALGASTNA. Personne n'a encore percé cette énigme, mais dans le contexte du quartier juif dans lequel vivait Rembrandt et son amitié avec le rabbin Menasseh Ben Israel, il nous semble très probable qu'il s'agisse ici de nouveau d'un recours à l'herméneutique juive, bien que plusieurs chercheurs ont très justement soulevé la possibilité que le premier segment du message cryptique, INRI se réfère à l'inscription sur la croix de Jésus : « Iesvs Nazarens Rex Iudaeorum » (John IXX,19), à savoir « Jésus de Nazareth, roi des juifs ». Pour une excellente analyse de cette gravure, cf. l'article de Deni McIntosh McHenry : « Rembrandt's *Faust in his Study* Reconsidered : A Record of Jewish Patronage and Mysticism in Mid-Seventeenth Century Amsterdam. »

²²³ Voir p. 106 dans *Les Mots dans la peinture*.

²²⁴ C'est un lien que j'explore plus longuement dans l'article « Mene, Mene, Thecel, Upharsin : Texte, image et rébus chez Rembrandt et Butor » dans le *Bible et intermédialité. La lettre et les images*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

2.5 « Le Festin de Balthazar » dans l'art et la littérature baroque²²⁵

Dans la réception du « Festin de Balthazar », la représentation de Rembrandt ressort ainsi de manière frappante et souligne en outre l'impact du visuel sur l'imaginaire biblique. De même qu'il est difficile de ne pas penser à la célèbre fresque de la création d'Adam sur le plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange en songeant au moment où Dieu « créa l'homme à son image » (Gn I, 26), il est difficile de ne pas voir les caractères hébreux dans la peinture de Rembrandt avec, comme l'avait bien indiqué Butor, « le doigt qui achève de la tracer » en songeant au festin fatidique dans le Livre de Daniel. Cet épisode biblique devient de fait un sujet particulièrement riche dans les arts visuels sans doute grâce en partie à la popularité du tableau de Rembrandt, mais sans doute aussi parce que ce chapitre biblique prend exceptionnellement comme sujet à la fois l'écriture et l'art. Que nous nous fions à l'interprétation talmudique avançant l'hypothèse d'un message codé ou secret, ou encore au texte biblique qui place l'épisode sous le signe de Babel,²²⁶ ce qui est clair, c'est que pour les invités du festin, « le mané, thécel, pharès » ne fut qu'une série de signes incohérents. À cela s'ajoute tout l'aspect spectaculaire de l'épisode : l'arrivée des doigts de la main humaine, les milles invités qui

²²⁵ Le baroque est d'abord un courant dans les beaux-arts. Voir, par exemple, la traduction française de l'ouvrage capital de H. Wölflin, *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. En relation à la littérature, le terme fut cependant longuement débattu. Pour une discussion plus approfondie sur le baroque en littérature, voir *La littérature baroque en Europe* de Didier Souiller.

²²⁶ Rappelons-nous que la scène a lieu dans la même plaine babylonienne, Shinar, que celle de la tour de Babel. Au début du XIX^e siècle, l'artiste britannique, John Martin, peint deux grandes tours dans le cadre supérieur et à gauche de sa version du « Festin de Balthazar ». Les tours sont presque aussi imposantes que l'espace réservé à Daniel et au message cryptique. Cf. p 145 de ce travail.

assistent à la scène et le fait que le message s'écrit sur un mur vierge et éclairé comme une peinture dans une salle de galerie. Ce sont des éléments qui projettent « Le Festin de Balthazar » dans un entre-deux où se chevauchent texte et image, écriture et art, lecteur et spectateur.

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles et notamment dans le courant du baroque, paraissent ainsi une série de représentations du « Festin de Balthazar ». À la même époque que Rembrandt, Jusepe de Ribera interprète, par exemple, lui-aussi l'épisode biblique, dans son tableau, connu sous le titre anglais « Vision of Belshazzar » (Fig. 18).



Fig.18 – Ribera, Jusepe de, *Vision of Belshazzar* (v. 1635), huile sur toile, 20.5 x 25.5 cm, Collection privée, le palais de l'archevêque, Milan.

Ce tableau peu connu de la collection du palais de l'archevêque à Milan après avoir été offert par le cardinal Monti en 1650, ne dépeint qu'une seule partie de l'épisode: la main mystérieuse. Celle-ci émerge d'une buée nuageuse à gauche du cadre et l'index

commence à écrire. Tel que chez Rembrandt, Ribera se concentre sur le moment le plus dramatique de l'action lorsque la main humaine trace les mots fatidiques.

Une dizaine d'années plus tard, son compatriote, Juan Carreño de Miranda illustra lui aussi l'épisode. À la différence du tableau de Ribera qui étonne par sa profonde et austère simplicité, celui de Carreño se caractérise par une attention particulière aux détails (Fig. 19).



Fig.19 – Juan Carreño de Miranda, *La cena del rey Baltasar* (v. 1647-49), huile sur toile, 172.5 x 327.6 cm, Bowes Museum, Bernard Castle.

L'ambiance est feutrée et le tapis géométrique dans les tons du rose, du bleu et du jaune doré donne une impression de richesse et de luxe. L'artiste se concentre, en effet, sur le grand nombre d'invités et la somptuosité du décor, transformant le palais babylonien en

une grande salle rappelant des châteaux royaux du XVII^e siècle.²²⁷ A gauche et à la plus grande table, le roi lève son bras afin d'indiquer selon toute probabilité son choc devant les mots funestes qui sont en train de s'afficher au dessus de l'énorme arche rose en face de lui. Si sa perturbation est cependant évidente, Carreño de Miranda fait preuve de retenue, créant un sentiment de tension : l'assistance ne s'émeut guère, tout à fait inconsciente de la tragédie qui se déroule.

Dans le courant du baroque italien, la version saisissante du « Festin de Balthazar » de Pietro Dandini (Fig. 20)²²⁸ frappe en revanche par l'adéquation entre le fond et la forme. Ici personne n'ignore la scène d'épouvante.

²²⁷ Dans ce sens, il n'est sans doute pas inutile de noter que très jeune dans sa carrière, Carreño s'est assuré les droits d'étudier les fresques des palais royaux et en 1660 il a été nommé le « pintor de cámara » et peignait principalement les membres de la famille royale d'Espagne.

²²⁸ Les versions du « Festin de Balthazar » de Giovanni Martinelli et d'Andrea Celesti font également partie de ce courant baroque en Italie.



Fig.20 – Pietro Dandini, *Convito di Baldassarre* (v. la fin du XVII^e), huile sur toile, 87 x 165 cm, Musée des Beaux Arts Poushkine, Moscou.

La main trace son message en lettres rouges, les invités portent des vêtements aussi ponctués de rouges, un tissu rouge est suspendu des deux côtés de la table ; toute la salle du banquet semble, en effet, éclaboussée de rouge, comme si le sang de Balthazar coulait déjà dans les halls du palais. Le roi et ses invités s'entassent dans la salle ; leurs corps se balancent, se recourent et se heurtent ; une multitude de mains se lancent en l'air et les figures que l'on voit au loin bougent de façon erratique comme si tous les invités faisaient partie d'une seule et même danse infernale.

À cela s'ajoutent les tableaux de Giovanni Martinelli²²⁹, Andrea Celesti²³⁰, Vittorio Maria Bigari²³¹ et Nicola Bertuzzi²³² – bien que certains participent plutôt du baroque tardif. La version du « Festin de Balthasar » de Nicola Bertuzzi, par exemple, incarne parfaitement le rococo²³³ et son style plus orné et sa composition plus libre (Fig.19).



Fig.19 – Nicola Bertuzzi, *Mané, Thécel, Pharès : Le Festin de Balthasar* (v. 1760), huile sur toile, 128,8 x 170,8 cm, musée du Louvre, Paris.

²²⁹ *Convito di Baldassarre*, v. 1653, huile sur toile, 228 x 341 cm, Uffizi, Firenze.

²³⁰ *Convito di Baldassarre*, 1705, huile sur toile, 157 cm x 203 cm, L'Ermitage, Saint Pétersbourg.

²³¹ *Convito di Baldassarre*, 1740, huile sur toile, 121 cm x 96 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

²³² Nicola Bertuzzi, *Mané, Thécel, Pharès : Le Festin de Balthasar* (v. 1760), huile sur toile, 128,8 x 170,8 cm, musée du Louvre, Paris.

²³³ Dans le style rococo, l'illustration de François Boucher, *Le Festin de Balthazar* (1727-8), dans la Collection privée d'Horvitz à Boston mérite également d'être signalée.

Dans ce tableau, les invités sont habillés dans des vêtements pastel, les lignes sont courbées, et il existe un air de flamboyance, typique du rococo.²³⁴ L'inscription « MANÉ, THÉCEL, PHARÈS » s'affiche sur un mur orné d'un trompe-l'œil et fait face au public plutôt qu'aux invités dans la salle. Comme dans une pièce de théâtre où les actes se jouent devant une marée de spectateurs, ce tableau truffé d'artifices et de théâtralités rappelle donc une mise en scène.

En littérature, les références au « Festin de Balthazar » se multiplient également. En opposition directe au mouvement classique privilégiant le rationnel, l'intellect, l'ordre et la mesure, cette littérature va accorder, au contraire, une grande place à l'instabilité, la folie, l'émoi.²³⁵ Marquées par le Contre-Réforme et les guerres de religions, les reprises du « Festin de Balthazar » vont prendre une profonde importance politique et théologique. Dans son célèbre poème sur les sept jours de la Création, *Sepmaine* (1578), Guillaume de Salluste Du Bartas laisse, par exemple, transparaître une référence clef au « Festin de Balthazar » où l'accent se place sur le pouvoir de Dieu et la vanité de l'homme. Cette référence arrive à l'hémistiche exact du *Premier Jour* (vers 383 d'un poème qui en compte 766) :

C'est luy [l'Eternel] qui tient en main de l'horloge le poids,
Qui tient le Calendrier, où ce jour et ce mois

²³⁴ Bertuzzi a étudié à Bologne aux côtés de Vittorio Maria Bigari qui à la fin de la période baroque avait lui-aussi peint une version du « Festin de Balthazar » annonçant le style rococo.

²³⁵ Dans son résumé de son ouvrage sur le baroque en littérature, Didier Souiller le présentera ainsi : « Apparaît ainsi [durant le période 1580-1660] un vaste ensemble, finalement assez cohérent, d'images et de questions identiques, qui trouvent à s'illustrer dans certains genres littéraires alors fleurissants, comme le drame " baroque " ou le roman picaresque, et dans un type d'écriture ambiguë, révélatrice de ces temps de crise et de transition. » (*La littérature baroque en europe*, pas de pagination)

Sont peints en lettre rouge: et qui courans grand-erre
 Se feront plustost voir que prévoir à la terre
 C'est alors, c'est alors, ô Dieu : que ton fils cher,
 Qui semble estre affublé d'une fragile chair,
 Descendra glorieux des voûtes estoilees.²³⁶

Dans sa réécriture poétique de la Genèse, Du Bartas inscrit, par le biais du cinquième chapitre de Daniel, toute la terreur sacrée de la fin du monde. Il s'agit en effet d'une série d'images clefs dans Daniel V qui vont glisser petit à petit vers une eschatologie. « Le poids », « l'horloge », « le calendrier » et bien sûr les « lettre[s] rouge[s] » évoquent tous ce moment fatidique où Balthazar est jugé « léger » et où « le doigt de la main » scelle son destin. Parallèlement à cette annonce fatidique se trouve cependant l'annonce du « fils cher » de Dieu qui « [d]escendra glorieux des voûtes estoilées ».²³⁷ C'est une référence qui s'inscrit alors dans cette longue tradition typologique qui consiste à relier le jugement de Balthazar à celui du Jugement dernier, mais qui semble prendre un sens plus vif ici lorsque le message fatidique apparaît en « lettres rouges ».

Agrippa d'Aubigné, quant à lui, explore l'épisode dans le sixième chant « Vengeances » des *Tragiques* (1616). Dans ce vaste poème épique sur les guerres de religion et dans lequel la péricope du Jugement dernier prend également une place centrale,²³⁸ c'est l'aspect politique du « Festin de Balthazar » qui prime :

Le doigt qui escrivit, devant les yeux du fils
 De ce Roy abesti, que Dieu avoit prefix

²³⁶ *La Sepmaine*, (éd.) Michel Braspart, Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1947, v. 381-384.

²³⁷ Pour une analyse plus longue de cette référence au « Festin de Balthazar », cf. la page 12 à 14 de l'article de Géralde Nakam : « Du Bartas-Beçalel: ou deux sources pour Du Bartas », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n. 39, 1994, p. 7-19.

²³⁸ Le poème culmine dans un chant intitulé « Jugement » où Dieu tranchera entre les Justes et les Méchants.

Ses vices et ses jours sceut l'advenir escrire,
Lui mesme executant ce qu'il avoit pu dire.

O tyrans, apprenez, voyez, resolvez-vous
Que rien n'est difficile au céleste courroux;
Apprenez, abbatus, que le Dieu favorable
Qui verse l'eslevé hausse le misérable;
Qui faict fondre dans l'air d'un cherub le pouvoir,
De qui on sent le fer et la main sans la voir;
L'oeil d'un Sennacherib void la lame enflammée
Qui faict en se jouant un hachis d'une armée;²³⁹

Ici, le roi « abesti » se réfère à Nabuchodnosor que Dieu a condamné à errer dans les champs comme une bête pendant sept années dans le quatrième chapitre de Daniel. Son fils Balthazar, tout à fait conscient donc des conséquences de ne pas honorer Yahvé, voit le doigt tracer un avenir qu'il n'anticipe que trop bien. Comme maints auteurs avant lui, il est important de souligner que d'Aubigné utilise la figure de Balthazar à titre d'exemple élargissant la portée de son poème par l'emploi de l'apostrophe - « Oh tyran » - et insistant sur la capacité de Dieu de retourner les fortunes de tout homme, quelle que soit sa richesse ou son pouvoir. L'image de la main sert, par ailleurs, de lien entre Balthazar et son prédécesseur, Sennachérib lorsque le doigt divin qui trace les lettres fatidiques devient celui muni d'une épée qu'avait vu le chef assyrien lorsqu'il a blasphémé contre Yahvé et que Celui-ci envoya un ange dans son camp « et y fit mourir 185 000 hommes » (II Rois IXX, 35). C'est une filiation qui s'étend finalement à tous les tyrans puisqu'il s'agit bien « d'un Sennachérib » : « De qui on sent le fer et la main sans la voir/ l'œil d'un Sennachérib void la lame enflammée ».

²³⁹ *Les Tragiques*, édition établie par J.-R. Fanlo, Paris, Champion, vol. I-II, 1995, Livre VI, vv. 419-430.

Le motif du « Festin de Balthazar » réapparaît dans le poème *Discours par stances avec l'esprit du feu Roy Henri Quatriesme* lorsque le grand doigt de Dieu trace son message funeste :

Ma plume ainsy vouloit m'emplumant d'espérance
 D'animer plus qu'un autre à ses larmes la France
 Mieux louer, Mieux pleurer que nul autre mon Roy;
 Quand un esprit de feu, mon docteur à prédire
 Tourne mes yeux à voir par un grand doigt écrire;
 MENE THEKEL PEPAS en funeste paroy²⁴⁰

Tandis que dans *Les Tragiques*, d'Aubigné se concentrait surtout sur les rois à postérité biblique, ici il assigne le rôle de Balthazar à Henri IV. Grand soutien du parti protestant, d'Aubigné est donc appelé à voir, malgré lui, « le terrible message s'écrire sous ses yeux, alors qu'il s'apprête à déplorer l'assassinat du roi ».²⁴¹ Il interprète ainsi l'abjuration du roi en 1593 comme un acte d'arrogance contre Dieu qui entraîne les tentatives d'atteinte à sa vie et qui scelle son destin. Il ne s'agit pas ici, comme le note Samuel Junod, « de convaincre, et il n'est plus temps de compter sur la participation des interlocuteurs dans la recherche de la vérité ; il s'agit d'asséner et de sanctionner, ou de récompenser ».²⁴² Dans un contexte marqué par la recatholisation du royaume et la marginalisation du parti huguenot, dont l'instrument principal est, par une ruse de l'histoire, le roi reconverti au catholicisme, Henri IV, le poète est rebuté par « [s]on Roi ».

²⁴⁰ *Discours par stances avec l'esprit du feu Roi Henri Quatrième, Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, vv. 25-30.

²⁴¹ Gisèle Mathieu-Castellani, « L'inscription sur un mur : *MANE, THEKEL, PHARES...* », p. 413.

²⁴² *Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète*, Paris, Droz, 2008, p. 235.

Ce sermon s'achève – comme c'était le cas dans *Les Tragiques* – sur une injonction violente contre tous les chefs d'État qui comme Balthazar auraient l'audace de se détourner de Dieu:

Tyrans à roide col, que les genoux en ploie
Aux pieds de Dieu, baisez le fils qu'il vous envoie,
Ou la verge de fer qui fait fondre et pourrir
Trônes, sceptres, État en l'oublieuse cendre;
Rois, colère du Ciel qui ne pouvez apprendre
A servir l'Éternel apprenez à mourir.²⁴³

Un poème d'éloge funèbre est donc gagné par l'amertume, puis la colère, et sert à la fois d'épithète acerbe et d'avertissement pour ses successeurs. Un avatar du prophète, le poète devient ainsi « un nouveau Daniel voyant de ses yeux les lettres fatidiques écrites de feu et de sang ».²⁴⁴

En Espagne, on retrouve également des reprises importantes du « Festin de Balthazar ». Le siècle d'or espagnol qui a donné lieu, rappelons-le, aux tableaux de Jusepe Ribera et de Carreño de Miranda, va également être jalonné par plusieurs reprises littéraires de cet épisode biblique. Par exemple, dans la pièce, *Le Festin du roi Balthazar*²⁴⁵ (1632) de l'écrivain baroque Pedro Calderón de la Barca, la mort figure comme personnage à la table du festin. Un exemple classique de l'auto-sacramental, l'œuvre met en scène un véritable combat de l'âme lorsque des personnages symboliques incarnent des vertus et des vices. La liste complète des personnages inclut : « Le roi Balthazar » (El rey Baltasar), « L'Idolâtrie » (Idolatría), « La Vanité » (Vanidad),

²⁴³ Discours par stances avec l'esprit du feu Roi Henri Quatrième, v. 348-354.

²⁴⁴ Mathieu-Castellani, « L'inscription sur un mur : MANE, THEKEL, PHARES... », p. 414.

²⁴⁵ Original : *La cena del rey Baltasar*

« Daniel », « La Pensée » (Pensamiento), « La Mort » (La morte) et « Une Statue » (Una Estatua, *a caballo*). Le dialogue qui se poursuit déclenche une importante réflexion philosophique et théologique sur la nature du péché et de la tentation. *La cena del rey Baltasar* (a. 1648)²⁴⁶ sera également le titre originel de la pièce de théâtre du dramaturge espagnol, Agustín Moreto.²⁴⁷ Un disciple de « l'école de Calderón », Moreto admire et imite les œuvres de son prédécesseur. Sa version du « Festin de Balthazar » s'écarte cependant largement de l'œuvre de ce dernier. Une comédie, le ton est plutôt léger et les situations loufoques : deux prétendants, Ciro et Balthasar, sont dans une rivalité amoureuse pour deux femmes, Fenix et Diana. Ce n'est en effet que dans la dernière partie de cette pièce en trois actes que Moreto évoque l'épisode biblique et les thèmes du sacrilège et de la punition du coupable qui demeure au fondement de la pièce de Calderón.²⁴⁸

²⁴⁶ La date exacte de cette pièce est inconnue. Pour des raisons biographiques, nous savons qu'elle a été écrite avant 1648, mais elle a été publiée de façon posthume en 1798.

²⁴⁷ Pour mettre ces pièces en contexte, cf. l'excellent ouvrage collectif paru en 2012 : *La Biblia en el teatro español*, (éd.) Francisco Dominguez Matito et Juan Antonio Martínez Barbel). En ce qui concerne la *Cena del rey Baltasar* de Calderón et de Moreto, trois articles dans cet ouvrage sont à signaler : « De la fuente bíblica a su expresión dramática en el teatro sacramental de Calderón » d'Ana Suárez Miramón, « La Comédias Biblicas de Agustín Moreto (1616-1689) en el conjunto de la producción dramática » de Maria Luisa Labato et « Daniel y los judios : material dramático para Moreto y sus colaboradores » de Delia Gavela Garcia. Pour ce qui est de la pièce de théâtre de Calderón, cf. également l'article de Françoise Gilbert : « Función dramática y representatción del sueño en dos autos de Calderón *La Cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662) ».

²⁴⁸ Cette tradition théâtrale du « Festin de Balthazar » en Espagne va perdurer jusque dans la littérature contemporaine. En 2002, le dramaturge espagnol, Ortiz de Gendra portera « Le Festin de Balthazar » de nouveau à la scène dans sa pièce : *Mane, Thecel, Phares*.

2.6 Deux références anglo-saxonnes au « Festin de Balthazar » au XVIII^e siècle

Dans la période suivant cette floraison de reprises de l'épisode biblique dans la littérature et l'art baroque, « Le Festin de Balthazar » perd en popularité, bien qu'on retrouve quelques représentations classiques au XVII^e siècle. Rappelons-nous, par exemple, du tableau récemment redécouvert de Claude-Guy Hallé, ainsi que l'illustration du « Festin de Balthazar » de son disciple Jean Charles Frontier, auquel s'ajoute un tableau de Hyacinthe Collin de Vermont.²⁴⁹ Ces artistes sont tous liés à l'Académie de la peinture, Hallé y étant sans doute le plus établi puisque chargé de peindre pour les résidences royales de Meudon et Trianon. Dans l'art et la littérature classique, l'accent se place cependant de plus en plus, nous le savons bien, sur la mythologie gréco-latine et l'épisode du « Festin de Balthazar » ne sera pas davantage exploité au fur et à mesure du XVIII^e siècle. Si Daniel V sombre alors dans un quasi-oubli pour ensuite resurgir, nous allons le voir, de manière fougueuse au XIX^e siècle, deux références à Daniel V dans la littérature anglo-saxonne du XVIII^e siècle nous semblent cependant importantes à relever. La première se trouve dans le poème « The run upon the bankers » du satiriste irlandais, Jonathan Swift et la deuxième, dans le long poème anglais, *Les Nuits* d'Edward Young.

²⁴⁹ *Le festin de Balthazar*, 1735, huile sur toile, 37.5 cm x 46.8 cm, Dijon, Musée Magnin.

Paru en 1720, « The run upon the bankers »²⁵⁰ témoigne d'un moment clef de l'histoire irlandaise : le pays sous la férule anglaise est plongé dans une période de pauvreté et la cause principale de cette faillite est largement attribuée à la cupidité des banquiers. Une colère et une méfiance générale envers l'aristocratie de l'argent est devenue un des thèmes récurrents dans la littérature pamphlétaire, dont Swift sera un des contributeurs les plus caustique.²⁵¹ « The Run Upon the Bankers » se poursuit dans ce même ton :

[...]

So powerful are a banker's bills,
Where creditors demand their due;
They break up counters, doors, and tills,
And leave the empty chests in view.

Thus when an earthquake lets in light
Upon the god of gold and hell,
Unable to endure the sight,
He hides within his darkest cell.

As when a conjurer takes a lease
From Satan for a term of years,
The tenant's in a dismal case,
Whene'er the bloody bond appears.

A baited banker thus desponds,
From his own hand foresees his fall,
They have his soul, who have his bonds;
'Tis like the writing on the wall.'

²⁵⁰ Nous n'avons pas pu trouver une traduction française de ce poème, car les œuvres complètes de Jonathan Swift n'ont pas encore été publiées. *Les œuvres* de Jonathan Swift, publié par La Pléiade en 1965 ne contiennent pas ce poème.

²⁵¹ Pour une analyse plus longue de cette crise économique et de la satire de Swift, cf. l'ouvrage de Sean D. Moore: *Swift, the Book, and the Irish Financial Revolution: Satire and Sovereignty in Colonial Ireland*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.

How will the caitiff wretch be scared,
 When first he finds himself awake
 At the last trumpet, unprepared,
 And all his grand account to make!

For in that universal call,
 Few bankers will to heaven be mounters;
 They'll cry, "Ye shops, upon us fall!
 Conceal and cover us, ye counters!"

When other hands the scales shall hold,
 And they, in men's and angels' sight
 Produced with all their bills and gold,
 "Weigh'd in the balance and found light!"²⁵²

Ici, les références au « Festin de Balthazar » se multiplient. Dans la quatrième strophe de l'extrait cité, les membres les plus pauvres de la société irlandaise sont forcés à devenir des banquiers malgré eux. Au moment où ils effectuent l'achat des obligations, leur destin, comme celui de Balthazar, est donc dorénavant scellé: « Tis like the writing on the wall ».

Or, au cours du poème un changement radical de perspective s'effectue lorsque les balances porteront « d'autres mains ». Maintenant c'est Swift, un avatar du prophète, qui préfigure la chute des vrais responsables de la crise et fait appel à l'univers pour rééquilibrer les comptes. C'est une reprise poignante et non pas sans échos historiques, car ce poème est sans doute à l'origine de la célèbre expression anglaise « The Writing is on the Wall » et s'avère un exemple important de satire qui deviendra, nous allons le voir, une manifestation courante de cet épisode biblique. À noter également : le heureux hasard qui fait que la crise bancaire, dûe en grande partie à la surévaluation de l'or par les

²⁵² « The run upon the bankers », *Jonathan Swift : The Selected Poems*, London, Trafalgar Square, 1992.

banquiers, trouve un relais avec le sens premier des mots « mané, thécel, pharès » dans l'épisode biblique. En 1720, ceux-ci n'avaient pas encore été liés à des mesures puisque cette découverte est attribuée à Charles Simon Clermont-Ganneau en 1878 lorsqu'il a trouvé au British Museum une mesure babylonienne avec l'inscription « Peh, Resh et Sin » (PRS).²⁵³ Si Swift ne pouvait donc pas savoir que l'épisode biblique jouait sur la correspondance entre le poids de l'argent et le « poids » métaphorique de Balthazar, son poème fait néanmoins ce même rapprochement. Jugés « légers » malgré tout leur or et tous leurs billets, les banquiers sont en fin de compte ironiquement ceux qui finissent par manquer de poids.²⁵⁴

Une vingtaine d'années plus tard se trouve la référence au « Festin de Balthazar » dans le long poème *Les Nuits*²⁵⁵ (1742) du poète anglais Edward Young. À l'époque de sa parution, le poème qui consiste en une série d'avertissements et de maximes, destinés à un infidèle fictif, nommé « Lorenzo », a bénéficié d'un succès considérable et a été traduit en français, allemand, espagnol, italien, hongrois, suédois et portugais.²⁵⁶ La référence au cinquième chapitre de Daniel s'écarte cependant sensiblement du poème de Young dans les deux traductions françaises effectuées par Pierre Letourneur en 1769 et

²⁵³ Les résultats de cette découverte ont été publiés dans son article « Mané, Thécel, Pharès et le Festin de Balthazar » paru dans le *Journal Asiatique* en 1886.

²⁵⁴ Ce n'est pas le seul poème que Swift consacre au sujet. Pour une analyse plus longue, cf. l'ouvrage de Sean D. Moore paru en 2010: *Swift, the Book, and the Irish Financial Revolution: Satire and Sovereignty in Colonial Ireland*.

²⁵⁵ L'original: *Night's thoughts*.

²⁵⁶ Il s'agit de l'œuvre la plus connue de cet auteur autrement peu apprécié.

en 1798 par Charles Pierre Colardeau.²⁵⁷ L'extrait suivant est donc tiré de la « Deuxième nuit » de la version originale en anglais :

As man's own choice (controller of the skies!)
 As man's despotic will, perhaps one hour
 (O how omnipotent is time!) decrees;
 Should not each warning give a strong alarm?
 Warning, far less than that of bosom torn
 From bosom, bleeding o'er the sacred dead!
 Should not each dial strike us as we pass,
 Portentous, as the written wall, which struck,
 O'er midnight bowls, the proud Assyrian pale,
 Erewhile high-flush'd, with insolence, and wine?
 Like that, the dial speaks; and points to thee,
 Lorenzo! loth to break thy banquet up:
 "O man, thy kingdom is departing from thee;
 And, while it lasts, is emptier than my shade."
 Its silent language such: nor need'st thou call
 Thy Magi, to decipher what it means.
 Know, like the Median, fate is in thy walls:
 Dost ask, How? Whence? Belshazzar-like, amazed?
 Man's make encloses the sure seeds of death;
 Life feeds the murderer: ingrate! he thrives
 On her own meal, and then his nurse devours.²⁵⁸

Ici, Young joue sur le double sens du mot « hand » qui dans la langue anglaise désigne également les aiguilles d'une horloge. L'auteur se focalise donc sur les thèmes de la mort et de la condamnation présents dans cet épisode biblique, comparant l'apparition de la

²⁵⁷ Dans l'avant propos de *Seconde nuit*, Colardeau explique son choix de dévier aussi significativement du texte source: « J'ai employé un style plus naturel une harmonie plus douce une versification moins fastueuse. J'ai préféré quelquefois le développement à la précision. Je n'ai pas craint même de m'abandonner à ma propre sensibilité et de quitter quelquefois mon modèle » (p. x). Quant à la version de Letourneur, ici on retrouve bien le passage sur le « Festin de Balthazar », mais lors de la « Troisième nuit » : « Chaque cadran qui s'offre à nos regards nous montre notre destinée tracée sur nos murs. Il nous dit dans son langage muet : 'Ô homme, ta royauté va finir', et tant qu'elle dure, elle est plus vaine que l'ombre.' Troublés et pâles d'effroi, comme l'Assyrien superbe, nous écrierons-nous avec lui : 'Comment et par qui périrai-je? Ne portons-nous pas dans notre sein des semences de mort? Ne nourrissons-nous pas le serpent caché qui nous tue? Il vit de notre substance; il n'attend que le moment d'être assez fort pour nous dévorer.' » (*Les Nuits, suivies des Tombeaux et des Méditations d'Hervé*, p. 74-74)

²⁵⁸ *Night thoughts*, Troy, New York, Parker and Bliss, 1812, p. 36.

main au passage inéluctable du temps. Il ne s'agit donc pas uniquement de la chute de Balthazar, mais de l'humanité toute entière qui attend le moment où l'horloge sonnera sa dernière heure. Personne n'est exempt ; aucune âme n'est épargnée.

À travers l'exemple de Balthazar, Young cherche ainsi à montrer à quel point le royaume terrestre des infidèles est vide et la poursuite de la richesse, de la gloire et de faux dieux sur terre, insignifiante.²⁵⁹ Le temps s'avère le grand égalisateur nous réduisant tous à la poussière : *memento mori*. Ces vers participent donc à un projet plus vaste de l'auteur qui consiste à prêcher la vanité de l'homme en tant que mortel, l'insignifiance et l'inutilité des amitiés purement humaines et l'importance de mener une vie chrétienne dans la vie, comme dans la mort. Un précurseur des écrivains romantiques du début du XIX^e siècle, il est important de noter que cette œuvre a été illustrée par William Blake et contient une gouache du « Festin de Balthazar » (Fig. 21).²⁶⁰

²⁵⁹ Quelques années plus tard, en 1748, James Hervey, sans doute influencé par Edward Young, explore lui aussi le sujet de la mortalité dans le « Festin de Balthazar ». Voir, notamment, p. 119 dans *Meditations Among the Tombs* et p. 316 dans *Contemplations on the Night*. Les deux textes sont réunis dans *Meditations and Contemplations*. Pierre Letourneur les a traduits en français à la fin de sa traduction des *Nuits* d'Edward Young. Voir notamment p. 306 des *Nuits d'Young suivies des tombeaux et des méditations d'Hervey*.

²⁶⁰ Sur ces illustrations, voir William Blake, *A Mystic : A Study together with Young's Night's Thoughts* d'Adeline Butterworth, *William Blake's Designs for Edward Young's Night Thoughts* édités par David, Erdman, John Grant, Edward Rose et Micahel J. Tolley, *Night Thoughts or, The Complaint and The Consolation Illustrated by William Blake* édité par Robert Essick et Jenijoy La Belle, ou encore « A Review of Some Problems in Understanding Blake's *Night Thoughts* » de John Grant. Du côté de la critique française, voir les travaux de Danièle Chauvin : « Le verbe et l'image : une révélation continue » et *Œuvres de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, entre autres.

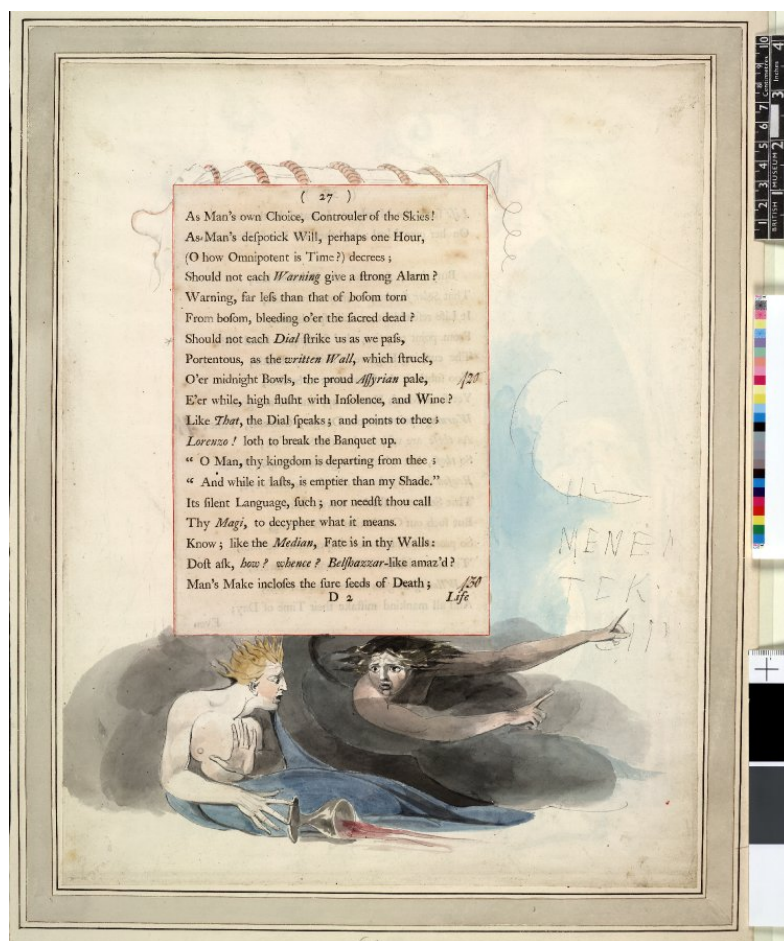


Fig.21 – William Blake, illustration « As Man's Own Choice » dans *Nuit II*, p. 27 (c. 1795-1797), gouache, 420x 325 mm, dans la collection du British Museum.

Cet historique du « Festin de Balthazar » depuis les débuts de l'ère chrétienne révèle sa grande richesse et il est à vrai dire difficile d'en faire la synthèse. En ce qui concerne le roman policier, deux tendances vont devenir cependant essentielles. La première provient de la tradition chrétienne et consiste à souligner le fait que Daniel est un des rares livres dit « apocalyptique » de l'Ancien Testament. Le cinquième chapitre, quant à lui, ne contient, bien entendu, aucune dimension eschatologique, mais dans la logique typologique le jugement de Balthazar va se greffer au Jugement dernier. De récit

à récit et d'époque à époque, les deux péricopes se mêleront à tel point que seule l'apparition d'une inscription accompagnée d'images et de symboles apocalyptiques va être suffisante pour signaler la présence du « Festin de Balthazar » dans un récit. Rappelons-nous par exemple du *Premier jour* de la *Sepmaine* de Du Bartas. Ce poème ne contient, à vrai dire, aucune référence explicite à « mané, thecel, pharès » et pourtant ces « lettres rouges » peintes sur le calendrier de Dieu ne pouvaient être autres que celles destinées à Balthazar. Dans la grande majorité des romans policiers prenant comme sujet Daniel V cette même typologie est présente. C'est la raison pour laquelle le grand Elysium Hôtel, la bibliothèque, le yacht Gibraltar éclatent tous en feu. Raison également que la ville de Bleston se transforme en un immense brasier. Révélation du message et révélation du Christ se juxtaposent et se combinent dans un seul et même discours qui se termine toujours, inéluctablement dans une ultime scène finale : « Or, le jour du Seigneur viendra comme un larron dans la nuit; en ce temps-là les cieux passeront avec fracas, et les éléments embrasés seront dissous, et la terre, avec les œuvres qui sont en elle, sera entièrement brulée » (2 Pierre III, 10).

Le deuxième élément qui va avoir un impact crucial sur le « Festin de Balthazar » dans le roman policier survient, à l'inverse, de l'herméneutique juive. La discussion dans le Talmud qui sera popularisée par Rembrandt et qui rattachera d'emblée le « mané, thecel, pharès » de Daniel à une pratique gématrique où lettres et images se chevauchent et où le message invite à considérer la présence d'un deuxième sens caché, deviendra bien entendu la carte de visite des romans policiers modernes. L'accent se place dorénavant sur le déchiffrement du message, sur la capacité de « lire », de « décoder », de parvenir à un sens quand le sens ne se présente pas à première vue. Ici, une seule lettre

peut faire toute la différence, chaque élément du message peut contenir une face cachée. Si la révélation dans l'optique chrétienne s'inscrit dans une histoire culminant dans l'arrivée du Christ, dans un contexte juif, l'idée de révélation est tout aussi présente, mais émane des lettres, des sons, des vocables, enfin de la texture de la langue elle-même. « Celui qui parle », comme l'indique Scholem, « grave en quelque sorte l'espace tridimensionnel de la parole dans le plan de l'éther. L'écriture, qui n'est pour le philologue qu'une image secondaire et, d'ailleurs, extrêmement peu utilisable du langage réel, est pour le kabbaliste la véritable cachette de ses secrets ».²⁶¹ Rembrandt avait bien saisi cette dimension ésotérique. Dans son tableau, le chandelier n'était pas présent dans la scène et néanmoins les lettres brillaient. L'éclairage, comme le dit bien Luisa Capodieci « est la révélation de la présence divine. La lumière de Rembrandt est supraterrrestre et confère à la peinture un sens mystique ».²⁶² Que sa dernière lettre de l'inscription biblique, ce « z » énigmatique soit une erreur ou non, qu'il ait entièrement compris ou non les discussions talmudiques sur les différents codes et possibilités géométriques, restera sans doute à jamais une autre énigme. Chez lui, cependant, comme chez les auteurs de roman policier moderne qui s'appuient sur « Le Festin de Balthazar », les inscriptions et les lettres qui les forment sont des indices d'une révélation à venir.

²⁶¹ *Les Origines de la Kabbale*, trad. Jean Lœwenson, Paris, Aubier Montaigne, 1966, p. 293.

²⁶² « Salomé dansant devant Balthazar : Rembrandt entre Mirbeau et Huysmans », Présence de Joris-Karl Huysmans, (actes coll. Paris, Fondation Singer-Polignac, 23 oct. 1998), A. Guyaux dir., Bulletin de la Société J.-K. Huysmans, n°94, 2001, p. 21.

Chapitre 3 : Réincarnations modernes du « Festin de Balthazar » : un épisode qui se popularise

Au XIX^e siècle « Le Festin de Balthazar » va connaître un essor particulier. Réécritures, poèmes, gravures, caricatures politiques... les occurrences de cet épisode biblique vont se multiplier au point, comme l'indique Marie-France David-de Palacio, « de figer l'expression 'Mané Thécel Pharès' du Livre de Daniel (Dn 5, 22-28), véritable *leitmotiv* fin-de-siècle. ». ²⁶³ Si les reprises du « Festin de Balthazar » avant la révolution industrielle vont donc bien nourrir le fond imaginaire de cet épisode biblique et que certaines reprises telles que celle de Rembrandt vont avoir un impact réel et parfois explicite sur le recours au « Festin de Balthazar » dans le roman policier, le XIX^e siècle voit une véritable explosion dans les reprises de l'histoire de l'inscription sur le mur du palais babylonien. Quelles œuvres vont donc contribuer à cette popularité effervescente de l'épisode du « Festin de Balthazar » au XIX^e siècle et quels liens existent-ils entre cette croissance formidable et l'apparition du « Festin de Balthazar » dans le roman policier moderne ?

²⁶³ Entre parenthèses, Marie-France David-de Palacio note le roman *Mané ! Thécel ! Pharès !* de Jean Samson. Maintenant tombé dans l'obscurité, ce roman montre toutefois la popularité généralisée de l'expression « mané, thécel, pharès » à l'époque. Cet article, « La Bible dans la littérature française (1850-1918) », est à paraître dans l'ouvrage collectif dirigé par Sylvie Parizet : *Le Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale*. La pagination n'a pas encore été attribuée

3.1 Du tableau de Martin au roman et au théâtre du XIX^e siècle

Sans que ce soit une grande surprise étant donnée la réception féconde du « Festin de Balthazar » dans l'histoire de l'art, l'explosion de l'intérêt pour cet épisode biblique au XIX^e siècle va se focaliser tout d'abord autour d'une peinture. Au début du siècle, le peintre américain, Washington Allston, travaille inlassablement sur son tableau de la scène du festin.²⁶⁴ Son projet n'a jamais abouti, mais celui de son ami britannique John Martin a connu un succès énorme. Le deuxième tableau d'une trilogie sur Babylone,²⁶⁵ *Belshazzar's Feast*, électrise un public nouvellement autorisé à visiter les musées de l'État. Le tableau ci-dessous (Fig. 22) est une copie deux fois moins grande que l'original exposé au British Institution en février 1821, qui se trouve maintenant dans une collection privée.

²⁶⁴ Pour une analyse fascinante de ce projet, devenu une obsession, voir l'article de Cuthburg Wright « The Feast of Belshazzar », *The New England Quarterly*, vol. 10, n. 4, décembre 1937, p. 620-634, ainsi que la section sur Allston dans l'ouvrage de Sarah Burns, *Painting the Dark Side : Art and the Gothic Imagination in Nineteenth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.

²⁶⁵ La trilogie: *The Fall of Babylone* (1819), *Belshazzar's Feast* (1820), *The Fall of Ninevah* (1828)



Fig.22 – John Martin, *Belshazzar's Feast* (1820), huile sur toile, 80 x 120.7 cm, Yale Centre for British Art, New Haven, Connecticut.



Fig.23 John Martin, *Belshazzar's Feast* (1826), impression, gravure noire, 54.6 x 74.5 cm, Victoria & Albert Museum Department of Prints and Drawings and Department of Paintings, Londres.

Lors de son inauguration en 1821, une barrière séparait le tableau de la foule. La renommée de cette peinture s'est répandue dans toute l'Europe et des critiques et écrivains comme Sainte-Beuve et Gautier l'ont commentée.²⁶⁶ Pour répondre à la demande, Martin autorise plusieurs reproductions de masse de la scène (Fig. 23), l'une d'elles fut achetée par le père des sœurs Brontë et accrochée dans le salon de la maison familiale. Charlotte y fait référence dans une notice bibliographique de sa copie *Des Hauts de Hurle-vent* (1847)²⁶⁷ et le chef-d'œuvre de sa sœur Emily cache sans doute aussi une référence à l'épisode, lorsque dans le troisième chapitre, une main détachée du corps humain s'anime, gratte la fenêtre de la chambre de Lockwood et pousse un cri perçant : « laissez-moi entrer, laissez-moi entrer ».²⁶⁸

Ce motif de la main apparaît à plusieurs reprises au cours du XIX^e siècle et prend son essor dans des œuvres gothiques et fantastiques, notamment dans une série de nouvelles telles qu'« Une heure ou la vision » de Charles Nodier, « Le Horla », « La Main » et « La Main d'écorché » de Maupassant, « La Main enchantée » de Gérard de Nerval, ou encore « La Main de gloire » de Marcel Schwob.²⁶⁹ L'influence de Daniel V

²⁶⁶ Voir notamment les pages 14 à 18 de l'ouvrage de John Seznac, *John Martin en France*, London, Faber and Faber, 1964.

²⁶⁷ Christine Alexander, « 'The Burning Clime' : Charlotte Brontë and John Martin », *Nineteenth-Century Literature*, vol.50, n.3, Dec 1995, p. 285-321.

²⁶⁸ *Les Hauts de Hurle-vent*, trad. par Frédéric Delebecque, Memphis, Books LLC Classics Series, 2011, p.63. L'original: « The intense horror of nightmare came over me ; I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed, 'let me in – let me in!' – Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bed-clothes: still it wailed, 'Let me in!' » (*Wuthering Heights*, troisième édition, New York, W.W. Norton & Company, 1990, p. 20). L'écrivaine québécoise Andrée Maillet reprend directement cette image de la main qui gratte à la fenêtre dans sa nouvelle fantastique « Les Doigts extravagants ».

²⁶⁹ Voir : Susan Hiner, « Hand Writing : Dismembering and Re-Membering in Nodier, Nerval and Maupassant », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 30, n. 3 et 4, été 2002, p. 301-315; Sima Godfrey,

n'y est pas toujours explicite, mais elle est dans l'air du temps. Suite à la parution du *Génie du christianisme* de Chateaubriand, la restitution de la Bible comme source féconde d'histoires et d'images est manifeste²⁷⁰ – un fait qu'a bien démontré Gisèle Mathieu-Castellani lorsqu'elle relève chez Charles Nodier la citation suivante :

Qui ne se rappelle au premier abord les amours si mystérieux des anges, à peine nommés dans l'Écriture, avec les filles des hommes, l'évocation de l'ombre de Samuel par la vieille pythonisse d'Endor, cette autre vision sans forme et sans nom, qui se manifestait à peine comme une vapeur confuse, et dont la voix ressemblait à un petit souffle, cette main gigantesque et menaçante qui écrivit une prophétie de mort, au milieu des festins, sur les murs du palais de Balthazar, et surtout cette incomparable épopée de l'Apocalypse...²⁷¹

Dans l'imaginaire de ce dernier, la main humaine qui écrit gonfle en taille.

Cette tendance, courante au XIX^e siècle, de jouer avec les proportions des objets et des choses – une tradition qui commence sans doute avec le *Château d'Otrante*²⁷² de Horace Walpole –, se manifeste également dans une référence à l'épisode qui se trouve dans *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et de M. Hyde*²⁷³ de Robert L. Stevenson. Dans ce

« Lending a Hand : Nerval, Gautier Maupassant and the Fantastic », *Romantic Review*, vol. 78, n. 1, janvier 1987, p. 74-83; Madeleine Hillen, « La main coupée ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob », *Revue Romane*, vol. 29, 1994; David Bryant, « Maupassant and the Writing Hand », *Maupassant conteur et romancier*, (éd.) Christopher Lloyd et Robert Lethbridge, Durham, UK, University of Durham Press, 1994, p. 85-95; Deborah Harter, *Bodies in Pieces : Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford, Stanford University Press, 1996 ; et Daniel Sangsue, « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant », *Maupassant Miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 177-187.

²⁷⁰ Voir l'introduction de Fabienne Bercegol et Béatrice Laville ainsi que l'article « Chateaubriand : la Bible ou le génie de la littérature dans *Formes bibliques du roman au XIX^e siècle*.

²⁷¹ « Du fantastique en littérature », *Contes fantastique*, Paris, G.Crès et.cie, p. 62-63. Cité dans « L'inscription sur un mur : MANE, THEKEL, PHARES... », p. 413.

²⁷² L'original : *The Castle of Otranto*.

²⁷³ L'original : *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

roman, Dr. Jekyll subit une transformation psychique et physiologique lorsqu'il crée et boit une potion, faite pour isoler les pulsions les plus sombres de sa personnalité. Le résultat est une préparation qui rend le docteur plus laid, plus petit et surtout plus cruel, car il devient un meurtrier sans conscience. Après le troisième essai du sérum, les conséquences de cette double vie sont tracées implacablement sur le mur comme le « mané, thécel, pharès » biblique :

Cet incident inexplicable, ce subit retournement de mes expériences précédentes, semblait, comme le doigt sur le mur de Babylone, tracer les lettres de mon jugement ; et je me mis à songer plus sérieusement que jamais aux problèmes et aux risques que je risquais d'affronter du fait de ma double existence. Cette partie de moi-même à laquelle j'avais eu le pouvoir de donner une vie autonome avait été, ces derniers temps, bien entraînée et avait pris de la vigueur ; j'avais eu également l'impression que le corps d'Edward Hyde avait gagné en corpulence, comme si un sang plus généreux coulait dans ses veines ; et je compris alors que, si les choses se prolongeaient ainsi, l'équilibre de ma nature risquait d'être définitivement bouleversé, que je serais privé du pouvoir de décider moi-même de mes métamorphoses et que la personnalité d'Edward Hyde prendrait irrévocablement la place de la mienne.²⁷⁴

La mort de Balthazar dans le texte biblique préfigure ainsi la mort possible de Dr. Jekyll lorsque ce dernier risque, à chaque ingestion de sa potion, de ne plus jamais retrouver sa forme originelle, se transformant irrévocablement dans le monstre d'Edward Hyde.

²⁷⁴ *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde*, trad. Charles Ballarin, Paris, Folio Classiques, 2005, p. 108-9. L'original : « This inexplicable incident, this reversal of my previous experience, seemed like the Babylonian finger on the wall, to be spelling out the letters of my judgement, and I began to reflect more seriously than ever before on the issues and possibilities of my double existence. That part of me which I had the power of projecting, had lately been much exercised and nourished; it had seemed to me of late as though the body of Edward Hyde had grown in stature, as though (when I wore that form) I were conscious of a more generous tide of blood; and I began to spy a danger that, if this were much prolonged, the balance of my nature might be permanently overthrown, the power of voluntary change be forfeited, and the character of Edward Hyde become irrevocably mine. » (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, London, Collectors Library, 2004, p.85).

La reprise du cinquième chapitre de *Daniel* au XIX^e siècle ne se limite pas, cependant, aux œuvres fantastiques et gothiques. Dans son roman *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Balzac se penche, par exemple, sur l'importance de l'écriture dans l'épisode biblique. Dans un chapitre intitulé « Mané, Thecel, Pharès », c'est au cours d'un souper chez Esther qu'une note manuscrite révèle à l'espion Peyrade que la menace contre sa fille a été mise à exécution. Ce n'est pas le sens du message qui demeure énigmatique, mais l'identité de son auteur, puisque le narrateur indique que la calligraphie du mot rendra « impossible de reconnaître les habitudes de la main, comme dans l'écriture dite cursive ».²⁷⁵

Dans son célèbre chef d'œuvre romantique *Hernani* (1830), Victor Hugo laisse également transparaître une référence clef au « Festin de Balthazar ». Au cours de l'Acte IV, scène 6, Hernani déclare son intention de tuer le roi, Don Carlos :

DOÑA SOL, *conduite par Ricardo*.
Des soldats ! L'empereur !... ô ciel ! Coup imprévu !
Hernani !...

HERNANI, *à part*.
Doña Sol !

DON RUY GOMEZ, *à côté d'Hernani*.
Elle ne m'a point vu !

Doña Sol court à Hernani, il la fait reculer d'un regard de défiance.

HERNANI.
Madame...

²⁷⁵ *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 371. Ce n'est pas la seule mention du « mané, thecel, pharès » dans l'œuvre balzacienne, comme l'indique e Mathieu-Castellani dans son article précédemment cité.

DOÑA SOL, *tirant le poignard de son sein.*
J'ai toujours son poignard !

HERNANI, *lui tendant les bras.*
Mon amie !

DON CARLOS, *aux conjurés.*
Silence tous. — Votre âme est-elle raffermie ?
Il convient que je donne au monde une leçon.
Lara le castillan et Gotha le saxon,
Vous tous ! Que venait-on faire ici ? Parlez !

HERNANI, *fait un pas.*
Sire,
La chose est toute simple ; et l'on peut vous la dire.
Nous gravions la sentence au mur de Balthazar ;
Il tire un poignard et l'agite.
Nous rendions à César ce qu'on doit à César.²⁷⁶

Si « la chose » paraît donc bien « toute simple » et que Hernani se trouve bien fatidiquement en présence d'un poignard – celui que Dona Sol avait pris du roi quelques scènes plus tôt – le meurtre, nous le savons bien, n'aura jamais lieu ; Hernani ne finira jamais par rendre « à César ce qu'[il] doit à César ». Rien ne semble donc se dérouler comme prévu et pourtant « la sentence gravée au mur de Balthazar » est toutefois largement présente. Elle sera cependant destinée à deux autres victimes et réside subrepticement dans le vers prononcé par Don Ruy Gomez : « Elle ne m'a point vu ! ». Tout est dit dans cette petite affirmation en apparence banale : la jalousie de Don Gomez, son désir pour Dona Sol, le destin fatidique qui sonnera la mort du couple... Toutes les conséquences s'annoncent déjà et préalablement au moment où Don Gomez prononce ces mots qui ne peuvent être pris que dans leur sens double : « Elle ne m'a point vu ».

²⁷⁶ *Hernani*, Paris, Livre de poche, 1987.

Une quarantaine d'années plus tard, Hugo reviendra à ces mêmes thèmes dans son roman épique aux touches fantastiques et philosophiques, *L'Homme qui rit* (1869). Il s'agit de nouveau d'une scène où une revanche sera exécutée par un homme et non par Dieu. Le moment fatidique arrive lorsque Barkilphedro découvre la véritable identité de Gwynplaine et y voit le moyen d'exécuter sa revanche sur Josiane, sœur de la reine, Anne. Au moment de la découverte, il voit ainsi scintiller devant ses yeux le « mané, thécel pharès » de la Bible:

Tout s'offrait; tout était comme préparé. Les tronçons de l'aventure qui allait satisfaire sa haine étaient d'avance épars à sa portée. Il n'y avait qu'à les rapprocher et à faire les soudures. Ajustage amusant à exécuter. Ciselure.

Gwynplaine! Il connaissait ce nom. *Masca ridens!* Comme tout le monde, il avait été voir l'Homme qui Rit. Il avait lu l'enseigne-écriteau accrochée à l'inn Tadcaster ainsi qu'on lit une affiche de spectacle qui attire la foule; il l'avait remarquée; il se la rappela sur-le-champ dans les moindres détails, quitte d'ailleurs à vérifier ensuite; cette affiche, dans l'évocation électrique qui se fit en lui, reparut devant son œil profond et vint se placer à côté du parchemin des naufragés, comme la réponse à côté de la question, comme le mot à côté de l'énigme, et ces lignes: « Ici l'on voit Gwynplaine abandonné à l'âge de dix ans, la nuit du 29 janvier 1690, au bord de la mer, à Portland », prirent brusquement sous son regard un resplendissement d'apocalypse. Il eut cette vision, le flamboiement de *Mane Thecel Pharès* sur un boniment de la foire. C'en était fait de tout cet échafaudage qui était l'existence de Josiane. Écroulement subit. L'enfant perdu était retrouvé.²⁷⁷

Manipulé par des forces politiques qui le dépassent, forcé par l'outrage fait à sa chair à garder le sourire, c'est bien Gwynplaine et non Josiane qui finira par mourir.²⁷⁸ Destin

²⁷⁷ *L'Homme qui rit, Œuvres complètes*, t. III (Roman III), Paris, Laffont, 1985, p. 647-648.

²⁷⁸ Le premier roman de Pierre Loti, *Aziyadé* (1879) a également pour thème principal un amour impossible entre un marin anglais, portant le nom de l'écrivain, et une femme d'un harem en Turquie, nommée Aziyadé. La quatrième section du roman intitulée « Mane, Tekel, Pharès » annonce fatalement la fin des amants : Aziyadé finira par mourir d'amour en attendant son marin et Loti, n'ayant compris que

tragique, mais destin surtout, car rien ici ne semble pouvoir empêcher la machine de la Providence.

D'où vient alors l'inspiration de ces reprises si tragiques du « Festin de Balthazar » ? S'agit-il simplement d'un épisode biblique qui se propage dans l'air du temps et qui sous la plume de Hugo prend tout son tragique ? L'auteur glâne-t-il l'esprit de ces scènes chez son modèle Chateaubriand au sujet duquel il aurait écrit dans son carnet d'écolier en 1816 : « Je veux être Chateaubriand ou rien ! » et qui dans *Le Génie du christianisme* a loué Milton d'avoir conclu son Épopée sur le malheur du personnage principal : « Qu'on nous permette de penser qu'il y a quelque chose de plus intéressant, de plus grave, de plus semblable à la condition humaine, dans un poème qui aboutit à l'infortune, que dans celui qui se termine au bonheur ».²⁷⁹ Sans doute que oui. Mais trop réduire les propos de Hugo serait une erreur, car les influences et inspirations de cet auteur sont nombreuses et comptent un grand nombre de sources, y compris d'ailleurs le célèbre tableau de John Martin, qui avait, rappelons-le, suscité l'engouement du public à son inauguration.

Le 23 juin 1830, Juste Olivier, jeune sténographe et poète qui avait réussi à pénétrer les réunions littéraires, dont faisait partie Hugo, rapporte une conversation entre Alfred Vigny et Gustave Planche à ce sujet :

trop tard la profondeur de ses émotions, va à la recherche de la mort. Il devient membre de l'armée turque et meurt lors de la dernière bataille de Kars.

²⁷⁹ *Le Génie du christianisme*, t.1 et t.2, *Œuvres complètes*, Bruxelles, P.J De Mat, 1827, t.2, p. 11.

Nous nous promenions Victor Hugo et moi, un jour, sur les quais, et nous regardions la gravure anglaise *Le Festin de Balthazar*. Je lui faisais admirer cette lumière etc. – Oh vous ne savez pas ce qui me frappe là dedans ? C'est dans le fond, la Tour de Babel. Mais mon ami, il s'agit ici du temps du prophète Daniel ! La Tour de Babel était détruite ! Il n'en existait plus vestige.²⁸⁰

Il s'agit donc d'une peinture qui provoque le débat, qui continue à faire couler de l'encre bien après sa première inauguration en 1821 et que Hugo de toute évidence connaissait.²⁸¹ L'« Anankè » de *Notre Dame de Paris* (1831), message gravé sur le mur en majuscules grecques annonce la tragédie qui va se dérouler dans l'immense édifice qui domine la ville, comme dans la peinture de Martin sur la fin de Babylone où tout est surdimensionné. À l'échelle réelle, les lettres fatidiques dans le tableau de Martin feront, en effet, selon le calcul de ce dernier, 1.6 km.²⁸² Dans cet impressionnant décorum, les formes humaines apparaissent comme des fourmis insignifiantes et, dans l'arrière plan, la tour de Babel se dresse, comme l'avait bien signalé Vigny, contre un ciel foudroyé comme un rappel effrayant de ce qui est susceptible de se produire si l'homme, dans son infinie petitesse, cherche à atteindre le statut de Dieu.

Ce tableau nourrira, en outre, également les occurrences du « Festin de Balthazar » dans le célèbre roman *Le Comte de Monte-Cristo* (1844) d'Alexandre

²⁸⁰ Voir l'extrait n.2 sur la réunion chez Alfred Vigny à la rue Miromesnil dans la section « Cahier de conversation » dans l'ouvrage d'Anthony Glinoe et Vincent Lainey, *L'âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.

²⁸¹ L'image de cette Tour de Babel de Martin se manifestera dans ses poèmes. Voir la prochaine section de cette étude : « 'Le Festin de Balthazar' en vers ».

²⁸² L'inscription était censée s'étendre « un mile ». Voir p. 292 de l'article « The 'Burning Clime'... » de Christine Alexander.

Dumas.²⁸³ Le personnage principal, Edmond Dantès, est condamné à une peine de vie en prison par le procureur Villefort sur la base d'une lettre qui l'accuse à tort d'être un traître bonapartiste. Impuissant dans sa sombre cellule, le marin contemple la grandeur de l'univers et ses pensées tournent vers les tableaux babyloniens de John Martin:

Dantès était un homme simple [...] Il ne pouvait, dans la solitude de son cachot et dans le désert de sa pensée, reconstruire les âges révolus, ranimer les peuples éteints, rebâtir les villes antiques, que l'imagination grandit et poétise, et qui passent devant les yeux, gigantesques et éclairées par le feu du ciel, comme les tableaux babyloniens de Martin [sic]; lui n'avait que son passé si court, son présent si sombre, son avenir si douteux : dix-neuf ans de lumière à méditer peut-être dans une éternelle nuit!²⁸⁴

Si dans ce moment de réflexion dans sa cellule, Dantès reconnaît bien l'immensité et l'étendue du projet divin si caractéristique des peintures de Martin, ce n'est, cependant qu'une préfiguration ironique de ce qui viendra.

En effet, très vite la haine va prendre le dessus et la soif de revanche va remplacer la foi en Dieu:

La rage succéda à l'ascétisme. Edmond lançait des blasphèmes qui faisaient reculer d'horreur le geôlier; il brisait son corps contre les murs de sa prison; il s'en prenait avec fureur à tout ce qui l'entourait, et surtout à lui même, de la moindre contrariété qui lui faisait éprouver un grain de sable, un fétu de paille, un souffle d'air. Alors cette lettre dénonciatrice qu'il avait vue, qu'il lui avait montrée Villefort, qu'il avait touchée, lui revenait à l'esprit; chaque ligne flamboyait sur la muraille comme le *Mane, Thecel, Pharès* de Balthazar. Il se disait que c'était la haine des hommes et non la vengeance de Dieu qui l'avait plongé dans l'abîme où il était; il vouait ces hommes inconnus à tous les supplices dont son ardente imagination lui fournissait l'idée, et il

²⁸³ Dumas était d'ailleurs membre du même cénacle que Hugo qui incluait également Saint-Beuve et Théophile Gautier. Ces deux derniers avaient, rappelons-le, commenté le tableau de Martin.

²⁸⁴ *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, 1981, p. 143.

trouvait encore que les plus terribles étaient trop doux et surtout trop courts pour eux; car après le supplice venait la mort; et dans la mort était, sinon le repos, du moins l'insensibilité qui lui ressemble.²⁸⁵

Si dans le texte biblique et dans la représentation de John Martin, le « mané, thécel, pharès » vient directement d'un Dieu omnipotent, chez Dumas, ce sont des hommes mesquins qui tracent le message et qui scellent le destin de leurs comparses. Dantès voit ainsi les mots fatidiques dans Daniel V s'illuminer en lettres de feu comme la manifestation ardente d'une vengeance voulue encore plus atroce que la mort.

Une vingtaine d'années plus tard, cette opportunité tant de fois imaginée, considérée et calculée se présente lorsque Dantès réussit finalement à s'évader du château d'If. Enrichi par la découverte d'un trésor que lui a signalé un autre prisonnier et se présentant sous le titre du comte de Monte Cristo, il localise ses ennemis et s'insinue dans leur vie alors que ces derniers demeurent ignorants du fait que le charmant Comte n'est autre que l'homme qu'ils ont trahi une vingtaine d'années plus tôt. Un sort particulièrement odieux attend Villefort, maintenant devenu procureur du roi. Ce dernier a eu un enfant illégitime et a essayé de tuer le garçon en l'enterrant vivant. Le meurtre ne s'est jamais réalisé, mais le Comte profite du secret pour provoquer et harceler sa proie. Il prend possession de la résidence auparavant occupée par Villefort, invite le procureur chez lui et lors d'un grand dîner mentionne le fait d'avoir découvert une boîte enfouie dans son jardin et dans lequel se trouvait « le squelette d'un enfant nouveau-né ».²⁸⁶

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid*, p. 785.

Dans un rebondissement ironique, c'est donc maintenant Villefort qui voit les mots fatidiques s'écrire sur le mur – désormais en lettres de sang – et qui cherche désespérément à connaître l'identité de celui qui les a tracées:

« ...Au milieu des renseignements incohérents [...] une seule chose ressort claire, précise, patente à mes yeux : c'est que dans aucun temps, dans aucun cas, dans aucune circonstance, il peut y avoir eu le moindre contact entre moi et lui. »

Mais Villefort se disait ces paroles sans croire lui-même à ce qu'il disait. Le plus terrible pour lui n'était pas encore la révélation, car il pouvait nier, ou même répondre; il s'inquiétait peu de ce *Mane, Thecel, Pharès*, qui apparaissait tout à coup en lettres de sang sur la muraille; mais ce qui l'inquiétait, c'était de connaître le corps auquel appartenait la main qui les avait tracées.²⁸⁷

La crainte réservée à Dieu devient donc maintenant celle réservée aux hommes qui manipulent et conduisent la machine de la Providence.

C'est un motif qui se poursuit tout au long du roman et qui atteint son apogée dans un chapitre intitulé – d'après l'épisode biblique – « La main de Dieu ». Ici, Monte Cristo réussit à orchestrer la mort de Caderousse, l'homme qui aurait pu garantir sa liberté une vingtaine d'années auparavant. Lorsque celui-ci rend son dernier souffle, Dantès s'approche de son oreille afin de lui révéler le nom de son vrai meurtrier: « Je suis..., lui dit-il à l'oreille, je suis... ». ²⁸⁸ La réponse de Caderousse est frappante:

Oh mon Dieu, mon Dieu, dit-il, pardon de vous avoir renié ; vous existez bien, vous êtes bien le père des hommes au ciel et le juge des hommes sur la terre. Mon Dieu, Seigneur, je vous ai longtemps méconnu! Mon Dieu, Seigneur, pardonnez-moi! Mon Dieu, Seigneur, recevez-moi!²⁸⁹

²⁸⁷ *Ibid*, p. 866.

²⁸⁸ *Ibid*, p. 1042.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 1043.

Que Dantès ait prononcé son propre nom ou celui de Jehova, peu importe, l'aposiopèse a le même effet, car dans ce roman, c'est bien l'homme et non le Créateur qui s'empare de la plume fatidique. Bien plus donc qu'une série de références arbitraires, la question de la vengeance si centrale dans l'histoire du « Festin de Balthazar » entre en dialogue et nourrit l'intrigue de ce roman.

Elle nourrit également l'intrigue du célèbre roman américain *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville duquel Duras avait tiré, sans doute, en partie, son inspiration pour la quête damnée explorée dans *Le Marin de Gibraltar*. Rappelons-nous du moment où le *Gibraltar* prend feu – une scène évocatrice du passage dans *Moby-Dick* où les mots « mané thécel pharès » s'inscrivent dans le cordage et les haubans des mâts du vaisseau *Pequod* lorsque celui-ci est frappé par un feu de Saint Elme:

Sur tous les bouts de vergues un feu pâle s'était posé et au trident de chaque paratonnerre pointaient trois fines flammes blanches, chacun des trois grands mâts brûlait silencieusement dans cet air soufré, comme trois cierges gigantesques devant un autel.

– Le diable emporte cette maudite pirogue ! s'exclama Stubb à ce moment-là, comme un paquet de mer soulevait sa baleinière dont le plat-bord lui écrasa la main tandis qu'il y frappait une amarre. Maudite soit-elle ! Mais tandis qu'il reculait sur le pont, ses yeux levés rencontrèrent les flammes et, changeant de ton, il ajouta : Que le Corpo Santo ait pitié de nous tous !

Les matelots jurent comme ils respirent, ils jureront aussi bien dans les calmes extatiques qu'entre les dents de la tempête, ils enverront imprécations et malédictions du bout des vergues de hune alors même qu'ils seront le plus rudement secoués sur une mer bouillonnante, mais au cours de mes voyages j'ai rarement entendu s'échapper un gros mot lorsque le doigt brûlant de Dieu se posait sur le

navire, quand Son « Mané, Thécel, Pharès » se tissait dans les haubans
et les cordages.²⁹⁰

Si le caractère funeste du message semble évident, dans la perspective du capitaine Achab, rien, même la colère divine, ne peut arrêter sa soif de revanche. Alors que l'équipage est crispé de peur et que le capitaine en second, Starbuck, considère l'inscription comme la preuve que Dieu voit leur voyage d'un mauvais œil, Achab reste fixé sur sa quête obsessionnelle de la baleine qui lui a pris sa jambe. Dans les trois flammes blanches qui finissent par engloutir la proue du bateau comme la « lance bifide d'une flamme pâle [... brûlant] telle une langue de serpent », ²⁹¹ le capitaine voit la couleur de la peau de son ennemi et un signe qu'il est sur le bon chemin: « 'Oui, oui, hommes!' s'écria Achab. Regardez là-haut, regardez bien! La flamme blanche est celle qui éclaire la route menant à la Baleine blanche! ». ²⁹² Au lieu donc d'éprouver de la peur devant les mots fatidiques, Ahab conteste l'évident sens de l'apparition et du message et se veut, de nouveau, le rival de Dieu lui-même.

²⁹⁰ *Moby-Dick*, p. 689. L'original: « All the yard-arms were tipped with a pallid fire; and touched at each tri-pointed lightning-rod-end with three tapering white flames, each of the three tall masts was silently burning in that sulphurous air, like three gigantic wax tapers before an altar.

“Blast the boat! let it go!” cried Stubb at this instant, as a swashing sea heaved up under his own little craft so that its gunwale violently jammed his hand, as he was passing a lashing. “Blast it!”—but slipping backward on the deck, his uplifted eyes caught the flames; and immediately shifting his tone he cried—“The corpusants have mercy on us all!”

To sailors, oaths are household words; they will swear in the trance of the calm, and in the teeth of the tempest; they will imprecate curses from the topsail-yard-arms, when most they teeter over to a seething sea; but in all my voyagings, seldom have I heard a common oath when God's burning finger has been laid on the ship; when His “Mene, Mene, Tekel Upharsin” has been woven into the shrouds and the cordage. » (*Moby Dick : Or the whale*, p. 506)

²⁹¹ *Moby-Dick*, p. 690. L'original: « ...and from the keen steel barb, there now came a levelled flame of pale, forked fire. As the silent harpoon burned there like a serpent's tongue, Starbuck grasped Ahab by the arm ... » (p. 508).

²⁹² *Ibid.* L'original: « 'Aye! Aye, men!' cried Ahab. Look up at it ; mark it well; the white flame but lights the way to the White Whale! » (p. 507).

3.2 « Le Festin de Balthazar » en vers

À ces reprises poignantes du « Festin de Balthazar » dans les romans et le théâtre du XIX^e siècle, s'ajoutent maintes réincarnations de l'épisode dans la poésie. En 1815, l'écrivain britannique, Lord Byron²⁹³ écrit sa « Vision de Balthazar »²⁹⁴ dans laquelle il raconte chaque étape du sort de Balthazar. À première vue, le poème paraît simple, presque rudimentaire dans sa transmission factuelle et peu ornementée des événements de la soirée du festin, mais sa force s'éclaircit au cours de la lecture. Le dernier vers du poème, « La Perse est sur son trône » crée un contraste marquant avec le premier, « Le roi est sur son trône », ainsi soulignant la nature radicale et concluante du jugement divin.

Le roi est sur son trône; les satrapes remplissent la salle du festin,
qu'éclairent mille lampes étincelantes. Mille coupes d'or consacrées
jadis dans Israël, les vases de Jehovah contiennent le vin du Gentil, qui
n'a pas de Dieu.

Soudain, dans cette même salle, les doigts d'une main paraissent sur la
muraille et y écrivent comme sur le sable. Les doigts d'une main
solitaire parcourent les lettres et les montrent comme une baguette.

Le monarque l'aperçoit, frissonne, et ordonne à la fête de cesser; son
visage pâlit sa voix est tremblante. Que les hommes de la science
arrivent, dit il; que les sages de la terre expliquent les mots terribles qui
interrompent nos réjouissances royales.

Les devins de la Chaldée sont habiles: mais ici leur science échoue; ces
lettres inconnues restent inexplicables et toujours effrayantes. Les
vieillards de Babylone sont sages et savants: mais cette fois ils ont
oublié leur sagesse; ils regardent, et restent confondus.

Un captif, un jeune étranger, entendit les ordres du roi; il comprit le
sens de ces mots mystérieux: les lampes étaient brillantes, la prophétie

²⁹³ Son compatriote, John Keats (1795-1821) laisse également transparaître une référence au « Festin de Balthazar » dans son poème publié posthume « Fragment of the Castle Builder » (date originelle inconnue).

²⁹⁴ L'original : « Vision of Belshazzar ».

frappe tous les yeux: l'étranger s'approche et l'explique le lendemain prouva qu'elle était véritable.

« La tombe de Balthazar est creusée son règne est passé dans la balance il a été trouvé léger comme la vile Le linceul va devenir sa robe royale la pierre funèbre son dais Le Mède est à sa porte, le Perse est sur son trône! ».²⁹⁵

²⁹⁵ « La vision de Balthazar », *Œuvres de Lord Byron*, trad. de M. Amédée Pichot, deuxième tome, Paris, Furne, 1830, p. 389-390. L'original:

The King was on his throne,
The Satraps throng'd the hall:
A thousand bright lamps shone
O'er that high festival.
A thousand cups of gold,
In Judah deem'd divine --
Jehovah's vessels hold
The godless Heathen's wine!
In that same hour and hall,
The fingers of a hand
Came forth against the wall,
And wrote as if on sand:
The fingers of a man;
A solitary hand
Along the letters ran,
And traced them like a wand.

The monarch saw, and shook,
And bade no more rejoice;
All bloodless wax'd his look
And tremulous his voice.
"Let the men of lore appear,
The wisest of the earth,
And expound the words of fear,
Which mar our royal mirth."
Chaldea's seers are good,
But here they have no skill;
And the unknown letters stood
Untold and awful still.
And Babel's men of age
Are wise and deep in lore;
But now they were not sage,
They saw -- but knew no more.

A captive in the land,
A stranger and a youth,
He heard the king's command,
He saw that writing's truth.
The lamps around were bright,
The prophecy in view;
He read it on that night, --
The morrow proved it true.

Quelques années après la parution de ce poème de Byron, en 1818, T.S. Hughes remporte le prix « Seatonian » pour « Le Festin de Balthazar »²⁹⁶ et en 1827 Heinrich Heine publie « Balthasar ».²⁹⁷ Ce dernier décrit la scène du festin dans un surplus de lumière, de sons et de sensations vives. Les coupes tintent et débordent de vin pétillant, tout le monde exulte de bonheur et les invités semblent eux-mêmes être baignés dans une lueur scintillante.²⁹⁸ L'orgueil du roi babylonien atteint son apogée dans la treizième strophe du poème lorsqu'il provoque Dieu pendant que ses vassaux l'encouragent, buvant allègrement et à excès: « Jehovah! Contre toi je proclame un défi éternel – Je suis le roi

"Belshazzar's grave is made,
His kingdom pass'd away,
He, in the balance weigh'd,
Is light and worthless clay;
The shroud his robe of state,
His canopy the stone: The Mede is at his gate!
The Persian on his throne!" (« Vision of Belshazzar », *Hebrew Melodies of Lord Byron*, Charleston, Biblio Bazaar, 2009, p. 30).

²⁹⁶ Le titre original: « Belshazzar's Feast ». John Martin a lu ce poème de T.S. Hughes avant d'entamer sa peinture épique. Voir le chapitre sept dans l'ouvrage de Thomas Balston : *John Martin 1789-1854 : His Life and Works*, London, Gerald Duckworth & Co, 1947.

²⁹⁷ Le titre original: « Belsazar ».

²⁹⁸ Les trois premières strophes du poème montrent bien le ton enjoué des premières heures du festin:
« Die Knechte saßen in schimmernden Reihn,
Und leerten die Becher mit funkelndem Wein.

Es klirrten die Becher, es jauchzten die Knecht';
So klang es dem störrigen Könige recht.

Des Königs Wangen leuchten Glut;
Im Wein erwuchs ihm kecker Mut. »

[Traduction : Minuit était proche ;
dans un silence muet reposait Babylone.

En haut seulement, dans le château du roi,
de la lumière et le tumulte de sa maison.

Là-haut dans la royale salle
Balthazar prenait son royal repas.]

de Babylone! ».²⁹⁹ La réponse divine est rapide : une main apparaît et commence à écrire «... sur le mur blanc/ des lettres de feu³⁰⁰ ...».³⁰¹ Si Heine explore donc une série de motifs présents dans l'épisode biblique, transposant richement la scène du festin, il s'écarte du texte source sur un nombre significatif d'éléments et s'appuie, nous allons le voir, plutôt sur des textes midrashiques qui portent sur la mort de Balthazar dans les dernières strophes de son poème. Dans sa version du « Festin de Balthazar », Daniel est, de fait, entièrement absent et, à l'instar du commentaire midrashique (Mishnah Rabbah, can iii.4),³⁰² ce sont les vassaux même du roi – ceux qui se régalaient pendant le festin et qui l'encourageaient lorsqu'il provoquait Dieu – qui finissent par mettre le roi à mort : « Et Balthazar au cours de cette même nuit/par ses vassaux fut assassiné ».³⁰³ Aucun lien n'existe ainsi entre le déchiffrement du message par Daniel et l'exécution du message. Le rôle de l'herméneute disparaît et le plus grand élément de l'intrigue se joue dans ces moments cruciaux du festin où le roi boit orgueilleusement dans les vases volés et se vante devant ses vassaux.

²⁹⁹ « Balthazar », *Le Livre des chants*, trad. Nicole Taubès, Paris, Cerf, 1999, p. 47. L'original : « Jehova ! dir künd'ich auf ewig Hohn -/ Ich bin der König von Babylone ! ».

³⁰⁰ Rappelons-nous que le « mané, thécel, pharès » se manifeste comme un esprit de feu chez Agrippa d'Aubigné également.

³⁰¹ *Ibid.* L'original : « Und schreib, und schreib, an weiBer Wand/ Da kam's hervor wie Menschenhand/ Buchstaben von Feuer, und schreib une schwand »

³⁰² Rappelons que selon cette version d'évènements (Mishnah Rabbah, cant. iii.4), c'est Cyrus et Darius, travaillant comme portiers du palais royal, qui mettent le roi à mort en le décapitant. Cf. la discussion sur la gouache du « Festin de Balthazar » de l'artiste Jacques Stella de la section, « L'école néerlandaise, Rembrandt et l'herméneutique juive » de cette étude pour une explication plus longue de ce commentaire midrashique.

³⁰³ L'original : « Die Magier kamen, doch keiner verstand/ Zu deuten die Flammenschrift an der Wand. Belsazar ward aber in selbiger Nacht/Von seinen Knechten umgebracht. »

En 1832, Tennyson s'appuie également sur l'épisode biblique dans son poème intitulé « Palace of Art ».³⁰⁴ Dans ce long poème profondément révisé en 1842, l'auteur explore le désir romantique de se retirer de la société et de s'enfermer métaphoriquement dans un palais d'art afin de nourrir son esprit. La référence à Daniel V vient au moment où après trois années de béatitude, les murs du palais deviennent oppressants et l'âme, représentée ici par le pronom féminin « elle » (*her*), sombre dans l'isolement et le désespoir:

Full oft the riddle of the painful earth
Flash'd thro' her as she sat alone,
Yet not the less held she her solemn mirth,
And intellectual throne.

And so she throve and prosper'd: so three years
She prosper'd; on the fourth she fell,
Like Herod, when the shout was in his ears,
Struck thro' with pangs of hell.

Lest she should fail and perish utterly,
God, before whom ever lie bare
The abysmal deeps of Personality,
Plagued her with sore despair.

When she would think, where'er she turn'd her sight
The airy hand confusion wrought,
Wrote, "Mene, mene," and divided quite
The kingdom of her thought.

Deep dread and loathing of her solitude
Fell on her, from which mood was born
Scorn of herself; again, from out that mood
Laughter at her self-scorn.

"What! is not this my place of strength," she said,
"My spacious mansion built for me,
Whereof the strong foundation-stones were laid

³⁰⁴ À notre connaissance aucune traduction française de ce poème n'existe.

Since my first memory."

But in dark corners of her palace stood
uncertain shapes; and unawares
On white-eyed phantasms weeping tears of blood,
And horrible nightmares[...] ³⁰⁵

Ici, dans une métaphore frappante, l'intellect devient le roi orgueilleux s'asseyant sur son trône. Le « mané, thécel, pharès » apparaît ainsi non pas sur le mur d'un palais, mais sur des murs virtuels érigés pour exalter, louer et vanter les aspirations créatives de l'artiste. L'inscription fatidique annonce ainsi le moment où le palais se retourne contre son maître. Dans la répétition du mot « mene » Tennyson souligne la profondeur de la descente psychique et joue, par ailleurs, sur la confusion dans la tradition et les variantes du texte biblique. Rappelons que dans le texte massorète le premier « mene » est répété deux fois alors que la Septante et la Vulgate reproduisent l'inscription sur le mur en formule de trois. En répétant le mot « mene », Tennyson met donc l'accent sur toute la perplexité du message divin et réussit en outre à créer, par la double apparence de « mene », une image puissante d'une psyché divisée – perturbée et glissant dans la folie après des années d'isolation artistique.

Peu de temps après vient « Noces et festins » (1832) de Victor Hugo. Dans ce poème, la mort, un véritable personnage dans ce récit, entre en scène et « arrache » une victime du banquet :

[...]

³⁰⁵ « Palace of Art », *The Major Works*, London, Oxford University Press, 2009. Ce poème, riche en intertexte mythique, biblique et historique, est inédit en français. Nous avons choisi de ne pas traduire le poème en raison de sa complexité, d'une part et de l'éventualité d'une traduction officielle, de l'autre. En 1898, Léon Morel a traduit une trentaine de poèmes de Tennyson dans un excellent recueil intitulé *Memorium: Poèmes de Lord Alfred Tennyson*, mais une traduction complète de son œuvre n'a pas encore été effectuée.

Oh ! ce sont là les grands et les heureux du monde !
 Ô vie intarissable où le bonheur abonde !
 Ô magnifique orgie ! ô superbe appareil !
 Comme on s'enivre bien dans un festin pareil !
 Comme il doit, à travers ces splendeurs éclatantes,
 Vous passer dans l'esprit mille images flottantes !
 Que les rires, les voix, les lampes et le vin
 Vous doivent faire en l'âme un tourbillon divin !
 Et que l'œil ébloui doit errer avec joie
 De tout ce qui ruisselle à tout ce qui flamboie !

Mais tout à coup, tandis que l'échanson rieur
 Leur verse à tous l'oubli du monde extérieur ;
 À l'heure où table, et salle, et valets, et convives,
 Et flambeaux couronnés d'auréoles plus vives,
 Et l'orchestre caché qui chante jour et nuit,
 Epanchent plus de joie, et de flamme, et de bruit,
 Hélas ! à cet instant d'ivresse et de délire,
 Où le banquet hautain semble éclater de rire,
 Narguant le peuple assis à la porte en haillons,
 Quelqu'un frappe soudain l'escalier des talons,
 Quelqu'un survient, quelqu'un en bas se fait entendre,
 Quelqu'un d'inattendu qu'on devrait bien attendre !

Ne fermez pas la porte. Il faut ouvrir d'abord.
 Il faut qu'on laisse entrer. — Et tantôt c'est la mort,
 Tantôt l'exil qui vient, la bouche haletante,
 L'une avec un tombeau, l'autre avec une tente,
 La mort au pied pesant, l'exil au pas léger,
 Spectre toujours vêtu d'un habit étranger.

Le spectre est effrayant. Il entre dans la salle,
 Jette sur tous les fronts son ombre colossale,
 Courbe chaque convive ainsi qu'un arbre au vent ;
 Puis il en choisit un, le plus ivre souvent,
 L'arrache du milieu de la table effrayée,
 Et l'emporte, la bouche encore mal essuyée !³⁰⁶

Dans cet extrait tiré de la deuxième moitié du poème, il n'y a, à vrai dire, aucune référence explicite au « Festin de Balthazar ». Mais dans cette atmosphère de festivités,

³⁰⁶ « Noces et festins », *Les chants du crépuscule*, Paris, Gallimard, 2002.

d'orgies et de vin, de repas interrompus et d'un invité « inattendu », il est difficile de ne pas voir cet autre banquet babylonien aux conséquences fatidiques.³⁰⁷ Rares en effet sont les festins à l'époque, comme le note Chantal Labre et Patrice Soler, « qui ne se réfèrent pas implicitement ou explicitement 'au Festin de Balthazar' : orgies luxueuses dans la maison des courtisanes. Aux lueurs révélatrices de l'aube, la fatigue des traits laisse transparaître la fragilité de la chair et comme un pressentiment de la mort en une sorte de *Memento Mori* ou de 'vanité' ». ³⁰⁸

Le fait qu'il s'agit bien ici d'un clin d'œil au « Festin de Balthazar » s'avère d'ailleurs d'autant plus probable vu les nombreuses autres références traversant l'œuvre de Hugo – celles que nous avons déjà repérées dans *Hernani* et *L'Homme qui rit*, mais celles que l'on retrouve aussi dans d'autres poèmes de l'auteur: « Après seize ans » et « Des remords ? Lui ! Pourquoi » dans *Les Années funestes* (1852-1870), « Le Groupe des Idylles » dans *La Légende des siècles* (1855-1876) où Hugo attribue l'épisode du « Festin de Balthazar » à Salomon et non à Daniel, comme si cet épisode biblique avait atteint un tel statut populaire qu'il pouvait être associé à d'autres personnages bibliques symboles de bon jugement. Une référence clef se cache également dans *Les Châtiments* (1853) – nous allons y revenir – et sans doute aussi dans *Le Feu du ciel* (1828). Ici, comme dans « Noces et festins », rien n'est explicite, mais dans la neuvième partie du

³⁰⁷ Chantal Labre, « Festin », *Dictionnaire biblique, culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002. À noter : la description du « Festin de Balthazar » dans l'introduction du livre de cuisine d'Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*. « Balthazar a, comme son prédécesseur, l'avantage de servir de point de comparaison entre les gourmands antiques et les gourmands modernes: seulement il eut le malheur d'avoir affaire à un dieu qui ne tolèrait pas le mélange de la gourmandise et l'impiété. Si Balthazar n'eût été que gourmand, Jéhovah ne s'en fût pas mêlé. Gourmand et impie, la chose parut intolérable » (p. 6)

³⁰⁸ Entre parenthèse, Labre cite les œuvres suivantes à titre d'exemple : *Dames aux camélias* de Dumas, *Éducation sentimentale* de Flaubert, *Nana* de Zola et *Splendeur et Misère des courtisanes* de Balzac.

poème, la Tour de Babel se dresse à l'arrière-plan des villes maudites de Sodome et de Gomorrhe tout comme dans le célèbre tableau de John Martin. Le lien avait d'ailleurs déjà été relevé à l'époque. De 1829 à 1832, Sainte-Beuve avait comparé ce poème à la peinture de John Martin à au moins trois occasions.³⁰⁹

Il faut également noter les occurrences du « Festin de Balthazar » dans « Nocturne parisien » (1866) de Paul Verlaine ainsi que dans le fameux poème d'Emily Dickinson, « Balthazar avait une lettre »³¹⁰ (1879) :

Balthazar reçut une Lettre, –
 La seule qu'il n'eût jamais –
 Le Correspondant de Balthazar
 Écrivit la conclusion et l'introduction
 Cette Copie immortelle
 Notre Conscience à tous
 Peut la lire sans Lunettes
 Sur le Mur de la Révélation –.³¹¹

Dans ce court poème, l'auteur joue sur le double sens du mot « lettre », lorsque les lettres sur le mur constituent une correspondance venue directement de Dieu. Si l'on peut s'attendre à ce qu'une lettre divine soit complexe et opaque, la missive dans la perspective de Dickinson est parfaitement claire, ne nécessitant même pas de recours à

³⁰⁹ Voir l'excellent article de Christopher W. Thompson : « *Le Feu du ciel* de Victor Hugo et John Martin », *Gazette des Beaux-Arts*, Avril 1965, T, LXV, p. 247-256 ainsi que son chapitre intitulé « Pictorial Sources » dans *Victor Hugo and the Graphic Arts (1820-1833)*, Paris, Droz, 1970.

³¹⁰ Le titre originel : « Belshazzar had a letter ».

³¹¹ « Balthazar avait une lettre », *Poésies complètes*, trad. Françoise Delphy, Paris, Flammarion, 2009, p. 1187. L'original:

BELSHAZZAR had a letter, –
 He never had but one;
 Belshazzar's correspondent concluded and begun
 In that immortal copy
 The conscience of us all
 Can read without its glasses
 On revelation's wall (*Ibid*, p. 1186).

ses « lunettes ». À la différence donc d'un poème tel que celui de Tennyson où la confusion provoquée par le message dans l'épisode biblique devient le tremplin d'une exploration plus longue du tourment de l'artiste, chez Dickinson, les mots de Dieu se manifestent comme le reflet parfait et limpide de la conscience et de l'éthique de tous. Le déchiffrement du message sur le mur par Daniel ne confirme donc que ce que tout le monde sait déjà, à savoir que le comportement de Balthazar constitue une transgression profonde.

Parmi ces nombreux poèmes sur le « Festin de Balthazar » au XIX^e siècle, il est également essentiel de rappeler la traduction populaire d'Edward Fitzgerald des *Roubayats* (1859). Afin donc de conserver la très célèbre expression « The Moving Finger », nous avons choisi de reprendre de nouveau ce poème dans la langue anglaise en incluant les autres quatrains qui y sont habituellement associés. Rappelons que dans le poème d'Omar Khayyâm, les quatrains n'avaient aucune association entre eux, alors que Fitzgerald les a souvent rassemblés pour créer des poèmes plus longs:

I sent my Soul through the invisible,
Some letter of that after-life to spell:
And by and by my Soul return'd to me,
And answer'd "I myself am Heav'n and Hell."

Heav'n but the vision of fulfill'd desire,
And Hell the shadow of a soul on fire,
Cast on the darkness into which ourselves,
So late emerged from, shall so soon expire.

We are no other than a moving row
Of magic shadow-shapes that come and go
Round with this sun-illumin'd lantern held
In midnight by the Master of the Show;

Impotent pieces of the game He plays
Upon this checker-board of nights and days;
Hither and thither moves, and checks, and slays,

And one by one back in the closet lays.

The ball no question makes of ayes and noes
But right or left as strikes the Player goes;
And He that toss'd you down into the field,
He knows about it all—HE knows—HE knows!

The Moving Finger writes; and, having writ,
Moves on: nor all your piety nor wit
Shall lure it back to cancel half a line,
Nor all your tears wash out a word of it.

And that inverted bowl they call the Sky,
Whereunder crawling coop'd we live and die,
Lift not your hands to *It* for help—for *It*
As impotently rolls as you or I.³¹²

³¹² Cf. la traduction précédemment citée de la version de Fitzgerald de James Henry Hallard. Hallard a numéroté les quatrains d'après l'ordre effectué par Fitzgerald. Il s'agit ici donc des quatrains LXVIII à LXXII :

Je projetai mon âme à travers l'Infini,
Tâchant de pénétrer l'Avenir indécis,
Et mon âme bientôt revint à moi me dire :
'Moi, je suis à la fois Enfer et Paradis.'

Le Ciel n'est qu'un rayon d'un beau rêve d'amour,
Et l'Enfer le reflet du rouge feu qui sourd
Dans l'âme, projeté sur la Nuit en laquelle
Nous-mêmes, ses enfants, expirerons un jour.

Nous ne sommes qu'un tas de fantoches mouvants,
Que des ombres toujours passant et repassant
Sur la lanterne que le soleil illumine,
Et que tient dans la nuit le Maître de céans —

Que d'inertes jetons au jeu d'échecs que Lui
Guide sur l'échiquier fait de jours et de nuits.
Il nous pousse partout, nous fait échec, nous mate,
Et puis nous remet tous au fond du noir réduit.

La balle des joueurs ne sait dire oui ni non,
Mais obéit toujours au coup mauvais ou bon ;
Et Celui qui jadis te jeta dans l'arène —
Ah, Celui-là sait tout, et connaît tout à fond.

Le doigt céleste écrit, puis passe un peu plus loin ;
Toute ta piété, ton esprit et tes soins
Ne le feront jamais revenir d'une ligne,
Et tous tes pleurs amers n'effaceront un point.

Devenus célèbres quelques années après leur publication, en 1861, suite aux louanges du poète Dante Rossetti, ces vers de Fitzgerald ont atteint une popularité élargie au point de pénétrer dans le langage populaire. Ils ont servi d'inspiration, rappelons-le, pour le roman d'Agatha Christie et aussi sans doute pour la scène clef dans *Lettres sans réponse* d'Ellery Queen où « le doigt [d'Harrison] traça, de haut en bas, un premier trait sur le cuir blanc » (p. 146).

Moins évident, cependant, est le rôle que ces quatrains ont joué dans *Le Grand Elysium Hôtel*, car d'un texte à un autre, d'un auteur à un autre, on peut tracer l'emploi du « Festin de Balthazar » dans le roman de Findley jusqu'à Fitzgerald. C'est, en effet, par le biais de « Hugh Selwynn Mauberley » (1921-1922) d'Ezra Pound – poème qui imprègne plusieurs niveaux du récit du *Grand Elysium Hôtel* – que le lien aux *Roubayats* de Fitzgerald se cristallise. Ces quelques strophes du poème en deux parties contiennent 18 petits poèmes (ici il s'agit d'un extrait du sixième, intitulé « Yeux Glauques ») :

[...]

L'on estimait encore Gladstone
Méprisait Swinburne et Rossetti
Lorsque John Ruskin publia
Son *Kings Treasuries*.

Et ce bol renversé, ce ciel, ce firmament,
Sous qui l'on vit, l'on meurt, enfermés et rampants-
Ne lève point les bras en vain vers lui — lui-même,
Pareil à nous, hélas! se meut impuissamment. (p. 18-19)

Et le puant Buchanan se fait entendre
 Lorsque d'elle le portrait en faune
 Devint le divertissement préféré
 Des peintres et des adultères

Les esquisses de Burns-Jones
 Se souviennent de ses yeux
 Aujourd'hui à la Tate ils enseignent
 À Cophetua l'art des ravissements

Fine comme l'eau,
 Le regard vide.
 Le Rubayat anglais
 Était mort-né.³¹³

Ici se révèle un des aspects les plus saillants du caractère du personnage principal du roman de Findley qui, à de nombreuses occasions au cours du roman, se sent sous-évalué en tant qu'écrivain. Mauberley dans le poème de Pound – un quasi *alter ego* de l'auteur – incarne, en effet, la figure de l'artiste maudit. Il déplore les goûts de l'époque, qu'il considère comme hostiles envers la bonne littérature qui, elle, se nourrit des classiques grecs et latins. La référence à Fitzgerald s'inscrit donc dans un débat plus large sur la

³¹³ *Hugh Selwynn Mauberley, Œuvres complètes*, trad. Michèle Pinson, Paris, Gallimard, 1985, p. 239.

L'original :

Gladstone was still respected,
 When John Ruskin produced
 "Kings Treasuries"; Swinburne
 And Rossetti still abused.
 Fœtid Buchanan lifted up his voice
 When that faun's head of hers
 Became a pastime for
 Painters and adulterers.

The Burne-Jones cartons
 Have preserved her eyes;
 Still, at the Tate, they teach
 Cophetua to rhapsodize;
 Thin like brook-water,
 With a vacant gaze.
 The English Rubaiyat was still-born
 In those days.

scène littéraire à Londres – lieu de résidence de Pound de 1908 à 1920. *Les Roubayats* ont, certes, été publiés bien plus tôt, en 1859, mais l'exemple sert à montrer la nature perpétuelle de ce débat artistique, car sans le soutien de Rossetti, la traduction de Fitzgerald aurait pu rester dans l'obscurité, éclipsée par la critique littéraire de l'époque, plus intéressée, selon Pound, par la nouveauté que par la beauté.

3.3 Balthazar satirisé

C'est au XIX^e siècle également que l'aspect politique du mythe commence à rejallir. La description de Balthazar comme tyran est déjà bien ancrée dans des œuvres précédentes³¹⁴, mais le lieu, l'action et les personnages subissent de véritables métamorphoses, se transposant de plus en plus dans des conflits plus contemporains. Ainsi, dans le poème « Mene, Mene, Tekel, Upharsin »³¹⁵ de Madison Cawein, Babylone devient l'Espagne lors de la guerre hispano-américaine.³¹⁶ Dans *El Filibusterismo*³¹⁷ (1891) de l'auteur philippin, José Rizal, la scène évocatrice du festin de Balthazar vient au moment d'une cérémonie de nocces pendant laquelle une bombe doit exploser, provoquant une révolution dans la société philippine. L'attentat finit par ne jamais avoir lieu, car un des partisans laisse les mots « mané, thécel, pharès » sur une feuille afin

³¹⁴ Il suffit, par exemple, de penser aux références au « Festin de Balthazar » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné.

³¹⁵ À noter également, le poème du XX^e siècle de Robert Frost « The bearer of Evil Tidings » (1936).

³¹⁶ En 1911, Voltairine de Cleyre écrira un poème tout aussi politique lors de la révolution mexicaine: « En lettres rouges », [« Written in red »].

³¹⁷ Nous n'avons pu trouver une traduction pour cette œuvre.

d'avertir les invités. La société demeure ainsi soumise à un gouvernement espagnol colonial corrompu, discriminatoire et hostile envers le peuple.

Dans *Les Châtiments* de Victor Hugo, Balthazar se transforme en Napoléon lorsque la date du 18 Brumaire apparaît en majuscules menaçantes et suivies d'un point d'exclamation sur le mur.³¹⁸ Or, l'idée de représenter Napoléon dans le rôle de Balthazar n'était pas nouvelle. Lord Byron avait effectué lui-aussi une comparaison entre Balthazar et Napoléon dans son poème « Ode à Napoléon »³¹⁹, rédigé en 1814, puis élaboré pendant les mois suivant sa première parution et publié dans sa version complète en 1832 dans l'édition en 17 volumes de John Murray:

Tes mauvais actes sont écrits en sang Bourbon
Et ils ne sont pas écrits tout en vain,
Tous tes triomphes n'ont plus leur ancien renom,
Rendent plus sombre une tache, soudain;
Si tu étais mort, comme l'honneur sait mourir,
Un nouveau Napoléon aurait pu surgir,
Pour infliger au monde son dédain.
Mais qui donc oserait planer près du soleil
Dans cette nuit pour trouver le sommeil?

Dans une balance, les cendres d'un héros
Sont viles comme une argile vulgaire,
Tes plateaux, ô Mort, sont justes et jamais faux :
Pour tous ceux qui meurent, quel sort sévère!

³¹⁸ Le motif revient dans son poème « Après seize ans » ainsi que dans *William Shakespeare*. Dans le premier, le « mané, thécel, pharès » se réfère surtout au destin à venir de Napoléon III. Dans le second, il s'agit de Napoléon Bonaparte. Hugo décrit sa chambre ainsi: « Le mur était blanchi à la chaux, les jeunes prédécesseurs de Bonaparte l'avaient un peu charbonné, et le nouveau venu put lire dans cette cellule ces quatre inscriptions que nous y avons lues nous-même il y a trente-cinq ans : - 'Une épaulette est bien longue à gagner. *De Montfibray*. - Le plus beau jour de la vie est celui d'une bataille. *Vicomte de Tinténia*. - La vie n'est qu'un long mensonge. *Le chevalier Aldolphe Delmas*. - Tout finit sous six pieds de terre. *Le comte de La Vilette*.' En remplaçant 'une épaulette' par 'un empire' très-léger changement, c'était en quatre mots, toute la destinée de Bonaparte, et une sorte de *Mané Thecel Pharès* écrit d'avance sur cette muraille » (« Conclusion (Livre I) », *William Shakespeare*, , *Œuvres complètes*, Critique, Paris, Laffont, 1985, p. 415).

³¹⁹ L'original : « Ode to Napoleon Bonaparte »

Mais j'avais pensé que tout grand homme vivant
 Est animé par une étincelle, ô néant!
 Pour nous éblouir et nous satisfaire;
 Je ne croyais pas que le mépris pût cingler
 Les héros qui le monde ont fait trembler!³²⁰

Ici, les péchés de Napoléon s'écrivent en sang sur le mur. Or, quelle que soit l'importance de ses mauvais actes, après avoir été jugé coupable, il finit par n'être qu'un tas de poussière vulgaire.

Une dizaine d'années avant la première version de ce poème de Byron, le caricaturiste anglais, James Gillray, a représenté Napoléon s'asseyant à la table du festin avec des bouteilles de vin renversées et ses grenadiers derrière lui, leurs épées couvertes de sang (Fig. 24).

³²⁰ « Ode à Napoléon », *Œuvres de Lord Byron*, trad. M. Amédée Pichot, deuxième tome, Paris, Furne, 1830.

L'original :

Thine evil deeds are writ in gore,
 Nor written thus in vain—
 Thy triumphs tell of fame no more,
 Or deepen every stain:
 If thou hadst died as Honour dies,
 Some new Napoleon might arise,
 To shame the world again—
 But who would soar the solar height,
 To set in such a starless night?

Weigh'd in the balance, hero dust
 Is vile as vulgar clay;
 Thy scales, Mortality! are just
 To all that pass away:
 But yet methought the living great
 Some higher sparks should animate,
 To dazzle and dismay:
 Nor deem'd Contempt could thus make mirth
 Of these, the Conquerors of the earth.



Fig.24 – James Gillray, *The Hand-Writing upon the Wall* (1803), 258 x 360 mm, dessin satirique, le British Museum, Londres.

À la table, une très grosse Joséphine se bâfre de vin et de nourriture pendant que les partisans de l'empereur se débattent pour la pitance exhibée sur des assiettes représentant des bâtiments et des sites britanniques – Napoléon lui-même avait déjà commencé à dévorer le quartier de « Saint-James ». Dans le cadre supérieur, la main droite de Dieu écrit « mene, mene, tekem, upharsin » pendant que Sa main gauche s'empare d'une balance. Sur un des plateaux portant l'inscription, « Vive le roi », il y a une couronne pesant plus que le « Despotisme » du plateau opposé. Il est difficile de savoir si Byron ou Hugo ont vu la caricature de Gillray – dans le cas de Hugo, la date du 18 Brumaire annonce la fin de la révolution française et le début du règne de Bonaparte alors que dans les cas de Byron et de Gillray, les mots fatidiques préfigurent, bien sûr, sa chute. Il est clair, cependant, que cette représentation du caricaturiste britannique a dorénavant

changé la façon dont l'épisode biblique sera exploité. Elle a inauguré la tradition caricaturale qui consiste à représenter l'abus du pouvoir par le biais de l'imagerie du « Festin de Balthazar », notamment dans la presse américaine.

Une soixantaine d'années plus tard, aux États-Unis, le quotidien républicain *The Campaign Dial*, avec, comme nous l'indique Gary L. Bunker, pour « unique but de réélire le président Lincoln », ³²¹ a donc publié une caricature du démocrate George B. Mclellan dans le rôle de Balthazar pendant les élections de 1864. Le dessin, intitulé « The Modern Belshazzar beholds the terrible 'Writing on the Wall' » et illustré par l'artiste du quotidien, D.E. Wyand, montre Mclellan assis à une table, en train d'écrire lui-même le message fatidique : « Ohio majority...Indiana...Soldier's Votes » (Fig. 25). ³²² Alors que les démocrates se battaient pour obtenir l'approbation des soldats, les comptes préliminaires des états d'Ohio de Pennsylvanie et d'Indiana indiquaient que les soldats votaient, au contraire, en grande majorité pour la réélection de Lincoln. Tous les indices préliminaires suggéraient donc que le démocrate devait perdre l'élection. ³²³

³²¹ « The 'Campaign Dial' : A Premier Lincoln Campaign Paper, 1864 », *Journal of the Abraham Lincoln Association*, vol. 25, n.1, hiver 2004, p. 38. Ma traduction de l'original: « It's exclusive purpose was to re-elect President Lincoln ».

³²² Ma traduction: « Majorité à Ohio...Indiana....Les votes des soldats »

³²³ Pour une analyse plus détaillée de cette illustration ainsi qu'un aperçu de toutes les caricatures apparaissant dans le *Campaign Dial* pendant les neuf semaines de l'élection, voir l'article de Gary L. Bunker « The 'Campaign Dial' : A Premier Lincoln Campaign Paper, 1864 », *Journal of the Abraham Lincoln Association*, vol. 25, n.1, hiver 2004, p. 38-75.

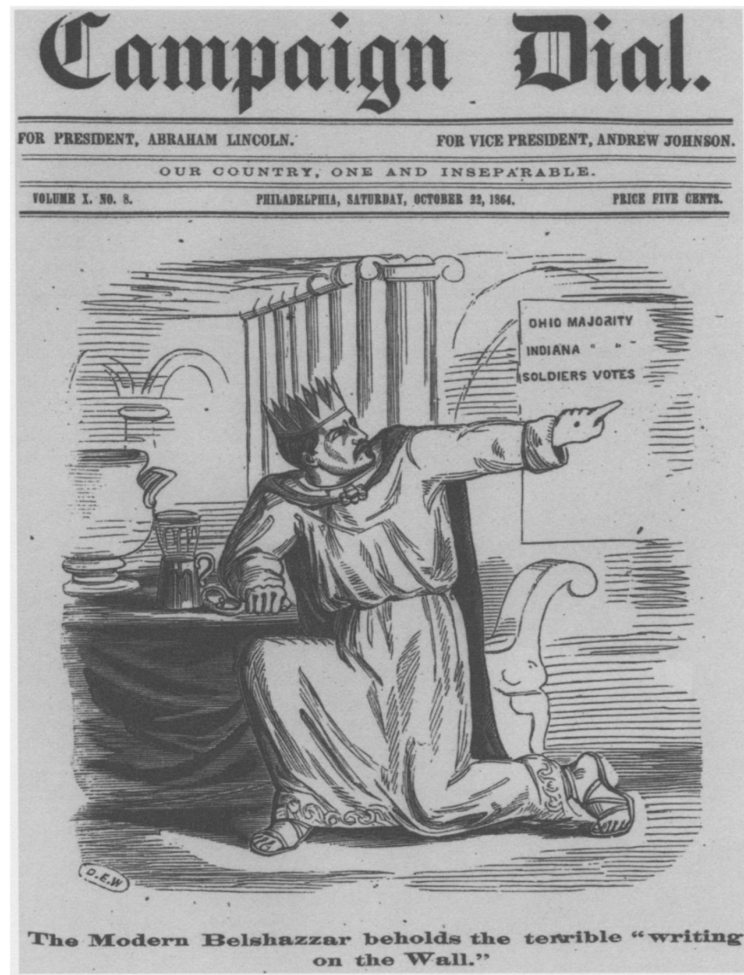


Fig.25 – « The Modern Belshazzar beholds the terrible ‘writing on the Wall’ », *The Campaign Dial*, (1864).

Vingt années plus tard, la donne avait changé pour les républicains pendant la campagne présidentielle de 1884, opposant cette fois-ci le démocrate, Grover Cleveland, au républicain, James B. Blaine. Le 29 octobre 1884, ce dernier a assisté à un dîner en son honneur au célèbre restaurant newyorkais, *Delmonico's*. Le jour suivant, le quotidien pro-démocrate *The New York World* a publié une caricature du célèbre illustrateur Walt McDougall, intitulée « The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings » (Fig. 26). Dans cette représentation, Blaine, assis au milieu de la table avec les

capitalistes les plus riches de New York,³²⁴ mange d'une série de plats aux noms provocateurs: « navy contract », « lobby pudding », « monopoly soup » et ainsi de suite. Devant la table, un homme pauvre, accompagné de sa famille habillée en lambeaux supplie les ploutocrates. La campagne électorale de 1884 fut particulièrement acrimonieuse. Cette illustration acerbe de la corruption est devenue donc le symbole de cette nouvelle politique où l'on repoussait les limites de l'acceptable dans le discours public. Son succès par ailleurs n'a été nullement diminué par le titre accrocheur et l'allitération entre le nom du roi babylonien et celui de Blaine. Six jours plus tard, le 4 novembre, Blaine perdra l'élection présidentielle qui se jouait dans l'état de New York à une poignée de votes.

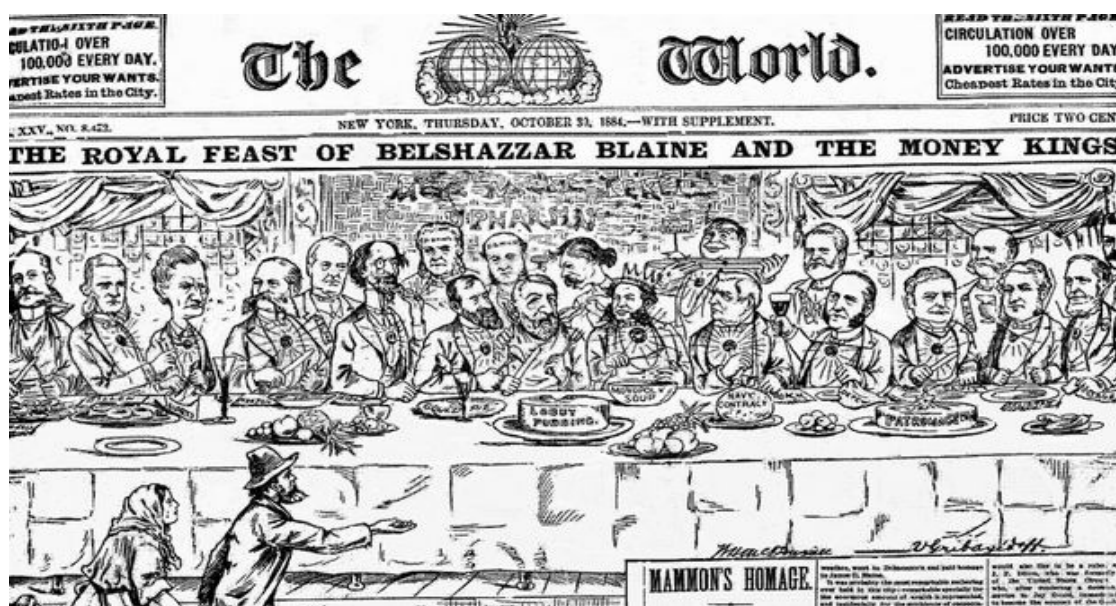


Fig.26 – « The Royal Feast of Belshazzar Blaine and the Money Kings », *The New York World*, (1e 30 octobre, 1884).

³²⁴ Gould, Fisk, Vanderbilt et Depew entre autres.

Il est intéressant de noter que la caricature de McDougall était, en fait, la deuxième à montrer Blaine dans le rôle de Balthazar.³²⁵ Quelques mois auparavant, dans le magazine humoristique, *Puck*, le caricaturiste, Joseph Keppler avait publié une illustration qui satirisait les manigances lors de la « Republican National Convention » ayant lieu entre le 3 et 6 juin. Dans son illustration, intitulée « The Writing on the Wall », Blaine et le candidat choisi pour la vice-présidence, John A. Logan, se cachent derrière les pages du *New York Tribune* pendant que les invités mangent dans des assiettes portant – dans la tradition commencée par Gillray et reprise également par McDougall – des noms significatifs : « Pension Pie », « Monopoly Stew » etc. Sur le mur en face des membres de la partie, s’illumine le message fatidique : « Republican Revolt » (Fig. 27). Blaine porte donc un chapeau anti-insolation et fait d’une feuille de chou afin de se protéger des rayons. Sur le chapeau, on peut noter une plume d’oie portant l’inscription, « Gail Hamilton », ³²⁶ le nom de plume de la cousine de la femme de Blaine, supposée avoir écrit la majorité de ses discours politiques.³²⁷

³²⁵ C’est une tradition caricaturale qui continue jusqu’à aujourd’hui. Une illustration montrant George W. Bush dans le rôle de Balthazar est parue en 2005 dans le journal, *The Guardian*. Voir p. 131 de l’article « God’s Grafitti » de Massimo Leone pour une analyse de cette caricature.

³²⁶ En 1895, Gail Hamilton (Mary Abigail Dodge) publiera également une biographie de Blaine.

³²⁷ Pour une analyse des caricatures de Keppler, consultez l’ouvrage de Richard Samuel West, *Satire on Stone: The Political Cartoons of Joseph Keppler*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.



Fig.27 – Joseph Keppler, « The Writing On the Wall », *Puck Magazine*, (le 18 juin, 1884).

Cette série de caricatures a donc révélé le pouvoir immense de la presse américaine lors des élections et surtout l'avantage d'utiliser la parodie comme arme politique dans un système bipartisan où le succès d'un candidat repose uniquement sur la défaite d'un seul adversaire. Toutes ces caricatures jouent, en outre, souvent dans le titre même, sur l'expression idiomatique anglaise, « The Writing is on the Wall ». Cette expression populaire, tirée bien sûr du cinquième chapitre de *Daniel*, qui signifie que le futur est déjà inéluctablement écrit, était déjà entrée dans le langage courant, au moins à partir du XVIII^e siècle, car on la retrouve dans le poème, « The Run Upon the Bankers » de Jonathan Swift. Elle a donc sans doute également contribué au succès de ces dessins humoristiques à l'époque.

3.4 Du politique au ludique

L'importante dimension politique dans l'épisode du « Festin de Balthazar » connaîtra une féconde postérité au XX^e siècle et prendra souvent un ton plus sérieux. Il n'y a, comme l'indique Sylvie Parizet, rien d'étonnant

à ce que cette période d'intenses bouleversements ait vu proliférer le recours au mythe à des fins idéologiques. La Grande Guerre, la Révolution russe, l'éclatement de l'Empire austro-hongrois, la naissance de l'empire américain, la montée des totalitarismes, la Shoah, Hiroshima, la décolonisation, le joug communiste... autant de douloureuses remises en question qui incitent les écrivains à faire appel à de grandes figures mythiques 'revisitées'.³²⁸

En Balthazar, l'artiste voit, en effet, le despote.

Dans la *Trilogie transylvaine*³²⁹ de Miklos Banffy (Hongrie, 1934-1940), composé des titres individuels : *Vos jours sont comptés*³³⁰, *Vous étiez trop léger*³³¹, *Que le vent vous emporte*³³², Balthazar s'incarne dans la classe dominante hongroise qui dine, danse, boit et parie sa richesse. Dans « le festin de Balthazar » (1983)³³³ de Fazil Iskander, le roi babylonien se métamorphose en Staline. Cette satire politique tranchante met en scène un personnage principal nommé Sandro qui fait partie d'une troupe de danse et qui présente un numéro pour Staline lors d'un repas somptueux. Le danger est

³²⁸ *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 18.

³²⁹ Le titre original: *Erdélyi Történet*

³³⁰ Le titre original: *Megzámláltattál*

³³¹ Le titre original: *És hijjával találtattál*

³³² Le titre original: *Darabokra szaggattatol*

³³³ Il s'agit d'un chapitre qui est devenu une nouvelle dans son roman *Sandro de Tcheguem*. Titre originel : *Сандро из Чегема* (1983).

palpable. Pendant la danse, Sandro cherche à attirer la faveur du chef. Un pas trop brusque et celui-ci l'interprètera comme une offense, un mouvement trop timide et cela pourrait sans doute être vu comme un manque d'intérêt. D'autres invités au festin se trompent, s'égarent, parlent trop ou pas assez - et les conséquences sont graves. Le décryptage, voire la survie même de l'individu, dépend donc d'une série de mouvements et de gestes, de micro-expressions et de regards furtifs.

Ensuite, sous la plume de Klaus Mann, Hitler devient la figure du despote dans son autobiographie, *Le Tournant : L'histoire d'une vie*.³³⁴ Celui-ci intitule le chapitre consacré aux années 1930-1932, « L'inscription sur le mur ».³³⁵ L'empire babylonien se voit donc remplacé par l'annonce du Troisième Reich (équivalent, en l'occurrence, au royaume Perse). Ici, la morale et les valeurs punitives si centrales à l'épisode biblique disparaissent. Tandis que dans Daniel V, Balthazar est puni et que l'écriture préfigure la répartition de son royaume et sa mort, dans *Le Tournant*, c'est la montée du nazisme et l'arrivée d'une puissance encore plus menaçante qui s'écrit inéluctablement sur le mur.

Les œuvres d'Oser Warszawski et de Nelly Sachs sont également colorées par l'horreur de leur temps. Dans la nouvelle intitulée « Un contrat »³³⁶ de Warszawski, la référence à Balthazar préfigure le moment où un père juif est forcé à choisir entre une liberté possible pour sa famille en Suisse et la vente de son enfant. Étant donné que l'enfant pourrait mourir dans un cas comme dans l'autre, le message fatidique n'est autre

³³⁴ Le titre originel: *The Turning Point*. Écrit originellement en anglais pendant son exil aux États-Unis, cette autobiographie témoigne des événements menant à la Première guerre mondiale et puis à la Deuxième.

³³⁵ « The Writing on the Wall »

³³⁶ Le titre originel: « A kontrakt »

qu'un choix impossible et un exemple de l'extrême cruauté du temps. Quant à Nelly Sachs, elle voit le déchiffrement de l'énigme comme une arme à double tranchant : le moment si pur d'une jubilation intellectuelle ne fait que faire remonter à la surface une souffrance profonde : c'est Daniel porteur de l'insigne « de l'étoile » qui « fait surgir encore les rêves oubliés » et qui « apprend à Balthazar à déchiffrer le sang ».³³⁷ Lettres imprégnées donc d'une qualité mystique, mais lettres également qui expriment pleinement la souffrance, car c'est à Daniel d'interpréter la litanie d'images horribles des camps :

Daniel, Daniel,
peut-être es-tu debout, entre vie et mort,
dans cette cuisine où en ta clarté
gît sur la table le poison aux ouïes de pourpre arrachées,
roi de la douleur?³³⁸

Dans le sillage de la Shoah, l'intelligence et la clarté du prophète ne font donc que révéler une violence brutale.³³⁹

Si de nombreux écrivains du XX^e siècle se concentrent donc sur la déchéance de Balthazar et la crise humaine qui en découle, d'autres font ressortir l'aspect ludique de

³³⁷ « Daniel », *Exode et métamorphose*, trad. Mireille Gansel, Paris, Verdier, 1999, p. 58.

³³⁸ « Daniel, Daniel », *Éclipse de l'étoile*, trad. Mireille Gansel, Paris, Verdier, 1999, p. 86. L'original :

Daniel, Daniel
vieillecht stehst du swischen Leben und Tod
in der Küche, wo in deinem Schein
auf dem Tische liegt
der Fisch mit den ausgerissenen Purpurkiemen,
ein König des Schmerzes? (« Daniel, Daniel, *Sternverdunkelung*, p. 34)

³³⁹ Comme Sachs et Warszawski, Benjamin Fondane s'est inspiré lui-aussi de l'épisode biblique. En 1920, paraît "monologue de Balthazar", qui sera adapté et intégré ultérieurement dans sa pièce de théâtre, *Le Festin de Balthazar*. Une étude sur les reprises juives de Daniel V serait importante, surtout vu la parution récente de plusieurs poèmes sur le sujet par des écrivains tels que Daniel R.Schwartz, Gershon Hepner et Yehuda Amichai. Cet angle de recherche sera donc l'objet d'un travail futur.

l'épisode. Dans *Impressions d'Afrique* (1910) de Raymond Roussel on retrouve le passage suivant :

Fogar venait d'examiner attentivement les différentes parties de la couchette. Sur sa face d'ébène brillait une intelligence précoce dont la flamme étonnait chez ce jeune garçon à peine adolescent.

Profitant du seul côté resté libre de tout encombrement, il monta sur le cadre et s'étendit lentement, de manière à faire coïncider son aisselle gauche avec la manette recourbée qui s'y adaptait avec justesse.³⁴⁰

Rien dans cet extrait ne semble évoquer Daniel V, mais dans son texte *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel révèle que l'inscription sur le mur avait bien servi de source: « Dans l'épisode de Fogar je me rappelle avoir employé 'Mane Thecel Pharès' dont j'ai fait 'manette aisselle phare' ; d'où le phare à manette qu'allume Fogar »³⁴¹. Cet échange de lettres pourrait paraître banal, mais il touche à un élément fondamental dans l'épisode du « festin de Balthazar » – la compréhension du message par la substitution et la manipulation de lettres sur le mur. Lorsque Roussel publiera son œuvre, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, vingt-deux années plus tard, l'importance du jeu de mots biblique devient évidente. Le texte se clôt avec un poème intitulé « Les Jardins de Rosette vus d'une dahabieh », où, parmi des caractères de ponctuation placés comme des marques artistiques plutôt que littéraires, des lettres fatidiques s'écrivent et s'effacent, s'illuminent et s'éteignent: « - l'homme n'a pas ainsi qu'un pantin au bazar/Son prix collé sur lui ;)); sur son mur Balthazar/Vit, en traits défiant le grattoir et la gomme,/ Trois mots de feu briller....puis s'éteindre ; [...],/ ».³⁴²

³⁴⁰ *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 119.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

³⁴² *Ibid.*, p. 85.

L'aspect « signe » du « mané, thécel, pharès » est aussi présent dans le roman décadent, *La Fin de Babylone* (1914) de Guillaume Apollinaire. L'auteur termine son œuvre sur un chapitre intitulé « Le festin de Balthazar » où deux vassaux de Balthazar remettent en question les conclusions des mages quant au sens du message « mané, thécel, pharès » – élément absent du texte biblique :

Tout est symbole, disait l'Arya. Les mots tracés sur ce mur sont symboles et la signification directe n'a aucune importance. C'est pourquoi j'estime, moi aussi, que le mage s'est trompé. Il faut chercher plus loin.

— Peut-être même à côté, fit le petit homme jaune.

— Ah ! combien est plus agréable à interpréter la science des signes purs. Toutes les grandes traditions de nos antiques religions, nous les avons, nous, résumées en des représentations graphiques des plus simples. Ainsi, de la croix gammée.

— La croix gammée ! vous connaissez le sens de la croix gammée ? dit Vietrix, en proie à une vraie exaltation.

— Ils sont plusieurs symboles qui représentent exactement la même chose. La croix gammée, avec ses deux ailes qui semblent tourner, mais c'est le mouvement même, ne l'avez-vous pas compris ? Quoi de plus simple ? C'est le tout et l'unité. C'est le tout, car chaque parcelle de matière vibre ici-bas sous l'action de la masse solaire, elle-même à l'état de vibration. C'est la divinité et l'harmonie de l'univers. Nos philosophes ont dès longtemps senti ce mouvement vibratoire universel. Et je pense, quant à moi, que des calculs précis, quand ces sciences exactes auxquelles on s'attache maintenant en Grèce et chez vous, monsieur du Cathaï, seront développées, établiront un jour la nature et les lois de ce mouvement vibratoire.

« La vibration vient de la vibration. La croix gammée, c'est encore l'unité, le mouvement premier, le moteur initial, le geste d'Anon, de Vichnou, de ceux dont il est défendu de prononcer le nom. Oui, le mouvement est dieu puisque l'arrêt du mouvement c'est la mort de tout, de Dieu lui-même. [...]

Il s'applique principalement à la transmission de la vie humaine, la continuation de la race. C'est pourquoi, jadis, il était d'usage de tatouer

sur le bas-ventre des filles, là où se prépare l'œuvre de chair, le signe protecteur. Les familles princières, celles qui avaient compté des héros, s'en assurèrent peu à peu le monopole par les prêtres. Au temps où la femme marquait d'abord la lignée des fils, il était tout naturel que le ventre des filles fût aussi placé sous la protection des signes sacrés. Celles-là étaient considérées comme prédestinées. Et bien heureux ceux qui pouvaient devenir leurs époux ! »

Une lumière soudaine venait de se faire en l'esprit de Vietrix. Parbleu ! Il comprenait. La fille qui lui était promise, mais c'était son esclave même, née sous le signe de la croix gammée ! Tout lui apparaissait maintenant certain, logique.

Et les Perses entraient en ville !³⁴³

Du « mané, thécel, pharès », on passe à l'idée d'une seule unité de sens, expression de « la divinité et l'harmonie de l'univers », telle que, comme le notent les personnages dans ce dialogue, la croix gammée. Apollinaire ne pouvait, bien sûr, connaître la postérité que ce symbole aurait, ni le sens que le Troisième Reich apporterait au mot perse « Arya », bien que quelques théories racistes liées à l'idée d'une « race noble » aient déjà été en circulation à l'époque. Il ne pouvait pas non plus savoir au moment de sa publication en mars 1914 – deux mois avant l'assassinat de l'archiduc Ferdinand – à quel point l'arrivée des Perses et sa description de la fin de Babylone reflèteraient les séquelles de la Grande Guerre après laquelle des empires disparurent et la carte mondiale fut bouleversée. Pour autant donc que ce roman de la fin de Babylone prend un sens plus poignant et carrément prophétique à la lumière de ces événements historiques, encore faut-il noter que l'élément le plus frappant ici est que « mané, thécel, pharès » n'est plus un énoncé verbal, mais un symbole, qu'il faut donc chercher plus loin, « peut-être même à côté » (p 280). Toute l'esthétique d'Apollinaire, sa façon de combiner texte, image et symbole, son

³⁴³ *La Fin de Babylone*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1922, p. 280-281.

recours à l'histoire, se trouve d'ores et déjà dans cette description, accompagnée d'une illustration de la croix gammée.

Dans son roman *Le Don* (1937-38),³⁴⁴ Nabokov nous oblige également à considérer le « mané, thécel, pharès » différemment lorsque le personnage principal Fiodor associe cette inscription biblique aux lettres des enseignes et des décors de la ville de Saint Petersburg. Pendant une promenade nocturne à Berlin, ce dernier retrace ses souvenirs des fêtes impériales à Saint Petersburg dans une synesthésie de sons et de couleurs. En fait, il s'agit d'un boniment pour une œuvre qu'il propose à un ami critique littéraire :

Si j'avais des couleurs à la portée de la main, je vous mélangerais de la terre de Sienne brûlée et de la sépia pour les assortir à la couleur du son de gutta-percha « tch » ; et vous apprécieriez mon « s » radieux si je pouvais verser dans vos mains tendues en cornet quelques-uns de ces saphirs lumineux que je touchais enfant, tremblant et ne comprenant pas quand ma mère, vêtue pour un bal, sanglotant éperdument, laissait ses trésors parfaitement célestes couler de leur abîmes dans la paume de sa main, de leur écrin sur le velours noir, [...] et si l'on tirait légèrement le rideau de la fenêtre latérale en saillie, on pouvait voir, tout le long du quai puis remettait subitement le tout sous clé et n'allait nulle part en fin de compte, en dépit des persuasions chaleureuses de son frère qui marchait de long en large dans les pièces en donnant des chiquenaudes aux meubles et de la fenêtre latérale en saillie, on pouvait voir, tout le long du quai, les façades dans le bleu-noir de la nuit, la magie immobile d'une illumination impériale, le flamboiement lugubre des monogrammes de diamants, des ampoules colorées formant des
dessins de couronnes...

³⁴⁴ La traduction que nous utilisons a été effectuée par Raymond Girard d'après le roman anglais, *The Gift*. Celui-ci a été traduit du roman russe, *Дар* (Dar) par Michael Scammel et le fils de Nabokov (Dimitri), ainsi que Nabokov lui-même.

³⁴⁵ *Le Don*, trad. Raymond Girard, Paris, Gallimard, 1967, p. 91. Traduit de l'anglais: « If I had some paints handy I would mix burnt-sienna and sepia for you so as to match the colour of a gutta-percha 'ch' sound; and you would appreciate my radiant 's' if I could pour into your cupped hands some of those luminous sapphires that I touched as a child...when my mother, dressed for a ball,...allowed her perfectly celestial treasures to flow out of their abyss into her palm, out of their cases onto black velvet...and if one

À la suite de la description, l'ami répond en allemand : « *Buchstaben von Feuer* », ³⁴⁶ une référence explicite au poème, « Balthazar » de Heinrich Heine. Dans l'imaginaire de Nabokov, le « mané, thécel, pharès » apparaît ainsi en lettres de feu, ³⁴⁷ mais des lettres de feu dotées d'une extrême malléabilité, capables de s'illuminer et de s'éteindre et de déclencher d'autres combinaisons lettriques, voire même d'autres sensations physiques, lorsque une lettre provoque par sa nature même ³⁴⁸ une réaction affiliée à un sens voisin. ³⁴⁹ Comme chez Apollinaire, l'énigme du « mané, thécel, pharès » aboutit ainsi à une forme « d'harmonie de l'univers » lorsque l'inscription sur le mur entraîne une véritable réaction physiologique.

L'exemple peut-être le plus remarquable, cependant, de ce type de reprises éminemment modernes se trouve dans le premier chapitre de *Finnegans Wake* de James

turned the curtain slightly on the side window of the oriel, one could see, along the receding riverfront, façades in the blue-blackness of the night, the motionless magic of an imperial illumination, the ominous blaze of diamond monograms, coloured bulbs in coronal designs...(trad. Michael Scammell en collaboration avec Vladimir Nabokov (1963), New York, Vintage International, 1991, p.74).

³⁴⁶ « Lettres en feu »

³⁴⁷ Pour une analyse plus longue de cette référence chez Nabokov, voir la section intitulée : « Les lettres de feu : Daniel, Heine, Nabokov » dans l'article de Monica Manolescu-Oancea, « Tours de Babel et lettres de feu : motifs bibliques dans le Berlin de Vladimir Nabokov », *Anglophonia/Caliban* (« *The Art of the City* ») vol. 25, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 2009, p. 191-202.

³⁴⁸ Il ne s'agit pas ici uniquement d'un procédé littéraire. Il semble que Nabokov, sa femme et son fils ont tous été touché par le phénomène neurologique de la synesthésie.

³⁴⁹ Dans sa pièce de théâtre *Endgame*, Samuel Beckett se concentre également sur cette malléabilité des mots lorsque Clov observe le mur et Hamm s'exclame : « The wall! And what do you see on your wall? Mene, mene? Naked bodies » (*Endgame : A Play in one Act* suivi par *Act Without Words*, New York, Grove Press, 1958, p. 12) [Traduction : Le mur! Et que vois-tu sur ton mur? Nombreux, Nombreux? Corps nus]. C'est une phrase qui perd son lien à l'inscription biblique dans la traduction – elle n'apparaît d'ailleurs pas dans sa version originelle et en français, *Fin de partie* – mais qui met l'accent, de nouveau, sur le procédé poétique et créatif qui s'effectue quand, par leur son, leur caractère et leur apparence, une série de signes en inspire une autre.

Joyce que nous avons choisi de citer d'abord en anglais, car malgré plusieurs excellentes traductions de cette œuvre, c'est une écriture qui résiste obstinément à la traduction non seulement en raison des nombreux néologismes, mais aussi par sa dimension sonore et l'abondance de fautes d'orthographe :

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Though had it out already) its world? It is the same told of all. Many Miscegenations on miscegenations. Tickle. They lived und laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. In the ignorance that implies impressions that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality.³⁵⁰

Le jeu de mots dans l'épisode biblique se voit amplifié à un tel point que l'on pourrait parler d'un véritable fétichisme pour l'alphabet : « if you are abcedminded », « (please stoop), in this allaphbed ».

Si Joyce crée bien cependant une ode à l'alphabet, il n'ignore surtout pas le sens et le contenu de ces lettres : de « abcedminded » on passe facilement à l'homonyme « absentminded » (tête en l'air) ; de l'alphabet hébreu « l'alephbet » on traverse, par le biais du verbe « stoop », à une descente vers le « bed » (lit) de « l'allaphbed ». Chaque

³⁵⁰ *Finnegans Wake*, New York, Penguin Books, 1992, p. 18. Dans la nouvelle traduction d'Hervé Michel sous le titre *Veillée Pinouilles*, les références au « Festin de Balthazar » disparaissent : « (Stop prie) si tu as l'esprit abcedé, sur ce livre d'argile, quel curios de signes (stop plait prie) dans cet allaphberce ! Peux-tu rede (puisque Toi et Nous s'en sommes déjà sortis) son monde ? C'est le même vieu-dict de tous. Beaucoup. Métissages sur métissages. Grattevatte. Ils vivrent et rurent et jouirent et fuirent. Déforce. Ton rayehome est donné aux Broutonne et aux Quré. Le récit méanderthal, encore et à cru, de notre vieil Heidenbourg des jours où Hède-en-Cloudes valquait sur l'errestre. Dans l'ignorance qui implique l'impression qui noue la connaissance qui trouve la forme du nom qui astique les astuces qui convoient les contacts qui adoucissent la sensation qui mène le désir qui adhère à l'attachement qui est le chien de la mort qui est la chienne de la naissance qui emporte l'assuivance de l'existentialité. » (Livre 1, ch. 1, nouvelle édition en ligne : <https://sites.google.com/site/finicoincequoique/texte/chapitre-1>)

mot, réel ou inventé, ouvre une boîte de Pandore lorsque les possibilités se combinent, se multiplient, se permutent. Le « Mene, Mene, Thecel, Parsin » - ici devenu « Miscegenations », « Miscegenations », « Tiekle », « Forsin » - relie l'idée d'un royaume réparti entre deux peuples à celle d'un croisement entre les races dans le mot « Miscegenations » (venant du latin « miscere » et « génus »). Du temps babylonien on glisse, par ailleurs, à l'Écosse de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles avec l'expression, « Head-in-Clouds », une allusion à un épisode dans le roman sur le bien et le mal *Confessions du pêcheur justifié* de James Hogg où le protagoniste, George Colwan, monte la colline Sir Arthur pendant un jour nuageux à la suite de son frère, ce dernier ayant des intentions meurtrières. C'est une référence qui s'accroît à la lumière de l'emploi du mot « Heidenburgh » qui combine « Edinburg » (la ville écossaise), Heidelberg man (une espèce disparue appartenant au genre *Homo*) et Heiden (le mot allemand pour barbare ou païen).³⁵¹ Le plaisir lié au décryptage devient alors central et présente un défi redoutable pour le lecteur. Joyce semble bien s'en amuser, employant un « you » (vous) qui vise implicitement le lecteur et qui atteint son apogée dans la question carrément instigatrice : « can you rede? » (pouvez-vous lire?). De ce point de vue, l'œuvre tout entière pourrait être lue comme une passionnante reprise de Daniel V. Les nombreux mots inventés, les figures de style surgissant des permutations de lettres, les personnages ayant des noms à trois consonnes tels « HCE » et « ALP » imitant la structure ternaire de la langue hébreu,³⁵² renvoient tous à l'idée d'un chef-d'œuvre

³⁵¹ Sans oublier l'association avec le président Hindenburg qui nomma Hitler chancelier en 1933.

³⁵² Une transcription directe de la version verbale de l'inscription sur le mur ferait bien MNA, MNA, TKL, PRSN.

comme code cryptique en perpétuel cours d'évolution et nécessitant un lecteur/interpréteur. En somme, un personnage daniélique.

Dans certaines œuvres, ce défi intellectuel provenant du message cryptique s'insère parmi des récits à énigme. Dans *Siegfried et le Limousin* (1922) de Jean Giraudoux, chaque matin, dans le journal quotidien, paraissent des récits – signés dans une formule de trois mots, comme le mané thécel, pharès par S.V.K – que le narrateur reconnaît comme étant ceux de son ami, présumé mort pendant la première guerre mondiale. L'énigme consiste alors à savoir comment il est possible qu'un texte apparaisse *a posteriori*, alors que l'écrivain a explicitement indiqué ne l'avoir partagé avec quiconque. Dans la nouvelle « Mene, Mene »³⁵³ (1963) de John Cheever, le narrateur, un expatrié revenant sur le sol américain découvre du graffiti sur les murs de gares différentes. Rien de curieux à cela, certes, mais ces graffitis sont d'une longueur inhabituelle, créant ainsi des récits enchâssés. Autre écrivain américain à explorer le « Festin de Balthazar », E.L Doctorow dans le Livre de Daniel³⁵⁴ (1971). Le roman s'inspire librement de l'exécution des espions Ethel et Julius Rosenberg qui ont transmis une grande quantité de documents secrets aux soviétiques, dont, selon l'acte d'accusation, des documents sur la bombe atomique. Le roman contient plusieurs références au « Festin de Balthazar », mais aussi, comme son titre pourrait le laisser croire, à bien d'autres épisodes de ce livre biblique. En effet, le personnage principal travaille sur un doctorat auquel il a donné le titre le Livre de Daniel et porte lui-même le prénom Daniel.

³⁵³ Titre original : « Mene, Mene, Tekel, Upharsin ».

³⁵⁴ Titre original : *The Book of Daniel*

Chez Nabokov, qui avait exploré le motif du « mané, thécel, pharès » dans un roman antérieur au *Don* intitulé *Roi, Dame, Valet* (1928), le mystère s'exprime à un niveau métatextuel. Dans cette œuvre, un magicien ayant le nom « menetek-El-Pharsin » semble faire apparaître des personnages, notamment sa femme, à partir de rien. Cette tendance nabokovienne qui consiste à engendrer des niveaux de « réalité » et à multiplier les mondes fictionnels mène à une situation où le lecteur doit dénouer et démêler les récits. La femme, a-t-elle le même statut de personnage que son mari ou est-elle une illusion ? Peut-être fait-elle partie d'un récit de rêve, car les premiers chapitres du roman nous montrent bien à quel point nous pouvons, en tant que lecteur, nous laisser emporter dans des intrigues qui finissent par être de simples songes ? Ou peut-être est-ce plutôt le magicien qui est le personnage rêvé, ou encore les personnages principaux qui sont les fruits d'un tour de magie de la part du magicien ? C'est un problème impossible à résoudre de façon entièrement satisfaisante et qui prend tout son essor à la lumière du deuxième sens des deux premiers mots de l'inscription biblique « Mene Tekel Upharsin ». En 1910, le magicien Burling Hall, aurait inventé un jeu de cartes truqué et mécanique, plus tard surnommé le jeu de cartes « Menetekel ».³⁵⁵ Étant donné que les trois personnages principaux sont représentés par des faces de cartes – Roi, Dame, Valet – leur « existence », et par extension l'intrigue toute entière, est mise en question. À cet égard, Nabokov combine l'idée d'une inscription divine (donnant lieu à la mort d'un roi) avec une réflexion métaphysique sur l'écriture, la création et le pouvoir des mots.

³⁵⁵ Écrit le plus souvent sans espace à l'instar du nom du magicien.

Proust, quant à lui, se penche plutôt sur l'idée d'un message caché. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'écrivain décrit une scène où il existe un doute sur l'identité d'un des personnages. Pendant une fête, l'un des invités commet la gaffe classique – de dire du mal d'un proche de celui avec qui l'on converse. Au moment de la réalisation, « l'encre invisible » s'expose pour tout à voir : « Aussitôt apparaissent, comme un *Mané*, *Thékel*, *Pharès*, ces mots : il est le fiancé, ou : il est le frère, ou : il est l'amant de la femme qu'il ne convient pas d'appeler devant lui : 'un chameau' ». ³⁵⁶ Ce court passage qui pourrait sembler banal, dépouillé d'enjeu réel, cache une révélation bien plus significative. La gaffe, comme l'indique Gisèle Matthieu-Castellani, prend un « caractère proprement tragique » lorsque quelques paragraphes plus loin les signes sont « enfin déchiffrés correctement » ³⁵⁷ :

En M. de Charlus un autre être avait beau s'accoupler, qui le différenciait des autres hommes comme dans le centaure le cheval, cet être avait beau faire corps avec le baron, je ne l'avais jamais aperçu [...]

De plus, je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure, quand je l'avais vu sortir de chez Mme de Villeparisis, j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une!

[...] Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure [...]. Il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même; fils sans mère, à laquelle il sont obligés de mentir toute la vie et même à l'heure de lui fermer les yeux... » ³⁵⁸

Dans ce contexte, le fait de ne pas tout savoir sur un individu s'adosse à un discours sur la sexualité, ceci aboutissant à des conséquences sur le plan social, théologique et

³⁵⁶ *Sodome et Gomorrhe*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 614.

³⁵⁷ « L'inscription sur un mur : *MANE*, *THEKEL*, *PHARES*... », p. 419.

³⁵⁸ *Sodome et Gomorrhe*, p. 614-15.

personnel. Le danger se joue non seulement au quotidien lorsque l'homme cherche à se cacher de ses proches, mais aussi sur le plan divin, lorsque celui-ci se trouve face à un paradoxe : fils d'un Dieu qui interdit l'acte homosexuel, mais qui est lui-même né « sans mère ». L'énigme se conçoit donc dans le sens inverse du récit source. Tandis que dans « Le festin de Balthazar », la révélation est retardée par le moyen d'un message crypté, chez Proust l'individu fait au contraire tout pour rendre opaque ce qui est pour lui parfaitement clair. À cet égard, le passage qui évoque le *Mané, thécel, pharès* rejoint plus fondamentalement un discours biblique sur le pêché, notamment – comme le titre de l'œuvre l'induit – dans « Sodome et Gomorrhe ».³⁵⁹

3.5 Quelques conclusions préliminaires en ce qui concerne l'avènement du « Festin de Balthazar » dans le roman policier

Au travers des siècles, l'épisode du « Festin de Balthazar » a donc été repris, réinterprété, transformé et renouvelé à maintes occasions. Parfois, les écrivains suivent de très près les motifs, thèmes et images présents dans l'épisode biblique ; parfois encore, le récit biblique sert de tremplin pour une exploration qui s'écarte radicalement du texte source, comme lorsque le trône de Balthazar se transforme en trône intellectuel dans le

³⁵⁹ Claude Simon commente cet épisode dans sa conférence sur la description chez Proust : « Le Poisson Cathédrale » et se réfère au « mané, thécel, pharès » dans son roman *Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 214. Gilles Deleuze en parle également dans son étude *Proust et les signes*, deuxième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.158. Ici, il reprend largement une lettre que Malcolm Lowry a adressée à Jonathan Cape sur son œuvre, *Sous le volcan*, voir p. 87 dans *Les choix de lettres*, trad. Suzanne Kim, Paris, Éditions Denoël, 1968. En effet, Lowry voit le cryptogramme « mané, thécel, pharès » dans son roman *Sous le volcan* comme une représentation de l'acte même de l'écriture. De ce point de vue, la totalité de son œuvre pourrait être vue - comme dans le cas de *Finnigan's Wake* ou *Impressions d'Afrique* - comme une réécriture de l'épisode.

poème de Tennyson, ou encore quand le « mané, thécel, pharès » représente et symbolise le projet d’auteurs modernes tels que Raymond Roussel et James Joyce qui jouent sur la malléabilité des lettres et leurs innombrables possibilités de permutations et de combinaisons sonores et visuelles. Cet historique ne prétend pas à l’exhaustivité des représentations de l’épisode biblique.³⁶⁰ Mais, à travers ces reprises, on peut voir émerger d’intéressantes tendances historiques, politiques et sociales. Le motif de la main autonome dans l’épisode biblique se fraye par exemple un chemin dans la littérature fantastique et gothique du XIX^e siècle. Au cours de ce siècle, l’aspect politique de l’épisode croît également en importance lorsque Napoléon incarne l’arrogance si représentative de Balthazar chez James Gillray, puis sous la plume d’auteurs comme Byron et Hugo. Cette tendance à voir des tyrans contemporains jouer le rôle du roi babylonien ne fait que s’accroître au cours des bouleversements du XX^e siècle lorsque Balthazar se métamorphose en Staline, en métaphore de la classe dominante et riche de la Hongrie, ou encore en Hitler.

Il existe par ailleurs un lien étroit entre les reprises iconographiques et littéraires de cet épisode. Les vers d’Edward Young servent de matière pour les illustrations de William Blake. Le tableau de John Martin popularise l’épisode au XIX^e siècle et se dresse comme un rappel poignant du pouvoir divin dans *Le Comte de Monte Cristo* où

³⁶⁰ Impossible de faire une analyse exhaustive quand il s’agit d’un mythe biblique. Qui plus est, nous n’avons pas, par exemple, plongé dans les adaptations du « Festin de Balthazar » en film ou en musique. À noter : le film muet *Le Festin de Balthazar* réalisé par Louis Feuillade en 1910, la scène du « Festin de Balthazar » dans le film *Intolerance* (1916) de Walt Griffith; *Le Festin de Balthazar ou une nuit avec Staline* (Piri Balthazara, illi noche so Stalinym), réalisé par Yuri Kara et adaptée de la nouvelle de Fazil Iskander; l’oratorio, *Belshazzar*, de George Frederic Handel; la ballade *Belsatzar* de Robert Schumann; la cantate *Belshazzar’s Feast* de William Walton; « Belshazzar’s Feast » de Jonny Cash, la référence à l’écriture sur les murs du métro dans « Sounds of Silence » de « Simon and Garfunkle », ou encore la chanson « Writing’s on the Wall » de Sam Smith pour le film de James Bond, *Spectre*.

les individus se comportent en Dieu et conduisent eux même la machine de la Providence. La représentation de Martin, cependant, n'aurait sans doute jamais pris la même forme s'il n'avait pas lu, comme nous l'indique Thomas Balston dans sa biographie de ce dernier³⁶¹ les vers du poème, « Belshazzar » de T.S Hughes. Des filiations remarquables existent ainsi entre l'iconographie et l'écriture, mais aussi entre les artistes de la même discipline. Le « mané, thécel, pharès » ardant de Heinrich Heine marque l'imaginaire de Nabokov lorsqu'il associe les lumières des enseignes dans la ville de Saint-Pétersbourg au « mané, thécel, pharès » biblique. Si, comme l'indique Alain Montandon, on peut donc voir comment « certains éléments du mythe, secondaires à une époque viennent [...] au premier plan et comment, inversement, d'autres qui semblaient essentielles s'effacent provisoirement », ³⁶² il nous importe de souligner qu'on peut également parler d'une transhistorique du mythe. Les diverses représentations de Daniel V ne constituent pas, en effet, des œuvres composées dans l'isolation et à l'abri d'autres courants artistiques, mais plutôt des conversations qui se chevauchent dans le temps et dans l'espace ainsi qu'à travers les modalités artistiques. Les artistes puisent dans un immense fond d'images et de symboles et contribuent à leur tour à nourrir ce fond, changeant à jamais le terrain imaginaire du mythe.

Aucune représentation du « Festin de Balthazar » n'est donc autonome ; aucun artiste ne demeure seul dans son entreprise inventive. Dans l'étude des reprises de cet épisode dans le genre du roman policier qui est la nôtre, il est important de se rappeler que ces œuvres qui émergent notamment à la fin du XIX^e siècle ne peuvent pas non plus

³⁶¹ Voir le chapitre sept de *John Martin 1789-1854 : His Life and Works*.

³⁶² *Mythes de la décadence*, p.7.

être séparées brutalement de celles qui les ont précédées, même si le public a tendance à considérer le roman policier comme un genre entièrement autonome. La très grande popularité de l'épisode du « Festin de Balthazar » au XIX^e siècle joue, en effet, un rôle particulièrement crucial quant à son avènement dans le roman policier. Il est difficile par exemple de ne pas voir un lien entre le tableau de l'artiste britannique John Martin – cette représentation qui a emballé le public à l'époque et dans laquelle la Tour de Babel se dresse de manière impressionnante dans l'arrière plan – et l'inscription dans *Une étude en rouge* de Conan Doyle qui joue sur la confusion de langues. Autre œuvre de ce siècle qui alimente les romans policiers: la célèbre traduction du quatrain d'Omar Khayyam de Fitzgerald où l'image du « Moving Finger » inspire Agatha Christie et Ellery Queen, mais aussi de façon plus surprenante, Timothy Findley, par le biais du poème d'Ezra Pound.

Les œuvres telles que celles de Balzac, Dumas et Hugo qui jouent sur la qualité énigmatique du message, ne pourront pas non plus être négligées. Par son exploration du système judiciaire, la police et les bas-fonds de Paris, *Splendeurs et misères des courtisanes* émerge comme un phare dans la progression littéraire vers le roman policier, de même que le célèbre *Comte de Monte-Cristo* modelé, comme l'avait indiqué Dumas dans son ouvrage *Causeries*, sur une histoire de revanche publiée dans l'ouvrage, *La Police dévoilée* de l'archiviste policière, Jacques Peuchet.³⁶³ L'intérêt de Dumas pour les intrigues policières est d'ailleurs plus qu'intellectuel. Dumas a dit avoir rencontré Poe à

³⁶³ Le texte, paru originellement dans *Le Monte-Cristo*, n.22, le 17 septembre, 1857, est souvent reproduit à la suite du roman. Voir l'introduction de l'édition de *La Pléiade* (1981) pour une analyse plus longue de cette filiation.

Paris en 1832³⁶⁴ et a écrit un court récit policier, *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* – un clin d'oeil évident au titre du mystère de son apparente connaissance américaine. La nouvelle jusqu'alors inédite commence sur « une fascinante mise en abyme : il y est question de la rencontre entre l'auteur Dumas et l'écrivain américain Poe, qui l'entraîne immédiatement dans une enquête afin d'élucider un crime commis dans une rue parisienne.... ».³⁶⁵ Dumas avait-il donc eu « l'idée initiale avec Poe, lors de leur rencontre en 1832 »?³⁶⁶ Il est, bien entendu, impossible de le savoir. Mais, l'existence de cette nouvelle, longtemps contestée et venant tout juste d'être découverte par Jocelyn Fiorina³⁶⁷ parmi les fichiers qui recèlent le manuscrit originel de *Double assassinat dans la Rue Morgue* au Rare Book Department de la Free Library à Philadelphie montre bien le lien étroit entre le roman populaire et le roman policier.

En ce qui concerne plus spécifiquement l'apparence du détective, il ne peut pas être vu comme anodin si dans ces reprises du « Festin de Balthazar » au XIX^e siècle où l'homme prend le stylo de Dieu et trace lui-même le message fatidique (Dumas, Hugo, Balzac, Melville), on passe dans les romans policiers au tournant du siècle à la figure du

³⁶⁴ Cf. Andrew DeTernant, « Edgar Allan Poe and Alexandre Dumas », *Notes & Queries*, n.162, décembre 1929; W. Roberts, « A Dumas Manuscript. Did Edgar Allan Poe Visit Paris? » *Times Literary Supplement*, 1929; Thomas Mabbott Ollive, « Dumas and Poe », *Times Literary Supplement*, le 2 janvier 1930. H.D. Macpherson, « Poe and Dumas Again », *Saturday Review of Literature*, le 22 février 1920.

³⁶⁵ Jocelyn Fiorina, « Avant-propos », *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, Paris, Mille et une nuits, 2015, p. 9.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Il s'agit uniquement de 12 pages. Le reste de la nouvelle en français demeure introuvable, mais une traduction italienne a paru en feuilleton sous le titre *L'assassinio della strada S. Rocco* dans le journal *L'Indipendente* datés du 28 décembre 1860 au 8 janvier 1861. La parution de *L'Assassinat de la rue Saint-Roch* en 2015 consiste donc en un récit réunissant plusieurs sources. De la première phrase à « Cependant les cris avaient cessé », il s'agit de l'inédit de Dumas alors que la fin de la nouvelle est une traduction française effectuée par Jocelyn Fiorina depuis le texte italien.

grand criminel et du grand détective, ces *Übermenschen* par excellence. *Les Dents du tigre* (1920) de Maurice Leblanc commence, par exemple, par un chapitre intitulé « D'Artagnan, Porthos, et Monte Cristo » et le détective Don Luis Perenna, une anagramme d'Arsène Lupin est décrit comme étant « brave comme d'Artagnan, fort comme Porthos...-Et mystérieux comme Monte Cristo ». ³⁶⁸ Selon le philosophe Gramsci, *Le Comte de Monte-Cristo* devient plus qu'un énième roman feuilleton. C'est en fait un tournant dans l'histoire de la pensée philosophique : « une grande partie de la soi-disant surhumanité nietzschéenne trouve son modèle et son origine 'doctrinale' tout simplement dans ... le *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas ». ³⁶⁹

Umberto Eco, quant à lui, le résume ainsi:

Gramsci, sensible à *Monte-Cristo*, délaissait son ancêtre direct, le Rodophe de Gérolstein des *Mystères de Paris*, modèle de Dumas (plus que modèle, d'ailleurs, point de départ déterminant, le succès de Sue obligeant les autres écrivains à répéter ses stéréotypes) ; cela dit, il est certain que l'œuvre de Dumas fournit une théorie du Surhomme plus détaillée et plus systématique, offrant ainsi – insinuait Gramsci – des philosophèmes aux futurs prophètes de l'*Übermensch*. ³⁷⁰

La ligne est donc bien fine entre les « Dantès », les « Barkilphedros » ou les « Achabs », ces hommes qui se comportent en justicier et qui prennent eux même leur revanche et les personnages du genre « Sherlock Holmes » qui résolvent des énigmes et se comportent comme des redresseurs de torts.

³⁶⁸ *Les Dents du tigre, Arsène Lupin*, t.3, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 13.

³⁶⁹ *Cahiers de prison, 14-18*, trad. Bouillot et Granel, Paris, Gallimard, 1990, *Cahiers de prison, 14-18*, p. 17.

³⁷⁰ *De superman au surhomme*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 107.

Entre le roman populaire du début du XIX^e siècle axé de plus en plus sur le crime et le roman policier, il n'y a pas, comme l'indique Jean-Claude Vareille, « rupture, mais glissement et métamorphose ».³⁷¹ Ce glissement s'étend également, comme le poursuit Vareille, au roman noir qui partage avec le roman populaire une atmosphère et penchant pour le mystère :

le roman gothique anglais, dès la fin du XVIII^e siècle, et le roman feuilleton ou populaire, présente déjà un caractère essentiel au roman policier ; *l'hypertrophie de ce que Barthes appelle le code herméneutique*, soit tout ce qui dans un texte, concerne la position d'une question, sa solution et surtout le retard mis à cette solution. Dans le roman noir ou le roman populaire le mystère est partout.³⁷²

Dans les œuvres que nous avons relevées, ce code herméneutique devient, en effet, le *modus operandi* du roman tout entier. D'un récit avec énigmes on passe au roman à énigme ; d'une intrigue dont certaines ramifications peuvent laisser le lecteur perplexe, on passe à une intrigue où cette perplexité est prise en charge par un personnage du récit : le détective entre en scène pour démêler et résoudre le mystère.

³⁷¹ « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n.53, 1986, p. 23.

³⁷² *L'Homme masqué : Le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 42.

PARTIE 2 : LE LIVRE DE DANIEL ET LE ROMAN POLICIER

Introduction

Dis moi, Muse, qui le premier...

Il est désormais difficile de nier l'évolution qui a mené aux nombreuses et importantes occurrences du « Festin de Balthazar » dans le roman policier. Des œuvres comme *Splendeurs et misères des courtisanes*, *L'Homme qui rit* ou encore *Le Comte de Monte-Cristo*, ce feuilleton d'une « popularité véritablement stupéfiante à l'échelle internationale », ³⁷³ nourrissent l'imaginaire de cet épisode et ouvrent la voie à son exploitation par des auteurs comme Conan Doyle et Maurice Leblanc. Ce sont, de fait, des œuvres qui se focalisent sur la revanche, le crime, le déchiffrement des signes – des éléments qui atteindront, bien sûr, leur apogée dans le roman policier. À cela s'ajoutent les poèmes, caricatures, pièces de théâtre qui contribuent également à populariser cet épisode biblique au XIX^e siècle jusqu'à figer l'expression « mané, thécel, pharès ». Nombreux sont, d'ailleurs, les romans policiers à s'appuyer explicitement sur cette histoire littéraire et artistique. Si la tentation pouvait donc être forte d'expliquer l'avènement du « Festin de Balthazar » dans le roman policier uniquement en fonction de sa réception et notamment de sa popularité au XIX^e siècle, cela ne constituerait toutefois qu'une seule dimension, car il va presque sans dire que l'inscription cryptique est en elle-même un motif clef du roman policier. Au cœur de cet épisode biblique, un personnage

³⁷³ Vittorio Frigerio, *Les fils de Monte-Cristo*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 21.

déchiffre un message sur le mur, ou si l'on se fie à l'interprétation talmudique, il le décode. Pourrions-nous alors considérer Daniel comme un proto-détective ?

C'est ce que nous explorerons dans cette deuxième partie et ce qui explique l'épithète du chapitre : *Dis-moi, Muse, qui le premier ?* Extraite de l'article précédemment cité de Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », cette épithète nous invite à contempler, à rêver, à nous interroger sur la possibilité même d'un point d'origine concernant un genre ou mouvement littéraire. Question également qui résume le projet de Vareille consistant à étudier le lien entre les romans populaires criminels et le roman policier,³⁷⁴ dont la source est souvent citée comme étant les nouvelles de Poe:

Les historiens de la littérature ou les critiques spécialisés sont en général d'accord pour faire débiter le genre policier avec les trois célèbres nouvelles d'Edgar Poe *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1843) et *La Lettre volée* (1845). Puis seraient venus Gaboriau et Wilkie Collins à partir de 1860, Conan Doyle et son Sherlock Holmes dans les années 80, Maurice Leblanc et Lupin, Gaston Leroux et Rouletabille au début de ce siècle.³⁷⁵

Si le consensus général est donc bien de débiter le roman policier au XIX^e siècle avec Poe, la radicalité de cette rupture demeure pourtant une source de débat.

Dans son article « Whodunit and Other Questions of Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », Michael Holquist remarque qu'il y a « toujours eu des

³⁷⁴ Voir également l'article de Yves Olivier-Martin, « Origines secrètes du roman policier français », *Europe*, 1976, p. 144-149.

³⁷⁵ « Préhistoire du roman policier », p. 23.

critiques prêts à voir le genre partout »³⁷⁶ et il insiste sur le fait que le personnage du détective et la littérature qui en découle a jailli dans l'imaginaire de Poe comme une nouveauté absolue et sans antécédent : « On en connaît l'heure et le lieu précis », écrit-il, « c'était dans *la Magazine Graham* d'avril 1841, à Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis que *Double assassinat dans la rue Morgue* est paru et que le personnage a fait son entrée tout entier sorti du crâne de Poe et qui est resté avec nous depuis lors sous différents alias. ».³⁷⁷ C'est une position particulièrement surprenante étant donné que Holquist est un spécialiste de Bakhtine³⁷⁸ et qu'il prône dans d'autres articles et ouvrages une approche très ouverte à l'idée du « genre ».³⁷⁹ Son article a été d'ailleurs republié dans le recueil *Poetics of Murder* avec une contribution également de Richard Alewyn intitulée « The Origin of the Detective Novel ». Celui-ci voyait plutôt E.T.A Hoffmann comme étant le premier écrivain du genre.³⁸⁰ C'était par la suite Alewyn qui s'est vu

³⁷⁶ « Whodunit and Other Questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol.3, n.1, Modernism and Postmodernism : Inquiries, Reflections, and Speculations, août 1971, p. 138. Ma traduction de l'original: « There have always been critics ready to see crime fiction everywhere [...] ».

³⁷⁷ *Ibid*, p. 140. Ma traduction de l'original: « We know the precise time and place of its origin. It was in *Graham's Magazine* of April, 1841, in Philadelphia, Pennsylvania, U.S.A. that *The Murders in the Rue Morgue* appeared, and the character which there made his entrance, sprung full blown from the bulging brow of Poe, has, under different aliases, been with us ever since. »

³⁷⁸ Bakhtine voit les différents mouvements et écoles en fonction d'un imaginaire dialogique toujours en flux et toujours en dialogue entre passé et présent, entre personnes et entre siècles et qui repose sur le dialogisme au sein même du langage: « Dans leur grande majorité, les genres littéraires sont des genres seconds, complexes, qui sont composés de divers genres premiers transformés (répliques de dialogue, récits de mœurs, lettres, journaux intimes, documents, etc.). Ces genres seconds, qui ressortent d'un échange culturel complexe, simulent, en principe, les formes variées de l'échange verbal premier. (*Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 [1920-1974], p. 307)

³⁷⁹ C'est le cas par exemple dans son article « What would Bakhtine do? » (*Critical Multilingualism studies*, vol. 2, n.1, 2014, p. 6-19), originellement présenté comme une communication au symposium : *Multilingual, 2.0* en Arizona en 2012.

³⁸⁰ Il est intéressant de noter que les éditions Gallimard classifient *Une ténébreuse affaire* de Balzac comme le premier roman policier français et que sa parution précède celle des *Meurtres dans la rue Morgue* de quelques mois : il sort tout d'abord entre le 15 janvier et le 20 février dans le journal *Le*

contraint d'inclure un postscriptum en 1974 dans la réédition de l'ouvrage expliquant que son argument « a connu plus de désaccords que d'accords [...] ».³⁸¹

Une correspondance épistolaire entre Jean Louis Bory et Cecil Saint-Laurent servant de préface à l'ouvrage *Histoire du roman policier* de Fereydoun Hoveyda dévoile une résistance semblable à une exploration plus large sur la genèse, thèmes et motifs du roman policier. À la lettre plutôt philosophique de Bory, Saint-Laurent riposte :

Parce qu'il y a des secrets et des crimes dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue n'est pas un écrivain policier... L'autre manière, qui est tentante et qui vous a tenté, conduirait à tenir les Évangiles pour un roman policier à suspense où rien ne manque, ni les témoins, ni les traîtres, ni l'énigme.³⁸²

Le ton décidément péjoratif adopté contre ceux qui cherchent donc à s'interroger plus largement sur les soubassements du genre, dévoile une préférence institutionnelle pour une définition stricte du roman policier. Celle-ci a pour effet de limiter assez

Commerce en 1841. Voir la première page de l'introduction de René Guise : « [Le roman] que nous fait ici Balzac est assez mouvementé, assez dramatique, assez particulier aussi pour qu'on ait fait, parfois d'*Une ténébreuse affaire* un des premiers, sinon le premier roman policier de la littérature française. Et il est vrai qu'on peut le lire d'abord comme un roman policier. » (*Une ténébreuse affaire*, Paris, Gallimard, 1973, p. 7).

³⁸¹ Ma traduction de l'original. Tout le post-scriptum se trouve ci-dessous : « Postscript 1974 : My thesis that the first detective story was written by E.T.A Hoffmann has found more more disagreement than agreement, especially since Mlle de Scuderi does not proceed actively and methodically enough. That is true and is suggested above. But even E.A. Poe did not create a single complete detective story. In the 'Murders in the Rue Morgue', which is always cited as the model, the murderer is missing. For a wild orangutan cannot commit murder, only manslaughter. To say this is not to split hairs. For a murder presupposes a motive and a plan, the most important factors in the detective story, the ones that make it possible to track down the criminal. Moreover, the motif of the innocent suspect appears here, but is entirely peripheral. Poe's 'The Purloined Letter' is not concerned with a murder but with a stolen document. In the 'Murder of Marie Roget,' a hypothesis is proposed that is never verified, for the murderer remains undiscovered. Finally, in 'thou Art the Man' the impartial detective is lacking. The innocent suspect himself discovers the criminal. » (« The Origin of the Detective Novel », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 77-78.)

³⁸² *L'Histoire du roman policier*, Paris, Les éditions du Pavillon, p. 1965, p. 13.

significativement la portée des réflexions et des questionnements au XIX^e siècle en utilisant notamment les trois nouvelles³⁸³ de Poe des années 1840 comme point d'origine.

Si au fil des années et au fil des études sur le roman policier, Poe a donc émergé comme le parrain du genre, un géant littéraire pour lequel il existe un véritable avant et un après, il nous semble toutefois, comme l'indique Jean Bourdier « parfaitement légitime de chercher des ancêtres au roman policier ».³⁸⁴ À cette légitimité, nous ajouterons également que cette quête ouvre des pistes propices quant aux conditions sociologiques, politiques et historiques qui donnent lieu aux romans centrés sur les enquêtes, les indices et la détection. Plusieurs critiques ont proposé, par exemple, un lien entre la littérature de trappeurs amérindiens tels les romans de J.F Cooper et le roman policier. Plus récemment, l'introduction de Dominique Kalifa, à un numéro consacré à « L'Enquête » de la revue *Romantisme*, cherche également à ouvrir le champ : « Loin d'être une invention du XIX^e siècle, l'enquête est le produit d'une longue histoire dont Michel Foucault³⁸⁵ repérait la maturation depuis la Grèce ancienne ».³⁸⁶ Le mythe d'Œdipe repris par Georges Simenon dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, *Les Gommages* d'Alain Robbe-grillet, ou encore *L'Été meurtrier* de Sébastien Japrisot viennent à l'esprit, comme

³⁸³ L'écrivain et critique de romans policiers, Dorothy Sayers ajoute deux autres nouvelles de Poe à la liste: « Thou Art the Man » et « The Gold Bug ». Voir notamment p. 16 et 17 de *The Omnibus of Crime*.

³⁸⁴ *Histoire du roman policier*, Paris, Édition de Fallois, 1996, p. 19.

³⁸⁵ Il s'agit de « La vérité et les formes juridiques » (1974), repris dans *Dits & Écrits*, t. II, Gallimard, 2001, p. 1406-1491.

³⁸⁶ « Enquête et culture de l'enquête au XIX^e siècle », *Romantisme*, n. 149 « L'enquête », 2010, p. 3.

le relève Jacques Dubois.³⁸⁷ Si l'on accepte alors que le roman policier n'est pas apparu *ex nihilo* et que l'histoire littérature s'appuie sur une série de glissements et de métamorphoses, les livres, comme le songe Eco, « parl[ant] entre eux », est-il possible que le « Festin de Balthazar » en ait été également un cousin lointain ?

Ce type de réflexion risque, à vrai dire, toujours de sombrer dans l'anachronisme. Le mot « détective », par exemple, est apparu, comme le note Uri Eisenzweig dans son ouvrage *Autopsies du roman policier*, au XIX^e siècle avec la création du « Detective Department » à Scotland Yard en 1843 et n'est devenu véritablement populaire « qu'à partir de 1850 lorsque Charles Dickens publia « trois articles consacrés à cette nouvelle unité de police (« The Detective Police », « On Duty with Inspector Field » et « Three Detective Anecdotes ») ».³⁸⁸ La police telle qu'on la connaît aujourd'hui comme un corps constitué et dont les fonctions s'étendent au-delà des tâches proprement sécuritaires pour englober une *science de la police* est également une invention moderne.³⁸⁹ Le genre du roman policier s'est défini à partir de ces nouveautés et a tiré toute sa complexité et sa variété de cette tension entre la police instituée à protéger une société de plus en plus touchée par le crime et le criminel prêt à tout faire pour échapper à sa capture. Et pourtant, le fait même que l'épisode du « Festin de Balthazar » inspire un nombre aussi important d'écrivains de romans policiers semble indiquer que cet épisode biblique émerge comme un ancêtre bien réel du roman policier, d'autant plus qu'il s'agit

³⁸⁷ Cf. le chapitre « Le genre où Œdipe est roi » dans *Le roman policier ou la modernité*.

³⁸⁸ *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'éditions, 1983, p. 9.

³⁸⁹ Cf., par exemple, l'ouvrage de Christian Chevandier : *Policiers dans la ville. Une histoire des gardiens de la paix*, Paris, Folio, 2012, ou encore l'introduction dans l'ouvrage collectif de Michel Auboin, et al., *Histoire et dictionnaire de la police du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Bouquins, 2005.

souvent, comme dans le cas de Conan Doyle ou d'Ellery Queen, d'une intertextualité biblique qui apparaît dans leur première tentative dans le domaine.

Dans cette deuxième partie, nous chercherons donc à explorer plus profondément le lien entre Daniel, ce personnage en qui se trouve « un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds » (Dn V, 12) et la figure littéraire du détective ; entre le crime et l'énigme dans « Le Festin de Balthazar » et les textes policiers ; entre l'inscription cryptique sur le mur du palais babylonien et les codes, les signes et les puzzles dans les romans policiers. Nous chercherons également à mettre le Daniel du « Festin de Balthazar » en contexte des autres chapitres du livre, ainsi que d'autres figures bibliques. Comment comprendre l'arrivée d'une figure telle que Daniel dans la filiation des personnages et des intrigues bibliques ? Quelles complexités linguistiques, historiques ou autres, le récit du « Festin de Balthazar » recèle-t-il et quelle signification ont-elles dans le contexte du roman policier ? Enfin, quel est l'état actuel de la recherche quant aux ancêtres du roman policier et comment expliquer l'absence de reconnaissance concernant « Le Festin de Balthazar » ?

Chapitre 4 : Ancêtres bibliques du roman policier moderne

Bien que l'on remarque une préférence marquée parmi la critique du roman policier pour une définition stricte du genre, l'idée que le Livre de Daniel puisse être un ancêtre des œuvres de Poe ou Conan Doyle n'est pourtant pas nouvelle et a émergé très tôt dans l'histoire du roman policier. Dans la préface à la deuxième édition de la thèse doctorale de Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929), on retrouve la présentation suivante de Claude Amoz :

Au lieu de s'en tenir à la facilité et à limiter son étude au XIX^e siècle, qui voit l'avènement du genre, Régis Messac sollicite l'antiquité la plus haute. Emporté par sa démonstration, le lecteur découvrira que Dupin et Sherlock Holmes ont eu un prédécesseur aussi illustre qu'inattendu, le prophète Daniel.³⁹⁰

Messac, cependant, n'était pas le premier à étudier le lien. En 1926, Edward Wrong a proposé que deux épisodes deutérocanoniques de Daniel, « Susanne et les vieillards » et « Bel et le serpent », puissent être considérés comme des « proto » textes de détective.³⁹¹ Quelques années après cette suggestion par Wrong, Peter Haworth les a également cités dans son ouvrage, *Classics of Crime Fiction*, suivi un peu plus tard par l'écrivain et critique de roman policier, Dorothy Sayers dans *The Omnibus of Crime* (1928).

³⁹⁰ *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, p. 14.

³⁹¹ Voir p. ix de l'introduction de *Crime and Detection*, London, Oxford University Press, 1926.

Ces deux épisodes qui ne font pas partie du canon biblique protestant ou juif et connus souvent comme les chapitres 13 et 14 de Daniel³⁹² ont une saveur particulièrement évocatrice du roman policier. Le premier raconte l'histoire de deux vieillards qui regardent une jeune femme, Susanne, se baigner dans un jardin fermé après quoi ils lui disent que si elle ne leur offre pas ses faveurs, ils vont l'accuser d'infidélité avec un amant (crime à l'époque puni de mort). Alors que la foule se résigne au fait que Susanne mourra, Daniel propose d'interroger les vieillards. Il les isole pour empêcher la communication entre eux et leur pose la même question : « sous quelle arbre as-tu vu [les amants] s'entretenir ensemble »? (Dn XIII, 54). L'un répond un arbre « mastic » et l'autre « un chêne ». Nous notons donc ici des tactiques ingénieuses du contre-interrogatoire qui témoignent d'une conscience aigüe des rapports humains.

Dans « Bel et le serpent » il s'agit également d'une scène d'investigation. Lorsque Daniel se moque de la croyance du roi perse qu'une idole puisse se nourrir, celui-ci le condamne à mort à moins qu'il ne puisse prouver sa déclaration. Le roi met l'idole dans une salle fermée à clef avec de la nourriture. Le lendemain, la nourriture a bien disparu, mais on découvre des empreintes de pas humains, car Daniel avait parsemé le sol de cendres avant de fermer la salle. Par les traces, il devient donc évident que la salle contenait une porte secrète et que les prêtres du royaume et leur famille entraient pendant la nuit pour manger la nourriture. Comme dans maints romans policiers

³⁹² Ces épisodes apparaissent, bien entendu, dans les Bibles catholiques et orthodoxes et ont été présents dans les premières traductions bibliques. Dans la *Vulgate*, ces deux épisodes suivent les douze autres chapitres. Dans la *Septante*, « Susanna et les vieillards » précède le premier chapitre de Daniel, un troisième texte apocryphe, « la prière d'Azariah et le cantique des trois enfants » s'insère après Daniel III, 24 et « Bel et le Serpent » devient le douzième chapitre.

modernes, où le détective finit par résoudre l'énigme en toute élégance, Daniel rend lui aussi visible la bêtise des autres en montrant l'évidence incontestable des empreintes.

Depuis ces travaux effectués par Wrong, Hayworth, Sayers et Messac dans les années vingt, les épisodes de « Susanne et les vieillards » et « Bel et le serpent » apparaissent donc souvent, bien que rapidement et chez des écrivains adhérents à une philosophie plus ouverte du roman policier, parmi la liste de précurseurs de ce genre littéraire.³⁹³ Le motif tout particulier de « la chambre close » dans l'épisode de « Bel et le serpent » qui pose notamment la question de la manière dont un événement mystérieux peut se produire dans une chambre censément fermée à clef, émerge comme un prototype classique de nombreux romans policiers modernes, y compris la première nouvelle de détective de Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », dans laquelle le fameux détective Dupin doit conclure que le meurtre a été effectué par un Orang-outan.³⁹⁴

Si le Livre de Daniel surgit cependant comme un ancêtre connu du roman policier classique, il est essentiel de noter qu'il s'agit seulement des deux épisodes deutérocanoniques, désormais raccourcis à « Susanne » et à « Bel ». Ceci nous amènera à

³⁹³ Voir, entre autres, la première phrase du chapitre « Histoire succincte du genre » de l'ouvrage de Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989, le chapitre « Vrais et Faux ancêtres » dans l'ouvrage de Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Paris, Édition de Fallois, 1996, l'introduction de l'ouvrage de Daniel Fondanèche, *Le Roman policier*, Paris, Ellipses, 2000, ou encore l'introduction de *A Century of Detection : Twenty Great Mystery Stories 1841-1940*, (éd.) John Cullen Gruesser, North Carolina, McFarland and Company, 2010.

³⁹⁴ Ce motif du crime impossible et d'enquêtes en apparence insolubles devient le sujet de plusieurs anthologies et ouvrages critiques. Voir *All But Impossible: An Anthology of Locked Room and Impossible Crime Stories*, (éd.) par Edward Hoch, Ticknor and Fields, 1981, *Death Locked In: An Anthology of Locked Room Stories*, (éd.) par David Greenman et C.S. Adey, New York, International Polygonics, 1987, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery* de Michael Cook, Palgrave Macmillan, 2011 et plus récemment encore la réédition de l'énorme ouvrage, *1001 chambres closes* de Roland Lacourbe et al., Paris, Semper, 2014. L'épisode de « Bel et le serpent » y apparaît comme un proto-type antique important de ce topos, souvent relevé dans les introductions.

nous poser l'interrogation suivante : pourquoi cette attention et cet intérêt portés uniquement sur « Susanne » et « Bel »?

4.1 « Susanne », « Bel » ou la mise en exergue d'une théorie du roman policier.

Afin de répondre à cette question, il nous faudra tout d'abord examiner plus minutieusement les premiers travaux sur la préhistoire du roman policier, dont les indices les plus parlants se trouvent sans doute dans l'introduction à l'ouvrage *Crime and Detection* d'Edward Wrong, non pas avec une discussion qui porte sur « Susanne » et « Bel », mais sur une autre histoire ayant, comme le propose Wrong, également un saveur de roman policier: « Le Conte du Trésor de Rhampsinitus », de l'historien grec du cinquième siècle av. J-C, Hérodote.³⁹⁵

L'histoire se déroule ainsi : Rhampsinitus, le roi égyptien, décide de bâtir une chambre sécurisée afin de protéger son trésor. Pendant la construction, l'architecte du projet a créé une entrée secrète et au moment de sa mort il a passé cette information à ses deux fils qui finissent par s'emparer d'une partie du trésor pendant la nuit. Lorsque les frères retournent pour le reste du butin, l'un des deux tombe dans un piège que le roi avait placé devant le trésor. Sachant que sa capture impliquerait également son frère, le piégé implore son frère de couper sa tête et de la rapporter avec lui. Le lendemain, le roi découvre le corps décapité et doit donc trouver une autre manière de confondre les

³⁹⁵ Cette histoire se trouve dans le deuxième livre de *Histoires* d'Hérodote. Voir p. ix et x de l'introduction de *Crime and Detection*. Peter Haworth et Dorothy Sayers incluent l'histoire dans leurs ouvrages respectifs: *Classic Crimes in History and Fiction* et *The Omnibus of Crime*.

voleurs. Il suspend le corps sur la place publique et observe la réaction de la foule afin de chercher des individus en deuil, mais, ayant anticipé une ruse pareille, le frère demeure impassible et implore sa mère de faire de même, lui promettant de récupérer le corps de son fils, ce qu'il effectue encore une fois avec succès et par le biais d'une série de ruses. Le roi conçoit donc un autre projet, mais encore une fois, le voleur se montre plus rusé que lui. Tout le long de cette histoire, il s'agit donc d'un va et vient intellectuel entre le roi, qui agit comme détective, et le criminel qui s'avère un adversaire redoutable, poussant Wrong à voir cette courte histoire d'Hérodote comme un autre exemple d'une littérature antique qui incarne l'esprit du roman policier. Il avance ainsi l'hypothèse que des esquisses de ce type de littérature sont apparus sporadiquement, puis ont disparu sous l'empire romain en raison d'une société focalisée de plus en plus sur la persécution et non la découverte et l'enquête: « Peut-être faut-il blâmer l'absence de cadre légal pour la preuve dans le fait que les détectives ne pouvaient se multiplier tant que le public n'avait pas idée de ce qu'était une preuve et que la procédure judiciaire reposait sur l'arrestation, la torture, la confession puis la mort »³⁹⁶

Si l'idée que l'époque hellénistique a donné donc lieu à une courte apparition de proto-littérature de détectives fut sans doute inaugurée par Wrong, c'est avec l'ouvrage de Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* que cette hypothèse se concrétise. Sa thèse principale consiste, en fait, à expliquer la naissance du genre du roman policier en fonction d'une prise de conscience scientifique :

³⁹⁶ Ma traduction de l'original : « Perhaps a faulty law of evidence was to blame, for detectives cannot flourish until the public has an idea of what constitutes proof, and while a common criminal procedure is arrest, torture, confession, and death. » (*Crime and Detection*, p. x).

La présence de la culture scientifique dans une civilisation, dès qu'elle atteint un certain degré, provoque certaines modifications dans la littérature. On voit, entre autres choses, apparaître certains types de récits, on pourrait presque dire certains genres littéraires, qui correspondent à des habitudes d'esprit développées par la pratique des sciences. Parmi ces genres [...] ceux qu'on appelle aujourd'hui *detective story* et, d'une manière plus générale, *mystery story*, sont peut-être les plus facilement reconnaissables.³⁹⁷

Il extrapole ainsi que « ces habitudes d'esprit développées par la pratique des sciences » se sont propagées sous l'empire grec et que les épisodes de « Susanne » et de « Bel » incarnent cet air du temps.

Après un résumé des chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel », Messac conclut qu'ils sont d'origine grecque et devraient, de ce fait, être écartés strictement des autres chapitres de Daniel :

L'ingénieux Daniel n'est [...] ici qu'un Grec égaré parmi les Hébreux. Introduites tardivement dans l'Ancien Testament pour des raisons de pure polémique (pour discréditer des dieux rivaux), ces deux anecdotes n'ont rien à voir avec l'esprit d'Israël ; ce sont des contes grecs, qui nous ramènent [...] sur le chemin d'Athènes, et cette fois sans qu'il soit possible de discuter : le texte porte en lui-même sa marque d'origine.³⁹⁸

Les manuscrits les plus anciens de « Susanne » et de « Bel » sont effectivement en grec et les marques d'origines auxquelles Messac se réfère sont des calembours formés à partir des noms des deux arbres évoqués dans l'épisode de « Susanne ». Lorsque le premier vieux prétend que la jeune femme et son présumé amant s'entretenait sous un mastic (ὕπο σχίνον, *hupo schinon*), Daniel réplique qu'un ange demeurera prêt à le couper en deux (σχίσει, *schisei*). Semblablement, quand le deuxième évoque le chêne,

³⁹⁷ Le « *Detective Novel* » et l'influence de la pensée scientifique, p. 68.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 59.

(ὕπο πρίνον, *hupo prinon*), il dit que l'ange sera prêt à le scier en deux (πρίσαι, *prisai*). En s'appuyant sur les travaux du penseur chrétien du troisième siècle après J.C, Julius Africanus, Messac soutient que ces jeux de mots sont intraduisibles et les voit donc comme des épisodes grecs.³⁹⁹

En vue de cette hypothèse, la question qui se pose est surtout de nature méthodologique. Est-ce justifiable d'écarter aussi radicalement les textes deutérocanoniques de Daniel des textes canoniques? Peut-on, autrement dit, couper le personnage de Daniel en deux pour parler d'un « Daniel hébreu » et d'un « Daniel grec », d'un « Daniel religieux » et d'un « Daniel scientifique », d'un « Daniel non-détective » et d'un « Daniel détective » ?

4.2 Les arguments de Messac à la loupe

L'argument linguistique qu'avance Messac sur la nature grecque des textes invite certainement à la réflexion, mais depuis la rédaction de sa thèse, l'état de la recherche sur Daniel a subi de nombreuses évolutions, y compris sur la question de la langue des épisodes deutérocanoniques. Il est maintenant, comme l'indique J.J Collins, « communément admis que l'objection d'Africanus n'est pas décisive : les traducteurs

³⁹⁹ Il est important de noter que Dorothy Sayers et Peter Haworth classifient tous deux ces épisodes comme étant hébreux. Voir respectivement *The Omnibus of Crime* et *Classic Crimes of History and Fiction*. Dans son introduction, Haworth relève, par ailleurs, plusieurs autres histoires de la période médiévale à l'époque moderne comme ayant des éléments en commun avec le roman policier.

recréaient souvent des jeux de mots dans leur propre langue ».⁴⁰⁰ Les travaux, en outre, de David M. Kay montrant que les récits grecs de « Susanne » et de « Bel » suivent une syntaxe hébreu⁴⁰¹ ainsi que ceux de S.T Lachs⁴⁰² qui soulèvent le manque de cohérence entre la punition des vieux dans « Susanne » qui consiste à être jetés dans un ravin, les mains liées, et les jeux de mots axés non pas sur la noyade, mais sur le sciage semblent indiquer, en effet, une traduction. L'argument le plus convaincant pour une traduction repose, sans doute, sur le mot grec εφιμωων (« museler ») qui « a été compris dans le sens un peu forcé de 'lié', et même celui-ci reste problématique. La racine hébreu peut signifier à la fois 'muselé' ou 'faux témoins', cette dernière traduction était cohérente dans le contexte ».⁴⁰³ La plupart des exégètes sont donc maintenant d'accord sur le fait que les épisodes de « Susanne » et de « Bel » s'avèrent, contrairement à l'hypothèse de Messac, des traductions de manuscrits sémitiques. Linguistiquement, la distinction entre les épisodes canoniques et deutérocanoniques de Daniel n'est donc pas concluante, mais qu'en est-il des autres éléments socio-historiques ? Est-ce possible de séparer les épisodes pour d'autres raisons ?

⁴⁰⁰ Ma traduction de l'original : « It is now generally agreed that the objection of Africanus is not decisive : translators frequently recreate wordplays in their own language » (*Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 427).

⁴⁰¹ À la différence de Théodotion, St. Jérôme s'appuie sur le manuscrit plus ancien. Dans sa version, plus que cinquante vers commencent par « καί », un équivalent du « ו » hébreu qui débute la majorité des vers bibliques. Voir le commentaire de « Susanna » de David M. Kay dans le *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, R.H. Charles (ed.), vol.1, Oxford, Clarendon, 1913, p. 638-51.

⁴⁰² Voir « A Note on the Original Language of Suzanna », *Jewish Quarterly Review*, vol. 69, 1978-79, p. 52-54.

⁴⁰³ Ma traduction de l'original : « has been taken in a rather forced sense as 'bound' and even then is problematic. The Hebrew root מנא can mean either 'muzzle' or 'convict as false witness', and the latter makes much better sense in the context. » (J.J Collins, *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 428.)

Pour y répondre il faudra sans doute se plonger dans des eaux parfois troubles de l'histoire et de l'archéologie.⁴⁰⁴ Daniel est, selon la majorité des exégètes, un des livres les plus contemporains de la Bible hébraïque, compilé vers 165 av. J-C, une date exacte en raison de marqueurs historiques dans le récit. Depuis le règne d'Antiochus III, l'empire Séleucide, un des plus hostiles dans la succession des pouvoirs grecs, dominait la région. En 167 av. J.-C, son fils, Antiochos IV Épiphanes, accéléra l'assimilation et ordonna la désacralisation du Temple – un acte d'agression qui provoqua les révoltes maccabéennes. Plusieurs chapitres de Daniel prennent cette histoire en compte et plus généralement, il existe des références explicites à quatre empires, dont le dernier est celui des Grecs.⁴⁰⁵ Si les conditions qui donnent lieu au Livre de Daniel sont donc bien connues et qu'il est maintenant incontestable que les chapitres qui se déroulent à l'époque babylonienne comme celui du « Festin de Balthazar » ont été rédigés beaucoup plus tardivement, l'apparition originale de chaque épisode est difficile à dater et s'avère particulièrement contestable. H.H Rowley⁴⁰⁶ et Michael Hilton⁴⁰⁷ voient, par exemple, le vol des vases du temple au cinquième chapitre de Daniel dans le contexte de la politique d'assimilation d'Antiochos IV ; la chute de l'empire babylonienne à la fin du chapitre devient dès lors un signe d'espoir pour les rébellions macabéennes luttant contre cette oppression.

⁴⁰⁴ Pour un excellent aperçu de ce débat sur l'origine de ces épisodes apocryphes voir p. 426 à p. 428 dans *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel* de J.J Collins.

⁴⁰⁵ Voir notamment les articles de Chrys.C Caragounis: « Greek Culture and Jewish Piety: The Clash and the Fourth Beast of Daniel 7 », *ETL* vol. 65, 1989, p. 280-308 et « History and Super-History: Daniel and the Four Empires », *The Book of Daniel in Light of New Findings*, Leuven, Leuven University Press, 1993, p. 387-398.

⁴⁰⁶ Voir *The Relevance of Apocalyptic: A Study of Jewish and Christian Apocalypses from Daniel to the Revelation*, Cambridge, Lutterworth Press, 1963.

⁴⁰⁷ Voir « Babel Reversed – Daniel Chapter 5 », *Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 66, 1995.

J.J Collins, en revanche, soutient que l'araméen des chapitres 2 à 6 de Daniel est plus ancien que l'araméen circulant dans la période des révoltes. Il s'ensuit, selon cet auteur, que la première rédaction de ces chapitres pourrait remonter aussi loin que le début de l'époque hellénistique au quatrième siècle av.-J.C.⁴⁰⁸ Le bilinguisme de Daniel pourrait effectivement soutenir une date originelle plus ancienne. Avec Esdras, Daniel est le seul livre biblique qui alterne entre l'hébreu et l'araméen : les chapitres 1 à 2,4 et puis les chapitres 8 à 12 sont en hébreu tandis que les chapitres 2,5 à 7,28 sont en araméen. À la fin du XIX^e siècle, les chercheurs pensaient que le livre était donc écrit originellement en hébreu et puis traduit.⁴⁰⁹ Depuis, c'est surtout l'hypothèse inverse, à savoir que les passages hébreux (et surtout le premier chapitre) ont été rédigés plus tardivement pour avancer un programme nationaliste. Que « Le Festin de Balthazar » ait donc été rédigé lors de la persécution d'Antiochos IV ou plus tôt, il est important de noter qu'à part quelques voix marginales, l'épisode a été, selon la grande majorité des exégètes, rédigé pendant l'époque hellénistique.

L'attribution de dates précises pour les épisodes deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » fait montre d'une complexité semblable. Concernant l'épisode de « Bel », J.J Collins propose une date au deuxième siècle av. J-C tout en avouant que cette conclusion ne peut être autre que « provisoire ».⁴¹⁰ Quant à l'épisode de « Susanne », Nehemiah Brüll a suggéré une origine au premier siècle av. J.-C en raison de sa matière légale qu'il voyait comme étant « une réponse pharisienne au problème des

⁴⁰⁸ *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 17.

⁴⁰⁹ Voir p. 12 dans *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel* de J.J Collins.

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 418.

témoins et de la justice apparu au premier siècle avant J.C. ».⁴¹¹ Cette position a été adoptée également par C.J. Ball⁴¹², David M.Kay⁴¹³ et Dan Clanton.⁴¹⁴ Le désir d'accorder une date relativement tardive à « Susanne » a provoqué, cependant plusieurs mises en garde. Cary A. Moore invite à la prudence :

Aucune époque en particulier ne peut se voir décrétée comme le *terminus a quo* de cette histoire, bien qu'un espace temporel au cours de la période perse [538/37-333] puisse être envisagé, c'est-à-dire une période pendant laquelle la communauté juive de Palestine bénéficiait d'un minimum d'indépendance et d'une gouvernance autonome, et de façon plus décisive encore quand la religion n'est pas menacée depuis l'extérieur.⁴¹⁵

C'est une réticence appuyée également par J.J Collins: « Cette histoire pourrait avoir été composée à n'importe quelle époque hellénistique ou même dans la période perse tardive ».⁴¹⁶ À ce stade des études exégétiques, il est donc difficile de fixer une datation exacte pour les épisodes de « Bel » et de « Susanne », bien que selon toute probabilité ils aient été compilés après l'épisode du « Festin de Balthazar ».

⁴¹¹ Clanton, *The Good, The Bold and The Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*, New York, T&T Clark, 2006, p.10.

⁴¹² Voir « The Additions to Daniel II : The History of Susanna », *The Holy Bible : Apocrypha*.

⁴¹³ Voir « Susannah », *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, ed. R.H Charles, Berkeley, Apocryphal Press, 2004, p. 638-651.

⁴¹⁴ Voir la p.9 et 10 de l'ouvrage *The Good, the Bold, and the Beautiful* de Dan Clanton pour un aperçu de ce débat.

⁴¹⁵ Ma traduction de l'original: « No particular century can confidently be assigned as the *terminus a quo* for the story, although some time in the Persian period [538/37-333] is quite possible, that is, a time when the Jewish community in Palestine enjoyed a modicum of independence and self-governance, and, most important of all, when its religion was unthreatened from outside. » (*Daniel, Esther and Jeremiah, The Additions: A New Translation With Introduction and Commentary by Carey A. Moore*, Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1984, p. 91-92.)

⁴¹⁶ Ma traduction de l'original : « The story could have been composed at any time in the Hellenistic or even the late Persian period » (*Daniel: A Commentary on The Book of Daniel*, p. 438).

Si la genèse historique des épisodes deutérocanoniques reste donc ouverte, la découverte des manuscrits de la Mer Morte a apporté cependant quelques avancées dans la connaissance de Daniel. Les archéologues ont trouvé, entreposés dans les grottes, douze chapitres de Daniel qui correspondent de très près aux douze chapitres du texte massorétique à la base de la majorité des traductions bibliques. Ceci implique que le Livre de Daniel faisait partie du canon hébreux très peu de temps après sa rédaction : « Puisque Daniel fut compilé plus tardivement qu'aucun autre livre de la Bible hébraïque (165 av. J.C), ces rouleaux témoignent qu'il devenait populaire et largement utilisé à Qumran seulement 40 ans après avoir été écrit ».⁴¹⁷ Une référence non biblique à Daniel, connue comme le *Florilegium*, cite Daniel XII, 10, qui plus est, « comme faisant partie du 'Livre de Daniel, le prophète' ».⁴¹⁸ À l'heure actuelle, le Livre de Daniel se trouve parmi les « Ketuvim » (« écritures ») dans le Tanakh (à la différence des Bibles protestantes et catholiques, qui le classent parmi les prophètes). Pour les Hébreux de Qumran, il est donc maintenant certain que le personnage de Daniel était lu, étudié et vénéré en tant que prophète. S'il est donc impossible d'attribuer une date définitive à « Susanne » et « Bel » et que ceux-ci ne figurent pas parmi les parchemins trouvés à Qumran, il est toutefois clair qu'ils ne peuvent être séparés des chapitres canoniques de Daniel de façon aussi radicale. Même en prenant une date très tardive de rédaction vers le premier siècle av. J.C – une date comme le semble prôner Messac lorsqu'il cherche à

⁴¹⁷ Ma traduction de l'original : « Since Daniel was compiled later than any other book in the Hebrew Bible (165 av.j-c), these scrolls show that it was becoming popular and widely used at Qumran only forty years after being written ». (Martin Abegg Jr., Peter Flint et Eugene Ulrich, (traduit et commenté), *Dead Sea Scrolls Bible*, New York, Harper Collins, 1999, p. 482.)

⁴¹⁸ Ma traduction de l'original : « [...] as a part of *The Book of Daniel*, the prophet » (*Ibid*, p. 483).

distancier au plus « Susanne » et « Bel »⁴¹⁹ des chapitres canoniques comme « Le Festin de Balthazar » – les manuscrits de la Mer Morte révèlent que ces chapitres auraient été forgés sur un personnage populaire déjà bien ancré dans la conscience collective juive.

4.3 Peut-on isoler une pensée grecque, précurseur du roman policier ?

D'un point de vue à la fois linguistique et historique, il devient donc difficile à ce stade de la recherche de distinguer entre un Daniel deutérocanonique et un Daniel canonique, entre un soi-disant « Daniel grec » et un « Daniel hébreu », mais qu'en est-il sur le plan culturel ? Si la rédaction de la Septante nous enseigne une chose, c'est que dans les siècles précédant l'arrivée du christianisme, les hébreux subissaient une influence grandissante de la part des occupants hellénistiques, certains oubliant entièrement leur langue. Dans ce contexte de l'occupation et de la diaspora, l'hypothèse formulée par Messac selon laquelle le Daniel des épisodes deutérocanoniques n'est qu'un « Grec égaré parmi les Hébreux » et que cette littérature était incorporée dans le Livre de Daniel « pour des raisons de pure polémique (pour discréditer des dieux rivaux) » mérite plus d'attention.

Est-il possible d'identifier un moment où le poids politique et culturel des Grecs était suffisamment important pour qu'un Hébreu puisse devenir pour ainsi dire Grec, que son identité s'avère être hellénistique plus que juive ? Est-il possible que ce moment

⁴¹⁹ Rappelons-nous que l'argument de Messac selon lequel les épisodes deutérocanoniques ont été intégrés dans la filiation de la littérature daniélique repose implicitement sur une rédaction plus tardive de « Susanne » et de « Bel ».

corresponde à celui de la rédaction de « Susanne » et de « Bel »? L'hellénisme, comme l'indique André Lacocque, est

une force trop contraignante pour être ignorée ou traitée légèrement. 'Daniel', l'ancien et vénérable sage, est transplanté dans la terre impure des païens et exposé à une pensée d'autant plus pernicieuse qu'elle contient des éléments d'une valeur intrinsèque indéniable, mais mettant en question les fondements traditionnels de la pensée d'Israël.⁴²⁰

Édouard Will et Claude Orrieux, quant à eux, posent la question de la façon suivante : « *Hellênizein* [...] a dû signifier aussi 'se comporter en Grec', 'faire le Grec', 'jouer au Grec'. Cela pouvait-il aller jusqu'à 'se considérer comme Grec', 'se sentir Grec'? »⁴²¹ En effet, si selon Messac les récits de « Susanne » et de « Bel » n'étaient pas à leur place dans Daniel, on peut déduire que celui-ci considère qu'il est possible d'isoler ou d'identifier une forme de pensée grecque mise au profit d'une philosophie juive.

Ainsi, selon Messac, lorsque Daniel réussit à établir l'innocence de Susanne à l'aide d'un jeu de logique ou à prouver qu'une idole est inanimée à l'aide des cendres, il se sert des démonstrations grecques, d'une démarche systématique et positiviste qui est au cœur même de la naissance de la science antique: « En ce qui concerne la science et l'esprit scientifique, il semble bien que jusqu'à nouvel ordre, toutes les recherches que l'on pourra faire sur leurs origines nous ramènent, toujours et par tous les détours, en Grèce ». ⁴²² C'est une hypothèse qui s'inscrit, rappelons-le, dans sa thèse plus générale

⁴²⁰ *Daniel et son temps*, Paris, Labor et Fides 1983, p. 147.

⁴²¹ *Ioudaïsmos-Hellénismos : essais sur le judaïsme judéen à l'époque hellénistique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1986, p. 10. Les études dans ce champ de recherche sont trop nombreuses à citer. Par contre, nous souhaitons toutefois également signaler l'excellent ouvrage collectif : *Études sur le judaïsme hellénistique*, dir. Raymond Kuntzman, congrès de Strasbourg, 1983.

⁴²² Messac, *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, p. 54.

qui consiste à expliquer la naissance du genre du roman policier en fonction d'une prise de conscience scientifique.

Au risque de dire des évidences, il est bien sûr manifeste que dans la période suivant les conquêtes d'Alexandre vers 334 av. J.C, le monde a pu assister à une véritable explosion scientifique, déjà bien débutée dans la péninsule macédonienne. Vers 430 ans av- J.C, Leucippe et son disciple Démocrite posent les premiers jalons de la théorie atomique. Vers la fin du quatrième siècle av-J.C, Euclide écrit ses *Éléments*, où il avance ses théories sur la géométrie, ainsi que *L'Optique*, où il explore les angles de la vue. Puis vers le milieu du III^e siècle vient Aristote avec sa *Logique* et Archimède avec ses découvertes majeures sur l'hydrostatique et la mécanique statique. Messac consacre un chapitre entier aux progrès scientifiques de ce dernier, et la liste n'est, bien sûr, pas exhaustive.

Est-ce donc possible de voir le Daniel des épisodes deutérocanoniques comme un personnage grec boursoufflé de science et de raison, importé dans la région par les conquêtes d'Alexandre et inscrit dans la foulée du Livre de Daniel pour des raisons de « pure polémique » afin d'appuyer une philosophie juive ? L'idée est bien tentante, mais peut-être faudra-t-il reformuler l'hypothèse de Messac en posant la question inverse: quels récits n'ont pas été intégrés dans la Bible pour des raisons de pure polémique? Depuis la découverte des tablettes de « l'épopée de Gilgamesh », nous savons combien les récits de la création dans la Genèse, du serpent dans le jardin d'Éden au déluge de Noah, doivent à la mythologie sumérienne. L'histoire des tours de Babel commence également à Sumer dans le symbolisme et la construction des ziggurats. Les personnages d'Esther et de Mordechaï entre autres se placent dans la filiation linguistique avec les

dieux babyloniens d'Ishtar et de Marduk. Même notre héros Daniel aurait pu être nommé d'après la figure légendaire du roi DN'IL de la littérature Ougaritique.

Les parchemins bibliques sont des palimpsestes qui laissent voir les traces de leurs prédécesseurs – de leurs mythes, leurs valeurs, leurs identités. Les rédacteurs visent non seulement à rassembler ces diverses histoires préexistantes, mais aussi à les réécrire et à les réinterpréter. Les œuvres que l'on finit par considérer comme des 'textes fondateurs' sont donc souvent elles-mêmes « reprises, variations ou compilations de récit(s) antérieurs ».⁴²³ De voir apparaître dans un récit vétérotestamentaire une écriture qui trouve ses assises dans une pensée étrangère est non seulement une chose peu étonnante, mais attendue.

L'influence grecque ne se limite pas, par ailleurs, aux épisodes de « Susanne » et de « Bel ». Elle traverse aussi de nombreux chapitres dans Daniel, rédigés au cours de l'époque hellénistique. Les descriptions de la capitulation des Babyloniens aux Perses dans la *Cyropédie* et *Les Histoires d'Herodote* semblent indiquer, par exemple, que l'auteur du cinquième chapitre de Daniel s'inspirait fortement d'une historiographie grecque. De la même manière que l'épisode du « Festin de Balthazar », Xénophon et Hérodote décrivent la chute de Babylone comme un évènement soudain : les Perses envahissent Babylone au cours d'une fête pendant laquelle les citoyens buvaient à l'excès, insoucieux du sort qui les attendait. « Aujourd'hui nous allons les attaquer en un moment où beaucoup d'entre eux sont endormis, où beaucoup sont ivres et tous sont

⁴²³ Sylvie Parizet, « Esther : figure biblique, figure mythique », *Figures Mythiques : Fabrique et Métamorphoses*, Aubière, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 201.

débandés », écrivait Xénophon.⁴²⁴ Hérodote décrit un évènement semblable : « ils étaient en pleine fête, continuant à danser et à festoyer, jusqu'à ce qu'ils apprirent, bien trop assurément, la prise de la ville » (1.191).⁴²⁵

Dans les études traitant des rapports entre Bible et littérature, il est devenu sans doute une banalité que de dire que la Bible n'est pas un livre, mais une bibliothèque, écrite selon les estimations sur une période comprise entre 700 et 900 ans, mais c'est une phrase qui pour notre étude actuelle est fort pertinente et mérite d'être rappelée. L'écriture biblique subit des évolutions et prend maintes formes au cours de sa rédaction. Compilé tardivement, le Livre de Daniel diffère nettement de l'âge d'or de la littérature hébraïque qui s'étend de la Genèse jusqu'aux Rois. C'est pourquoi Robert Alter choisit justement de l'exclure de son étude *The Art of Biblical Narrative*, avec d'autres livres écrits après l'exil babylonien et qui selon lui, inaugurent « des nouvelles pratiques littéraires ».⁴²⁶ Dans *The Literary Guide to the Bible* il développe un peu plus extensivement cette hypothèse lorsqu'en collaboration avec Frank Kermode il juge certains thèmes et structures narratives dans ce livre comme étant « très proches de certains textes apocryphes et un travail de la période hellénistique »⁴²⁷ Si l'influence grecque est donc manifeste dans les épisodes deutérocanoniques de « Susanne » et de

⁴²⁴ Voir 7.5.17-29 dans *Cyropaedia*. Ce livre est en accès libre : <http://ugo.bratelli.free.fr/Xenophon/Cyropedie/Cyropedie-Livre07.htm>

⁴²⁵ Cette traduction des *Histoires* d'Hérodote est extraite de l'ouvrage d'André Lacocque : *Le Livre de Daniel*, Paris, Neuchatel, 1976, p. 57.

⁴²⁶ Ma traduction de l'original : « New literary practices » (Préface de *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books Inc., 1981, p.ix.).

⁴²⁷ Ma traduction de l'original : « closely akin to certain texts of the Apocrypha, and very much a work of the Hellenistic period. » (avec Frank Kermode, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 30).

« Bel », c'est une influence qui se ressent toutefois au travers d'autres chapitres dans le Livre de Daniel qui prend, rappelons-le, sa forme finale vers 165 av. J.C.

Des avancées dans les études sur la science antique remettent également en question la possibilité d'isoler une pensée grecque, précurseur du roman policier. Des ouvrages récents tels que *Das biblische Weltbild und seine altorientalischen Kontexte* (2001), édité par B. Janowski et B. Ego, ainsi que *Ancient Jewish Sciences and the History of Knowledge in Second Temple Literature* (2014), édité par Jonathan Ben-Dov et Seth Sanders avancent l'hypothèse que la littérature hébreu de la période perse et hellénistique contient, contrairement aux études antérieures, une importante dimension scientifique et qu'il y a eu une insistance trop forte dans la critique du XX^e siècle sur l'implication divine dans l'Histoire dans la pensée juive :

Le présent livre et de là cette introduction s'intéressent à la représentation systématique des thèmes scientifiques dans la littérature des périodes perses et hellénistiques. Alors que les penseurs du XIX^e siècle réduisaient l'importance de cette implication dans l'histoire et mettaient au contraire en avant l'implication divine, il est maintenant clair que des auteurs bibliques entraînaient une vision du monde incluant un intérêt pour le prévisible et l'imprévisible.⁴²⁸

Ben-Dov et Sanders cherchent, en effet, à redéfinir le discours scientifique :

Nous nous intéressons aussi aux paramètres de la science antique juive: la façon dont elle peut être comprise ou non comme une « science »; comment elle peut être désignée comme « juive », si elle est un

⁴²⁸ Ma traduction de l'original : « The present book and hence also this introduction address the systematic representation of scientific themes in literature from the Persian and Hellenistic periods. [...] While mid-twentieth century scholarship downplayed the intensity of this involvement, highlighting instead the idea of divine involvement in history, it is now clear that some biblical authors entertained a comprehensive *Weltbild*, including an interest in the regularities and irregularities of nature. (*Ancient Jewish Sciences and the History of Knowledge in Second Temple Literature*, p. 9)

phénomène spécifiquement juif ou simplement de la science pratiquée par les juifs.⁴²⁹

Il faut se garder donc de la tentation de trop réduire le débat et d'y trouver une réponse simple et définitive.⁴³⁰ La rationalité n'est, bien sûr, pas absente de la pensée juive⁴³¹ et à l'inverse l'irrationalité peut, bien sûr, se manifester dans la pensée grecque.⁴³² La fluidité des textes et la sédimentation des différentes couches d'écriture dont ils témoignent rendent difficile, voire impossible, la séparation radicale de ce qui fait partie d'une culture ou de l'autre.

4.4 Athènes et Jérusalem dans le contexte du roman policier

S'il nous semble donc presque impossible de répartir Daniel selon des catégories hellénistiques ou juives, il est toutefois important de reconnaître le point auquel ces deux civilisations ont été traditionnellement mises en rapport dichotomique. Athènes s'élève, bien entendu, comme le modèle de la démocratie, des arts, de la philosophie et de la

⁴²⁹ Ma traduction de l'original : « ...we also investigate the parameters of ancient Jewish science : the ways it might – and might not – be usefully understood as 'science;' how it might be understood as 'Jewish :' whether as a somehow inherently Jewish phenomenon, or simply science practiced by Jews » (*Ibid*, p. 10)

⁴³⁰ Voir également les articles « Was there Science in Ancient Judaism ? » d'Annette Yoshiko Reed, « Enoch and the Beginnings of Jewish Interest in Natural Science » de Philip Alexander et « On the Beginnings of Hebrew Scientific Literature and on Studying History through 'maqbilot' (parallels) » de Tzvi Langermann.

⁴³¹ Voir, par exemple, l'ouvrage de Menachem Fisch : *Rational Rabbis : Science and Talmudic Culture*.

⁴³² À titre d'exemple, il est important de soulever les travaux de E.R Dodds. Consulter notamment *The Greeks and the Irrational* ainsi que *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*.

science et où règne la raison, et Jérusalem émerge comme le centre spirituel où la loi de Dieu, au-delà de la raison, fournit la vérité. Jean Bottéro le dit ainsi:

La science des Grecs, c'est le fruit de mille ans de progrès, de luttes, de mises au point et de découvertes sur le plan de la réflexion intellectuelle.
La sagesse des Juifs, c'est le fruit de mille ans de progrès, de luttes, de mises au point et de découvertes sur le plan du sentiment religieux.⁴³³

Cette distinction entre une civilisation apparemment dominée par la raison et une population qui se place sous l'enseigne de la foi, compose la colonne vertébrale de tout un pan de recherche intellectuelle.

Elle s'exprime souvent dans ce paradoxe, tel que le définit Kierkegaard dans son étude *Crainte et tremblement*, du personnage d'Abraham, qui pour obéir à cette exigence impossible de Dieu de tuer son fils, doit simultanément s'opposer à Dieu lorsqu'il se heurte au commandement contre le meurtre. « La sagesse humaine » comme l'indique Chestov, « est folie devant le Seigneur et le plus sage des hommes fut le plus grand pécheur, ainsi que le perçurent tous deux Kierkegaard et Nietzsche pourtant si dissemblables ». ⁴³⁴ L'impératif biblique exige que l'homme se place dans l'impossibilité et l'absurde, en dehors de ce qui est compréhensible, confortable, tangible ou rationnel. Elle voue le croyant à une lutte spirituelle, émotionnelle et même intellectuelle lorsque celui-ci, se trouvant en pleine prise de ses facultés, doit faire face à une demande qui ne peut être quantifiée, calculée, ou même confirmée.

⁴³³ *Naissance de Dieu : La Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 2002, p. 32.

⁴³⁴ *Athènes et Jérusalem*, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 10.

Le célèbre premier chapitre « La cicatrice d’Ulysse » dans *Mimesis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* d’Erich Auerbach aborde cette même problématique lorsque celui-ci compare l’histoire antique d’Ulysse à celle d’Abraham. Alors que l’écriture homérique est, selon Auerbach, exhaustive et qu’elle enchaîne les éléments sans discontinuité et rend visible les phénomènes « dans toute leur partie », ⁴³⁵ l’écriture biblique est abrupte et laconique, dénuée d’épithète ou d’explication. Elle approfondit donc l’énigme et souligne le plein gouffre émotionnel et psychologique de ce père devant la tyrannie du Seigneur. À la différence donc du parcours d’Ulysse, qui le ramène en fin de compte vers sa patrie et qui fait que ce dernier est, selon Auerbach, au fond « exactement le même homme que celui qui a quitté Ithaque deux décennies avant », ⁴³⁶ le trajet d’Abraham s’effectue dans le silence et montre la rupture radicale entre l’homme avant l’appel de Dieu et l’homme après qui marche implacablement vers le sacrifice de son fils. Récalcitrant, craintif, nouvellement touché par l’alliance avec Dieu, l’Abraham qui choisit, malgré tout, de faire l’impensable, subit une transformation irrévocable. Il n’a, en effet, plus rien à voir avec le berger Abram, priant pour le miracle d’un enfant, priant pour que Dieu lui réponde.

C’est une distinction fondamentale qui touche également l’histoire. « L’Ancien Testament », comme l’indique Auerbach « a pour objet l’histoire universelle ; elle commence à l’origine des temps, à la création du monde et finira aux derniers jours, avec

⁴³⁵ *Mimesis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, tr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p.14.

⁴³⁶ *Ibid*, p. 27.

l'accomplissement de la Promesse qui doit coïncider avec la fin du monde. »⁴³⁷ Dans cette optique, tout ce qui touche l'homme: sa souffrance, ses épreuves, ses défaites tout comme ses rêves, ses désirs et ses succès se placent sous le voile de ce projet divin. L'Histoire s'oriente ainsi vers l'idée d'un mouvement où une étape en engendre une autre et où l'arc temporel aboutit dans l'accomplissement d'une promesse. De ce point de vue, l'histoire des hébreux est, comme le proposent Will et Orrieux, de nature « théocratique »,⁴³⁸ alors que celle des Grecs est axée sur le présent ; elle n'est pas « orientée, [...] n'a pas de direction et, à la limite, pas de sens ». ⁴³⁹

Ceci ne signifie pas, bien entendu, une absence totale de foi dans la tradition grecque. Il existe, comme l'indique d'ailleurs Will et Orrieux, d'innombrables intrigues qui impliquent les dieux, mais dans les textes historiques l'accent se place plutôt sur l'idée d'une vérité humaine :

Il y a bien quelques interventions divines, quelques théophanies, mais elles ne sont pas essentielles : ce sont des traditions que l'historien recueille sans y attacher une importance excessive. Et s'il fait leur large place aux oracles, cela relève de pratiques grecques banales. Aussi bien les Grecs savaient-ils interpréter les oracles aussi librement que nous interprétons les sondages d'opinion. L'essentiel, dans Hérodote, c'est l'humain, qu'il traite souvent avec quelque naïveté, mais souvent aussi dans un esprit de critique rationnelle, qui le conduit parfois à un aveu d'ignorance. Ce qui subsiste chez lui de métaphysique et d'irrationnel est en revanche éliminé par Thucydide, qui élève d'un coup la pensée historique à la rationalité pure, d'une telle pureté que toute l'historiographie grecque postérieure – pour autant que nous la connaissions apparaît comme en retrait par rapport à lui. Plus de « superstructure » métaphysique, plus de dieux, les oracles et les prodiges sont mentionnés avec le dédain que mérite l'ignorance

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁸ *Ioudaïsmos-Hellénismos : essais sur le judaïsme judéen à l'époque hellénistique*, p. 40.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 38.

humaine. Thucydide fonde d'un seul coup, et explicitement, ce qui demeure pour nous les principes fondamentaux de la critique historique visant à la recherche de la vérité, d'une vérité strictement humaine.⁴⁴⁰

Paul Veyne l'exprime ainsi :

Un Grec plaçait les dieux 'au ciel', mais il aurait été stupéfait de les apercevoir dans le ciel : il aurait été non moins stupéfait si on l'avait pris au mot au sujet du temps et qu'on lui apprenne qu'Héphaïstos venait de se marier ou qu'Athéna avait beaucoup vieilli ces derniers temps.⁴⁴¹

Il s'agit donc de deux conceptions opposées sur le plan ontologique : l'une ramène l'individu toujours, et par toutes les voies, vers une compréhension rationnelle du soi, l'autre le projette vers l'indéfini, l'incompréhensible et Dieu.

Cette dichotomie a mené des penseurs tels que Léon Chestov à remettre en question l'emploi même de la conjonction dans la proposition « Athènes et Jérusalem » : « Ne vaudrait-il pas mieux poser le dilemme : ou bien Athènes, ou bien Jérusalem? Ou bien la religion, ou bien la philosophie? ». ⁴⁴² Dans son essai « Progrès ou retour? », Léo Strauss propose une dislocation semblable:

La civilisation occidentale est formée de deux éléments ou a deux racines qui se contredisent radicalement. Nous pouvons appeler ces éléments [...] Athènes et Jérusalem ou, pour parler sans métaphore, la Bible et la philosophie grecque. [...] La chose essentielle proclamée par la Bible est incompatible, telle que du moins la Bible la comprend, avec la chose essentielle proclamée et comprise par la philosophie grecque. Pour le dire simplement et donc grossièrement, la chose essentielle selon la philosophie grecque est une vie conforme à une compréhension autonome. La chose essentielle selon la Bible est une vie d'amour obéissant.⁴⁴³

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 38.

⁴⁴¹ *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essais sur l'imagination*, Paris, Seuil, p. 28.

⁴⁴² *Athènes et Jérusalem*, p. 41.

⁴⁴³ « Progrès ou retour? », *La Renaissance du rationalisme politique classique*, trad. Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 1997, p. 409.

Au cœur de ces analyses se construisent donc des discours sur la constitution et la nature de la civilisation occidentale – discours qui séparent systématiquement et irréconciliablement la philosophie grecque de la Bible.

Projeté sur le roman policier, cette dichotomie révèle sans doute la raison pour laquelle Messac a cherché si résolument à pousser les fondations du genre dans le camp d'Athènes. La nécessité grecque, telle que la définit Strauss, de vivre « sous le signe d'une compréhension autonome » ne peut, à vrai dire, être traitée gratuitement ou légèrement dans une étude sur le roman policier où l'énigme s'achemine vers une solution unique grâce à la raison. C'est justement ce que Franck Évrard considère comme le socle du genre:

[L]e primat de la structure de type énigmatique, l'attente chez le lecteur d'une vérité au bout de l'attente, vérité qui clôt et implique un retour à l'ordre, tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie et la polyphonie. Le récit est fermé par la révélation d'une solution unique, par l'enfermement dans une clôture parfaite, l'identification et l'arrestation du coupable bouclant le roman en un texte autonome.⁴⁴⁴

Ce genre de récit s'éloigne sensiblement d'une histoire comme celle d'Abraham qui n'offre aucune réponse au lecteur, aucun repère textuel pour situer et comprendre la demande impossible de Dieu, aucune satisfaction à la fin pour plaire au lecteur ou séduire sa raison.

Étant donné l'importance dans le roman policier d'une vérité qui clôt et qui réduit la polysémie d'un texte, est-il possible d'écarter « Le Festin de Balthazar » d'une préhistoire du roman policier selon cet axe narratif. Ce type de distinction reposerait, en

⁴⁴⁴ Lire le roman policier, p. 15.

outré, sur une longue tradition qui consiste à juger le canon comme divinement inspiré et les récits absents de la Bible hébraïque comme ayant une fonction purement littéraire.⁴⁴⁵ Même dans l'ère actuelle où, comme le note si poétiquement Jean Bottéro dans *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien*, la Bible n'est pas « le plus ancien livre connu »⁴⁴⁶ et qu'elle a donc perdu son statut de « livre pas comme les autres, écrit ou dicté par Dieu en personne »,⁴⁴⁷ cette tendance à voir les épisodes deutérocanoniques comme profanes a invariablement pénétré la conscience populaire, d'où sans doute l'emploi par Messac du terme « conte » pour les épisodes de « Susanne » et de « Bel ».⁴⁴⁸

Si la tentation est forte, il nous semble toutefois essentiel de noter que le Daniel des épisodes deutérocanoniques se place néanmoins dans le courant d'une histoire judéo-chrétienne où il est, par principe, soumis à une chronologie ; il est une figure biblique parmi bien d'autres qui s'inscrit dans un projet divin. Si Daniel réussit à prouver que Bel

⁴⁴⁵ L'opinion de Jérôme sur cette question a sans doute eu un effet influant. Voir, par exemple, le *Prologus Galeatus* dans lequel il maintient une distinction stricte entre les récits canoniques et deutérocanoniques : « Hic prologus Scripturarum quasi galeatum principium omnibus libris, quos de hebraeo vertimus in latinum, convenire potest, ut scire valeamus, quicquid extra hos est, inter apocrypha seponendum. Igitur Sapientia, quae vulgo Salomonis inscribitur, et Iesu filii Sirach liber et Iudith et Tobias et Pastor non sunt in canone. Macchabeorum primum librum hebraicum repperi, secundus graecus est, quod et ex ipsa φραση probari potest ». La traduction française se trouve dans la préface du quatrième volume de la nouvelle édition de la Bible de Lemaître de Sacy corrigée par Henri-Charles de Beaubrun et parue en 1717 : « Ce Prologue que j'ai mis à la tête du Canon des saintes Écritures peut convenir à tous les Livres que j'ai traduits de l'hébreu en latin en sorte que tous ceux qui ne s'y trouveront point insérés soient regardés comme apocryphes ainsi la Sagesse attribuée communément à Salomon, le Livre de Jésus fils de Syrach, Judith, Tobie et le Pasteur ne sont point du Canon. J'ai trouvé le premier Livre des Machabées en hebreu quant au second il a été écrit en grec comme on le peut aisément reconnaître par le style ».

⁴⁴⁶ *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien*, p. 27.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Rappelons-nous de sa description de « Susanne » et de « Bel » : « ce sont des *contes* grecs, qui nous ramènent [...] sur le chemin d'Athènes, et cette fois sans qu'il soit possible de discuter : le texte porte en lui-même sa marque d'origine. » (p. 59)

ne peut ni manger, ni boire, c'est pour valoriser le statut de son Dieu ; s'il prouve l'innocence de Susanne, c'est pour rappeler l'importance de la chasteté, l'honnêteté et les commandements sinaïtiques, notamment celui de ne pas porter de faux témoignage. Pour le dire autrement, Dieu occupe une place importante dans ces deux récits deutérocanoniques tout comme dans les épisodes canoniques.

Si nous revenons ainsi au débat sur les conjonctions de coordination (l'opposition et/ou) dans Athènes/Jérusalem, le rapport est peut-être mieux exprimé non pas par une conjonction de coordination, mais par une préposition: « Athènes dans Jérusalem ».⁴⁴⁹

Le lien foncièrement horizontal qui mettait les deux civilisations sur un parcours parallèle jamais convergent, devrait plutôt être compris comme un croisement, un espace commun, une frontière au sens où elle est un lieu de rencontre et d'échange et non pas une césure. C'est la pensée grecque *dans* la pensée hébreu ; les démonstrations grecques *dans* l'imaginaire hébreu et sans doute la science grecque *dans* le récit biblique. Il nous semble, en outre, tout à fait envisageable, que dans cette époque hellénistique où la civilisation grecque et les civilisations de l'Orient se mêlèrent, que la littérature de cette période reflète une tension très réelle et contemporaine entre les pratiques d'une population monothéiste et théocratique et une philosophie qui voit l'homme au zénith de la raison, au centre et dans une position où il domine l'univers et les choses.

⁴⁴⁹ Auerbach se réfère également à cette tendance des Hébreux à incorporer et à réévaluer les récits et les histoires des autres dans leur texte indigène : « Et comme une telle opération n'est possible que par l'interprétation de ce matériau étranger, la pensée interprétative doit englober aussi la réalité extérieure à l'histoire judéo-israélite, par exemple l'histoire assyrienne, babylonienne, perse, romaine. » (*Mimésis*, p. 25). Il est intéressant de noter que dans une étude qui consiste à contraster les styles homériques et bibliques, celui-ci néglige d'inclure le mot « grec » dans cette liste. L'emploi du « par exemple » implique, certes, qu'il ne s'agit sans doute pas d'une énumération exhaustive. Mais il est tout aussi possible qu'il existe dans cette omission quelque chose de plus significatif.

Qu'est-ce que cela implique alors pour Daniel et le roman policier ? Cet important travail exégétique nous pousse, nous semble-t-il, à réexaminer les récits antiques, ancêtres du roman policier. Dans les siècles précédant l'arrivée du christianisme on peut constater un petit bourgeonnement de textes axés sur les énigmes, les puzzles et les défis intellectuels. Nombre de ces textes comme les épisodes de « Bel » et de « Susanne » ou du « Conte du Trésor de Rhampsinitus » d'Hérodote qu'avait retenus Edward Wrong dans l'introduction de son ouvrage phare *Crime and Detection* font partie de la même liste d'ancêtres du genre,⁴⁵⁰ se répétant d'une étude à une autre, d'un historique à un autre.

Cette littérature antique tire sans doute son origine d'un éveil scientifique, comme l'avait proposé Messac. Mais elle ne peut être attribuée automatiquement aux Grecs. Les recherches actuelles nous obligent, en effet, à éviter des absolus historiques et linguistiques et des distinctions trop simples entre les épisodes canoniques et deutérocanoniques, entre ce qui est hébreu et grec. Elles nous obligent surtout à considérer le Livre de Daniel dans toutes ses nuances et à remettre en question la séparation traditionnelle entre la rationalité et la science, d'un côté, et la religion de l'autre. Le Livre de Daniel nous montre bien une coexistence de ces deux pôles ; il s'agit d'un personnage biblique, lu dans le courant d'une tradition judéo-chrétienne, à la fois prophète et personnage rationnel qui perce des énigmes.

⁴⁵⁰ À cela s'ajoute quelques textes plus contemporains tel que l'épisode cynégétique dans *Zadig* de Voltaire. Ce roman a été cité par Dorothy Sayers dans *The Omnibus of crime* et occupe également une place importante dans la thèse de Messac.

Ces divisions trop simplistes n'ont pas été sans conséquence pour la place du « Festin de Balthazar » dans les recherches sur le roman policier. Il existe une dizaine d'études sur le motif de la chambre close dans le roman policier dans lesquelles on retrouve souvent une courte analyse préliminaire de l'épisode de « Bel ».⁴⁵¹ Et pourtant, autant la dimension « détective » se retrouve dans le schéma de l'action de cet épisode deutérocanonique de Daniel, autant elle se manifeste également – et peut-être encore plus fortement – dans « Le Festin de Balthazar ». Le code ou l'inscription cryptique sur le mur babylonien constitue en effet un motif sans doute plus courant et archétypal du roman policier, ou du moins, plus ouvertement intertextuel. Nous avons bien relevé les traces de ce récit biblique dans certains des textes les plus fondateurs du genre : le mot RACHE inscrit sur le mur en plâtre et à côté d'une bougie dans le premier texte de la série Sherlock Holmes, la récurrence des inscriptions en formule de trois dans *Les Aventures d'Arsène Lupin*, la référence à « l'écriture sur le mur » dans le premier roman policier d'Ellery Queen...

Si jusqu'ici l'attention sur les ancêtres du roman policier s'est donc focalisée autour des épisodes deutérocanoniques de Daniel, il est désormais difficile d'écarter aussi radicalement l'épisode du « Festin de Balthazar ». En tant que figure biblique, Daniel se définit par son astuce, son intelligence et sa capacité à résoudre des énigmes. En ce qui concerne son profil de détective avant la lettre, c'est, de surcroît, dans l'épisode du « Festin de Balthazar » et non dans les chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » que l'on retrouve une description de Daniel s'approchant sans doute le plus de

⁴⁵¹ Cf. la note de bas de page de l'introduction de ce chapitre.

celle du détective. Après que tous les autres sages de la région ont échoué à décrypter l'inscription sur le mur, le roi appelle Daniel, puisqu'il se trouve en lui: « un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds [...] » (Dn V, 12). Comme Sherlock, Lupin, Miss Marple et bien d'autres après lui, c'est donc bien Daniel et non ses adversaires qui réussit à percer l'énigme.

Chapitre 5 : Le problème de(s) Daniel(s)

Nous venons de voir à quel point il est difficile de séparer les épisodes deutérocanoniques de Daniel des épisodes canoniques selon les lignes grecques/hébreux tant pour des raisons linguistiques qu'historiques. Pour autant cependant que l'épisode du « Festin de Balthazar » partage des éléments avec le roman policier moderne – jusqu'ici négligé en raison de cette tendance traditionnelle à se concentrer uniquement sur les épisodes dits apocryphes – cet aspect « détective » ne s'étend pas, bien sûr, à tous les épisodes. Le Livre de Daniel est loin d'inclure uniquement des épisodes précurseurs du roman policier. Au fil des chapitres on retrouve des récits qui présentent le prophète sous des lumières très diverses. À la différence de personnages tels que Sherlock Holmes ou Arsène Lupin qui peuvent, certes, subir des transformations importantes d'une aventure à l'autre – notamment dans le cas de Lupin qui connaît un développement intéressant de gentleman-cambrioleur à détective privé – mais qui demeurent néanmoins des héros de l'intellect, Daniel en tant que personnage biblique a un profil beaucoup plus hétérogène. Selon les épisodes, ce dernier est plus ou moins déchiffreur d'énigmes ; en somme, plus ou moins détective.

Au delà du « Festin de Balthazar » et des chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel », les chapitres 2 et 4 où Daniel interprète des rêves cryptiques de Nabuchodonosor le présentent également comme un déchiffreur d'énigmes, bien que ces

chapitres soient plus éloignés d'une préhistoire du roman policier dans la mesure où ils ne traitent que très marginalement de la question de rationalité, de crimes ou de criminalité. Néanmoins, les rêves sont désignés par le terme « זר », signifiant un « mystère » et ils nécessitent – comme l'inscription sur le mur – un déchiffrement. Une note de bas de page dans la Bible catholique et orthodoxe relie ainsi les trois chapitres ensemble, bien que sous un voile très théologique: « En liaison avec les ch. 2 et 4, le présent récit [c'est à dire « Le Festin de Balthazar »] donne un nouvel exemple de la clairvoyance prophétique accordée par Dieu à Daniel ... ».⁴⁵²

Si ces épisodes présentent donc une vision relativement cohérente de Daniel comme l'interprète par excellence – un personnage intelligent et malin qui se caractérise par sa capacité à résoudre des « mystères » – la deuxième moitié du livre brosse un portrait presque opposé du prophète. C'est ici où Daniel trébuche, hésite et que la voix narrative passe de la troisième personne à la première personne au singulier. C'est ici également que Daniel commence à avoir des visions et que le récit soulève des questions fascinantes sur la fin des jours, la résurrection des morts et l'arrivée du « fils de l'homme ». André Lacocque décrit la différence entre les deux parties du livre ainsi :

Le livre se divise aisément en deux parties de longueur à peu près égale : *Daniel A* comprend les chapitres 1 à 6 et est constitué par des récits centrés en général sur un certain personnage appelé Daniel. [...] *Daniel B* (chapitre 7-12) rapporte les visions proprement apocalyptiques du même personnage, lequel parle maintenant à la première personne du singulier.⁴⁵³

Ou encore, selon Reinhard G. Kratz :

⁴⁵² Pas de pagination.

⁴⁵³ *Daniel et son temps*, p. 9.

Le livre de Daniel se divise stylistiquement en deux moitiés: la narration à la troisième personne des chapitres 1 à 6 et les visions à la première personnes des chapitres 7 à 12. Dans la première partie, Daniel est capable de deviner et d'interpréter les rêves et de déchiffrer les inscriptions sur le mur. Dans la seconde partie, il devient le réceptacle de visions qu'il ne comprend pas et dont l'interprétation dépend de *l'angelus interpretes*.⁴⁵⁴

Ces différences notables entre le contenu, les styles, les voix narratives entre la première moitié et la deuxième⁴⁵⁵ ont mené des exégètes à conclure que le Livre de Daniel est une entreprise à plusieurs mains – un élément qui contribue à sa richesse, mais aussi, bien entendu, à sa complexité.

Daniel, en fait, est un personnage composite: il se nourrit, nous l'avons déjà vu, d'une tradition grecque, mais aussi de différentes factions au sein de la population juive. La deuxième moitié du livre, rédigée plus proche de sa composition finale vers 165 av. JC, reflète des tensions forcément plus importantes dans la population juive lorsque celle-ci se trouve de plus en plus soumise aux Séleucides. À l'apogée des révoltes maccabéennes, la matière littéraire devient plus noire, plus fantastique, plus axée sur la mort et l'au-delà, enfin, plus ouvertement théologique. À cette complexité s'ajoute le fait qu'il existe, nous allons le découvrir, d'autres versions antiques de certains épisodes, y compris « Le Festin de Balthazar », sans pour autant parler de la pléthore de traductions

⁴⁵⁴ Ma traduction de l'original : « The book of Daniel divides stylistically into two halves : the third person narratives of chapter 1-6 and the first-person visions of chapters 7-12 Whereas in the first part Daniel is able to guess and interpret dreams and to decipher the writing on the wall, in the second part he becomes a recipient of visions which he does not understand and for whose meaning he is dependent upon the *angelus interpretes*. » (« The Visions of Daniel », *The Book of Daniel: Composition and Reception*, v. 1, Leiden, Brill, 2001, p. 91.).

⁴⁵⁵ Cette répartition du Livre de Daniel en deux sections est l'hypothèse la plus courante. Il y a eu cependant d'autres théories sur la structure et composition du Livre de Daniel. Pour une excellente analyse de ces différentes hypothèses, consulter l'article de J.Paul Tanner, « The Literary Structure of The Book of Daniel », *Bibliotheca Sacra*, vol. 160, 2003, p. 269-282.

du Livre de Daniel qui elles aussi contribuent à présenter différentes facettes de la personnalité de Daniel. Qu'est-ce que cette hétérogénéité implique alors pour le personnage de Daniel ? Sur quelle(s) version(s) du Livre de Daniel les écrivains de romans policiers comme Conan Doyle, Leblanc ou Christie s'appuient-ils ? Enfin, comment ces différentes versions affectent-elles notre compréhension de l'épisode du « Festin de Balthazar » en tant qu'ancêtre du roman policier ?

5.1 Daniel V selon les traductions

Dans l'histoire de la Bible, la question de savoir quelle traduction utiliser ne cesse de provoquer débat. Faut-il privilégier le texte original et donc une traduction plus littérale ou bien la langue moderne et une traduction plus littéraire ? Une traduction en grande circulation qui aurait pu avoir un impact très significatif sur la réception d'un épisode biblique, ou au contraire une traduction moins connue, susceptible d'apporter un éclairage nouveau ? Un travail individuel tel que celui effectué par Darby, Chouraqui ou plus récemment Henri Meschonnic, ou encore un travail d'équipe tel que celui entrepris par les spécialistes de l'École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem (la Bible de Jérusalem), par les exégètes sous la direction d'Édouard Dhorme (La Bible de la Pléiade), ou encore par la collaboration qui s'est effectuée entre littéraires et exégètes (La Bible Bayard) ? Ensuite s'impose la question théologique : faut-il privilégier une traduction œcuménique (TOB), non-confessionnelle, ou liée à une tradition précise – la Bible officielle de la liturgie (Catholique), la Nouvelle Bible Segond (Protestant), La Bible traduit par le rabbinat « Sefarim » (Juif) ? Chacune bien sûr a ses avantages et ses

défauts et chacune fait montre d'un choix d'autant plus significatif qu'il s'agit ici du texte biblique :

Toute entreprise de traduction systématique suppose un choix d'interprétation, et la Bible plus que toute autre, en tant que lieu d'investissement de la foi, du sacré, du pouvoir. Le retour à l'original n'est donc pas sans intérêt pour le chercheur qui ne se contente pas de lire la Bible comme un réservoir immobile de thèmes et d'images, mais qui veut réfléchir, en même temps que sur le devenir du Livre, à l'histoire du signe.⁴⁵⁶

Dynamiques et variables, les histoires bibliques se transforment sous la plume de traducteurs différents, comme si le texte respirait, vivait aux yeux de ses nouveaux interprètes et au fil du temps.

Comme nous y invite Danielle Chauvin, réfléchir à l'histoire du signe telle qu'elle s'applique à la Bible présente d'ailleurs un intérêt particulier dans le cas de l'épisode du « Festin de Balthazar », où le récit problématise lui-même l'importance des signes. Interprétés correctement, les mots sur le mur ne sont pas que des lettres à être analysées, mais au contraire des verbes au sens propre: ce sont des mots qui révèlent, qui accusent, enfin qui tuent. Entre les mots et leurs effets, la ligne est directe, abrupte et décisive. La manière de voir, de lire et de traduire le message sur le mur n'est donc pas sans conséquence. Le fait alors que les mots « mané, thécel pharès » apparaissent différemment selon les traductions est dans ce sens significatif. Rappelons que les premières traductions de la Bible hébraïque, la Septante et la Vulgate, ne reproduisent pas le dédoublement du mot « mene », ni le pluriel du dernier mot « pharès » présent

⁴⁵⁶ Danièle Chauvin, « Bible et mythocritique », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 42.

dans le texte massorétique. Ces différences affectent, bien sûr, la façon dont nous appréhendons le déchiffrement de l'inscription par Daniel. En effet, si de nombreux chercheurs ont vu le dédoublement du mot « mene » comme une erreur de transcription, d'autres l'ont doté de sens.

Peut-être, cependant, l'effet le plus notable de ces différentes formules se manifeste au niveau de la réception de cet épisode biblique. Suite à la traduction de Lemaître de Sacy d'après la Vulgate, l'inscription sur le mur babylonien arrive dans l'univers francophone, nous le savons déjà, en formule de trois, d'où la répétition des inscriptions à base de trois dans *L'Île aux trente cercueils* et *La Vie extravagante de Balthazar*, d'où également les nombreuses affiches dans *L'Emploi du temps* : « Bleston Hamilton Station », « New Bleston Station » qui font place à une dernière et ultime inscription qui se termine comme le « pharès » de la Bible de Sacy en « s » fatidique : « Nous sommes quittes ». C'est sans doute aussi ce qui explique le dernier paragraphe du *Marin de Gibraltar* lorsqu'Anna énumère les bateaux comme un couperet qui sonne la fin de l'histoire, *Gibraltar, ex-Anna, ex-Cyprus*. Le « mané, thécel, pharès » rythme l'imaginaire français et fait que l'épisode biblique du « Festin de Balthazar » apparaît dans le récit d'une façon plutôt que d'une autre.

D'autres choix au niveau de la traduction affectent également la réception de cet épisode biblique. Nombre de Bibles en langue française traduisent la source de lumière qui illumine le message sur le mur d'une manière particulièrement moderne : « lampadaire » (Bible de Jérusalem) ou « porte-lampes » (La Bible Parole de vie). Le message, quant à lui, apparaît sur une partie bien spécifique du mur, souvent traduite comme la « chaux du muraille » (Bible Louis Segond) ou « chaux du parois » (Sefarim).

Or, suite à la très grande popularité de la traduction King James ces détails se connaissent différemment : l'écriture apparaît à côté d'une « bougie » et sur un mur de « plâtre ». Il n'y a, à vrai dire, rien de très exceptionnel à cela – il s'agit d'un choix parmi des centaines de ce genre - et pourtant, ce sont, comme nous l'avons déjà vu, des choix qui marquent l'imaginaire. C'est, rappelons-le, grâce à ces deux mots « bougie » et « plâtre » qu'on a pu repérer l'intertextualité du « Festin de Balthazar » dans *Une étude en rouge* de Conan Doyle.

Ces différences au niveau des traductions soulignent ainsi à quel point des choix parfois très subtils de vocabulaire, d'orthographe ou de ponctuation peuvent avoir des conséquences importantes y compris dans la façon dont nous concevons une histoire. Ceci est le cas par exemple pour les vers 7 et 8 de l'épisode biblique où le roi Balthazar cherche à trouver quelqu'un qui soit capable de percer l'énigme. Regardons donc de plus près quelques traductions de ces vers :

La Bible de Jérusalem

Il manda en criant devins, Chaldéens et exorcistes. Et le roi dit aux sages de Babylone : « Quiconque lira cette écriture et m'en découvrira l'interprétation, on le vêtira de pourpre, on lui mettra une chaîne d'or autour du cou et il gouvernera en troisième dans le royaume.» Alors, accoururent tous les sages du roi; mais ils ne purent ni lire l'écriture ni en faire connaître l'interprétation au roi.

La Bible de Chouraqui :

Le roi crie avec force de faire venir les magiciens, les astrologues, les sorciers. Le roi répond et dit aux sages de Babylone: « Oui, tout homme qui lira cette écriture et expliquera son interprétation, il revêtira la pourpre, portera à son cou le torque d'or, et gouvernera le royaume en troisième. » Alors tous les sages du roi montent. Ils ne peuvent lire l'écriture, ni faire connaître au roi son interprétation.

La Bible de Pirot et Clamer:

Le roi cria avec force qu'on fit venir les magiciens, les Chaldéens et les astrologues. Le roi prit la parole et dit aux sages de Babylone : « Quiconque lira cette écriture et m'en indiquera le sens sera revêtu de pourpre, portera au cou une chaîne d'or [...] ». Tous les sages du roi entrèrent, mais ils ne purent lire l'écriture, ni en faire connaître le sens au roi.

La Bible en français courant (BFC)

Il ordonna à grands cris de faire venir les sages de Babylone, magiciens, enchanteurs ou astrologues, et il leur dit : « Celui qui déchiffrera cette inscription et m'en donnera la signification sera revêtu d'habits d'apparat, on passera un collier d'or autour de son cou, et il sera un des principaux ministres du royaume. » Tous les sages au service du roi s'avancèrent, mais aucun d'eux ne put déchiffrer l'inscription pour en donner la signification au roi.

Ces quatre passages se ressemblent, à vrai dire, beaucoup. Entre la traduction des vers 7 et 8 de La Bible de Jérusalem et celle de Chouraqui, il n'y a, par exemple, très peu de différence. Pourtant, le fait que ce dernier suive le texte massorétique de très près jusqu'à chercher à reproduire l'étymologie et le son de certains mots de la langue sémitique est significatif. Babel et Babylone en Hébreu et en Araméen sont identiques et ce n'est qu'en voyant et surtout en entendant cette parenté que nous pouvons apprécier pleinement la place intégrante que ce mythe de la tour joue dans le Livre de Daniel et notamment dans « Le Festin de Balthazar ». Juxtaposé au verbe « lire », Babylone, écrit dans sa forme sémitique de « Babel », nous pousse à voir à quel point l'épisode du « Festin de Balthazar » constitue un revers de cet épisode dans la Genèse, à quel point les thèmes de

l'hybris, de l'arrogance, de la confusion des signes, du chaos se réactualisent et se métamorphosent dans cette histoire de la Fin de Babel.

La Bible de Pirot et Clamer, quant à elle, comporte une autre subtilité. Au lieu de recourir au verbe « interpréter » dans le huitième vers tel que Chouraqui et les traducteurs de la Bible de Jérusalem, Pirot et Clamer choisissent de développer légèrement leur traduction : « mais ils ne purent lire l'écriture, ni *en faire connaître le sens* au roi. » C'est une distinction mineure, on pourrait même dire que « faire connaître le sens » et « interpréter » sont synonymes l'un de l'autre, et pourtant il y a une différence subtile. Le verbe « interpréter » implique la possibilité d'autres solutions alors que l'expression « connaître le sens » fige l'énigme à une seule solution et se rapproche plus de la façon dont nous concevons le travail du détective qui clôt la quête du sens. Les traducteurs de La Bible en français courant, quant à eux, recourent au verbe « déchiffrer ». Là aussi, la traduction a l'air d'être une simple paraphrase des vers 7 et 8 de la Bible de Jérusalem, la Bible de Chouraqui et la Bible de Pirot et Clamer. Et pourtant ce verbe tel qu'il apparaît dans la formulation de la BFC élimine toute la discussion concernant la perplexité de Balthazar. En effet, le verbe « lire » a provoqué maintes discussions exégétiques sur les raisons pour lesquelles Balthazar ne pouvait pas donner sa propre interprétation du message sur le mur, car d'un point de vue historique et culturel, il aurait dû être en mesure de lire l'inscription. C'est un verbe qui a également nourri – nous l'avons bien vu – de nombreuses et fascinantes représentations artistiques et littéraires, non des moindres étant le tableau du « Festin de Balthazar » de Rembrandt qui cherche à expliquer l'incongruité par le biais d'un message codé.

5.2 Balthazar, Belteshazzar, Belshetzar, Belshazzar....

Un autre élément pose problème au niveau de la traduction de cet épisode biblique: l'orthographe du nom du roi babylonien. Tantôt Balthazar, tantôt Belteshazzar, tantôt Belshatzar, Belchatzar, ou encore Belshazzar, l'orthographe de son nom change selon la traduction. Pourquoi? À quelle fin ? Et en quoi ces petites distinctions s'avèrent-elles importantes ?

Dans le texte massorétique, phonétiquement son nom se rapproche le plus de « Belchatzar » (בֶּלְשַׁאצָּר). Dans l'imaginaire français, il est connu cependant au nom de « Balthazar ». Une consultation rapide de la Vulgate nous montre qu'il s'agit de nouveau d'un vestige de la popularité de la traduction de Lemaître de Sacy d'après la Vulgate qui elle (comme d'ailleurs la Septante) utilise l'orthographe de « Baltasar ». Qu'en est-il cependant pour son vrai nom ? Au sixième siècle av. J.C, à l'apogée de l'empire babylonien, y avait-il un roi tel que celui décrit dans le cinquième chapitre de Daniel ? Les découvertes archéologiques nous confirment que oui : il y avait bel et bien une figure historique nommée *Bēl-šarra-ušur* (en langue Akkadienne), mais à la différence du personnage biblique, celui-ci agissait plutôt en tant que vice-régent de la région pendant l'absence du roi Nabonide.⁴⁵⁷ *Bēl-šarra-ušur* était donc un roi *in absentia* et le fils de Nabonide (le dernier roi qui régnait sur Babylone entre 556-539 av. J-C) et non de Nabuchodnosor II (règne : 605 – 562 av. J-C). Si l'analyse du nom « Balthazar » ouvre

⁴⁵⁷ C'est surtout deux éléments qui nous permettent de faire le lien entre le Balthazar de la Bible hébraïque et le roi babylonien *Bēl-šarra-ušur*: un manuscrit découvert à Ur en 1859 avec une inscription sur Nabonidus et son fils Belshuazzar et un fragment nommé, le « Prière de Nabonide » trouvé à Qumran qui partage bien des éléments avec Daniel IV et qui montre donc que le Nabuchodnosor du « Festin de Balthazar » est plutôt basé sur le roi Nabonide, curieusement absent de la Bible hébraïque. Cf. p. 30 et p. 217 dans *A Commentary on the Book of Daniel* de J.J. Collins.

ainsi des pistes intéressantes du point de vue historique et que son nom dans le Texte Massorétique se rapproche phonétiquement le plus du vice-régent babylonien tel qu'il a été sans doute connu à l'époque, nous nous attardons sur l'orthographe de son nom pour une autre raison : sa proximité avec celui de Daniel.

Dans le premier chapitre du livre, Daniel et ses trois compagnons seront dotés de noms babyloniens. Il n'y a, à vrai dire, rien d'étonnant à cela. Dans la Bible hébraïque on retrouve de nombreux exemples de personnages hébreux renommés ou connus selon la langue de leurs capteurs. Joseph sera, par exemple, renommé par les Égyptiens (Gn XLI, 45) et Esther et Mordechai seront connus par leurs noms Perses. Dans le cas cependant de Daniel, on lui impose un nom babylonien qui ressemble curieusement à celui du roi Balthazar. Ce surnom, en outre, est très clairement associé à sa capacité à résoudre des énigmes. Ainsi, dans le deuxième chapitre, le surnom apparaît au moment où le prophète est sollicité pour déchiffrer le rêve de Nabuchodonosor : « Le roi dit à Daniel surnommé Baltassar: 'Es-tu capable de me faire connaître le songe que j'ai eu et son interprétation?' » (Dn II, 26). Dans le quatrième et cinquième chapitre, le surnom revient dans un contexte semblable, sauf que cette fois-ci Daniel est décrit, de surcroît, comme un individu dans lequel réside un esprit extraordinaire, voire divin.

Chapitre IV :

Toi, Baltassar, donne-m'en l'interprétation, car aucun des sages de mon royaume n'a pu m'en faire connaître l'interprétation; mais toi tu le peux, puisque en toi réside l'esprit des dieux saints. (Dn IV, 18).

Chapitre V :

et puisqu'il s'est trouvé en ce Daniel, que le roi avait surnommé Baltassar, un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les

noeuds, fais donc mander Daniel et il te fera connaître l'interprétation.
(Dn V, 12).

Le surnom réapparaît une dernière fois lors du dixième chapitre. Ce chapitre fait partie de la deuxième moitié du livre où Daniel devient plutôt le « réceptacle de visions qu'il ne comprend pas »⁴⁵⁸, mais le surnom est lié néanmoins à son intellect : « En l'an trois de Cyrus, roi de Perse, une parole fut révélée à Daniel, surnommé Baltassar : parole sûre; haute lutte. Il pénétra la parole, l'intelligence lui en fut donnée en vision. » (Dn X, 1).⁴⁵⁹

Daniel a-t-il donc le même nom que le roi babylonien, son adversaire – un nom par ailleurs qui au cours du livre est systématiquement associé à des traits positifs, voire des qualités que nous pourrions attribuer à un détective ? La réponse à cette question varie, à vrai dire, nettement selon la traduction. Dans la Vulgate et la Septante, il s'agit bien du même nom : aucune distinction ne s'effectue entre les deux personnages. En revanche, la majorité des traductions modernes cherchent à distinguer les deux noms phonétiquement ou typographiquement, bien que souvent de manière subtile. Ainsi, dans la Bible de Jérusalem, le nom du roi babylonien s'écrit avec un « z » alors que le nom de Daniel, s'écrit avec deux « s ». Dans la Bible de Louis Segond, le roi est « Belschatsar » alors que Daniel est surnommé « Beltchatsar ». La traduction de Chouraqui, quant à elle, reprend de très près la distinction phonétique du texte massorétique où le roi est nommé « לְשַׁאצְרָב » et Daniel, « בִּלְטָשְׁשַׁצְרָב », à savoir « Bélshasar » et « Beltéshasar ». Si la Vulgate

⁴⁵⁸ Ma traduction de l'original : « a recipient of visions which he does not understand » (Kratz, « The Visions of Daniel », p. 91).

⁴⁵⁹ En effet, à part un premier vers introductoire (v. 7,1), ce vers est le seul de la deuxième moitié du livre à être narré à la troisième personne du singulier, comme si les rédacteurs bibliques voulaient créer un lien entre les visions confuses, imposantes et apocalyptiques de la deuxième moitié du livre et l'intelligence et l'intellect attribués à Daniel dans la première moitié.

et la Septante sont donc sans doute erronées et que la version originale – si tant est que l'on peut parler de version originale – cherche à distinguer le roi du prophète, encore faut-il se poser la question de savoir pourquoi les noms se ressemblent autant pour des personnages pourtant si dissemblables. En effet, s'il y a une chose que nous connaissons sur les Hébreux, c'est que l'onomastique joue un rôle significatif dans leurs histoires et leurs mythes et des jeux de lettres et de sons ne sont pas de simples accidents. Qu'est-ce qui pourrait donc expliquer la similitude entre les deux noms ?

Dans la langue akkadienne, le nom du roi babylonien (*balat-su-usur*) signifie « protéger sa vie » ou « protéger la vie du prince ». Lorsque les auteurs bibliques ont attribué un nom semblable à Daniel, ils ont soit oublié ce premier sens, soit – et ceci nous semble plus probable – transformé son étymologie en ajoutant une lettre au surnom de Daniel, l'appelant « Beltéshasar » plutôt que « Balshasar ». Le récit biblique nous fournit d'ailleurs lui-même une solution lorsqu'au début du quatrième chapitre, Nabuchodnosor présente le prophète hébreu : « Puis se présenta devant moi Daniel, surnommé Baltassar, selon le nom de mon dieu, et en qui réside l'esprit des dieux saints » (Dn IV, 8). Le surnom de Daniel tient donc très explicitement au fait qu'il contient la même racine que le Dieu babylonien « Baal » ou « Bel » et que cet aspect divin se rattache à son esprit, où le mot « esprit » est employé contextuellement dans le sens de l'intelligence.

Il devient donc évident que la répétition du surnom babylonien tout au long de la première moitié du Livre de Daniel joue un rôle littéraire important : celui de révéler immédiatement et de façon universelle la supériorité de Daniel. À dire vrai, le nom « Daniel » comporte également le nom de Dieu (« El »), mais ce nom est plus

précisément lié aux Hébreux et s'inscrit beaucoup plus dans une théologie juive: le verbe « dan » signifie « juger » en hébreu, et le nom Daniel, « Dieu me juge ». Le surnom « Baltassar » permet donc aux Babyloniens tout autant que les hébreux de reconnaître la précellence de Daniel.

La similarité entre les deux noms est également significative. Dans le roman policier, ce n'est pas uniquement le détective qui devient un surhomme – un personnage qui par sa capacité de voir au-delà des apparences a l'air quasiment miraculeux,⁴⁶⁰ mais le criminel aussi. Le détective n'est, en effet, qu'aussi bon que celui contre qui il mène l'enquête. La raison d'être de ces deux personnages, voire leur survie-même, dépend de l'autre. Si l'auteur du « Festin de Balthazar » ne pouvait donc pas anticiper les grandes rivalités littéraires qui allaient se produire dans le roman policier moderne – Sherlock Holmes contre Moriarty, Arsène Lupin contre « Herlock Sholmès » – la similarité entre le surnom de Daniel et le nom du roi babylonien a néanmoins l'effet de hausser la tension littéraire. « Balthassar » et « Balthazar », tel que les distingue la traduction de la Bible de Jérusalem, deviennent deux facettes d'un même problème. Bon et mauvais, juste et immoral, monothéiste et polythéiste, proto-détective et criminel, ils sont engagés dans une bataille dont un seulement pourrait finir vainqueur.

⁴⁶⁰ Cf. l'article de Robert Daniel : « Poe's Detective God », *Twentieth Century Interpretation of Poe's Tales : A Collection of Critical Essays*, ed. William Howarth, New Jersey, Prentice-Hall, 1971, p. 103-110 [Publié originellement dans le journal *Furioso* en 1951], ou encore l'ouvrage d'Umberto Eco : *De superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

5.3 L'Ancienne version grecque de Daniel

La dernière analyse nous montre ainsi à quel point des différences mineures de traductions, des choix d'orthographe et de vocabulaire, peuvent avoir des conséquences importantes. Or, dans toutes les traductions que nous venons de voir il est important de noter que les éléments qui pourraient être considérés comme les plus révélateurs d'une préhistoire du roman policier demeurent présents. Quelle que soit la traduction, le roi Babylonien (qu'il prenne pour nom Balthazar, Belshetzar, ou Belshazzar) reste une figure antagoniste, voire criminelle qui vole et profane les vases du temple ; quelle que soit la traduction, le cryptogramme constitue le noyau central de l'épisode ; et quelque soit la traduction, Daniel fait son entrée dans le récit pour décoder l'inscription sur le mur quand les autres en sont incapables. En effet, dans toutes les traductions du « Festin de Balthazar » que nous avons lues, y compris la traduction de Chouraqui qui suit le texte massorétique de très près, Daniel est un personnage qui se définit par son intellect, qui résout des énigmes et qui défait des nœuds.

Il existe, cependant, une autre version de cet épisode biblique que nous avons négligé d'analyser jusqu'ici. Le Livre de Daniel est, chose étonnante, le seul dont on possède deux versions grecques. Pour le dire plus précisément, la Septante, telle qu'on la connaît aujourd'hui, ne contient pas le texte grec originel, car très tôt dans la standardisation du Livre de Daniel, à l'époque de St. Jérôme, la traduction de Théodotion⁴⁶¹ a remplacé l'ancienne version grecque de la Septante. Si les nombreuses

⁴⁶¹ Il n'est pas certain que Théodotion soit la source de cette traduction de Daniel. Origène et Jérôme le nomment comme étant le traducteur, mais les travaux de A. Schmitt soulèvent des différences notables

traductions que nous avons vues jusqu'ici n'affectent donc pas de manière significative ce qu'on pourrait appeler une préhistoire du roman policier, qu'en est-il pour cette ancienne version grecque de l'épisode ?

Pendant plusieurs siècles, les seules traces de cette version se trouvaient dans le Codex Chisianus basé sur la recension d'Origène qui distinguait par des signes critiques le vieux Grec de ses révisions ultérieures. La traduction syriaque de Paul de Tella vers 616 prend également en compte le texte hexaplaire d'Origène. En 1931, un troisième manuscrit, le Papyrus 967, a été découvert en Égypte. Cette version de Daniel ressemble beaucoup au Codex Chisianus avec toutefois une différence notable au niveau de l'ordre des chapitres : les chapitres 7 et 8 se placent avant les chapitres 5 et 6, ce qui améliore la chronologie historique du livre en enchaînant ensemble les chapitres sur le règne de Balthazar, mais qui altère, bien entendu, son intégrité thématique. L'édition standard de l'ancienne version grecque de Daniel par Ziegler est basée sur le Codex Chisianus, la traduction syriaque de Paul de Tella et des fragments du Papyrus 967.

Cette ancienne version grecque, désormais appelée ici l'AG, s'écarte, de surcroît, radicalement du texte massorétique, le TM, à la base des traductions juives et protestantes, sur plusieurs points clefs. En 1897, Bludau a défriché le terrain en notant que tandis que les chapitres 8 à 12 de l'AG adhèrent de près au TM, les ch. 3 à 6 révèlent des différences importantes et les ch. 4 à 6 en particulier témoignent non seulement de

entre le style de notation présente dans Daniel et d'autres traductions faites par Théodotion. Voir p. 153 à 155 de l'ouvrage de Gilles Dorival, Marguerite Harl et Olivier Munnich, *La Bible grecque des Septantes. Du judaïsme hellénistique au christianisme ancien*, Paris, Cerf, 1988.

lectures alternatives, mais aussi de différentes versions du même matériel (J.J Collins, p.

5) :

Les fragments de Daniel trouvés à Qmrân confirment l'ancienneté des textes préservés par les Massorètes, y compris les passages de l'hébreu à l'araméen. Ils ne permettent pas néanmoins de résoudre l'aspect le plus mystérieux de l'histoire du texte: la grande différence entre la traduction du Grec ancien des chapitres 4 à 6 et le texte en araméen correspondant. Les différences sont si évidentes que très tôt ces chapitres en Grec ancien ont été remplacés dans l'usage clérical par la traduction de Théodosien, qui se conforme au texte massorétique. Il est maintenant clair le texte en grec ancien n'était pas une simple traduction du texte conservé par les Massorètes. Mais était basé sur une version araméenne différente. La relation entre cette version et le texte massorétique est controversée.⁴⁶²

Pour les chapitres 4 à 6, il existe ainsi très concrètement deux versions des mêmes histoires. Ces différentes versions affectent, par ailleurs, très significativement, la place accordée aux puzzles et aux casse-têtes dans le récit. Il est notre hypothèse, en fait, que les écarts les plus notables entre l'AG et le TM reposent sur la possibilité ou non de voir Daniel comme un détective avant la lettre.

Regardons donc de plus près les chapitres quatre à six, où ces divergences sont les plus importantes. Dans le quatrième chapitre, le TM commence par un monologue de Nabuchodonosor fortement inspiré du mythe de Babel. Il parle d'un monde avec maintes nations et langues et où il a le plaisir de narrer les signes merveilleux venus de Dieu. Il

⁴⁶² Ma traduction de l'original : « The fragments of Daniel found at Qumran on the whole confirm the antiquity of the text preserved by the Masoretes, including the transitions between the Hebrew and Aramaic. They shed no light, however, on the most puzzling aspect of the textual history : the wide discrepancy between the Old Greek translation of chapters, 4-6 and the corresponding Aramaic text. This discrepancy is so striking that from an early time the Old Greek of these chapters was replaced in Church usage by the translation of Theodotion, which conformed closely to the Masoretic text. It is now clear the Old Greek was not simply an errant translation of the text preserved by the Masoretes. It was based on a different Aramaic Vorlage, and the relationship of that Vorlage to the text now found in the MT is disputed. (J.J Collins, « Current Issues in the study of Daniel », *The Book of Daniel : Composition and Reception*, vol. 1, (éd.) J.J Collins et Peter Flint, Leiden, Brill, 2002, p. 2-3.)

explique par la suite qu'il a eu un rêve cryptique et que les Chaldéens et autres sages de sa cour étaient incapables de le déchiffrer et que seul Daniel avait le don de l'interprétation :

Magiciens, devins, Chaldéens et exorcistes sont venus : je leur dis mon rêve, ils ne m'en donnèrent pas l'interprétation. Puis se présenta devant moi Daniel, surnommé Baltassar, selon le nom de mon dieu, et en qui réside l'esprit des dieux saints. Je lui dis mon songe. Baltassar, chef des magiciens, je sais qu'en toi réside l'esprit des dieux saints et qu'aucun secret ne t'embarrasse : voici le songe que j'ai eu ; donne-m'en l'interprétation (Dn IV, 4-6).

Le roi continue à décrire son rêve, après quoi vient une autre comparaison entre les magiciens, devins et Chaldéens incompetents de la cour de Nabuchodonosor et Daniel : « Toi, Baltassar, donne-m'en l'interprétation, car aucun des sages de mon royaume n'a pu m'en faire connaître l'interprétation ; mais toi tu le peux, puisqu'en toi réside l'esprit des dieux saints » (Dn IV, 15). Par le lien intertextuel avec Babel, le rêve, avec sa pléthore de symboles et de sens, se manifeste comme un langage complexe à être percé, une séquelle de cette malédiction divine où Dieu confond les langues et voue l'espèce humaine à l'incompréhension. Daniel, reconnu comme ayant un esprit supérieur, devient donc le seul à pouvoir interpréter le rêve. Le récit suit la structure à rebours si représentative des récits détectives : la présentation d'un casse-tête (prenant ici la forme d'un rêve), suivi par l'enquête menée à la fois par une police incompetente et le personnage détective (ici ces deux parties – les Chaldéens et Daniel – travaillent sur le déchiffrement du rêve), culminant finalement dans la résolution de l'énigme.

Dans l'AG, ce modèle à rebours disparaît. À la différence du TM, le chapitre commence directement par la description du rêve. Cette séquence est significativement plus longue et plus descriptive et la référence à l'épisode de Babel qui, dans le TM,

introduisait le songe vient, au contraire, à la fin lorsque Nabuchodonosor écrit une « lettre encyclique à toutes les nations selon leur lieu, et leur pays et les langues, toutes celles qui demeurent dans tous les pays de générations en générations » (Dn IV, 37b).⁴⁶³

La lettre suit la réalisation du rêve qui voit le roi errer pendant sept années et a donc pour but d'informer toutes les nations sous le règne de Nabuchodonosor du pouvoir suprême du Dieu Seigneur. Dans ce contexte, la référence à Babel change radicalement de sens et d'intérêt : alors que dans le TM, elle s'associait à la difficulté de déchiffrer un rêve (celui-ci s'exprime comme un langage opaque qui s'illumine malgré tout grâce à Daniel) dans l'AG, elle renvoie au pouvoir incomparable de Dieu et à sa capacité à plonger l'espèce humaine dans le chaos. Le prophète, dans l'AG, n'est jamais, de surcroît, distingué des magiciens et Chaldéens de la cour, ni n'est-il décrit par le surnom « Baltassar ». L'idée d'un individu possédant une intelligence extraordinaire, voire divine, ne se manifeste donc strictement pas dans l'AG. Daniel réussit, certes, à déchiffrer le rêve, mais son rôle ne se diffère guère de n'importe quel autre sage qui profère une interprétation. Le problème ou le nœud si essentiel dans un récit détective passe ainsi au deuxième plan et le culte de Daniel diminue.

On peut noter des transformations semblables dans le cinquième chapitre de Daniel. Comme la séquence du rêve de Nabuchodonosor, les écarts entre les récits

⁴⁶³ Pour la traduction française de cette ancienne version grèque de la Septante, nous utiliserons les traductions effectuées par Pierre Grelot. Pour le chapitre IV, celles-ci se trouvent dans son article : « La Septante de Daniel IV et son substrat sémitique », *La Revue biblique*, n. 81, 1974, p. 5-23 ; pour le chapitre V, dans son article : « Le chapitre V de Daniel dans la Septante », *Semitica*, n. 24, 1974, p. 45-66, et pour le chapitre VI, dans son article : « Daniel VI dans la Septante », *Selon les septantes*, G. Dorival et O. Munnich (éd.), Paris, Cerfs, 1995, p. 103-118.

s'annoncent dès les premiers vers puisque l'AG commence par une préface qui n'apparaît nulle part dans le TM :

Le roi Baltasar fit un grand banquet, au jour de l'inauguration de sa résidence royale, et il appela deux mille hommes d'entre ses grands. En ce jour-là, Baltasar, exalté par le vin et pris de vantardise, loua tous les dieux des nations fondus et gravés, durant sa beuverie, et au Dieu très-haut il ne donna pas de louange. Durant la nuit même, des doigts comme [ceux] d'un homme sortirent et écrivirent sur le mur de la maison même, sur le crépi, en face du flambeau : Manè, Pharès, Thékel. Leur interprétation est : Mané, c'est compté ; Pharès, c'est enlevé ; Thékel, c'est placé.

Avant même que Daniel ne puisse entrer en scène, l'inscription sur le mur est donc entièrement déchiffrée. L'AG diminue ainsi l'importance accordée au puzzle, notamment en déplaçant l'axe temporel de la narration. Au lieu de commencer par la présentation de l'énigme, l'épisode devient une reprise descriptive et formelle d'un événement déjà résolu. En somme, le retardement de la résolution de l'énigme, cette tension qui « promeut le plaisir du lecteur »⁴⁶⁴ et qui est si caractéristique des romans policiers, disparaît.

À noter également : le changement de l'ordre des mots. Dans l'AG, les mots « thécel » et « pharès » sont inversés. Suite à la découverte de Clermont-Ganneau d'un poids babylonien au British Museum avec l'inscription « *phares* », les exégètes ont été largement d'accord sur le fait que les mots « mané, thécel et pharès » étaient des pièces d'argent. L'ordre de ces mots posait, cependant, problème puisqu'elles avaient une valeur semblable à 60, 1, et 30.⁴⁶⁵ Dans un ordre décroissant, le message donne donc

⁴⁶⁴ Denis Porter, « Backward Construction and the Art of Suspense », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 327.

⁴⁶⁵ Cf. p 84-86 du *Livre de Daniel* d'André Lacocque.

« mané, pharès, thécel » et non « mané, thécel, pharès ». Il est alors possible que l'AG révèle l'ordre originel des mots et qu'au moment que le TM fut compilé, l'auteur ignorait le sens premier de l'inscription. Si la préface dans l'AG règle ainsi un certain nombre d'ambiguïtés dans le TM et s'avère plus juste historiquement et mathématiquement, elle a aussi pour effet (voulu ou non) de diminuer l'importance de l'énigme dans le récit. Elle fixe le sens des mots (leur sens premier tout comme leur deuxième sens) et rend l'investigation de Daniel quasiment inutile.

L'affaiblissement de l'énigme centrale dans l'histoire du TM transforme, par ailleurs, le rôle de Daniel. Dans les deux versions, Daniel est considéré comme ayant un intellect supérieur, mais, dans le TM, son statut de sage est plus spécifiquement lié au travail de résoudre des énigmes, sa présentation plus élogieuse, et surtout la place accordée à cette présentation plus importante. Regardons donc en détail les passages concernant la description de Daniel.

Le TM des vers 11 à 13 :

La reine : « Il est un homme dans ton royaume en qui réside l'esprit des dieux saints. Du temps de ton père, il se trouva en lui lumière, intelligence et sagesse pareille à la sagesse des dieux. Le roi Nabuchodonosor, ton père, le nomma chef des magiciens, devins, Chaldéens et exorcistes. Et puisqu'il s'est trouvé en ce Daniel, que le roi avait surnommé Baltassar, un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds, fais donc mander Daniel et il te fera connaître l'interprétation ».

Le TM du vers 14 :

Le roi Balthazar : « J'ai entendu dire que l'esprit des dieux réside en toi et qu'il se trouve en toi lumière, intelligence et sagesse extraordinaire. On m'a amené les sages et les devins pour lire cette écriture et m'en faire connaître l'interprétation, mais ils sont incapables de m'en découvrir

l'interprétation. J'ai entendu dire que tu es capable de donner des interprétations et de défaire des nœuds. »

L'AG des vers 11 à 13 :

[La reine] : « Cet homme était intelligent et sage, et il surpassait tous les sages de Babylone et un esprit saint est en lui. Et aux jours du roi ton père, il exposa des interprétations extraordinaires à Nabuchodonosor ton père. »

En parcourant les deux versions, la première chose à noter c'est que le vers 12 du TM où la description de Daniel se rapproche le plus manifestement du profil d'un détective – celui où il est doté de « connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds », ainsi que le vers, 14 qui reprend une description semblable de la perspective du roi – n'existent pas dans l'AG. Timothy McLay l'exprime ainsi « La version AG inclut une version abrégée du récit en guise de préface et omet des morceaux importants des vers 3, 10 à 13, et ne donne pas d'équivalents des vers 14 et 15, 18 à 22 et 24 et 25 ». ⁴⁶⁶

D'autres différences entre les deux textes bibliques affectent également le rôle du prophète. Daniel, comme c'était le cas dans le chapitre 4 de l'AG, ne porte plus le surnom « Baltassar », ce qui rend la nature absolue et divine de son intellect moins saillante. À la différence donc du TM qui met en valeur à la fois l'intelligence de Daniel et sa capacité à résoudre des énigmes et à défaire des nœuds, l'AG est moins laudative et son rôle en tant qu'herméneute doté d'une connaissance divine ne se manifeste pas.

⁴⁶⁶ Ma traduction de l'original : « the OG version includes an abbreviated version of the story as a preface and omits significant portions of vv. 3, 10-13, and has no equivalent for vv. 14-15, 18-22 and 24-25 » (« The Old Greek Translation of Daniel IV-VI », *Vetus Testamentum*, vol. 55, Fasc. 3, 2005, p. 305.)

Absente également de l'AG : « La perplexité de Balthazar ».⁴⁶⁷ Le verbe « lire » des vers 7 et 8 du texte massorétique qui a provoqué tant de confusion au fil des années, n'apparaît nulle part dans l'ancienne version grecque. C'est un changement qui simplifie l'épisode biblique, mais qui élimine également une étape du déchiffrement par Daniel.

Enfin, le sixième chapitre sur la fosse aux lions, où les puzzles et les casse-têtes ne sont guère présents, reprend cette même distinction entre les Daniels, quoique plus subtilement. Dans le TM, les conditions donnant lieu à la capture du prophète et à sa mise dans la fosse se déroulent ainsi:

Et Darius le Mède reçut le royaume, étant âgé déjà de 62 ans. Il plut à Darius d'établir sur son royaume 120 satrapes pour tout le royaume, sous la présidence de trois chefs - Daniel en était un - auxquels les satrapes auraient à rendre compte. Ceci afin d'empêcher qu'un tort fût fait au roi. Ce même Daniel l'emportait si bien sur les chefs et les satrapes parce qu'il avait en lui un esprit extraordinaire, que le roi se proposait de le placer à la tête du royaume tout entier. Alors les chefs et les satrapes se mirent en quête d'une affaire d'État qui pût faire du tort à Daniel ; mais ils ne purent trouver d'affaire ou de manquement tant il était fidèle, et on ne trouvait à lui reprocher ni négligence ni manquement. Ces hommes se dirent donc : « Faute d'affaire au préjudice de ce Daniel, trouvons-en une contre lui à propos de la religion de son Dieu » (Dn VI, 1-6).

La fidélité de Daniel envers le roi Perse et son comportement pieux est conforme, par ailleurs, à la fascination des Grecs pour une conduite honorable envers les dieux et l'état⁴⁶⁸ et constitue un des aspects les plus importants de sa personnalité dans ce passage. Si le prophète se trouve, cependant, en mesure de servir aussi fidèlement le roi,

⁴⁶⁷ Cf, « Lire ou déchiffrer ? » dans le prochain chapitre pour une analyse de « La perplexité de Balthazar ».

⁴⁶⁸ Voir, par exemple, *Euthyphron* de Platon et comme ouvrage critique l'ouvrage de Jon D. Mikalson, *Greek Popular Religion in Greek Philosophy*, Oxford University Press, 2010, ou l'ouvrage de John M. Dillon, *Salt and Olives: Morality and Custom in Ancient Greece*, Edinburgh University Press, 2004.

c'est en raison de son « esprit extraordinaire », une référence au cinquième chapitre lorsqu'il démêlait des nœuds et résolvait des énigmes à la cour babylonienne. Dans ce vers, la jalousie des autres chefs et satrapes se cristallise donc très explicitement autour de l'expression « esprit extraordinaire » qui dans le chapitre précédent était associé à l'intellect de Daniel.

L'AG, plus longue et plus descriptive, présente Daniel d'une façon légèrement différente:

Et Darius [était] plein de jours et illustre en sa vieillesse [et] il établit cent vingt-sept satrapes sur tout le royaume, et au-dessus d'eux trois hommes, leurs supérieurs, et Daniel [était] l'un des trois hommes, ayant pouvoir sur tous dans le royaume. Et Daniel était revêtu de pourpre, et grand et illustre devant le roi Darius, selon qu'il était illustre et intelligent et avisé, et [ayant] un esprit saint en lui, et arrivant à bonne fin dans les affaires du roi qu'il traitait. Alors le roi projeta d'établir Daniel sur tout son royaume ainsi que les deux hommes qu'il avait établis avec lui et les cent vingt-sept satrapes. Lorsque le roi eut projeté d'établir Daniel sur tout son royaume, alors les deux jeunes gens projetèrent en eux-mêmes un projet et une décision en se disant l'un à l'autre, puisqu'ils ne trouvaient aucun manquement ni aucune faute contre Daniel à propos desquels il l'accuseraient auprès du roi, et ils dirent : « Allons, établissons un décret... » (Dn VI, 1-5).

Dans ce passage, le conflit entre Daniel et ses adversaires n'est pas aussi net. Daniel est bien décrit comme étant astucieux et les satrapes sont bien jaloux, mais l'idée d'un homme qui « l'emporte » sur ses adversaires en raison de son intellect ne s'exprime pas. En effet, dans ces trois chapitres où l'AG s'écarte le plus radicalement du TM (ch. 4 à 6), la compétition entre Daniel et les autres sages est moins importante. Lorsque Daniel déchiffre le rêve de Nabuchodonosor dans le quatrième chapitre de l'AG, aucune comparaison ne s'effectue entre lui et les sages incompetents du roi; dans le cinquième chapitre, les traits de caractère qui démarquent Daniel des autres et qui le montrent dans une lumière singulière sont moins prononcés; et au cours du sixième chapitre, le lien

entre la raison et la sagesse de Daniel et la jalousie des Satrapes ne se manifeste pas explicitement. L'idée d'un individu qui impressionne par sa capacité à révéler des connections et à résoudre des énigmes quand nulle autre n'en est capable est donc beaucoup plus prégnante dans le TM.

Il existe donc deux versions très différentes des chapitres 4 à 6 de Daniel : l'une qui met largement en valeur la capacité supérieure de Daniel à résoudre des énigmes et l'autre qui diminue significativement son rôle en tant que détective avant la lettre. Cette analyse des énigmes et de leur résolution ne constitue, certes, qu'une clef d'entrée, car il y a de nombreux détails sur lequel nous nous ne sommes pas attardés.⁴⁶⁹ Les différences entre l'AG et le TM sont complexes, se développent sur plusieurs années et sont les fruits d'une écriture à plusieurs mains. Néanmoins entre les deux versions il y a une distinction très nette qui s'impose entre un Daniel proto-détective et un Daniel qui ne résout pas nécessairement des énigmes et qui ne possède pas le même type de connaissances et d'intellect divin.

Les circonstances menant à ces récits divergeants sont, pour le moment, inconnues. L'AG est selon la plupart des exégètes basée sur un texte sémitique, mais aucune trace de ce texte n'existe. Selon Collins, il est donc actuellement « trop simple

⁴⁶⁹ Pour des analyses plus exhaustives des différences entre le TM et l'AG, cf. par exemple, l'ouvrage de Sharon Pace Jeanson, *The Old Greek Translation of Daniel 7-12* ainsi que l'article « The Old Greek Translation of Daniel IV-VI » et l'ouvrage *The OG and Th Versions of Daniel* de Timothy McLay. Cf également l'article d'Alexander DiLella : « The Textual History of Septuagint-Daniel and Theodotion-Daniel » et les nombreuses études de Pierre Grelot, précédemment citées dans les notes de bas de page le concernant.

d'affirmer que le MT ou l'AG soit le texte originel ».⁴⁷⁰ Mclay l'exprime ainsi : « même lorsqu'il n'y a pas d'ajout ou de retrait dans ces chapitres, les versions grecques n'ont que peu de ressemblances [...] que ce soit du point de vue du style, de la grammaire et encore plus significativement du vocabulaire ».⁴⁷¹ Si l'origine de cette ancienne version grecque est donc nébuleuse et difficile à cerner, en ce qui concerne une préhistoire du roman policier, elle est toutefois fort significative. Vu les énormes écarts entre les deux versions, il est possible, et ici nous rejoignons J.J Collins, de tirer la conclusion que les chapitres 3,31 à 6,29 du TM ont été en toute probabilité écrits avant les autres chapitres du Livre de Daniel pour laisser la place à une deuxième tradition.⁴⁷² Si cela est bien le cas, on peut déduire que c'est ce ou ces auteurs qui exprimaient un penchant particulier pour les énigmes et les enquêtes et pour une figure du type détective.

5.4 Joseph, Salomon ou des versions antérieures de Daniel ?

Si le personnage de Daniel se transforme et se métamorphose au gré des différentes traductions et manuscrits bibliques, chaque modification nuanciant son profil de détective avant la lettre, encore faut-il noter que d'autres histoires et figures bibliques contribuent également à la complexité de ce personnage. Rédigé tardivement, le Livre de Daniel est le produit de ce qui le précède, et Daniel est loin d'être le seul ni le premier

⁴⁷⁰ Ma traduction de l'original : « It is too simple, then, to designate either MT or OG as the original text » (« Current Issues in the study of Daniel », p. 7).

⁴⁷¹ « The Old Greek Translation of Daniel IV-VI », p. 305.

⁴⁷² Cf. point n.2 de la conclusion de J.J Collins, *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 38.

personnage biblique à être décrit comme astucieux. Il suffit de penser à Salomon, ce roi sage et juste qui réussit, nous le savons bien, à déterminer la mère légitime d'un enfant en bas âge, ou encore à Joseph, connu également pour son esprit vif. De nombreux exégètes ont souligné, en effet, à quel point les histoires de Joseph et de Daniel partagent des éléments. Comme Daniel, Joseph est mené en captivité et devient membre privilégié d'une cour étrangère, et comme Daniel il interprète les rêves du roi. Tous les deux sont décrits comme beaux (Gn XXXIX, 6 ; Dn I, 4), se distinguent des autres eunuques et sages de la région (Gn XLI, 8 ; Dn I, 20) et sont récompensés par un collier (Gn XLI, 42; Dn V, 29).

Il existe, de surcroît, de nombreuses phrases et expressions qui se recourent d'une histoire à l'autre. La même racine est employée dans la section araméenne de Daniel et l'hébreu de la Genèse pour désigner les interprètes des rêves et dans le premier chapitre, Daniel et ses compagnons sont décrits comme gros (Dn I,15) comme les vaches du Pharaon (Gn XLI, 2). Les parallèles sont, en fait, si abondants, que de nombreux exégètes sont allés jusqu'à voir la première moitié du Livre de Daniel comme un midrash de l'histoire de Joseph, distinguant les chapitres apocalyptiques de Daniel (ch. 7 à 12) des chapitres dits « midrashiques » (ch. 1 à 6).⁴⁷³ Peut-on donc voir le Livre de Daniel comme une sorte de remaniement de personnages ou d'archétypes précédents ?

Pour autant que Joseph et Daniel partagent des traits en commun, il nous semble difficile de concevoir les chapitres 1 à 6 de Daniel comme la prolongation ou

⁴⁷³ Cf. entre autre *Daniel et son temps* d'André Lacocque, *Le Livre de Daniel* de C. Gaide, *Daniel : Texte français, introduction et commentaires* de Jean Steinman (ce dernier voit également l'histoire d'Ahikar comme étant un type de midrash de Joseph).

interprétation d'une histoire précédente. Daniel et Joseph sont des personnages distincts, des héros à part entière et leurs histoires appartiennent, nous allons le voir, à des genres et des traditions littéraires bien différentes. Néanmoins, en ce qui concerne une préhistoire du roman policier, deux éléments de l'histoire de Joseph méritent sans doute d'être soulevés. Le premier concerne son surnom égyptien, Zaphenath-Paneah, un nom que de nombreux exégètes traduisent comme « celui qui révèle des choses cachées » ou encore « celui qui déchiffre des énigmes ».⁴⁷⁴ Le deuxième repose sur son statut au sein de la cour égyptienne. À l'instar de Daniel, quand le Pharaon cherche un interprète pour son rêve, il décrit Joseph comme quelqu'un en qui se manifeste un esprit divin : « Trouverons-nous un homme comme celui-ci, en qui soit l'esprit de Dieu ? » (Gn XLI, 38). Sommes-nous donc de nouveau face à un personnage avant-gardiste, une sorte de détective avant la lettre ?

Si le fait de révéler des choses cachées et de posséder un esprit divin rappellent bien les qualités d'un détective et que c'est en partie ces attributs qui nous ont permis de comparer Daniel à des personnages tels que Dupin et Sherlock Holmes, l'histoire de Joseph est, à vrai dire, très éloignée du roman policier. Dans aucun des épisodes, Joseph ne réussit à déchiffrer une énigme liée à un crime et son histoire, contenue dans les chapitres 37 à 50 de la Genèse, est l'une des plus poignantes et réalistes de la Bible hébraïque. Trahi par ses frères et vendu comme esclave, Joseph réussit malgré tout à grimper en statut dans la cour égyptienne, jusqu'au moment où il reconnaît ses frères de

⁴⁷⁴ Ces traductions ne sont pas universellement acceptées.

passage en Égypte. Révélera-t-il sa vraie identité? Profitera-t-il de cette rencontre inattendue pour prendre sa revanche ?

Nous connaissons sans doute tous la suite de l'histoire : le moment difficile, profondément humain, où Joseph s'écarte du groupe et pleure lorsqu'il écoute ses frères regretter leur transgression (Gn XLII, 24), le moment également où il révèle son identité et qu'il prononce les mots peut-être les plus puissants de la Genèse : « Je suis Joseph votre frère » (Gn XLV, 1-15). Nous nous rappelons sans doute tous aussi des retrouvailles où, après des années de séparation, Joseph sera enfin réuni avec son père seulement pour assister à la mort de celui-ci peu de temps après. D'une séquence à une autre, les fils de l'intrigue se croisent, l'émotion s'intensifie, l'intensité s'accroît. Dans ce sens, l'histoire de Joseph est, comme l'indique André Wénin, « un véritable joyau d'art narratif », ⁴⁷⁵ une histoire qui « se déploie avec une ampleur inaccoutumée en une sorte de petit roman où tout est en place en vue d'un effet maximal sur le lecteur [...] ». ⁴⁷⁶

Gerhard Von Rad, quant à lui, parle, dès 1949, d'une histoire qui se répartit en « actes » ou en « scènes » :

La technique la plus frappante de ce récit est son articulation des matériaux en scènes détachées ou en 'actes'. Chacun de ces actes commence par une présentation suivie des faits qui s'y déroulent. Ces faits ont tous un point culminant et, à la fin, une sorte de conclusion qui ne constitue pas une rupture par rapport au moment de tension de l'ensemble du récit ; ce n'est qu'à cette qualité que la division en chapitres doit sa légitimité relative, sans qu'elle recouvre pour autant d'une manière exacte la répartition des scènes. Cette maîtrise de la masse narrative par une succession de scènes, cette subdivision d'une

⁴⁷⁵ *Joseph ou l'invention de la fraternité (Genèse 37-50)*, Paris, Lessius, 2005, p. 12.

⁴⁷⁶ *Ibid*, p. 11.

action puissante et fort complexe en événements isolés et successifs, fait preuve indiscutablement d'un art extraordinaire de description.⁴⁷⁷

Peu d'éléments de l'histoire de Joseph où les réseaux entre les différents épisodes se multiplient rappellent le ton ludique des romans policiers classiques ni, en fait, leur structure inversée.

La seule exception possible: les scènes où Joseph interprète des songes, notamment celui du Pharaon (Gn XLI). En général, un récit de rêve commence, nous l'avons déjà noté lors de notre analyse des chapitres 2 et 4 du Livre de Daniel, par la présentation d'une question et imite la structure du roman policier moderne dans la mesure où un personnage-interprète apparaît dans le récit pour déchiffrer les signes. Messac était sans doute le premier à analyser le lien entre ce type de pratique antique (auxquels s'ajoutent également la divination et l'art de la chasse) et le travail du détective. À sa suite, Carlo Ginzburg⁴⁷⁸ avait montré comment cette théorie des traces s'est manifestée à la fin du XIX^e siècle et a révélé de manière frappante un lien entre la méthode de Freud qui consiste à examiner les tics, les oublis, les symptômes d'un patient afin d'accéder à une réalité refoulée, et celle de Sherlock Holmes.

S'il n'est donc sans doute pas anodin que les théories de l'inconscient et plus particulièrement la parution de *L'interprétation des rêves* de Freud (1899) et l'explosion de romans policiers arrivent sur la scène au même moment historique,⁴⁷⁹ il est important

⁴⁷⁷ *La Genèse*, trad. Étienne de Peyer, Genève, Labor et Fides, 1968, p. 355.

⁴⁷⁸ Cf. « Traces : la racine du paradigme indiciaire ».

⁴⁷⁹ De nombreux chercheurs ont relevé les liens entre la théorie des traces et la théorie de l'inconscient depuis Ginzburg. Cf. notamment l'article de A. Yang, « Psychoanalysis and detective fiction: a tale of Freud and criminal storytelling », août vol. 53, n. 4, p. 596-604, 2010; l'ouvrage de Michael Sheppard,

de noter, en revanche, que dans un contexte antique, le récit de rêve ne peut être attribué aussi facilement à un temps et lieu précis. Présent dans les littératures de nombreux peuples du Proche-Orient sur une période très vaste, le récit de rêve constitue un véritable genre en soi.⁴⁸⁰ Le songe du Pharaon, comme d'ailleurs ceux du Livre de Daniel, reprend un nombre de ces formules les plus courantes – la présentation du rêve par un membre élevé de la cour tel un roi ou un prince, la quête d'un interprète qui ne fournit qu'un seul qui soit digne de la tâche, suivi enfin par le déchiffrement.⁴⁸¹ L'importance littéraire de cette scène est, de fait, patente. Elle sert à relier de nombreux autres scènes: celle où Joseph interprète les rêves de ces deux co-détenus lorsqu'il se retrouve en prison après avoir été accusé à tort par la femme de Putiphar, mais aussi et surtout celle où Joseph rêve lui-même (Gn XXXVII). Ces songes où Joseph se voit comme un « gerbe debout » (Gn XXXVII, 7) devant lequel se prosterneront tous les autres membres de sa famille, déclenche toute la jalousie de ses frères et toute la trame du récit. Genèse XLI marque aussi un moment émotionnel important. Récompensé par le Pharaon avec une importante charge politique, Joseph est enfin disculpé et occupe le

Sherlock Holmes et le cas du Docteur Freud, Paris, Flammarion, 1987; l'ouvrage de Patrick Avrane, *Sherlock Holmes & Cie. Détectives de l'inconscient*, Paris, Campagne Premier, 2010; ou encore l'ouvrage de Dominique Meyer-Bolzinger, *Une méthode clinique dans l'enquête policière*, Paris, Campagne Première, 2012.

⁴⁸⁰ Cf. l'étude séminale de Adolf Leo Oppenheim, *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, Piscataway, Gorgias Press, 2008.

⁴⁸¹ Il est, de fait, intéressant de noter que de nombreux chercheurs dans le domaine de l'exégèse ont, comme les experts dans le roman policier, repéré un lien entre ce type de récit et d'autres conventions littéraires. Pour eux, le récit de rêve se rattache, cependant, non pas au roman policier, mais à une tradition folklorique, notamment au conte type 922 : « Clever Words and Deeds ». Cf. la note de bas de page, 486, de cet ouvrage.

statut qui lui permettra de revoir ses frères et qui correspond aux prémonitions de son premier rêve.

Dans le Livre de Daniel, en revanche, l'accent se place beaucoup plus sur l'aspect énigmatique du rêve, comme si les auteurs et compilateurs (plus contemporains que ceux de l'histoire de Joseph de plusieurs siècles) avaient compris que la présentation d'un mystère en tête du récit constituait une importante innovation littéraire. Rappelons-nous que dans « Le Festin de Balthazar » l'interprétation des rêves et le déchiffrement des énigmes se retrouvent sur le même plan: « [...] il s'est trouvé en ce Daniel, que le roi avait surnommé Baltassar, un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds. » (Dn V, 13). Il ne s'agit donc pas uniquement d'une série de rêves, mais aussi d'une série de récits à énigme : l'énigme de l'inscription cryptique, l'énigme de la chambre close, l'énigme de la fausse accusation... L'« esprit divin » de Daniel et notamment sa capacité à déchiffrer des puzzles devient, de ce fait, un des aspects les plus significatifs de sa personnalité. Dans la première moitié du Livre de Daniel ainsi que dans les chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel », sa vie personnelle, sa famille, ses désirs, ses craintes, ses espoirs, n'entrent rarement, sinon jamais en ligne de compte. S'il est donc évident que les auteurs de la première moitié du Livre de Daniel se sont appuyés sur l'histoire de Joseph, il existe des différences fondamentales entre ces deux personnages et surtout entre ces deux récits. Dans un cas, il s'agit d'une histoire profondément humaine : une histoire de fraternité, de jalousie, de trahison et d'amour. Dans l'autre, l'énigme devient le moteur du récit traversant de nombreux épisodes comme un fil conducteur.

Si l'histoire de Joseph ne traite donc pas principalement de la question des puzzles, qu'en est-il cependant pour le jugement de Salomon ? Cet épisode contenu dans le troisième chapitre du *Premier Livre des rois* commence par la présentation d'une énigme et Salomon est décrit comme un roi rationnel et perspicace. Pourrait-il alors être considéré comme un signe avant-coureur des détectives modernes, une version antérieure de Daniel ? C'est bien la thèse qu'avance Stuart Lasine dans ses articles « The Riddle of Solomon's Judgment and the Riddle of Human Nature in the Hebrew Bible » et « Solomon, Daniel, and the Detective Story : The Social Functions of a Literary Genre ». Selon Lasine, encore plus que l'épisode deutérocanonique de « Susanne » où Daniel interroge les deux vieillards, c'est cet épisode où Salomon prononce un jugement sur la vraie mère d'un enfant qui devrait être considéré comme un ancêtre du roman policier :

À la différence de Salomon, Daniel ne piège pas les plaignants en les amenant à exprimer leurs sentiments profonds afin de les démasquer ; il ne les fait que trébucher sur un détail. Sa technique ne fonctionne pas plus sur le modèle de la connaissance divine du cœur des hommes. Il comprend plutôt leurs faiblesses et leur culpabilité avant même de les contre-interroger. (v. 52)⁴⁸²

Certes Daniel, dans l'épisode de « Susanne », comme d'ailleurs dans celui de « Bel » et sans doute aussi dans celui du « Festin de Balthazar », jauge d'avance la culpabilité ou l'innocence des parties. Mais, dans ces trois chapitres, cette intuition est suivie d'une investigation. Ainsi, dans « Le Festin de Balthazar », il déchiffre l'inscription sur le mur ;

⁴⁸² Ma traduction de l'original : « Unlike Salomon, Daniel does not trick the complainants into voicing their true feelings in order to unmask their true character; he merely trips them up over a detail. His technique does not function equivalently to God's insight into the human heart. Rather, he knows their wickedness and guilt even before he cross-examines them (v. 52). Although he knows because of God-given power, this is not the kind of previously bestowed judicial understanding displayed by Salomon (1 Kgs 3 :9, 12) » (« Solomon, Daniel, and the Detective Story », *Hebrew Annual Review*, n. 11, 1987, p. 247-266., p. 258.)

dans « Bel », il éparpille des cendres sur le sol ; et dans « Susanne », il insiste sur une vraie enquête : « Êtes-vous donc insensés à ce point, enfants d'Israël, de faire mourir une fille d'Israël sans examen, sans chercher à connaître la vérité ? » (Dn XIII, 48). Si Dieu révèle bien l'innocence de Susanne à Daniel, Sa parole n'est donc pas suffisante pour trancher de manière définitive. Semblable à Sherlock Holmes qui dans *Une étude en rouge* avoue qu'il avait repéré le coupable très tôt, mais qui mène néanmoins l'enquête, Daniel insiste lui aussi sur une méthode qui pourrait prouver sans l'ombre d'un doute le crime. La vérité ne réside pas alors – chose étonnante – avec Dieu, mais, se dévoile, petit à petit grâce à l'investigation.

Nous ne partageons donc pas l'avis de Lasine sur Daniel, ni, de fait, sur Salomon, car pour autant que la décision de Salomon fasse montre d'astuce, c'est un jugement qui manque de tangibilité. Pour le dire autrement, « Le Jugement de Salomon » équivaut au « Festin de Balthazar » sans le puzzle de l'inscription, ou à « Bel » sans les cendres, ou encore à l'épisode de « Susanne » sans le contre-interrogatoire. Le fait que les deux vieillards trébuchent sur un détail et ne peuvent nommer le même arbre – élément que Lasine voit comme contradictoire au genre – est précisément ce qui nous permet de voir cet épisode biblique comme un ancêtre du roman policier moderne. Comme l'avait très bien montré Ginzburg,⁴⁸³ ce sont les éléments en apparence les plus petits – les indices les plus infinitésimaux – qui deviennent, dans le roman policier, les plus révélateurs.

⁴⁸³ « Traces : la racine du paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, Traces : Morphologie et histoire*, Paris, Verdier Poche, 2010.

Dans le cas du « Jugement de Salomon », en revanche, Salomon commence avec une règle générale, à savoir le fait qu'une mère préférerait voir son enfant à la charge d'une autre femme que de le voir mourir. Rien, cependant, n'empêche que la mère de l'enfant soit folle, qu'elle n'ait aucun scrupule, ou encore qu'elle ait anticipé le jeu. Certes, ces possibilités sont très peu probables – raison pour laquelle Salomon demeure un grand exemple culturel et littéraire du bon juge. Mais dans le contexte du roman policier, les criminels sont souvent ceux qui trompent, dupent, paraissent innocents devant tout examen et qui agissent à l'encontre des normes sociétales. Ce sont précisément les mères prêtes à tuer leur propre enfant⁴⁸⁴ – les psychopathes, les mégalomanes, les narcissiques – que le détective doit faire sortir de l'ombre. Dans le roman policier classique, tout individu, quelle que soit son apparence, est capable des actes les plus barbares.

Les deux histoires bibliques s'éloignent également l'une de l'autre en ce qui concerne les personnalités des deux héros. Alors que Daniel est décrit comme quelqu'un en qui rayonne l'esprit divin et qui déchiffre des énigmes – un personnage autour duquel se construit un véritable culte de l'individu – Salomon, quant à lui, n'est jamais désigné par son nom dans l'épisode où il juge entre les deux femmes (I Rois, 16-28). Plus loin il sera bien reconnu pour son intellect, mais cette description souligne sa sagesse plutôt que sa capacité à résoudre des énigmes :

Dieu donna à Salomon une sagesse et une intelligence extrêmement grande et un cœur aussi vaste que le sable qui est au bord de la mer.

⁴⁸⁴ Il ne faut pas regarder loin pour en trouver un exemple. Dans *L'Île aux trente cercueils* Vorski organise un duel à mort entre ses deux fils.

La sagesse de Salomon fut plus grande que la sagesse de tous les fils de l'Orient et que toute la sagesse de l'Égypte. Il fut sage plus que n'importe qui, plus que l'Ezrahite Étân, que les fils de Mahôl, Hémân, Kalkol et Darda ; sa renommée s'étendait à toutes les nations d'alentour. Il prononça trois mille sentences et ses cantiques étaient au nombre de mille cinq. Il parla des plantes, depuis le cèdre qui est au Liban jusqu'à l'hysope qui croît sur les murs; il parla aussi des quadrupèdes, des oiseaux, des reptiles et des poissons. (I Rois IV, 29)

À la différence donc d'un personnage tel que Daniel dont les connaissances sont mises au service du puzzle dans « Le Festin de Balthazar », comme d'ailleurs dans les épisodes deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel », Salomon a des connaissances beaucoup plus vastes. Elles touchent l'homme comme les animaux, le cœur comme l'intellect, l'éthique comme la loi et deviennent la colonne vertébrale d'une littérature, dite sapientale.⁴⁸⁵

S'il existe alors des parallèles entre Salomon et Daniel, ce sont, comme dans le cas de Joseph, des figures bien différentes, notamment en ce qui concerne une préhistoire du roman policier : l'une incarne la sagesse,⁴⁸⁶ l'autre manifeste beaucoup plus

⁴⁸⁵ Plusieurs récits reliés au roi Salomon tel que *La Cantique des cantiques*, *Le Livre des Proverbes* et *Le Livre de la Sagesse* (écrit vers le premier siècle de notre ère, mais sous le pseudonyme de Salomon) appartiennent à la catégorie des écrits sapientaux. Ce genre littéraire qui inclut également *Le Livre de Job*, *Le Livre des Psaumes*, *L'Écclésiaste* et *Le Siracide* se caractérise par l'emploi de proverbes, de la poésie et des maximes.

⁴⁸⁶ Selon la classification d'Aarne et Thompson (*The Types of the Folktale*), l'épisode du « Jugement de Salomon » pourrait également être classifié comme un conte folklorique, notamment type 926 : « le conte du garde d'enfant ». De nombreuses cultures et religions ont des histoires de ce genre. Cf. les légendes bouddhistes : « Le futur Buddha comme juge sage » et la « Question sur le fils » dans *Ummaga Jakata* (*l'histoire d'un tunnel*), ou encore l'histoire indienne, « Le brahmane et ses deux femmes ». Il est également important de noter qu'un des autres contes de la classification d'Aarne et Thompson, types 922 nommé « Clever Words and Deeds », partage également des éléments avec certains épisodes dans le Livre de Daniel, dont « Le Festin de Balthazar ». Cf. notamment l'article de Susan Niditch et Robert Doran, « The Success Story of the Wise Courtier : A Formal Approach », *JBL*, vol. 96, n.2, 1977, p. 179-193. Le conte type 922 se définit ainsi : 1. Une personne de petit statut est sollicitée pour répondre à une question difficile. 2. Cette question ou dilemme est posée par une personne de haut statut (souvent un roi ou un prince). 3. La personne de petit statut réussit à répondre à la question. 4. Elle est récompensée (souvent par

nettement les qualités d'un détective.⁴⁸⁷ Malgré ces distinctions, la présence de personnages littéraires tel que Salomon ou Joseph est significative. D'une part, elle montre à quel point l'idée d'un personnage astucieux, sage et malin n'est pas étrangère à la pensée juive. De l'autre, elle fournit un cadre pour lequel un personnage tel que Daniel puisse naître. Elle sert de tremplin pour des innovations et transformations littéraires subséquentes. Dans le cas de l'histoire de Joseph, l'influence est patente : non seulement les auteurs du Livre de Daniel empruntent des thèmes de l'histoire de Joseph, mais aussi des mots, des expressions. Pour autant donc que la première moitié du Livre de Daniel ne constitue pas, à notre avis, un midrash de Genèse XXXVII-L, l'histoire de Joseph nourrit néanmoins la rédaction et réception de Daniel.

Au vu donc de toutes ces complexités, comment faire le point ? Daniel, peut-être plus que tout autre personnage de la Bible hébraïque, est un personnage hybride. Il change, mute, paraît sous des jours différents, parfois même opposés, et se nourrit de

une partie du royaume, un mariage avec la fille du roi, des vêtements spéciaux, une bague, enfin des cadeaux qui font augmenter son statut. Si « Le Festin de Balthazar » suit ce modèle narratif de manière générale, cette classification est relativement vague. De nombreux épisodes de la première moitié du Livre de Daniel correspondent (à des degrés variables) à cette catégorisation de conte, ainsi que d'autres épisodes bibliques et antiques : le songe du pharaon dans l'histoire de Joseph, *Le Livre d'Esther*, l'histoire d'Ahikar, pour ne nommer que cela. Pour autant donc que cette classification pourrait être utile pour comprendre un modèle littéraire très large, elle ne distingue pas entre les différents type d'énigmes. Une question ou rébus se met sur le même plan qu'une énigme et n'explique pas l'arrivée de motifs qui rappellent le roman policier moderne comme l'inscription cryptique ou codée, le mystère de la chambre close, l'enquête criminelle...

⁴⁸⁷ Il est important de noter que le Livre de Daniel n'est pas non plus sans lien avec les écrits sapientaux. Le rapport se manifeste cependant beaucoup plus nettement dans la deuxième moitié du livre, à savoir les chapitres 7 à 12, dit « apocalyptiques ». Cf. notamment le chapitre « Cosmos and Salvation : Jewish Wisdom and Apocalypticism in the Hellenistic Age » dans *Seers, Sybils and Sages in Hellenistic-Roman Judaism* de J.J Collins, Leiden, Brill, 1997, p. 317-338. Il est également intéressant de noter que Daniel en tant que figure historique est mentionné dans *Ézéchiel* et est décrit comme un homme sage (*Ezéchiel* 28, 3).

nombreuses traditions. C'est un personnage qui se transforme radicalement d'un récit à un autre. De la première moitié à la deuxième moitié du livre, par exemple, il passe d'un personnage assuré, savant en science et en lettres et doté d'un esprit divin (Dn I, 4) à un personnage douteux et craintif. Rédigés à des périodes très différentes dans l'histoire des Hébreux – l'un à l'époque hellénistique, l'autre au commencement des révoltes macabéennes – les chapitres changent de ton et de teneur. Alors que la première moitié du livre ainsi que les chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » décrivent Daniel d'une manière qui rappelle un détective moderne, la deuxième moitié présente une version beaucoup plus humaine et faillible du prophète.

C'est aussi un personnage qui mute au gré des différentes traductions. Nous avons vu par exemple à quel point des choix de traductions parfois très mineurs peuvent avoir des conséquences importantes, jusqu'à transformer l'imaginaire d'un épisode, tel que dans le cas des mots « bougie » et « plâtre » dans la King James qui de toute évidence ont influencé Conan Doyle, ou encore l'inscription en formule de trois qui revient de manière obsessionnelle dans l'œuvre de Maurice Leblanc, vestige de la traduction latine de la Bible hébraïque.

Or, c'est l'ancienne version grecque de Daniel qui ressort comme l'élément sans doute le plus époustouflant en ce qui concerne une préhistoire du roman policier. Tous les éléments dans « Le Festin de Balthazar » qui rappellent le roman policier dans le texte entrepris par les massorètes – l'énigme placée en tête du récit, la description de Daniel comme quelqu'un qui résout des énigmes, le déchiffrement du cryptogramme, la compétition entre Daniel et les autres sages babyloniens – disparaissent ou sont diminués significativement dans l'AG. Il existe ainsi deux versions du « Festin de Balthazar »,

dont l'une pourrait être vue comme un ancêtre du roman policier et l'autre, non. À ce stade de la recherche il est, à vrai dire, impossible d'attribuer des dates ou contextes précis à cette ancienne version grecque, tout comme d'ailleurs au texte des Massorètes, tant la rédaction du Livre de Daniel est complexe. Si les détails demeurent donc ambigus et qu'il reste certainement davantage de recherches à effectuer dans le domaine, il est important de prendre en compte les traductions et traditions connues par les écrivains modernes s'appuyant justement sur « Le Festin de Balthazar » comme modèle.

En ce qui concerne, par exemple, l'AG, son influence ne peut avoir été très grande. *Une étude en rouge*, *Mané thécel*, *L'Île aux trente cercueils*, *Le Mystère du théâtre romain*, *Lettre sans réponse* et *La plume empoisonnée* précèdent la traduction et la compilation de l'ancienne version grecque effectuées par Ziegler en 1954. Conan Doyle, Groner, Leblanc, Agatha Christie et le duo au nom de plume d'Ellery Queen n'auraient donc, selon toute probabilité, aucune connaissance d'une deuxième version de l'épisode qui, à l'époque, se limitait au Codex Chisianus. Pour les écrivains contemporains, le TM du cinquième chapitre de Daniel demeure la version la plus courante et répandue de l'épisode. Même des écrivains qui auraient pu recourir à la Septante auraient trouvé une version très proche du texte massorétique, puisque la traduction de Théodotion a remplacé l'ancienne version grecque de l'épisode. En outre, Butor, Eco et Findley reprennent l'ordre de l'inscription sur le mur du TM, « mané, thécel, pharès » et non l'ordre des mots de l'AG, « mané, pharès, thécel ». On peut donc dire sans trop s'avancer que ces écrivains se sont appuyés sur des traductions basées sur le texte massorétique et n'étaient sans doute pas familiers avec cette autre version du « Festin de Balthazar ».

Il existe ainsi plusieurs versions du Livre de Daniel. Certains nuancent marginalement notre compréhension de Daniel, d'autres, comme l'AG, s'écartent tellement de la description de Daniel entreprise par les massorètes dans la première moitié de *Daniel* que l'on pourrait croire qu'il s'agit de deux personnages différents. En ce qui concerne cependant les romans policiers modernes qui jouent sur le motif de l'inscription, du code, du puzzle et de l'enquête du « Festin de Balthazar », Daniel demeure un ancêtre bien réel du détective. Ces romans naissent, se forment, se construisent, à partir de récits où Daniel est décrit comme étant doté de « connaissance, [d']intelligence [et de l']art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds » (Dn V, 13). Un récit, en outre, où la solution à l'énigme n'est révélée qu'à la toute fin de l'épisode après une démonstration impressionnante par Daniel.

Chapitre 6 : « Le Festin de Balthazar » et l'élément fantastique

Si Daniel manifeste des qualités très fortement évocatrices de celles d'un détective dans le cinquième chapitre, il est cependant important de noter qu'en ce qui concerne une préhistoire du roman policier, « Le Festin de Balthazar » se complexifie d'une part de fantastique et de surnaturel. Certes, tous les chapitres du Livre de Daniel, y compris les épisodes deutérocanoniques, s'inscrivent dans le courant d'une tradition judéo-chrétienne et Daniel est à la fois une figure religieuse et rationnelle, croyante et intellectuelle. Cette hétérogénéité n'est pas, de surcroît, antithétique au roman policier. Il existe de nombreux romans policiers modernes où les détectives sont des membres du clergé et où l'idée d'une réalité divine plane, comme le montre bien William David Spencer dans *Mysterium and Mystery : The Clerical Crime Novel*⁴⁸⁸ – un ouvrage se donnant comme programme l'étude de détectives « religieux » – ou encore, Mireille Laforest-Piarotas dans « Le colt et le goupillon : Religieux-détectives dans le roman

⁴⁸⁸ *Mysterium and Mystery : The Clerical Crime Novel*, Southern Illinois University Press, 1989.

français et anglo-saxon ».⁴⁸⁹ À titre d'exemple, le célèbre « Father Brown » de l'écrivain G.K. Chesterton mérite d'être mentionné, mais il en existe bien d'autres: « Rabbi Small », le révérend « Dr. Randollph », par exemple, sans pour autant parler de Guillaume de Baskerville du *Nom de la rose*. Mais, dans le cas du « Festin de Balthazar », la dimension religieuse s'impose de manière plus généralisée dans le récit. Non seulement une main détachée écrit l'inscription sur le mur babylonien, mais aussi réside-t-il une ambiguïté importante dans le récit : savoir lire l'inscription sur le mur est-il du ressort de la raison ou de la prophétie ?

6.1 Lire ou déchiffrer ?

Déterminer la démarche que Daniel effectue pour déchiffrer l'inscription sur le mur n'est pas sans difficulté, car l'épisode du « Festin de Balthazar » contient un certain nombre d'ambiguïtés. Parmi celles-ci, l'une des plus persistantes et intrigantes repose sur ce que la critique anglophone a appelé « *Belshazzar's perplexity* » : pourquoi le roi Balthazar n'a-t-il pas pu proférer sa propre interprétation du message sur le mur ? Selon les exégètes, pendant la captivité babylonienne au sixième siècle av. J.C, les Babyloniens, et surtout les rois et les sages, devaient être en mesure de lire l'écriture araméenne. Or, le texte massorétique à la base de la majorité de traductions bibliques,

⁴⁸⁹ « Le colt et le goupillon : Religieux-détectives dans le roman français et anglo-saxon », *Le populaire à l'ombre des clochers*, études réunies Antoine Court et présentées par Pierre Charreton, Université Saint-Étienne, 1997, p. 107-129.

ainsi que la Vulgate et la Septante indiquent très explicitement que la confusion de Balthazar provient d'abord d'un problème de lisibilité:

Texte massorétique (La Bible de Jérusalem):

Et le roi dit aux sages de Babylone : « Quiconque *lira* cette écriture et m'en découvrira l'interprétation, on le vêtira de pourpre, on lui mettra une chaîne d'or autour du cou et il gouvernera en troisième dans le royaume. » Alors, accoururent tous les sages du roi ; mais ils ne purent *ni lire l'écriture ni en faire connaître l'interprétation* au roi. Le roi Balthazar en fut très troublé, il changea de couleur et ses seigneurs demeurèrent perplexes (Dn V, 7-8)

La Vulgate (La Sainte Bible selon la Vulgate):

Le roi jeta un grand cri, et ordonna de faire venir les sages, les Caldées et les augures ; et il dit aux sages de Babylone : Quiconque *lira* cette écriture et m'en donnera l'interprétation sera revêtu de pourpre, aura un collier d'or autour du cou, et sera le troisième dans mon royaume. Mais tous les sages du roi vinrent devant lui, et ne purent *ni lire cette écriture, ni lui en donner l'interprétation*.

[*Exclamavit itaque rex fortiter, ut introducerent magos, Chaldaeos et haruspices; et proloquens rex ait sapientibus Babylonis: " Quicumque legerit scripturam hanc et interpretationem eius manifestam mihi fecerit, purpura vestietur et torquem auream habebit in collo et tertius in regno meo dominabitur . " Tunc ingressi sunt omnes sapientes regis et non potuerunt nec scripturam legere nec interpretationem indicare regi (Dn V, 7-8)*]

La Septante (Traduction française de la Septante par Pierre Giguet (1794-1883) :

Et le roi, criant de toute sa force, ordonna d'amener les mages, les Chaldéens et les sorciers. Et il dit aux sages de Babylone : Celui qui *lira* ce qui est écrit, et qui m'en fera connaître l'interprétation, sera revêtu de pourpre, et il aura autour du cou un collier d'or, et dans mon royaume il commandera le troisième après moi. Et tous les sages du roi s'avancèrent, et ils ne purent *lire ce qui était écrit ni en donner au roi l'interprétation*.

[καὶ ἐβόησεν ὁ βασιλεὺς ἐν ἰσχύϊ τοῦ εἰσαγαγεῖν μάγους, Χαλδαίους, γαζαρηνοὺς καὶ εἶπεν τοῖς σοφοῖς Βαβυλῶνος Ὅς ἂν ἀναγνῶ τὴν γραφὴν ταύτην καὶ τὴν σύγκρισιν γνωρίσῃ μοι, πορφύραν ἐνδύσεται, καὶ ὁ μανιάκης ὁ χρυσοῦς ἐπὶ τὸν τράχηλον αὐτοῦ, καὶ τρίτος ἐν τῇ βασιλείᾳ μου ἄρξει. καὶ εἰσεπορεύοντο πάντες οἱ σοφοὶ τοῦ βασιλέως καὶ οὐκ ἠδύναντο τὴν γραφὴν ἀναγνῶναι οὐδὲ τὴν σύγκρισιν γνωρίσαι τῷ βασιλεῖ (Dn V, 7-8)]

Nous savons également que l'inscription sur le mur est visible, puisqu'elle apparaît en face d'une source de lumière (Dn V, 5). L'auteur élimine ainsi de façon décisive la possibilité que le roi n'ait tout simplement pas vu le message. Pourquoi n'est-il donc pas capable de le lire?

Il existe principalement deux courants pour expliquer cette énigme. Le premier est ce qu'on pourrait appeler le courant « babélique », à savoir l'idée que le roi ne connaissait tout simplement pas la langue ou l'écriture araméenne. En effet, si historiquement et linguistiquement, il devait bien pouvoir lire l'inscription, d'un point de vue littéraire, l'auteur laisse bien entendre qu'il s'agit d'une confusion de langues.⁴⁹⁰ Le célèbre tableau du « Festin de Balthazar » de John Martin montre bien cette perspective lorsque deux ziggurats se dressent, rappelons-le, de manière imposante dans l'arrière plan.

⁴⁹⁰ Pour les liens entre Babel et « Le Festin de Balthazar » cf. l'article précédemment cité de Michael Hilton : « Babel Reversed – Daniel Chapter 5 ». Plus généralement, nous savons déjà que Nabuchodnosor a emmené les vases hébreux – ceux utilisés lors du festin de Balthazar – dans la plaine de Shinéar, la même plaine où les hébreux ont construit leur tour (Gn XI, 2- 4). Mais le Livre de Daniel recèle d'autres références à Babel. Le premier chapitre porte sur la difficulté de négotier entre deux cultures, deux façons de penser, deux peuples. Daniel devient versé dans la langue et l'écriture babyloniennes (Dn I, 4), mais refuse de céder aux réglemens alimentaires. Le quatrième chapitre commence par un vers qui évoque la multiplicité de langues et de nations sur la Terre (Dn IV, 1), comme si l'auteur avait voulu placer le rêve de Nabuchodnosor sous le voile de Babel. Dans cet univers où les signes de l'autre deviennent des mines à naviguer, la chute de Babylone symbolise plus que le renversement d'un pouvoir, c'est la fin de la confusion, du désordre, du chaos.

L'autre façon d'expliquer la perplexité de Balthazar naît de la discussion talmudique dans le « Seder Neziken » du traité de Sanhedrin (folio 22a) dont le tableau de Rembrandt est particulièrement emblématique. Rappelons, par exemple, la suggestion du rabbin Samuel selon laquelle le message était codé, apparaissant sur le mur verticalement, ou encore de celle du rabbin Simeon ben Eliezer qui a proposé que les lettres de la fin de l'alphabet aient été substituées à celles du début, selon une forme de permutation gématrique intitulée *at bash*. Le rabbin José, quant à lui, a suggéré que Daniel était le seul à avoir accès à une langue ancienne. Selon son hypothèse, la Torah a été donnée originellement aux Hébreux dans un script intitulé *ktav ashshurit*, mais après que ces derniers ont péché, Dieu l'a changé en forme *Ro'az* pour ensuite le retransformer en *ktav ashshurit* après qu'ils se furent repentis. Cette interprétation présente Daniel essentiellement comme un philologue avec une connaissance approfondie de différentes écritures et langues.

Il existe alors deux façons très différentes de comprendre le déchiffrement de Daniel. Selon le courant « babélique », le prophète a simplement besoin d'être lettré pour rendre l'inscription lisible ; selon le courant « talmudique », il doit connaître ou décoder une écriture obscure. Quelle que soit cependant sa démarche, ce qui est clair, c'est que la Vulgate, la Septante et le texte massorétique invoquent tous les trois un déchiffrement en deux étapes : une première étape qui consiste à rendre le texte lisible et une deuxième qui consiste à interpréter le message. Qu'en est-il alors de cette deuxième étape ? Une fois que le « mané, thécel, pharès » devient lisible, Daniel suit-il une démarche rationnelle afin de résoudre l'énigme ?

Cette question, pour autant qu'elle paraisse simple, ne cesse de provoquer débat et se complique du fait que les mots ne sont pas les mêmes selon le manuscrit biblique. Dans le texte massorétique, l'inscription apparaît en formule de quatre (*mene, mene, thecel, upharsin*), mais Daniel n'interprète que trois des mots, le dernier, « upharsin », se transformant en mot singulier sans la conjonction « et » (*u*):

25. Et ceci est l'écriture qui a été tracée :

מָנָה מָנָה תֵּקֵל וּפְרָסִין

menē menē teqēl ou-pharsîn.

26. Voici l'explication de la parole :

Menē, Dieu a compté (*menāh*) ta royauté et l'a achevée;

27. Theqēl, tu as été pesé (*theqiltā*) dans les balances, et tu as été trouvé manquant (de poids);

28. Perēs, ta royauté a été partagée¹ (*perīsat*), et a été donnée au Mède et au Perse (*Phārās*).

Cette traduction effectuée d'après le texte massorétique par Charles Simon Clermont-Ganneau⁴⁹¹ souligne bien que l'interprétation de Daniel ne concorde pas en toute rigueur avec son déchiffrement, d'où sans doute la simplification que nous retrouvons dans les textes grecs et latins :

La Vulgate (La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle) :

Or voici ce qui est écrit : Mané, Thecel, Pharès ; Et voici l'interprétation : Mané, Dieu a compté les jours de votre règne, et il en a marqué la fin. Thecel, vous avez été pesé dans la balance, et on vous a trouvé trop léger. Pharès, votre royaume a été divisé, et il a été donné aux Mèdes et aux Perses.

⁴⁹¹ « 'Mané, Thécel, Pharès' et Le Festin de Balthasar », p. 38.

[*Haec est autem scriptura, quae digesta est: mane, thecel, phares. Et haec est interpretatio sermonis. Mane : numeravit Deus regnum tuum, et complevit illud. Thecel : appensus es in statera, et inventus es minus habens. Phares : divisum est regnum tuum, et datum est Medis, et Persis.*]⁴⁹²

La Septante (La Bible d'Alexandrie) :

Or, cette inscription, la voici : Mané, Thécel, Pharès. Et voici l'interprétation de ces paroles : Mané, Dieu a mesuré ton règne, et en a marqué la fin. Thécel, ta royauté a été placée sur la balance, et elle a été trouvée trop légère. Pharès, ton royaume a été divisé, et donné aux Mèdes et aux Perses. (Dn V, 25-28)

[καὶ αὕτη ἡ γραφή ἡ ἐντεταγμένη Μανη θεκελ φαρες. τοῦτο τὸ σύγκριμα τοῦ ῥήματος· μανη, ἐμέτρησεν ὁ θεὸς τὴν βασιλείαν σου καὶ ἐπλήρωσεν αὐτήν. θεκελ, ἐστάθη ἐν ζυγῷ καὶ εὑρέθη ὑστεροῦσα. φαρες, διήρηται ἡ βασιλεία σου καὶ ἐδόθη Μήδοις καὶ Πέρσαις.]

Mais peut-on laisser tomber aussi facilement le deuxième « *mané* » et le pluriel « *upharsin* »? Quel est, au juste, le jeu de mots à la base du cryptogramme ?

Traditionnellement, les hébraïsants traduisaient l'inscription sur le mur du texte massorétique avec des participes passés : « compté, compté, pesé et les divisant ». Daniel ne garde que « compté, pesé et divisé ».⁴⁹³ Une fois que le prophète extrait ces trois mots principaux de l'ensemble, sa démonstration suit un raisonnement symétrique : il commence par présenter le mot à expliquer, puis il donne une première explication

⁴⁹² À noter : La nouvelle Vulgate révisée par le Vatican au XXe siècle change la traduction de Saint-Jérôme en prenant en compte le pluriel du texte massorétique: « Haec est autem scriptura, quae digesta est: mane, thecel, upharsin. Et haec est interpretatio sermonis: mane, numeravit Deus regnum tuum et complevit illud; thecel, appensus es in statera et inventus es minus habens; phares, divisum est regnum tuum et datum est Medis et Persis » (Dn V, 25-28)

⁴⁹³ Si cette traduction est bien traditionnelle, elle est loin d'être universelle. Dès le premier siècle, il y a eu débat quant au sens premier des mots. Josephus, par exemple, a vu les mots « mene, mene, tekem, et upharsin » comme des noms, les traduisant ainsi: « numéro, numéro, mesure et division ». St. Jérôme, quant à lui, les traduit comme « numéro, numéro, mesure et retrait ». Cf. p. 250 de *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel* de J.J Collins.

littérale du mot, et enfin une seconde interprétation qui paraphrase la première tout en la complétant et en élargissant son sens. Chaque niveau d'explication suit, de surcroît, une structure grammaticale parallèle. L'explication du premier degré commence avec le verbe et l'explication du deuxième degré est rattachée à la première par la conjonction « et », tel qu'on peut le constater dans le tableau effectué par Charles Simon Clermont-Ganneau :

INTERPRÉTATION du 2 ^e degré.	EXPLICATION du 1 ^{er} degré.	MOT à expliquer.
והשלמה	סנא-אלהא סלכוהך	1 סנא
והשתכחת חסיר	תקלהא במאזניא	2 תקל
ויהיבת למרי ופרס	פריסת סלכוהך	3 פרס

1 COMPTÉ :	{ Dieu a <i>compté</i> ta royauté }	et l'a achevée;
2 PESÉ :	{ tu as été <i>pesé</i> dans les balances }	et tu as été trouvé man- quant de (poids);
3 DIVISÉ :	{ ta royauté a été divisée }	et elle a été donnée au Mède et au Perse.

Selon cette approche, le génie de Daniel consiste, en grande partie, à jouer sur le manque de voyelle dans l'écriture hébraïque et à manipuler légèrement l'orthographe des mots. Entre les différents temps verbaux, s'effectuent des transformations mineures, mais significatives : le mot *mene* devient *manah*, le mot *teqel*, *theqilta* et le mot *phares*,

perisat. Ce dernier mot crée également un relais de significations avec le mot « Perse » (*Pharas*).

Cette analyse n'explique cependant nullement le dédoublement du mot « *mané* », ni le pluriel « *parsin* », ni la conjonction « et » (« *u* ») que nous trouvons dans le texte massorétique. Pourquoi le déchiffrement de Daniel ne correspond-il alors pas aux mots sur le mur tels qu'ils sont exposés dans le vers 25 du texte massorétique ? Sur ce point, Clermont-Ganneau pourrait nous éclaircir, car ses recherches à la fin du XIX^e siècle ont mené à une découverte capitale sur l'épisode du « Festin de Balthazar » et demeure jusqu'aujourd'hui la théorie la plus couramment acceptée parmi les exégètes. En 1878, au cours d'une mission épigraphique, l'archéologue a découvert un poids dans le British Museum qu'on lisait comme *qadesh* (קדש) (KDS), mais qui lui semblait plutôt être *phares* (פרש) (PRS), semblable, à une lettre près, au dernier mot de l'inscription dans l'épisode du « Festin de Balthazar ». La différence orthographique entre la dernière lettre de l'inscription dans le texte biblique (ס, samech) et celui du British Museum (ש, sin) – deux lettres homonymes – pouvait s'expliquer, de surcroît, selon Clermont-Ganneau, par les divergences entre l'hébreu et l'araméen. C'était la clé manquante, car la *manah* (מנה), se terminant avec un « h » (« hay ») et non un « a » (« aleph »), était elle aussi un poids (la mine) et le *thécel* (תקל) en araméen correspondait au *shekel* hébreu, une valeur équivalente à environ un cinquantième d'une mine. Sachant que la pièce au British Museum avait un poids égal à celui d'une moitié de mine, il fallait, selon Clermont-

Ganneau « considérer ce mot *pharas* ‘moitié’ comme la dénomination même d’une quantité pondérale déterminée, la *demi-mine*. ».⁴⁹⁴

Cette découverte a changé donc radicalement la façon de comprendre le jeu de mots dans l’épisode du « Festin de Balthazar ». En mettant de côté la vocalisation massorétique (*mene, thecel, pheres*), les trois mots extraits par Daniel deviennent des pièces d’argent : *mana, thecal, pheras*. Au lieu d’être un cryptogramme fondé sur les différents temps verbaux, il s’agit plutôt d’un jeu de mots basé sur la conversion des noms (les pièces d’argent) en verbes. En appliquant cette lecture à l’inscription sur le mur, le v. 25 du texte massorétique devient : « mine, mine, thecel, et des demi-mines » - une proposition tout à fait compréhensible, mais qui n’explique toujours pas pourquoi Daniel ne garde que trois des mots, changeant le dernier en singulier. Obligé alors de chercher ailleurs, Clermont-Ganneau est tombé sur un passage dans le Talmud où les mots « mané » et « pharès » étaient employés – chose étonnante – également comme des valeurs monétaires et dans un sens allégorique qui pourrait facilement correspondre au v. 25 du texte massorétique : « Pour les rabbins un fils qui vaut moins que son père est un *pheras*, fils d’un mané (פרס בן מנה), un fils qui vaut plus que son père est un *mane*, fils d’un *phares* (מנה בן פרס), un fils qui vaut autant que son père, un *mane*, fils d’un *mane* (מנה בן מנה). ».⁴⁹⁵ En effet, de ce passage talmudique, Clermont-Ganneau avait extrapolé que l’inscription sur le mur était sans doute une phrase proverbiale du genre « deux et

⁴⁹⁴ « ‘Mané, Thécel, Pharès’ et Le Festin de Balthazar », p. 45. D’autres découvertes archéologiques postérieures à l’étude de Clermont-Ganneau confirment l’existence d’une mesure « phares », dans le sens d’une demi-mine, écrit, de surcroît, avec l’orthographe du texte biblique, c’est à dire, פרס. Cf. p. 251 du *Livre de Daniel* de J.J Collins.

⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 61.

deux font quatre », employée d'une manière imagée tel que dans le Talmud pour représenter la valeur intrinsèque d'un individu, ou en l'occurrence, de différents rois et royaumes.

Qu'est-ce que cette découverte implique alors pour le cryptogramme du « Festin de Balthazar » et le déchiffrement de Daniel ? L'effet premier est, bien sûr, une ouverture philologique importante. En tant que phrase proverbiale, les pistes se multiplient : le deuxième *mene* peut se comprendre, selon Clermont-Ganneau, comme un partitif, du genre « chaque mene », ou encore comme un attribut, « une mine est une mine ». Le mot *parsin*, quant à lui, peut être un double au lieu d'un simple pluriel, du type « deux demi-mines », et même le découpage des mots composant l'inscription sur le mur se prête à l'interprétation. L'usage de la *scriptio continua* dans les anciens manuscrits bibliques laisse ouverte la possibilité que le « et (*u*) » de « upharsin » peut correspondre au mot précédent, ainsi faisant du mot « thécel » du v.25, un verbe « *thecelu* » : תְּחֵלוּ. Prises ensemble, ces permutations donnent lieu à de nombreuses possibilités telles que : « chaque mine pèse deux pharès » ou « une mine et une mine qui pèse deux pharès »...

Ce sont des hypothèses fascinantes, mais qui ont été malheureusement largement ignorées depuis lors. En effet, de l'étude de Clermont-Ganneau, les exégètes ont conservé la définition des mots comme pièces d'argent ainsi que leur emploi allégorique et ont laissé largement de côté la possibilité d'une phrase proverbiale. R.H. Charles lit par exemple le premier *mane* comme un verbe et les trois prochains mots comme signifiant des pièces d'argent qui représentent les différents rois et royaumes : « il a été

compté : *mané* (Nebuchadnosor), *thecel* (Balthazar), *pharsin* (les Médo-Perses) ». ⁴⁹⁶

André Lacocque considère le deuxième « mene » comme une dittographie volontaire. Selon lui, un rédacteur postérieur « a ajouté ‘une mine’ au début de la nomenclature pour arriver à la somme de quatre termes et établir ainsi un parallèle avec les quatre empires des chapitres 2 et 7 [l’empire babylonien, l’empire Mède, l’empire Perse et l’empire grecque] ». ⁴⁹⁷ J.J. Collins, quant à lui, voit le deuxième « mene » également comme une dittographie, mais non volontaire. ⁴⁹⁸ Cette interprétation semble être partagée par l’Église Catholique qui dans la nouvelle Vulgate révisée par le Vatican a pris en compte le pluriel du texte massorétique, mais pas le dédoublement du mot « mané ». ⁴⁹⁹ Si la deuxième partie du déchiffrement effectué par Daniel, à savoir que les trois mots principaux sont des pièces d’argent transformés ensuite en verbes « compté, pesé et divisé », est donc largement acceptée, l’inscription en formule de quatre du texte massorétique (v.25) reste encore incertaine.

Ceci nous ramène alors à notre question initiale : Daniel suit-il une démarche rationnelle afin de déchiffrer l’inscription sur le mur ? Le fait que la nature exacte des mots sur le mur du texte massorétique reste toujours ambiguë et qu’il existe deux grands courants pour expliquer le déchiffrement de Daniel complique, bien entendu, la question. Selon une lecture talmudique, l’importance de l’esprit et de l’intelligence de Daniel ne

⁴⁹⁶ Charles, R.H., *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Daniel*, Oxford, Clarendon Press, 1929, p. 136-137.

⁴⁹⁷ *Le Livre de Daniel*, p. 84.

⁴⁹⁸ *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 250

⁴⁹⁹ « Haec est autem scriptura, quae digesta est: mane, thecel, upharsin. Et haec est interpretatio sermonis: mane, numeravit Deus regnum tuum et complevit illud; thecel, appensus es in statera et inventus es minus habens; phares, divisum est regnum tuum et datum est Medis et Persis » (Dn V, 25-28)

peut être niée. Non seulement Daniel joue-t-il habilement sur le double sens des mots, mais aussi, il décode le message. Il considère les différentes permutations et combinaisons lettriques à l'instar à maints égards des détectives modernes, tel qu'on peut le constater, par exemple, dans « Les Hommes dansants »⁵⁰⁰ (1903) lorsque Sherlock Holmes annonce en se vantant qu'il est un expert en cryptologie : « Je suis très familier des différentes formes d'écritures secrètes et je suis l'auteur d'une modeste monographie sur le sujet, dans laquelle j'analyse cent soixante codes distincts ».⁵⁰¹

En mettant cependant de côté l'interprétation des rabbins talmudiques et en se fiant strictement au texte biblique, le déchiffrement de Daniel ressemble-t-il toujours aussi manifestement à celui entrepris par un détective ? Que l'inscription en formule de quatre du texte massorétique soit une phrase proverbiale, tel que l'avait avancée Clermont-Ganneau, ou encore l'énumération d'une série de pièces d'argent, son déchiffrement nécessite tout de même une impressionnante recontextualisation et un travail d'analyse. Lorsque Daniel transforme les trois substantifs, c'est à dire les pièces d'argent en verbes par une permutation de lettres, à laquelle s'ajoute un deuxième calembour sur le mot *Pharas* (les Perses), il jette un éclairage nouveau sur l'énigme. Non seulement, le jeu de mots révèle la nature sous-jacente des mots (une « pharas », par exemple qui en tant que demi-mine est bien une mine « divisée »), mais aussi la nature sous-jacente des différents

⁵⁰⁰ Titre original : « The Adventures of the Dancing Men ».

⁵⁰¹ *Les Aventures de Sherlock Holmes*, p. 833. L'original : « I am fairly familiar with all forms of secret writing, and am myself the author of a trifling monographie upon the subject, in which I analyse one hundred and sixty seporate ciphers. » (*The Adventures of the Dancing Men, and other Sherlock Holmes Stories*, New York, Dover Thrift Additions, 1997, p. 31.) La déduction, comme le souligne Bayard, « ne se fait pas uniquement à partir de l'examen des indices, mais à partir d'un *savoir* préalable que possède le détective, qui seul permet de les rendre lisibles. » (*L'Affaire des chiens de Baskervilles*, Paris, Minuit, 2008, p. 45).

royaumes et rois lorsqu'une métaphore s'impose entre la valeur réelle des pièces d'argent et la valeur intrinsèque de chaque régent.

Ce déchiffrement est, certes, moins complexe que les nombreux codes gématriques proposés par les rabbins talmudiques, mais il n'enlève rien à l'esprit de Daniel ni au lien au roman policier moderne. Si nous prenons à titre d'exemple, l'inscription dans *Lettres sans réponse* d'Ellery Queen, on retrouve un jeu de mots semblable lorsque le détective Queen voit les lettres « XX », non pas dans leur sens premier ou comme le début d'un code, mais plutôt dans un sens beaucoup plus imagé lorsque les deux lettres représentent le mot anglais *double crossed* (doublé). Que le travail de Daniel consiste donc en l'occurrence à lire, interpréter, déchiffrer ou décoder le message sur le mur, toutes ces actions et verbes appartiennent, en fin de compte, au même régime que le travail du détective qui déploie un arsenal de méthodes afin de traiter des indices à la fois matériels et textuels.

6.2 L'intuition, la révélation ou le culte du détective

Pour autant que les calembours dans « Le Festin de Balthazar » nécessitent un recours à la raison et que Daniel est bien décrit comme un individu qui résout des énigmes et qui défait des nœuds (Dn V, 12), ce récit étant de nature religieuse, la lecture traditionnelle sera de voir le déchiffrement de l'inscription comme une révélation. Rappelons-nous que Daniel perce l'énigme rapidement et en apparence sans effort:

L'écriture tracée, c'est : *Mené, Mené, Teqel et Parsin*. Voici l'interprétation de ces mots : *Mené* : Dieu a *mesuré* ton royaume et l'a livré ; *Teqel* : tu as été *pesé* dans la balance et ton poids se trouve en

défaut ; *Parsîn* : ton royaume a été *divisé* et donné au Mèdes et aux Perses (Dn V, 25-28).

Dans cette perspective, si Daniel décrypte un code, lit un script désuet ou déchiffre un jeu de mots, ce n'est pas le fruit d'un travail assidu, mais parce que Dieu les lui a révélés. Le message se défait ainsi de façon instantanée et par le biais de l'Autre, à l'instar de l'expérience phénoménologique telle que l'explore Levinas dans *De Dieu qui vient à l'idée*⁵⁰² – une perspective qui se nourrit, bien entendu, du fait que l'inscription est écrite par une main autonome et de nature divine. L'instinct, l'intuition, le coup d'œil, le flair ou même la communion avec une puissance supérieure de l'ordre du phénomène ou de la révélation plutôt que du raisonnement — peuvent-ils également être du ressort du détective ?

Dans *La Méthode de Sherlock Holmes : de la clinique à la critique*, Dominique Meyer-Bolzinger soulève justement cette question lorsqu'elle explore l'influence de la clinique médicale dans la série holmésienne. Il existe, comme l'indique cette dernière, toujours un moment inexplicable, un vide ou un silence dans le récit où le célèbre détective de la rue 221B Baker perce l'énigme: « Quel que soit l'appareil rigoureux dont on s'entoure, quelle que soit la méthode, en fin de compte, il faut un moment où l'esprit s'envole. Le saut interprétatif contient une part irréductible de mystère et d'arbitraire ». ⁵⁰³ Le détective, les yeux brillants, ressemble, en effet, à une figure fantastique, voire mystique : « [d]ès qu'une énigme suscite son intérêt, le rêveur casanier abandonne son apathie morbide pour l'investigation frénétique, parfois très proche de la

⁵⁰² *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, J.Vrin, 1982.

⁵⁰³ *La Méthode de Sherlock Holmes : de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012, p. 194.

transe ».⁵⁰⁴ Bolzinger soulève en outre deux exemples, le premier tiré d'*Un scandale en Bohème* et le deuxième du *Marchand de couleur retraité* où Watson décrit son colocataire non pas comme froid, calculé et scientifique, mais comme un véritable descendant des magiciens : « On vous aurait probablement brûlé si vous aviez vécu quelques siècles plus tôt »⁵⁰⁵ l'affirme-t-il, ou encore, « Holmes, vous êtes un sorcier ! ».⁵⁰⁶

On retrouve des exemples semblables dans les nouvelles de détectives de Poe qui ont, bien sûr, servi de modèle à l'écrivain britannique. Lorsque Dupin résout l'énigme de manière quasi automatique, la police parisienne s'étonne de ses capacités déductives qu'elle considère « comme approchant au miracle ».⁵⁰⁷ En présentant le personnage de Dupin, Poe attire, en effet, notre attention sur l'apparence surnaturelle et intuitive du processus:

De même que l'homme fort se réjouit dans son aptitude physique, se complaît dans les exercices qui provoquent les muscles à l'action, de même l'analyste tire sa gloire de cette activité spirituelle dont la fonction est de débrouiller. Il tire du plaisir même des plus triviales occasions qui mettent ses talents en jeu. Il raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes ; il déploie dans chacune des solutions une puissante perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 28.

⁵⁰⁵ *Ibid*.

⁵⁰⁶ *Ibid*.

⁵⁰⁷ « Le Mystère de Marie Roget », *Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 444. L'original : « little less than miraculous » (« The Mystery of Marie Rogêt », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 1975, p. 170.)

⁵⁰⁸ *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 33-34. L'original : « As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which *disentangles*. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talent into play. He is fond of enigmas,

Cette description du détective ressemble d'ailleurs beaucoup à celle de Daniel que nous trouvons dans le « Festin de Balthazar », jusqu'à reprendre la même métaphore des nœuds qui se défont.⁵⁰⁹ « Et puisqu'il s'est trouvé en ce Daniel [...] un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les noeuds, fais donc mander Daniel et il te fera connaître l'interprétation. » (Dn V, 12). Comment comprendre alors le travail effectué par ces êtres extraordinaires et en apparence supranaturels ? Dans ce moment fulgurant où le détective prononce le « Eureka » proverbial et que le lecteur interloqué se pose invariablement la question – comment l'a-t-il su ? – qu'arrive-t-il ?

Dans la majorité des romans policiers classiques, la réponse est patente: c'est la raison nourrie par les procédés de l'induction et de la déduction qui permet au détective de déchiffrer l'énigme. Le dénouement sert de moment pédantique pour exposer, analyser et surtout ralentir le moment révélateur. Étape par étape, le détective explique comment *il* a su et l'énigme qui avait l'air miraculeuse se dénoue facilement, comme si ce dernier proclamait, content de soi : « élémentaire, mon cher lecteur ».⁵¹⁰ Si cette explication semble donc clore le débat et ranger le roman policier classique décidément

of conundrums, hieroglyphics: exhibiting in his solutions of each a degree of *acumen* which appears to the ordinary apprehension praeternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition. (« The Murders in the Rue Morgue », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 1975, p. 141).

⁵⁰⁹ Cette métaphore n'est pas reprise dans la traduction française de Baudelaire. Cf. la note de bas de page précédente pour le texte original.

⁵¹⁰ Il est intéressant de noter cependant que jamais, sous la plume de Doyle, Sherlock Holmes ne prononcera la phrase qu'on lui attribuera dans un film de 1929 : "Elémentaire, mon cher Watson".

du côté d'une littérature championne de la raison, à partir des années soixante-dix, une série de chercheurs ont relevé et souligné des failles logiques significatives dans ces dénouements. Entre 1980 et 1981, Umberto Eco a publié deux textes parus tout d'abord dans le magazine *Versus*, « Le chien et le cheval : un texte visuel et quelques équivoques verbales » et « Guessing : from Aristotle to Sherlock Holmes », traduits partiellement en français, tout d'abord sous le titre « Conjecture, d'Aristote à Sherlock Holmes » et ensuite sous le titre : « Cornes, Sabots, Chaussures : trois types d'abduction »⁵¹¹ dans lesquels il a relié les travaux de Peirce sur l'abduction au processus qu'entreprend Sherlock Holmes. Il montre ainsi comment des enquêtes, ostentatoirement scientifiques, ne l'étaient qu'en apparence. Avant ces études d'Eco, Thomas Narcejac s'est également penché sur la question de la véracité scientifique des méthodes, concluant lui aussi qu'une série d'arguments et d'explication dans les dénouements contenaient des doses importantes de sophismes et de problèmes de logique, si flagrants, de surcroît, que, selon ce dernier, les auteurs eux-mêmes ont dû les reconnaître.⁵¹²

Conan Doyle en était, pour sa part, certainement conscient. Dans un court texte devenu maintenant célèbre et commissionné par la reine Mary en 1922, « Comment Watson apprit le truc », l'auteur parodie les sophismes dans son œuvre lorsque Watson imite la méthode de son ami et finit par échouer terriblement :

Watson : « Je suis en mesure de dire que vous étiez fort préoccupé lorsque vous vous êtes levé ce matin. [...] Parce que vous êtes d'ordinaire un homme très soigné et que vous avez cependant oublié de vous raser [...]

⁵¹¹ Ce texte figure comme chapitre dans *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

⁵¹² *Une Machine à lire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 42.

Vous avez un client nommé Barlow, et vous n'avez pas réussi en ce qui concerne son affaire.

Holmes : Mais comment diable pouvez-vous savoir ça?

Watson : J'ai vu son nom au dos de l'enveloppe. Quand vous avez décacheté sa lettre, vous avez émis un grognement avant de la fourrer dans votre poche en fronçant les sourcils. [...] Je crains, Holmes, que vous ne vous soyez lancé dans la spéculation boursière. [...] En ouvrant le journal, vous vous êtes porté immédiatement à la page financière et vous avez eu une exclamation empreinte d'intérêt [...] Vous avez mis votre costume noir au lieu d'être en robe de chambre, ce qui prouve que vous attendez sous peu une visite importante. ».

Holmes : [...] Prenons les faits dans l'ordre : je ne me suis pas rasé parce que j'ai donné mon rasoir à aiguiser. J'ai mis mon costume parce que, hélas, j'ai rendez-vous de bonne heure avec mon dentiste. Il s'appelle Barlow, et sa lettre confirmait le rendez-vous. La page sportive fait face à la page financière et j'ai voulu voir si, en cricket, le Surrey l'avait emporté sur le Kent. Mais continuez, Watson, continuez! C'est un truc des plus superficiels et, sans aucun doute, vous l'aurez vite appris.⁵¹³

L'ironie est flagrante quand les erreurs que Sherlock reproche à son ami, sont précisément celles qu'il commet lui-même. Rien, en fin de compte, ne distingue les inférences de Watson de la méthode habituelle de Holmes, sauf pour ainsi dire Holmes. Ce n'est donc pas la démarche qui prime, mais au contraire le détective qui, quelles que soient les circonstances, finit toujours par avoir raison. Comme un couperet, ses paroles « stoppent la prolifération des indices, interrompent l'infinie réversion des signes et la multiplication des interprétations. ».⁵¹⁴ L'avis de l'expert « a force de vérité. ».⁵¹⁵

⁵¹³ « Comment Watson apprit le truc », *Sherlock Holmes*, trad. Robert Latour, Bernard Tourville, Evelyn Colomb, Gilles Vauthier, Paris, Robert Laffont, 1990.

⁵¹⁴ Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes*, p. 88.

⁵¹⁵ *Ibid.* Ici Meyer-Bolzinger se réfère aux recherches de Frédéric Chauvaud. Voir *Les Experts du crime*.

Thomas Narcejac l'exprime ainsi : « Science et scientisme sont des choses totalement différentes [...]. Claude Bernard nous apprend que le chercheur est faillible et doit sans cesse se prémunir contre l'erreur. Le chevalier Dupin nous enseigne, au contraire, à être infailibles. »⁵¹⁶ Eco compare ainsi le détective au concept nietzschéen du « übermensch ».⁵¹⁷ Dans son article « Poe's detective God », Robert Daniel avance une hypothèse semblable lorsqu'il décrit le détective de Poe comme un dieu séculaire : « Dupin est un genre de Dieu laïc, et le Romantisme de Poe le conduit à exalter l'individu talentueux tout en discréditant les institutions incarnées par la Police, produisant ainsi le substitut à la religion le plus performant dans l'imaginaire de ce siècle de la vénération du héros ».⁵¹⁸ Marion François, quant à elle, l'exprime ainsi : « l'auteur a établi à son usage une règle sans lien avec la réalité, lui permettant de manipuler à sa guise les événements, d'où la tendance du détective à la mégalomanie. Car l'art d'établir des liens, de trouver des coïncidences, distingue ce dernier du commun des mortels. »⁵¹⁹

Au lieu donc de voir l'arrivée du genre littéraire du roman policier simplement comme l'émanation de l'âge scientifique, un certain nombre de chercheurs ont essayé de

⁵¹⁶ *Une Machine à lire*, p. 24.

⁵¹⁷ Cf. *Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

⁵¹⁸ Ma traduction de l'original : « Dupin is a sort of secular god ; and Poe's Romanticism, which led him to exalt the gifted individual while discrediting the institutions of society in the persons of the police, produced the most enduring religious substitute in the imagination of what has been called A Century of Hero-Worship » (*Twentieth Century Interpretation of Poe's Tales : A Collection of Critical Essays*, ed. William Howarth, New Jersey, Prentice-Hall, 1971, p. 104. [Publié originellement dans le journal *Furioso* en 1951].

⁵¹⁹ « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Écrivains, écritures, Literary studies – Varia, mis en ligne le 02 mars 2015, URL : <http://lisa.revues.org/7175> ; DOI : 10.4000/lisa.7175

le comprendre, au contraire, sous le prisme de la religion. Dans *Le Roman policier*,⁵²⁰ le philosophe allemand Siegfried Kracauer a soulevé, par exemple, à quel point la croyance absolue dans la science au XIX^e siècle a donné lieu paradoxalement à une littérature proprement théologique.⁵²¹ D'une part, le roman policier montre, selon Kracauer, « un état de la société où l'intellect sans attaches a conquis sa victoire finale ; une coexistence et une confusion purement extérieures des personnes et des choses qui paraissent ternes et déconcertantes parce qu'elles défigurent jusqu'à la caricature la réalité artificiellement éliminée ». ⁵²² De l'autre, cette littérature devient un écho distant de la sphère divine lorsque la religion s'insinue dans le roman policier de manière presque fétichiste : l'hôtel dans le roman policier devient la caricature de l'église, la police devient le clergé institutionnel, l'enquête policière est une parodie de la quête spirituelle et les détectives sont les prêtres, à savoir les représentants de Dieu sur terre, ce qui explique, selon Kracauer, leur absence de sexualité. Rare, en effet, sont les romans policiers classiques à attribuer aux détectives des vies romantiques. Lorsque la raison où la « ratio » sans attaches – tel que le décrit Kracauer – a donc atrophié toutes les autres parties de la psyché,⁵²³ la spiritualité doit trouver d'autres biais pour s'exprimer. Le roman policier

⁵²⁰ Kracauer travaille sur le roman policier entre 1922-1925, mais la totalité de ce travail ne sera publié que posthument dans *Schriften*, en 1971, sous le titre *Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat*.

⁵²¹ La critique allemande Willy Haas parle également d'une « théologie du roman policier » dans son essai : « Die theologie im Kriminalroman. Ein paar Notizen über Edgar Wallace und die Kriminalliteratur überhaupt ». Plus récemment, Srđan Smajić explore l'idée dans son ouvrage: *Ghost Seers, Detectives, and Spiritualists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁵²² *Ibid*, p. 32

⁵²³ Dans l'exergue du tapuscrit original de son étude, on retrouve la phrase suivante, tirée du journal intime de Baudelaire : « La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs. »

n'est donc autre, selon Kracauer, que le produit d'une théologie négative du refoulement et de la substitution.

Nicholas Blake, nom de plume de l'écrivain britannique Cecil Day-Lewis, exprime une idée semblable. En imaginant comment un critique au milieu du XXI^e siècle réagirait à son œuvre, il souligne lui-aussi les aspects théologiques du genre :

[un critique futur discourant sur le roman détective] fera le lien, je n'en doute pas, entre la montée en puissance des romans policiers et le déclin de la religion à la fin de l'ère victorienne. [...] Tout comme, dans la tribu primitive, l'idiot ou le bouc-émissaire seront vénérés et le meurtrier auréolé, parce qu'il a pris sur lui la culpabilité de la communauté, la fonction de la religion sera – dans des temps plus civilisés – de transférer le poids de la culpabilité des épaules humaines vers celles d'un Dieu ou d'un homme déifié. Lorsque la religion perd son emprise sur le cœur des hommes, ils doivent trouver un autre dérivatif pour leur culpabilité.

Notre anthropologue de l'année 2042 pourrait arguer que cela nous était procuré par le roman policier. Il attirera notre attention sur le modèle du roman policier tout aussi formalisé que les rituels religieux, avec son pêché initial (le meurtre), sa victime, son grand prêtre (le criminel) qui doit à son tour être détruit par un pouvoir encore plus grand (le détective). Il avancera – avec raison – que le fidèle s'identifiera à la fois avec le détective et le meurtrier, représentant la lumière et la part d'ombre de sa propre nature. Il notera un parallèle significatif entre le dénouement attendu dans un roman policier et le concept chrétien de jugement dernier, quand dans un concert de trompettes le mystère se révèle et les brebis galeuses sont séparées du troupeau.⁵²⁴

⁵²⁴ Ma traduction de l'original :

« A future critic discoursing on the Detective Novel] will, I fancy, connect the rise of crime fiction with the decline of religion at the end of the Victorian era. [...] Just as, in the primitive tribe, the idiot or the scapegoat is venerated and the murderer wreathed with flowers, because he has taken upon himself the guilt of the community, so in more civilised times one function of religion is to take the burden of guilt off the individuals shoulders through the agency of some Divine or apotheosised Being. When a religion has lost its hold upon men's hearts, they must have some other outlet for the sense of guilt.

This our anthropologist of the year 2042 may argue, was provided for us by crime-fiction. He will call attention to the pattern of the detective-novel, as highly formalised as that of a religious ritual, with its initial necessary sin (the murder), its victim, its high priest (the criminal) who must in turn be destroyed by

Loin donc d'aller à l'encontre du roman policier, la révélation, l'intuition, la capacité miraculeuse des détectives d'arriver à la vérité font, au contraire, profondément partie de ce genre littéraire.

Certes, à la différence des détectives modernes, Daniel est un personnage qui naît d'une littérature religieuse à une période où, pour emprunter la formule de Kracauer, l'intellect n'a pas conquis sa victoire finale sur l'homme. Mais, il manifeste néanmoins les mêmes traits d'infailibilité. Avec une « sagesse pareille à la sagesse des dieux » (Dn V, 11) et un « esprit divin » (Dn V, 14), il incarne la connaissance divine. Cette dernière expression apparaît, d'ailleurs, sporadiquement à d'autres endroits de la Bible,⁵²⁵ mais devient presque omniprésente dans la première moitié du Livre de Daniel et se relie très explicitement dans « Le Festin de Balthazar » à la capacité de Daniel de déchiffrer des énigmes. Comme Dupin dans « Double assassinat dans la rue Morgue » qui impressionne la police jusqu'à susciter une forme d'effroi mêlée d'admiration, ou Sherlock Holmes, dans *Une étude en rouge*, qui laisse la police « bouche bée » (p. 31) lorsqu'il affirme en se vantant que le mot « Rache » n'est autre qu'un mot allemand (p. 31), Daniel a lui-aussi une intelligence sans égale. Il annonce tout aussi facilement, tout aussi

a yet higher power (the detective). He will conjecture – and rightly – that the devotee identified himself both with the detective and the murderer, representing the light and the dark sides of his own nature. He will note a significant parallel between the formalised dénouement of the detective novel and the Christian concept of the Day of Judgement when, with a flourish of trumpets, the mystery is made plain and the goats are separated from the sheep » (« The Detective Story, Why? », *The Art of the Mystery Story : A Collection of Critical Essays*, New York, Carroll & Graf Publishers, p.399-400.)

⁵²⁵ Comme dans la Genèse lorsque Joseph déchiffre le rêve du pharaon. L'auteur de la première moitié du Livre de Daniel s'est sans doute inspiré de l'histoire de Joseph. Cf. la section « Joseph, Salomon ou les versions antérieures de Daniel? » de cette étude.

automatiquement, tout aussi miraculeusement, qu'il connaît sans le moindre doute le sens du message sur le mur: « Voici l'interprétation des mots ».

6.3 Y a-t-il eu crime et investigation ?

Le culte du détective devient donc une partie importante, voire essentielle du roman policier. Si la vérité repose cependant sur l'avis du détective et que l'acte de *révéler* fait curieusement partie de ce genre littéraire, les auteurs du roman policier classique cherchent, tout de même, à donner l'apparence que celui-ci est ancré dans une investigation. C'est le résultat, comme l'explique Foucault dans *Surveiller et Punir*, d'une transformation importante s'effectuant au sein de la société du XIX^e :

On est au plus loin de ces récits qui détaillaient la vie et les méfaits du criminel, qui lui faisaient avouer lui-même ses crimes, et qui racontaient par le menu le supplice enduré : on est passé de l'exposé des faits ou de l'aveu au lent processus de la découverte ; du moment du supplice à la phase de l'enquête ; de l'affrontement physique avec le pouvoir à la lutte intellectuelle entre le criminel et l'enquêteur.⁵²⁶

Ainsi, suite à l'échange précédent porté sur le cryptogramme dans *Une étude en rouge*, le lecteur apprend un fait divers important: quelques mois auparavant un criminel en Allemagne avait laissé le mot « Rache » sur la scène du crime. Cette information ne prouve absolument pas qu'il s'agisse de nouveau d'un graffiti allemand, mais elle donne à l'assertion grandiloquente de Sherlock Holmes un côté investigateur ; elle permet au lecteur de contrebalancer la déclaration miraculeuse du détective, sa révélation, avec quelque chose de plus concret.

⁵²⁶ *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976, p. 72.

Peut-on constater un effet littéraire semblable dans « Le Festin de Balthazar »? L'enquête, pour autant qu'elle devienne le porte-étendard du XIX^e siècle, remonte, comme l'avait d'ailleurs très bien signalé Foucault, à la Grèce ancienne.⁵²⁷ Et s'il est difficile d'attribuer une date exacte à la rédaction du « Festin de Balthazar », les exégètes sont toutefois d'accord sur le fait que ce chapitre est un produit de l'époque hellénistique, sans doute rédigé entre 200 et 350 av. J.C. Dans « Le Festin de Balthazar », y a-t-il eu crime et investigation ?

Revenons donc plus minutieusement et longuement sur la scène d'exposition où l'auteur plante le décor:

Le roi Balthazar donna un grand festin pour ses seigneurs, qui étaient au nombre de mille, et devant ces mille il but du vin. Ayant goûté le vin, Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. On apporta donc les vases d'or et d'argent pris au sanctuaire du Temple de Dieu à Jérusalem, et y burent le roi et ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. Ils burent du vin et firent louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre. Soudain apparurent des doigts de main humaine qui se mirent à écrire, derrière le lampadaire, sur le plâtre du mur du palais royal, et le roi vit la paume de la main qui écrivait. Alors le roi changea de couleur, ses pensées se troublèrent, les jointures de ses hanches se relâchèrent et ses genoux se mirent à s'entrechoquer. Il manda en criant

⁵²⁷ Cf. « La vérité et les formes juridiques » (1974), repris dans *Dits & Écrits*, t. II, Gallimard, 2001, p. 1406-1491. Rappelons-nous, qui plus est, de l'hypothèse avancée par Edward Wrong selon laquelle la présence et popularité de jurys à l'époque hellénistique et l'abandon de cette pratique par les romains vers 147 ans av. JC pourrait expliquer l'apparition et disparition d'une figure littéraire tel que Daniel, ou encore, celle de Dorothy Sayers qui attribue la naissance des chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » aux hébreux et à l'extrême importance qu'ils placent sur la morale, dont la question de mener la bonne personne en justice demeure bien sûr essentielle: « The Jews, with their strongly moral preoccupation, were, as our two Apocryphal stories show, peculiarly fitted to produce the *roman policier* » (p. 10). Il est, par ailleurs, sans doute intéressant de noter que non seulement il y a des antécédants au procès et à l'investigation, mais aussi à l'autopsie. Tandis que la pratique de disséquer des cadavres remonte à l'époque babylonienne, l'étude de cadavres dans un but de l'exploration scientifiques est née elle aussi à l'époque hellénistique.

devins, Chaldéens et exorcistes. Et le roi dit aux sages de Babylone : « Quiconque lira cette écriture et m'en découvrira l'interprétation, on le vêtira de pourpre, on lui mettra une chaîne d'or autour du cou et il gouvernera en troisième dans le royaume. » Alors, accoururent tous les sages du roi ; mais ils ne purent ni lire l'écriture ni en faire connaître l'interprétation au roi. Le roi Balthazar en fut très troublé, il changea de couleur et ses seigneurs demeurèrent perplexes. (Dn V, 1-9)

Dès les premiers vers, il pourrait sembler que l'énigme est déjà résolue, car le lecteur connaît à la fois le criminel et le crime. Si l'on était dans un jeu de cluéo, la solution paraîtrait claire: ce sont les complices de Balthazar, dans les coffres du trésor royal avec, nous présumons, un sac.

Selon Richard Alewyn c'est justement cette révélation très précoce du criminel dans le récit qui distingue la littérature de crimes du roman policier:

Le roman noir narre l'histoire d'un crime, le roman détective nous raconte la découverte du coupable d'un crime. Cette différence a des conséquences profondes. Dans le roman noir, le criminel est présenté aux lecteurs avant même le crime et les circonstances du crime avant son résultat. Dans le roman détective, la séquence est inversée. Quand le lecteur apprend l'identité du criminel, le roman arrive à sa conclusion ; il connaît la nature d'un crime avant son contexte ; il n'est pas témoin des circonstances du crime mais les apprend au contraire par le biais d'une reconstruction. Si le roman noir se présente en permettant au lecteur d'être en empathie avec le meurtrier et de faire l'expérience du crime dans son propre esprit, le roman détective refuse à son lecteur ces effets sensationnalistes.⁵²⁸

⁵²⁸ Ma traduction de l'original: « ...the crime novel tells the story of a crime, the detective novel that of the solution of a crime. But this difference has far-reaching consequences. In the crime novel, the criminal is presented to the reader before the crime is, and the circumstances of the crime before it's result. In the detective novel, on the other hand, the sequence is reversed. When the reader learns the identity of the criminal, the novel is necessarily at an end; he is informed of the result of the crime earlier than its circumstances; and he does not witness the circumstances, but instead learns of them by subsequent reconstruction. If the crime novel recommends itself by permitting the reader to empathize with the murderer and to experience the crime with him in his own mind, the detective novel denies its reader such sensational effects. » (« The Origin of the Detective Novel », p. 65.)

Selon cette analyse, l'épisode du « Festin de Balthazar » serait plutôt un ancêtre ou précurseur du « *crime novel* », car le lecteur peut compatir avec le criminel. La réaction de Balthazar côtoie même, comme l'ont bien souligné des chercheurs comme Al Wolters⁵²⁹, le comique : les jointures de ses hanches se relâchent, ses genoux claquent etc.

Si le lecteur a, cependant, largement accès au crime et au criminel, et ce, il faut l'avouer, très tôt dans le récit, l'analyse de cette scène nous semble toutefois incomplète. Le crime a-t-il vraiment été résolu dans ces premiers vers de l'épisode? Connaissons-nous *pleinement* et dans leur *totalité* le criminel, le mobile du crime, le lieu du crime et la solution de l'énigme? Messac propose, en fait, une définition qui laisse beaucoup plus de place à ce genre de réflexion qualitative. Pour lui, le roman policier est avant tout un récit consacré « à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels des circonstances exactes d'un événement mystérieux ». ⁵³⁰ Si cette définition est sans doute à nuancer depuis les travaux d'Eco sur l'abduction et ceux de Narcejac sur les sophismes dans le roman policier, elle ouvre quand même le champ. En effet, selon Messac, rien n'empêche que le criminel soit connu du lecteur.

Certes, la plupart des romans policiers classiques sont des *qilafès*,⁵³¹ mais la révélation de l'identité du criminel à la fin du roman n'est pas un *condicio sine qua non*

⁵²⁹ Voir « Untying the King's Knots: Physiology and Wordplay in Daniel 5 », *Journal of Biblical Literature*, vol. 110, 1991, p. 91-97.

⁵³⁰ *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, p.31.

⁵³¹ Un jeu de mot reprenant la catégorie Anglophone du roman policier, *The Whodunit*.

du genre. Dans « La lettre volée » (1844)⁵³² de Poe, par exemple, le criminel est identifié dès les premières pages de la nouvelle et le travail de Dupin consiste à trouver où la lettre volée se cache et comment le criminel finit en sa possession. L'étiquette, d'ailleurs, de « criminel » dans ce contexte est sans doute inexacte étant donné la double connotation du mot « lettre » et la difficulté, comme l'avait bien soulevé Lacan, de posséder réellement « une lettre ».⁵³³ La « vérité » recherchée ici par le détective n'est donc nullement rattachée à l'identité du soi-disant criminel. La définition de Messac repose, en fait, non pas sur *qui* l'a fait, mais sur la place accordée à l'enquête dans le récit et donc sur la question de savoir *comment* le détective arrive à la vérité. L'emploi du mot « exact » dans sa définition a un effet notable en ce qui concerne notre analyse, car si le crime et le criminel dans l'épisode du « Festin de Balthazar » semblent être connus, le lecteur est bien loin de saisir les circonstances « exactes » de ceux-ci.

En effet, l'auteur de cet épisode biblique fait tout pour diminuer, voire occulter, les conditions et la nature du crime – une stratégie littéraire qui devient évidente à la lumière d'une analyse philologique. Au moment du crime, un détail ressort de façon frappante: Balthazar ne *vole* pas les vases du Temple, il les *fait apparaître ou les fait sortir*. La Bible de Jérusalem, le Louis Segond et la traduction de Chouraqui utilisent le verbe « prendre » ou « apporter » afin de traduire ce verbe araméen très utilitaire « נִפֶּק »

⁵³² Le titre originel: *The Purloined Letter*.

⁵³³ Voir le « Séminaire sur la lettre volée » dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966. Le fait, d'ailleurs, que Messac ait décidé d'opter pour l'expression plus générale « d'évènement mystérieux » plutôt que « crime » dans sa définition du genre ne nous semble dans le contexte de ces types de romans détective nullement anodin.

(nepheq).⁵³⁴ Au lieu de se servir d'un vocabulaire précis qui connoterait alors l'idée de pillage ou de vol, l'auteur choisit, au contraire, d'employer un verbe qui n'évoque nullement la transgression.

C'est un détail essentiel, car dans le contexte socio-historique, utiliser la richesse d'un peuple soumis, surtout plusieurs années après sa défaite et sa déportation⁵³⁵ aurait pu devenir banal. L'auteur précise, par ailleurs, que ce n'est pas Balthazar le pillard originel, mais Nabuchodonosor qui avait pris les vases pendant la capture de Jérusalem et la destruction du premier temple 586 ans av.-J.C:

[...] Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. On apporta donc les vases d'or et d'argent pris au sanctuaire du Temple de Dieu à Jérusalem. (Dn V, 2-3)

Au sens strict, Balthazar ne lui fait alors qu'apporter les fruits pillés de son prédécesseur – une pratique peu choquante vu les circonstances politiques, ce qui soulève donc l'évidente question de faute et de culpabilité dans cette scène: où réside réellement le crime?⁵³⁶

Cette question devient d'autant plus complexe en s'interrogeant plus longuement sur la source exacte du mystère. Dans les premiers vers de l'épisode, Daniel est, en fait, sollicité non pas pour reconstituer le mobile et les circonstances d'un crime, mais plutôt

⁵³⁴ Ce verbe, נָפַח, reviendra quelques vers plus tard lorsque la main « sort », à proprement parler des cieux : « Soudain *apparurent* des doigts de main humaine qui se mirent à écrire... ».

⁵³⁵ Tel est le cas pendant l'exil babylonien décrit dans cet épisode.

⁵³⁶ Il est intéressant de noter que le crime est encore plus ambigu dans l'épisode de « Bel ». Tant que le roi babylonien ne cherche pas à convertir les Juifs, la croyance que les idôles puissent se nourrir ne constitue pas en soi un crime.

pour déchiffrer l'inscription cryptique. De nouveau, l'auteur déplace donc l'attention du lecteur hors la question de la criminalité. Semblable à Miss Marple qui, dans *La Plume empoisonnée*, est sollicitée pour déchiffrer des lettres nuisibles, mais qui, ce faisant, découvre des meurtres, Daniel accède lui aussi à la vérité lorsqu'il examine le cryptogramme sur le mur à la lumière du comportement de Balthazar. En recourant à l'image occasionnée par les valeurs monétaires et en plaçant les rois dans une filiation, il découvre que c'est Balthazar qui se trouve en carence. Si Nabuchodonosor a donc volé les vases du Temple, il deviendrait évident que c'est Balthazar qui mérite d'être puni.

Pour autant donc que l'affirmation : « Voici l'interprétation des mots » paraît miraculeuse, elle s'alimente d'une analyse fine des conditions qui ont précipité l'évènement mystérieux. Dans le quatrième chapitre, Nabuchodonosor a transgressé en refusant de s'abaisser devant Dieu. L'art de Daniel consiste, ainsi, à réévaluer cet acte en fonction de celui de son successeur. Lorsque Daniel explique le sens du message « mané, thécel, pharès » à Balthazar, il commence donc par remémorer les péchés de Nabuchodonosor, rappelant le temps où ce dernier avait été obligé d'errer pendant sept ans comme punition pour son manque d'humilité. Or, tandis que Nabuchodonosor comprend son erreur et finit par « loue[r], exalte[r] et glorifie[r] le Roi du Ciel » (Dn IV, 37), Balthazar demeure, selon Daniel, impassible:

Mais toi, Balthazar, son fils⁵³⁷, tu n'as pas humilié ton cœur, bien que tu aies su tout cela: tu t'es exalté contre le Seigneur du Ciel, tu t'es fait apporter les vases de son Temple, et toi, tes seigneurs, tes concubines et tes chanteuses, vous y avez bu du vin, et avez fait louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre, qui ne voient,

⁵³⁷ Historiquement son dauphin.

n'entendent, ni ne comprennent, et tu n'as pas glorifié le Dieu qui tient ton souffle entre ses mains et de qui relèvent toutes tes voies (Dn V, 23-25).

Dans ce court passage, le crime et le caractère du roi prennent tout leur relief. Les vases « d'or et d'argent » se relient aux dieux « d'or et d'argent, de bronze et de fer » que le roi loue ; le vin, auparavant utilisé dans des cérémonies pour honorer un dieu unique, déborde au cours de son festin plein d'excès et de débauche. Le crime ne se réduit donc pas à l'acte d'avoir pris les vases, mais aux séquences de cet acte lorsque le roi profane les vases sacrés. Une série d'indices disparates s'unissent alors pour céder à une vérité ultime: les actes de Balthazar constituent bien une transgression et la profanation des vases, son crime.

L'arrogance de Balthazar devient, ainsi, un des grands thèmes de cet épisode biblique et un élément essentiel à l'enquête, à l'instar à maints égards des « profilages » qui s'effectuent dans les romans policiers modernes. En référence, par exemple, au *Chien des Baskerville* de Conan Doyle, Pierre Bayard souligne que « ...l'observation ne se limite pas à l'étude des éléments matériels. Elle concerne aussi les *comportements psychologiques*, lesquels peuvent, selon Holmes, être reconstitués avec autant de précision que les faits ayant produit des indices matériels ».⁵³⁸ La capacité des détectives de profiler devient, de fait, une raison pour laquelle ils sont si sollicités. Dans « L'aventure de la Bande mouchetée »,⁵³⁹ un client entend que Sherlock Holmes est le seul à savoir « lire au fond du cœur humain ».⁵⁴⁰ Dupin, quant à lui, déclare en se vantant

⁵³⁸ *L'Affaire des chiens de Baskervilles*, p. 43.

⁵³⁹ « The Adventure of the Speckled Band »

⁵⁴⁰ « Aventures de la bande mouchetée », *Les Aventures de Sherlock Holmes*. Dans le domaine public : <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/11468/les-aventures-de-sherlock-holmes>

que « bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur ».⁵⁴¹

L'idée de reconstituer un fond psychologique des diverses parties prenantes et de mettre en évidence leurs motivations et les éléments dans leur personnalité apte à provoquer la criminalité n'est bien sûr nullement incongrue avec le genre.

C'est, en fait, cette capacité à voir au-delà des apparences et à faire appel à plusieurs méthodes simultanément, y compris celle qui découle de la psychologie, qui distingue, selon William Stowe, le travail du détective d'un simple jeu de mots croisés ou d'une opération mathématique:

Le code dans lequel ce message est intégré n'est pas unifié, conventionnel, efficace comme langage, mais multiforme et diffus, demandant non pas une traduction mot à mot et une méthode unique mais une interprétation sensible de chaque élément par un interprète expérimenté qui prend en compte toutes les lectures possibles de chaque indice, les classe, les sélectionne, les organise de telle façon qu'elles révèlent des événements du passé jusqu'à lors obscurs ou des aspects du caractère des personnages, qui à leur tour suggèrent une solution au mystère.⁵⁴²

Cette description s'applique particulièrement bien au « Festin de Balthazar », car pour résoudre l'énigme, Daniel doit analyser la scène du festin et la mettre en contexte de sa

L'original : « can see deeply into the manifold wickedness of the human heart » (« The Adventure of the Speckled Band », *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford University Press, 1993, p.174).

⁵⁴¹ « Double assassinat dans la rue morgue », p. 41. L'original : « most men, in respect of himself, wore windows in their bosoms » (p. 10).

⁵⁴² Ma traduction de l'original: « ...the code in which this message is embodied is not unified [...], but multiform and diffuse, demanding not word-for-word translation by a single set of rules but sensitive interpretation of each element by an experienced interpreter who takes all possible readings of each clue into account, then sorts them, selects among them, and organizes them in such a way that they reveal hitherto obscure events in the past or aspects of the characters' personalities, which, in turn, suggest a solution to the mystery » (« From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 368.)

connaissance des transgressions passées de Nabuchodonosor.⁵⁴³ Sa force, tout comme celle des détectives modernes, consiste à lire plusieurs indices à la fois, à les trier et à voir comment ils s'intègrent dans un système complexe pour ensuite fournir une solution qui, avec le recul, semble tout à fait évidente.

À dire vrai, l'investigation n'atteint jamais l'ampleur des romans policiers modernes. Il ne s'agit pas d'une enquête en plusieurs parties ou sur plusieurs jours. À l'instar de l'épisode de « Bel » où la solution du motif de la chambre close se limite à l'éparpillement des cendres, ou encore, l'épisode de « Susanne » où la culpabilité des vieillards se dénoue grâce à un court contre-interrogatoire, « Le Festin de Balthazar » repose également sur le déchiffrement d'un seul puzzle principal. Néanmoins, pour autant que cet épisode n'ait pas l'ampleur des nouvelles et les romans policiers modernes, il existe tout de même une forme d'investigation. Daniel contextualise l'inscription sur le mur et ne réussit à percer le puzzle que lorsqu'il examine la personnalité et les actions de Balthazar à la lumière de celles de son prédécesseur.

6.4 La main autonome

Tout au long de l'épisode du « Festin de Balthazar », on retrouve ainsi – nous venons de le voir – des stratégies narratives pour ancrer l'inscription et le crime dans une forme de discours rationnel. Le cryptogramme repose sur une série de substitutions

⁵⁴³ L'analyse précédente de Stowe sur le travail du détective vient, en fait, au cours d'une étude opposant la méthode de Sherlock Holmes à celle de Raymond Chandler. Selon ce dernier, Holmes analyse les signes en sémioticien et Marlowe déchiffre les faits en herméneute.

linguistiques; le profilage psychologique permet à Daniel de lire la situation au delà des apparences ; et le portrait de Daniel ressemble étroitement à celui de détectives modernes tel que Dupin. Les deux, rappelons-le, sont décrits comme des individus aux intelligences hors normes avec un penchant pour les puzzles et les inscriptions et une capacité à défaire des nœuds. Néanmoins, d'autres éléments dans « Le Festin de Balthazar » échappent entièrement à la raison, jusqu'à s'opposer au roman policier, comme c'est le cas avec la main autonome qui écrit le message cryptique.

À dire vrai, le fantastique et le surnaturel ne sont pas entièrement absents des romans policiers modernes. Dans *Le Chien des Baskerville*, par exemple, une femme et un homme sont littéralement morts de peur après avoir été chassés par « un énorme chien noir tel que les yeux des mortels n'en avaient jamais contemplé auparavant ».⁵⁴⁴ Cette bête énorme aux « prunelles [qui] luisaient comme des charbons ardents »⁵⁴⁵ rappelle par son ton et ses thèmes le roman gothique, précurseur immédiat du roman policier selon Jean-Claude Vareille, comme nous l'avons déjà vu.⁵⁴⁶ À la différence, cependant, des œuvres gothiques et fantastiques pleines de mystère et d'éléments inquiétants, dans le roman policier tout ce qui semble fantastique en première instance finit toujours et systématiquement par ne plus l'être. Suite aux investigations de Sherlock Holmes dans *Le Chien des Baskerville*, le lecteur apprend ainsi qu'il s'agissait d'une histoire de succession tout à fait banal : le chien a été couvert de phosphore pour lui donner une

⁵⁴⁴ *Le Chien des Baskervilles*, p. 217. Dans le domaine public :

<http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/12583/le-chien-des-baskerville#pfe0>

L'original : « an enormous coal-black hound, but not such a hound as mortal eyes have ever seen », *The Hound of the Baskervilles*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 150.

⁵⁴⁵ *Ibid.* L'original : « its eyes glowed with a smoldering glare », p. 150.

⁵⁴⁶ Cf. le chapitre 3, sous section 3.5 de cette étude.

apparence démoniaque et pour tromper les enquêteurs.

S'il y a donc de la place pour *le surnaturel* dans le roman policier, il n'y a, tout compte fait, aucune place pour des *explications surnaturelles*, comme l'indique Robert S. Paul :

[Dans le roman policier] les marteaux ne frappent pas les personnages avec leur accord et ils ne tombent pas accidentellement sur eux, si l'on en croit le raisonnement du Père Brown dans *The Hammer of God* de G.K. Chesterton, tandis que dans l'esprit logique de Lord Peter Wimsey, il n'est pas possible que des cactus ou des horloges se déplacent par leur propre volonté. Agatha Christie nous rappelle que même des tours de passe-passe sont susceptibles d'être expliqués rationnellement, lorsque l'on en connaît toutes les astuces.⁵⁴⁷

Le personnage d'Emily Trefusis qui mène l'enquête dans le roman d'Agatha Christie, *Cinq heures vingt cinq* (1931),⁵⁴⁸ l'exprime ainsi : « D'abord le phénomène surnaturel. Il existe peut-être, mais je l'écarte d'office ».⁵⁴⁹ Si la main autonome dans « Le Festin de Balthazar » n'est donc pas en soi en contradiction avec le roman policier, le fait qu'elle ne puisse pas s'expliquer de manière rationnelle ou scientifique – effet de truquage, résultat d'un produit chimique, illusion d'optique – l'est.

En effet, non seulement Daniel ne cherche pas à expliquer le phénomène surnaturel, mais, au fil de l'intrigue, la présence de la main devient tout à fait naturelle, la

⁵⁴⁷ Ma traduction de l'original : [In the detective novel] hammers do not hit people of their own accord, and they do not often fall accidentally on people, according to the reasoning of Father Brown in G.K. Chesterton's « The Hammer of God », while in the logical mind of Lord Peter Wimsey, there is no possibility of clocks and cactus plants moving of their own volition. Agatha Christie reminds us that even conjuring tricks are capable of rational explanation when we know everything there is to know about the thing being used », Robert.S. Paul, *Whatever Happened to Sherlock Holmes? Detective Fiction, Popular Theology, and Society*, Southern Illinois University Press, 1991, p. 16.

⁵⁴⁸ Le titre originel : *The Sittaford Mystery*.

⁵⁴⁹ *Cinq heures vingt cinq*, trad. Louis Postif, Paris, Livre de Poche, p. 131.

manifestation du divin étant un fait accompli qui n'a pas besoin de s'expliquer hors du divin. Après avoir décrit Nabuchodonosor et Balthazar comme le feront les détectives modernes, le raisonnement de Daniel bascule ainsi dans l'invraisemblable :

Mais toi, Balthazar, son fils, tu n'as pas humilié ton cœur, bien que tu aies su tout cela: tu t'es exalté contre le Seigneur du Ciel, tu t'es fait apporter les vases de son Temple, et toi, tes seigneurs, tes concubines et tes chanteuses, vous y avez bu du vin, et avez fait louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre, qui ne voient, n'entendent, ni ne comprennent, et tu n'as pas glorifié le Dieu qui tient ton souffle entre ses mains et de qui relèvent toutes tes voies. *Il a donc envoyé cette main qui, toute seule, a tracé cette écriture* (Dn V, 22-24).

L'idée que l'orgueil de Balthazar ait pu déclencher le courroux de Dieu et que celui-ci ait pu prendre la forme d'une main autonome et écrivant dépassent bien entendu toute forme de rationalité ou de science.

Cette logique est la marque, de fait, d'une société agissant, au moins en partie, selon une forme de pensée que Northrop Frye et Jay Macpherson appellent métaphorique. S'inspirant des travaux de Giambattista Vico, ces derniers tracent trois phases historiques du langage, dont la première, métaphorique, infiltre le récit biblique. L'emploi de métaphores dans la Bible, expliquent-t-ils, « n'est pas un ornement de langage : c'est le mode opératoire de la pensée ».⁵⁵⁰ De ce fait, des événements en apparence distincts, tels qu'un crime d'idolâtrie et une défaite militaire se retrouvent unis par une logique divine. Dieu, étant omniprésent et le créateur universel, colmate la brèche entre cause et conséquence : « L'élément unificateur de l'expression verbale est

⁵⁵⁰ Ma traduction de l'original: « Metaphore is not an ornament of language: it is the controlling mode of thought » (*Biblical and Classical Myths*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 31).

‘le dieu’ ou esprit de la nature personnelle ». ⁵⁵¹ C’est une forme de pensée qui résiste (au moins à l’état des connaissances à la fin du XIX^e siècle) à la science. ⁵⁵² Comment quantifier, observer ou même comprendre que Dieu envoie une main qui écrit de manière autonome? Comment comprendre que cette main annonce la mort d’un roi? Ou encore qu’une armée marche sur une ville suite à l’usage de vases sacrés lors d’un festin idolâtre?

D’une part, le déchiffrement de Daniel repose donc sur des explications tout à fait rationnelles. C’est la partie de l’épisode qui porte sur le déchiffrement de l’inscription sur le mur, sur le mystère du crime, sur l’analyse de la personnalité de Balthazar par comparaison à celle de son prédécesseur, Nabuchodonosor. D’autre part, son analyse s’ouvre sur une logique tout à fait invraisemblable, surnaturelle et religieuse. Au vu donc de cet élément fantastique, est-il toujours possible de considérer « Le Festin de Balthazar » comme un ancêtre du roman policier moderne?

À en croire Carlo Ginzburg, la réponse sera, selon toute probabilité, positive. Son célèbre article, « Traces : la racine du paradigme indiciaire », né du désir de « sortir des ornières de l’opposition stérile entre ‘rationalisme’ et ‘irrationalisme’ », ⁵⁵³ définit la

⁵⁵¹ Frye, *Le Grand Code*, p. 56

⁵⁵² L’analyse de Frye, très vaste, trace trois cycles de langage – métaphorique, métonymique et similitique – dont le dernier dominant aux XIX^e et au XX^e siècles tire vers sa fin. Il est intéressant de noter que selon Frye, ce retour vers une forme de pensée métaphorique s’effectue par la science, notamment grâce aux travaux d’Einstein réunissant objet et sujet sous une logique interne de l’énergie: « Mais chose étonnante, ce serait aussi contemporain de la physique post-einsteinienne, dans laquelle les atomes et les électrons ne sont plus considérés comme des choses, mais plutôt comme des traces de processus. Dieu peut avoir perdu sa fonction de sujet ou d’objet d’un prédicat, mais peut-être n’est-il pas tant mort qu’enseveli dans un langage mort », p. 58.

⁵⁵³ « Traces : la racine du paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Verdier Poche, 2010, p. 218.

genèse du roman policier non pas en fonction d'une dialectique naturel/surnaturel, mais au contraire, en fonction d'un changement radical s'effectuant au sein de la pensée à la fin du XIX^e siècle qu'il nomme le « paradigme indiciaire ». Se concentrant sur trois penseurs et personnages (Morelli, Freud et Sherlock Holmes), il montre comment se popularise à la fin du siècle une méthode de plus en plus axée sur les détails, les traces et les indices. Morelli cherche ainsi à prouver l'existence de peintures contrefaites non pas en analysant les éléments les plus caractéristiques d'un artiste, tel que le fameux sourire de De Vinci, mais en se focalisant, au contraire, sur les éléments en apparences les plus banals et petits, tels les lobes des oreilles ou les ongles. Freud se concentre sur les lapsus, les tics, les symptômes afin de comprendre la face cachée et refoulée d'un individu. Quant à Sherlock Holmes, il se penche, bien entendu, sur les indices matériels les plus infimes : les mégots de cigarettes, les empreintes, les gouttes de sang. Dans chacun de ces cas, des traces permettent ainsi de saisir une réalité plus profonde, impossible d'accès autrement.

Ce paradigme infiltre petit à petit la pensée de la Belle Époque, mais n'est pas sans précédent. Ginzburg en retrouve des exemples dans la pensée d'Aristote, dans les descriptions et littératures cynégétiques ainsi que dans les pratiques de la divination. Il le retrouve également dans la fable orientale des « Trois princes », en grande circulation chez les Kirghizs, les Tatars, les Hébreux et les Turcs, dont l'intrigue principale consiste à décrire l'aspect d'un animal – souvent un chameau ou un cheval – simplement par les traces. En observant les empreintes de l'animal, trois ou parfois quatre frères selon les variantes, parviennent à décrire l'animal comme étant blanc, aveugle d'un œil et portant deux outres sur le dos, l'une pleine de vin et l'autre d'huile. On peut bien facilement

repérer dans cette histoire le schéma ancestral du roman policier ainsi que l'épisode de « Bel » lorsque Daniel examine les empreintes pour déterminer la présence d'une porte secrète, ou, dans une moindre mesure, « Le Festin de Balthazar » lorsqu'il analyse des signes afin de tirer des conclusions plus larges.

Dans sa thèse doctorale, Messac avait lui aussi relevé l'importance de cette fable orientale dans un chapitre intitulé : « Les arcanes de la *Firásah* » où il appelle le raisonnement indiciare au socle de l'histoire selon le mot arabe, « *Firásah* » : « Qu'il s'agisse d'interpréter les traces d'un chameau, le gout de la chair d'un chevreau, le caractère d'un sultan ou le volume d'un chapeau, c'est toujours le même mode de raisonnement, qui entrent en jeu. Et cette *science*, c'est toujours la *Firásah* ». ⁵⁵⁴ Or, à la différence de Ginzburg, Messac avait relevé un appendice à l'histoire des « Trois princes » :

...après avoir accompli des exploits qui les apparentent aux détectives ou aux chercheurs de pistes, voilà que nos trois ou nos quatre frères exécutent de nouveaux tours de force – trop fabuleux, peut-être. Nos subtils raisonneurs se muent en nécromants, échangent des observations sur l'art de pétrir la pâte, sur la chair des chevreaux morts et le caractère des sultans vivants. ⁵⁵⁵

Si le conte partage donc plusieurs points en commun avec le roman policier moderne, nombre d'éléments s'écartent du genre, ainsi que le souligne Messac : « Deviner qu'un chameau est borgne parce qu'il ne tond l'herbe que d'un seul côté, c'est bien. [...] Mais

⁵⁵⁴ *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, p. 49.

⁵⁵⁵ *Ibid*, p. 47.

deviner par la seule dégustation qu'un vin provient d'une vigne plantée sur un tombeau, cela nous paraît tomber dans le fantastique ».⁵⁵⁶

Nous voici donc de nouveau devant notre question originelle. Est-il possible de considérer un épisode tel « Le Festin de Balthazar » comme un précurseur du roman policier alors que son énigme principale repose sur une inscription écrite par une main envoyée par Dieu et que le récit tombe par moments, comme le conte des frères et le chameau, dans le fantastique ?

6.5 Rétrospection et prophétie

Cette question offre de nombreuses pistes de réflexion sur la manière dont on évalue les textes précurseurs d'un genre littéraire et se complexifie, de fait, d'une discussion épineuse sur la temporalité. En effet, l'explication de la présence de la main divine s'adosse à une forme de pensée prophétique. Daniel comprend l'arrivée de la main divine comme l'annonce de la condamnation et la prédiction du châtiment à venir. Certes, nombreux sont les détectives modernes à effectuer des déclarations en apparence extraordinaires. Nous avons déjà vu à quel point, dans le roman policier, s'accumulent des raisonnements infondés, à quel point le processus du détective repose sur des estimations, à quel point des proclamations ont l'air véritablement miraculeuses et invraisemblables, les connaissances des détectives rivalisant avec celles d'un Dieu. Mais, dans chacun de ces cas, quelle que soit la manière dont les détectives arrivent à la vérité,

⁵⁵⁶ *Ibid.*

leurs conclusions peuvent toujours, en fin de compte, se vérifier au fur et à mesure de l'investigation.

La même chose ne peut être dite pour toutes les assertions de Daniel. En effet, si une partie de l'inscription dans « Le Festin de Balthazar » est bien axée sur le passé (le vol des vases), l'autre est axée sur l'avenir, orientée sur un ordre politique et un régicide en devenir qui ne peuvent être anticipés par ni la raison, ni la science. Si le récit s'achève sur l'arrivée de l'armée perse et la mort de Balthazar – montrant bien que Daniel avait raison (tout comme, dans ce sens, des détectives modernes) – au moment où il entreprend ces annonces, il n'y a aucune raison d'y voir autre chose que des suppositions.

Dès 1881, cette importante question temporelle a fait l'objet d'un article de Thomas Huxley: « On the Method of Zadig : Retrospective Prophecy as a Function of Science ».⁵⁵⁷ Ici, Huxley compare le comportement de Zadig dans le roman de Voltaire – un autre de ces détectives avant l'heure – à la méthode prophétique qui consiste elle aussi à lire les signes. Aussi compare-t-il une littérature essentiellement rétrospective à une littérature prophétique. Il n'est nullement anodin, d'ailleurs, que l'image du chien, ce limier qui renifle, se précipite sur les pas des autres, retraçant le parcours déjà pris, émerge comme un symbole du roman policier.⁵⁵⁸ Dans *Une étude en rouge*, Conan Doyle explique le travail du détective en fonction de cette projection sur le passé. Après

⁵⁵⁷ « On the Method of Zadig : Retrospective Prophecy as a Function of Science » dans *Science and Culture*, Londres, 1881, p. 128-148.

⁵⁵⁸ Je pense par exemple à l'assistance portée par le bienheureux canidé Toby dans « Le Signe des quatre » ou encore le livre sur l'importance des chiens que Sherlock songe à écrire dans « L'Homme qui grimpa », sans pour autant mentionner la nouvelle la plus célèbre dans le canon Sherlock Holmes : « Le Chien des Baskerville ».

avoir percé le mystère des meurtres et du message crypté RACHE en trois jours, Sherlock tente d'expliquer son processus à un Watson perplexe et émerveillé:

Je suppose que vous racontiez une série d'évènements à un groupe de personnes, et que vous leur demandiez de vous en dire la suite ; elles les repasseront dans leur esprit et la plupart d'entre elles trouveront ce qui en découle. Maintenant, le contraire : vous leur donnez d'abord la fin d'une autre série d'évènements ; combien pourront en inférer la série? Fort peu. C'est cette dernière opération que j'appelle le raisonnement analytique ou le raisonnement à rebours. (p. 100)⁵⁵⁹

Umberto Eco, sans doute jouant autant sur le roman de Conan Doyle que sur le passage cynégétique dans *Zadig*, ouvre *Le Nom de la Rose* avec une mise en scène exemplaire de ce type de raisonnement à rebours. Lorsque Guillaume de Baskerville et Adso se rapprochent de l'Abbaye, ils tombent sur le cellérier, Rémigio de Varagine, qui leur conseille d'aviser l'Abbé de leur arrivée. La réponse de Guillaume étonne par sa connaissance des actions passées :

« - Je vous remercie, seigneur cellérier, répondit cordialement mon maître, et j'apprécie d'autant plus votre courtoisie que pour me saluer vous avez interrompu votre poursuite. Mais n'ayez crainte, le cheval est passé par ici et a pris le sentier de droite. Il ne pourra pas aller bien loin car, arrivé au dépôt des litières, il devra s'arrêter. Il est trop intelligent pour se précipiter le long du terrain abrupt...

- Quand l'avez-vous vu ? demanda le cellérier.
- Nous ne l'avons pas vu du tout, n'est-ce pas, Adso ? dit Guillaume en se tournant vers moi d'un air amusé. Mais si vous cherchez Brunel, l'animal ne peut être que là où j'ai dit. »

Le cellérier hésita. Il regarda Guillaume, puis le sentier, et enfin demanda : « Brunel ? Comment savez-vous ?

- Allons, allons, dit Guillaume, il est évident que vous êtes en train de chercher Brunel, le cheval préféré de l'Abbé, le meilleur galopreur de votre écurie, avec sa robe noire, ses cinq pieds de haut, sa queue

⁵⁵⁹ L'original : « Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the result would be. They can put those events together in their minds, and argue from them that something will come to pass. There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led up to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backwards, or analytically », (p.134.)

somptueuse, son sabot petit et rond mais au galop très régulier ; tête menue, oreilles étroites mais grands yeux. Il a pris à droite, je vous dis, et dépêchez-vous, en tout cas. » (p. 29)⁵⁶⁰

Non seulement Guillaume infère-t-il donc que le cellérier a perdu son cheval, mais il en connaît aussi le nom, la taille et la couleur de l'animal ainsi que la direction dans laquelle il est passé sans jamais l'avoir croisé. Il reconstitue, de façon tout à fait remarquable, la série des événements. Dans le déjà fait, il voit donc ce que personne d'autre n'est capable de voir et lit ce que personne d'autre n'est capable de lire, devenant un véritable prophète du passé.

Si le prophète et le détective semblent donc tous deux partager une forme de clairvoyance, le prophète étant capable, dans certains cas, de *voir* l'avenir et le détective, le présent et le passé,⁵⁶¹ cette distinction chronologique ne peut être résumée de façon aussi simple. La prophétie soulève, en effet, un conflit temporel important : si le texte biblique présente Dieu comme étant infallible et conscient du passé, présent et futur et que le prophète a accès à cette information, n'est-il pas en train de lire non pas le futur, mais le passé, un événement déjà et préalablement accompli par Dieu ? Saint Augustin

⁵⁶⁰ L'original : « 'Vi ringrazio, signor cellario' ripose cordialmente il mio maestro, 'e tanto più apprezzo la vostra cortesia in quanto per salutarmi avete interrotto l'inseguimento. Ma non temete, il cavallo è passato di qua e si è diretto per il sentiero di destra. Non potrà andar molto lontano perché, arrivato al deposito dello strame, dovrà fermarsi. È troppo intelligente per buttarsi lungo il terreno scosceso...' 'Quando lo avete visto?' 'Non' l'abbiamo visto affatto, non è vero Adso ?' disse Guglielmo volgendosi verso di me con aria divertita. 'Ma se cercate Brunelle, l'animale non può che essere là dove io ho detto.' » (p. 30-31).

⁵⁶¹ Tel que l'exprime Sherlock Holmes dans « Le Chien des Baskervilles » : « Je puis discuter le présent, le passé... mais je me déclare incapable de prédire la résolution qu'un homme prendra dans l'avenir » (p.238). L'original : « The past and the present are within the field of my inquiry, but what a man may do in the future is a hard question to answer » (p.167).

(354-430) pose les jalons de ce dilemme sous forme de dialogue fictionalisé avec le militaire romain, Euodius:

Augustin : ...Si tu prévoyais que quelqu'un va pécher, il ne serait pas nécessaire qu'il pèche ?

Euodius : Au contraire, il serait nécessaire qu'il pèche ; autrement, ma prévision ne serait pas une prescience, faute de porter sur des choses certaines.

A : Si donc les choses prévues arrivent nécessairement, ce n'est pas parce que la prescience est divine, mais seulement parce qu'il y a prescience ; car, si la chose prévue n'est pas certaine, il n'y a pas de prescience.

E : D'accord ; mais où nous mène tout cela ?

A : À ceci que, si je ne me trompe, tu ne forcerais pas pour autant à pécher celui dont tu aurais prévu qu'il pèchera, et ta prescience, elle même ne le forcerait pas à pécher ; et pourtant, il n'y a aucun doute qu'il ne pèche ; autrement, tu ne prévoirais pas cet événement futur. De même donc qu'il n'y a pas contradiction à ce que tu saches par ta prescience ce qu'un autre accomplira par sa volonté, ainsi Dieu, sans forcer personne à pécher, prévoit cependant ceux qui pècheront par leur propre volonté.⁵⁶²

Cette démonstration s'inscrit dans une discussion traitant plus spécifiquement de la question de savoir si un Dieu Tout Puissant, par vertu de cette toute puissance, est également responsable des péchés de l'homme,⁵⁶³ mais aussi dans le débat sur l'inéluctabilité du temps.

Le sujet réapparaît dans les *Confessions* lorsque le théologien cherche à comprendre comment Dieu peut exister dans les limites d'un cadre temporel:

⁵⁶² *Du libre arbitre, Œuvres de Saint Augustin*, 2^{ième} édition, revue augmentée, trad. F.J. Thonnard, vol. 6, « Dialogues philosophiques », livre 3, ch. 4, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1952, p.343-345. Le titre originel : *De libero arbitrio*.

⁵⁶³ L'ouvrage *Du libre arbitre* commence, en effet, avec la phrase suivante : « Dieu n'est pas l'auteur des mauvaises actions, mais de leur châtement ».

...ce n'est pas selon le temps que tu précèdes les temps ; autrement tu ne précèderais pas tous les temps. Mais tu précèdes tous les temps passés selon la hauteur de ton éternité toujours présente. Et tu surpasses tous les temps futurs, parce qu'ils sont futurs et qu'une fois venus ils seront passés, *tandis que toi, tu es identique à toi-même, et tes années ne s'évanouiront pas*. Tes années ni ne vont ni ne viennent ; les nôtres vont et viennent pour que toutes puissent venir. Tes années subsistent toutes simultanément, parce qu'elles subsistent ; elles ne vont pas, chassées par celles qui viennent, puisqu'elles ne s'en vont pas. Mais les nôtres existeront toutes, quand toutes elles n'existeront plus. *Tes années sont un jour unique*, et ton jour n'est pas le jour quotidien, mais « l'aujourd'hui » parce que ton « aujourd'hui » ne cède pas la place à un « demain », car il ne succède pas non plus à un « hier ». Ton « aujourd'hui » c'est l'éternité.⁵⁶⁴

Dans cette formule particulièrement poétique : « ton 'aujourd'hui' c'est l'éternité », s'élève toute la complexité du temps tel qu'il s'applique au concept divin.⁵⁶⁵ En effet, toute la question de la prophétie rejoint celles des temps grammaticaux de la Bible qui ne fonctionnent pas selon une forme strictement temporelle, mais comportent des caractéristiques aspectuelles. L'action est définie selon son caractère accompli ou inaccompli.

En ce qui concerne « Le Festin de Balthazar », ce paradoxe est frappant : l'invasion perse n'a pas eu lieu et pourtant Daniel en parle comme si c'était déjà un fait accompli utilisant une conjugaison dite « parfaite »⁵⁶⁶ qui se trouve traduite en français

⁵⁶⁴ *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Société d'édition "Les Belles lettres," 1961, p. 297-299.

⁵⁶⁵ Si dans cette démonstration, le théologue cherche à réctifier la liberté de l'individu avec la présience, envisageant ainsi un scénario où les deux philosophies co-existent, dans ses écrits ultérieurs, il favorise de plus en plus le déterminisme. Sur le sujet de ce débat théologique, cf. *Predestination and Free Will : Four Views of Devine Sovereignty and Human Freedom* édité par David et Randall Basinger, « Prophecy, Freedom, and Middle Knowledge » de Thomas Flint, *The God of the Philosophers* d'Anthony Kenny, *God, Time, and Knowledge* de William Hasker, *La Sagesse et la prophétie* de Ghislain Lafonte, *Predestination, God's Foreknowledge, and Future Contingents* de William Ockham.

⁵⁶⁶ Comme, d'ailleurs, est la tendance pour les verbes reliés aux activités divines.

par des participes passées – faute d'équivalents véritables : « Mené : Dieu a mesuré ton royaume et l'a livré; Teqel : tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut; Parsîn : ton royaume a été divisé et donné aux Mèdes et aux Perses. » (Dn V, 25-28). Comme le détective qui lit *le futur* du *passé*, comme Guillaume de Baskerville qui connaît le cheval sans le voir, Daniel n'a pas besoin de savoir leurs armées en marche pour annoncer la victoire des Perses. Si dans « Le Festin de Balthazar », Daniel annonce un évènement qui, selon une optique progressive de l'histoire, n'a pas encore eu lieu, la trame narrative reproduit néanmoins cette double avancée progression/régression si caractéristique du roman policier.

La différence entre Daniel et Sherlock Holmes, Dupin ou Miss Marple repose ainsi, non pas sur l'enquête ou sur la méthode d'investigation, mais sur ce qui suit la conclusion de l'enquête. Le coupable une fois découvert devra répondre de ses actes devant la justice, mais les bourreaux de Balthazar le seront sans avoir conscience du crime qu'ils réparent. En effet, si les Perses envahissent Babylone ce n'est pas pour punir Balthazar d'avoir volé et profané les vases du temple. Dans sa dimension religieuse, le texte implique que les Perses sont les instruments aveugles d'une justice divine. « Le Festin de Balthazar » semble, de ce fait, se placer au carrefour de deux pensées généralement considérées antithétiques. D'une part, il existe bien une dimension fantastique et religieuse. Dieu est présent dans le récit et agit de manière concrète. Daniel, son émissaire, interprète ses actes, lit les signes avant les autres, prédit et prophétise. D'autre part, le récit conserve une importante dimension rétrospective puisque Daniel résoudra un crime passé grâce à la raison. Il va, en effet, de soi, que si le crime était résolu dès les premiers vers de l'épisode, il n'y aurait pas eu besoin du

message mystérieux ; pas eu besoin d'un personnage tel que Daniel pour profiler les rois babyloniens ; pas eu besoin d'un déchiffreur d'énigmes et de puzzles.

Chapitre 7 : Daniel V et le code herméneutique

Dans sa forme classique, dont Poe, Conan Doyle, Gaboriau, Leroux et Christie sont sans doute parmi les écrivains les plus connus et les plus représentatifs, le genre du roman policier repose notamment sur la mise en place d'un jeu intellectuel lié à la résolution d'un crime. En suivant, lisant et interprétant les indices, le détective se rapproche de plus en plus de la solution et finit par accéder à une vérité cachée. Selon Denis Porter, le roman policier pourrait donc être le mieux défini comme « un récit en prose basé sur un effort à combler une lacune logico-temporelle ».⁵⁶⁷ Roger Caillois le résume ainsi :

Dans le roman policier [...], *le récit suit l'ordre de la découverte*. Il part d'un évènement qui est un aboutissement et de cette donnée, remonte aux causes qui ont précipité la tragédie. Il retrouve successivement les différentes péripéties que le roman d'aventures aurait relatées dans l'ordre où elles se sont produites.⁵⁶⁸

Ce n'est donc qu'en reconstituant les circonstances du crime et en revenant au point temporel du début, à ce moment où le crime se déploie, que le détective est victorieux.

⁵⁶⁷ Ma traduction de l'original: « ... a work of prose narrative founded on the effort to close a logico-temporal gap » (« Backward Constructuion and the Art of Suspense », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 329.)

⁵⁶⁸ *Le Roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941 p. 11.

De ce point de vue, le roman policier se lit comme une sorte de phrase herméneutique, telle que la définit Roland Barthes : « elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les délais de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement) (S/Z)' ». ⁵⁶⁹ Ce va et vient entre interrogation et réponse est à vrai dire « typique du récit romanesque *en général* » ⁵⁷⁰, mais dans les romans policiers, la part attribuée à l'herméneutique devient plus importante. Il est possible, comme l'indique Frank Kermode,

de raconter une histoire d'une telle façon que le principal objet du lecteur est de découvrir, par l'interprétation d'indices, la réponse à un problème posé d'emblée. Toute autre considération peut être subordonnée à cette interprétation, ou, comme je pourrais l'appeler, cette activité herméneutique. ⁵⁷¹

Franck Évrard l'exprime ainsi : « Par sa structure énigmatique, par ses détours et ses retards, le roman policier offre la possibilité d'une lecture détournée, attentive aux ruses, aux déplacements et aux équivoques du texte. Une véritable leçon de lecture ». ⁵⁷²

⁵⁶⁹ Évrard, *Lire le roman policier*, p. 11. Frank Kermode explore également le lien entre le genre du roman policier et le code herméneutique tel que Barthes l'explicite dans *SZ*. Voir son article « Novel and Narrative », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 175-196. Pour une excellente analyse du roman policier et l'herméneutique, voir également le chapitre « Reception theory and the Hermeneutics of Detection » de l'ouvrage de George N. Dove, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green, Bowling Green State University Press, 1996.

⁵⁷⁰ Vareille, « Préhistoire du roman policier », p. 25.

⁵⁷¹ Ma traduction de l'original : «...it is possible to tell a story in such a way that the principal object of the reader is to discover, by an interpretation of clues, the answer to a problem posed at the outset. All other considerations may be subordinated to this interpretative, or, as I shall call it, hermeneutic activity » (« Novel and Narrative », p. 179)

⁵⁷² *Lire le roman policier*, p. 135.

Peut-on constater un effet semblable dans le Livre de Daniel ? Ni « Le Festin de Balthazar », ni les chapitres deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » ne contiennent, à vrai dire, le même nombre de péripéties que la majorité des romans policiers. Les leurres, les personnages douteux, les circonstances équivoques sont des éléments qui se sont, en effet, multipliés au fur et à mesure du développement du genre lorsque les intrigues ont dû gagner en complexité pour répondre à un lectorat de plus en plus familier de ses ruses. Mais, l'herméneutique joue, nous allons le voir, un rôle clef dans Daniel V. Le but de ce chapitre sera donc d'explorer cet aspect du récit. Comment le code herméneutique se manifeste-t-il dans l'épisode du « Festin de Balthazar », quelle place occupe-t-il dans le récit et comment se relie-t-il à une préhistoire du roman policier ?

7.1 « Le Festin de Balthazar » comme guide de lecture

Dans l'épisode du « Festin de Balthazar », l'apparition de la main mystérieuse et de son écriture cryptique déclenche le mystère. Pour le lecteur, les questions que le récit entraîne sont immédiatement manifestes : d'où vient la main autonome ? Pourquoi écrit-elle ? Et quelle est la signification du message ? C'est une énigme qui est d'ailleurs bien explicitée dans le récit lorsque le roi Balthazar pose le jalon central : « Quiconque lira cette écriture et m'en découvrira l'interprétation, on le vêtira de pourpre, on lui mettra une chaîne d'or autour du cou et il gouvernera en troisième dans le royaume. » (Dn V, 7).

Si l'énigme est donc bien claire, la réponse l'est moins et se dissimule dans un récit opaque à dessein. La clef de l'énigme se trouve, en effet, dans un vers en apparence

tout à fait banal : « ...Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses » (Dn V, 2). Rien ici ne semble indiquer la solution, et pourtant il s'agit du moment charnière du récit, car ce vers renvoie au premier chapitre du livre où le lecteur apprend que Nabuchodonosor a pris des objets sacrés du Temple de Dieu lors de l'occupation babylonienne: « Il les emmena au pays de Shinéar et déposa les objets dans le trésor de ses dieux » (Dn 1, 2). L'évènement mystérieux vient ainsi non seulement à la suite du festin, mais aussi à la suite des péchés du roi Nabuchodonosor. Saisissant ce détail, Daniel est donc capable de recontextualiser le cryptogramme. Il place Balthazar dans une filiation et arrive à un moment de révélation ultime : les valeurs monétaires sur le mur ne sont pas employées de manière littérale, mais de façon allégorique pour correspondre à différents régents et royaumes. Le simple fait qu'il s'agisse ainsi d'un crime qui remonte au roi Nabuchodonosor fait donc éclater la vérité.

Dans un récit à énigme, rien, comme le soulève Paul Auster, n'est perdu :

[...] il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient significatifs. Et même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, ce qui revient à la même chose. Le monde du livre s'anime et foisonne de possibilités de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influencer sur le dénouement de l'histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel ; le centre du livre se déplace avec chaque évènement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin.⁵⁷³

⁵⁷³ *Cité de verre*, p. 13-14.

Comme dans maints romans policiers classiques où la fin de l'intrigue incite un retour sur les indices ratés lors de la première lecture, le déchiffrement de Daniel pousse le lecteur à réexaminer la description initiale du vol des vases et du festin. Celui-ci doit réévaluer le contexte: l'interdiction de la vénération d'objets traversant toute la Bible hébraïque, l'histoire juive de la destruction babylonienne du premier Temple en 586 av. J.-C, ainsi que l'enchaînement des chapitres dans Daniel puisque l'épisode du « Festin de Balthazar » suit un chapitre (ch. 4) où Nabuchodonosor néglige d'apprécier Dieu à sa juste valeur.

Dans son ouvrage *Reading Daniel as a Text In Theological Hermeneutics*, Aaron B. Hebbard voit dans ces pratiques narratives d'occultation l'aspect le plus significatif du Livre de Daniel. Il propose, en effet, que le but principal de Daniel – semblable, d'ailleurs, à ce que nous constatons dans la critique sur le roman policier – est « d'instruire le lecteur sur les tenants et les aboutissants de la manière de s'y prendre pour effectuer un travail d'interprétation ».⁵⁷⁴ À travers son étude sur les différents narrateurs dans Daniel et son analyse de chaque chapitre, ce dernier relève les nombreuses stratégies d'écriture mises en place pour pousser le lecteur à adopter la posture d'herméneute. Parmi elles, la langue employée est significative. Le Livre de Daniel alterne, rappelons-le, entre l'hébreu (employé dans le chapitre 1,1 au chapitre 2,4a et puis encore dans le chapitre 8,1 au chapitre 12,13) et l'araméen (employé dans le chapitre 2, 4b au chapitre 7, 28). Selon toute probabilité, il y a, comme nous l'avons déjà vu, des raisons historiques importantes à ce bilinguisme, les chapitres 2 à 7 étant écrits

⁵⁷⁴ Ma traduction de l'original: « teach the reader how to go about doing the business of interpretation » (*Reading Daniel as a Text in Theological Hermeneutics*, Eugene, Pickwick, 2009, p.7)

originellement sans doute, comme le propose J.J. Collins, avant les chapitres hébreux. Si, cependant, la seule raison justifiant ce bilinguisme était d'ordre historique, on pourrait s'attendre à ce que chaque chapitre soit écrit entièrement en hébreu ou entièrement en araméen. Ce que nous voyons, cependant, ce sont des coupures qui s'effectuent à l'intérieur d'un même chapitre au moment d'une rupture dans la narration telle que quand un personnage prend la parole. Selon Hebbard, ce vacillement entre les langues ainsi que « l'usage décroissant de l'hébreu comme langue parlée a conduit à voir de plus en plus en cette langue un dialecte érudit »⁵⁷⁵ donnent à croire que le bilinguisme de Daniel révèle un désir narratif de rendre la lecture hermétique. La rédaction finale de Daniel coïncide, en effet, à un moment propice où la langue a pu être utilisée comme une clé de lecture et du code : tous ceux n'étant pas suffisamment qualifiés et instruits pour pouvoir alterner entre l'hébreu et l'araméen se retrouvent, bien sûr, exclus.

Cette conformité entre fond et forme, entre un personnage qui interprète et défait des nœuds et le texte qui nécessite lui-même un déchiffrement, fait partie de la première réception du livre. Par la terminologie employée pour désigner le mystère et l'interprétation dans les manuscrits de la mer morte, nous savons que les lecteurs de la communauté de Qumran faisaient d'ores et déjà le lien entre plusieurs épisodes dans Daniel et l'activité plus générale de l'interprétation:

Dans Daniel II et IV, Nabuchodonosor a des rêves mystérieux qui sont désignés par le terme זר, « énigmes » (II, 18, 27, 29, 47 ; IV, 6). L'interprétation de ces rêves est désignée par פשרא. À Qumrân, *pesher* est le terme employé pour l'interprétation des Écritures et il y a de

⁵⁷⁵ Ma traduction de l'original : the diminishing use of Hebrew as a common vernacular [that] led to its growing status as a more scholarly dialect. » (*Ibid*, p, 22.)

clairs analogies entre l'interprétation du rêve de Daniel et l'exégèse de la secte⁵⁷⁶

À ces chapitres consacrés à des rêves, nous pouvons également ajouter celui du « Festin de Balthazar » qui contient lui aussi le terme *peshar* dans le contexte du déchiffrement de l'inscription cryptique.⁵⁷⁷ Il existe donc une forte possibilité qu'au moment même de la rédaction – ou au moins dans les quarante années suivant sa compilation – le Livre de Daniel soit dressé comme une sorte de guide exégétique : un manuel qui enseigne à déchiffrer et à interpréter les textes sacrés.

Il est important de mentionner que cette affirmation pourrait s'appliquer bien entendu à toutes écritures bibliques et « que le problème herméneutique », comme le souligne Ricoeur, « s'est d'abord posé dans les limites de *l'exégèse* ».⁵⁷⁸ Le principe même d'un livre qui est censé détenir une vérité présuppose que les diverses intrigues qui touchent les personnages bibliques s'inscrivent dans une histoire plus large. Dans les écritures saintes s'incarnent, comme le soulève Auerbach, « la doctrine et la Promesse, qui leur sont indissolublement unies. C'est pourquoi elles possèdent un arrière-plan et sont obscures ; elles contiennent un deuxième sens, caché. ».⁵⁷⁹ Cette « Promesse » nourrit des siècles de quêtes exégétiques et « d'infinies lectures » : le Midrash, la patristique, le Zohar, l'herméneutique moderne, pour ne citer que quelques exemples, ont

⁵⁷⁶ Ma traduction de l'original : « In Daniel 2 and 4, Nebuchadnezzar has mysterious dreams that are designated by the term זר, « mystery » (2 :18, 27, 29, 47, 4 :6). The interpretation of these dreams is called פשרא. At Qumran, *peshar* is the term for the interpretation of Scripture, and there are clear analogies between Daniel's dream interpretation and sectarian exegesis » (J.J Collins, *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 74.)

⁵⁷⁷ *Ibid*, p. 247.

⁵⁷⁸ *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p.7.

⁵⁷⁹ *Mimésis*, p. 24.

accompagné de leurs commentaires la diffusion du corpus biblique ».⁵⁸⁰ La lecture est, de fait, par elle-même une démarche herméneutique, comme le souligne Norbert Wiener : « En anglais, énigme se dit *riddle* qui vient du vieux verbe *to rede* qui veut dire ‘chercher la solution’ et d’où est sorti le verbe moderne *to read* : lire. ».⁵⁸¹ Tout comme l’herméneutique s’étend donc à toute lecture dans la mesure où chaque œuvre littéraire nécessite une forme de décryptage de la part du lecteur, la Bible devient elle aussi le point de départ d’une série de commentaires qui cherchent à accéder à une vérité. La différence entre Daniel et tout autre texte biblique repose sur le degré auquel le récit pose les fondements de ce processus interprétatif. L’énigme dans plusieurs épisodes de Daniel – tout comme dans le roman policier – devient, comme l’avait bien signalé Vareille, le « moteur du récit ».⁵⁸² Un personnage assume le rôle de l’herméneute et le récit, afin de garder vivante cette énigme, cherche à multiplier les indices et les fausses pistes, à élargir le nombre de possibilités et à rendre la réponse difficile, que ce soit par le biais de procédures narratives ou bien, comme le soulève Hebbard, dans le choix de la langue.

7.2 Le roman policier, le Livre de Daniel et le paradoxe herméneutique

Dans ce parallèle entre Daniel et le roman policier, il existe cependant un paradoxe intéressant. Si le roman policier pose le problème de l’herméneutique de façon

⁵⁸⁰ Masson et Parizet, « Présentation », *Les Écrivains face à la Bible : Herméneutique et création*, Paris, Cerf, 2011, p. 7.

⁵⁸¹ Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, cité par Thomas Narcejac, *Le Roman policier, une Machine à lire*, p. 228.

⁵⁸² « Préhistoire du roman policier », p. 25.

explicite et pousse le lecteur à adopter le rôle d'interprète au cours de la lecture, au moment où le mystère s'achève, le travail interprétatif s'achève lui aussi. Le succès du détective en tant qu'herméneute est, pour le dire autrement, en corrélation inverse avec celui du lecteur. Rappelons-nous, par exemple, de la citation déjà soulevée de Franck Évrard :

[L]e primat de la structure de type énigmatique, l'attente chez le lecteur d'une vérité au bout de l'attente, vérité qui clôt et implique un retour à l'ordre, tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie et la polyphonie. Le récit est fermé par la révélation d'une solution unique, par l'enfermement dans une clôture parfaite, l'identification et l'arrestation du coupable bouclant le roman en un texte autonome.⁵⁸³

Lorsque le détective résout l'énigme, l'élément mystérieux est dorénavant réglé : le lecteur ne se pose plus la question de qui a commis le crime ou de comment celui-ci a été commis. Il revisite peut-être les détails manqués lors de la première lecture, mais ces indices mènent à une seule vérité qui signale la fin de toutes enquêtes reliées à l'affaire.

Dans la critique sur le roman policier, on retrouve, d'ailleurs, un langage fortement évocateur d'une forme d'extase mystique qui correspond à l'aboutissement du mystère. W.H. Auden invoque l'idée, par exemple, d'une dépendance : « Pour moi comme pour beaucoup d'autres, la lecture de romans policiers est une drogue, comme le tabac ou l'alcool ».⁵⁸⁴ Le moment de la révélation de la vérité équivaldrait ici à une forme d'euphorie. Denis Porter, quant à lui, parle d'un retardement du plaisir et d'une hausse de la tension, comme si le roman policier opérait selon les mêmes principes

⁵⁸³ Lire le roman policier, p. 15.

⁵⁸⁴ « Le Presbytère coupable », », trad. Claude Gilbert, *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986, p. 113.

qu'une relation sexuelle.⁵⁸⁵ En somme, les bons romans policiers classiques ne laissent aucune ficelle non résolue et visent à la satisfaction totale du lecteur, ce qui mène en fin de compte, à une baisse subséquente du potentiel herméneutique du récit.

Cette réduction dans la polysémie ou polyphonie de l'œuvre n'implique pas, bien entendu, qu'il n'y ait pas d'ouvrage critique qui prenne comme source le sujet du roman policier. La présente étude constitue en lui-même un exemple de projet qui vise à comprendre, à étudier, à disséquer ce genre littéraire. Dans le cas tout particulier de la série Sherlock Holmes, l'intérêt pour ce détective a dépassé la lecture des textes originaux. Depuis son arrivée sur la scène littéraire, il existe, comme l'indique Dominique Meyer-Bolzinger, une véritable « multiplication des récits apocryphes ».⁵⁸⁶ L'excentrique détective de 221B Baker Street fait l'objet de films, de pièces de théâtre, de romans et d'un nombre étonnant de pastiches, tels que le fameux *Herlock Sholmès contre Arsène Lupin* de Maurice Leblanc.

Certaines de ces œuvres exploitent, en outre, comme le relève Meyer-Bolzinger « une potentialité bien particulière du texte de Conan Doyle, les *untold stories* qui sont les enquêtes auxquelles Watson fait allusion en en citant le titre ou les protagonistes ».⁵⁸⁷ L'exemple donné par cette dernière est celui qui se trouve à la fin du *Chien des Baskerville* :

⁵⁸⁵ « Backward Construction and the Art of Suspense », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983.

⁵⁸⁶ *La méthode de Sherlock Holmes : De la clinique à la critique*, p. 12.

⁵⁸⁷ *Ibid*, p. 13.

Depuis le tragique dénouement de notre séjour dans le Devonshire, [Sherlock Holmes] avait pris part à deux affaires de la plus haute importance ; dans la première, il avait révélé la conduite inqualifiable du colonel Upwood dans le célèbre scandale de cartes au Nonpareil Club, tandis que dans la seconde il avait défendu l'infortunée M^{me} Montpensier de l'accusation de meurtre qui pesait sur elle après la mort de sa belle-fille, M^{lle} Carrère, laquelle la jeune femme, on s'en souvient, fut retrouvée six mois plus tard saine et sauve, et mariée à New York.⁵⁸⁸

Ces œuvres qui rebondissent donc sur des pistes annoncées antérieurement font preuve d'une forme d'interprétation du texte source, chaque écrivain choisissant d'accentuer ou non certains éléments de la série Sherlock Holmes.

Or, des questions métaphysiques telles que: pourquoi le crime existe-t-il? Ou encore, le détective a-t-il bien résolu l'énigme? ne se posent généralement pas dans le roman policier classique. À l'exception notable des travaux récents de Pierre Bayard *Qui a tué Roger Ackroyd* en 2002 et *L'Affaire des chiens de Baskerville* en 2008 qui avancent l'hypothèse que l'Hercule Poirot d'Agatha Christie et le Sherlock Holmes de Conan Doyle se sont trompés dans leurs enquêtes les plus célèbres, le lecteur remet rarement en question les conclusions de l'auteur et se laisse, au contraire, emporter par la structure apaisante du récit: énigme, enquête, résolution de l'énigme.

On peut constater un phénomène remarquablement semblable avec Daniel. Dans les pages d'ouverture de son ouvrage *Kabbale*, Gershom Scholem explique que ceux qui étudient la Kabbale sont désignés par le nom « maskilim », une expression tirée directement du douzième et dernier chapitre canonique de Daniel et voulant dire « ceux

⁵⁸⁸ *Ibid*, p. 13-14.

qui comprennent ». ⁵⁸⁹ Le mot « Zohar », quant à lui, se trouve également dans le douzième chapitre et se réfère à une lumière et vérité divine: « Les doctes resplendiront comme la splendeur du *firmament*, et ceux qui ont enseigné la justice à un grand nombre, comme les étoiles, pour toute l'éternité » (Dn XII, 3). De nouveau, ce prophète, comme le détective, devient une sorte de figure exemplaire d'herméneute ; celui qui devrait être l'exemple à suivre pour savoir comment voir et lire ce que nul autre n'est capable.

Or, si Daniel représente l'interprète par excellence et sa désignation en tant qu'homme qui comprend devient synonyme de la quête mystique, il est intéressant de noter qu'il figure très rarement en tant que sujet dans ces mêmes textes. Il n'y a, comme l'indique Sholem « pratiquement pas de commentaires kabbalistiques pour parler dans leur totalité [...] du livre de Daniel ». ⁵⁹⁰ La majorité des références kabbalistiques sur Daniel portent, en effet, non pas sur les épisodes où le prophète résout une énigme et où ses capacités déductives et inductives sont les plus décisives – les chapitres, par exemple, où la révélation du mystère est mis en parallèle avec l'acte d'interprétation des Écritures Saintes par le terme « peshar » (ch. 2,4 et 5) – mais plutôt sur les chapitres plus tardifs du livre où le prophète trébuche, hésite, s'égare.

⁵⁸⁹ *La Kabbale : une introduction, origines, thèmes et biographies*, Paris, Cerf, 1998, p. 48. L'expression se trouve dans le 3^e et 10^e vers du chapitre du Livre de Daniel.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 274.

7.3 L'hésitation ou le passage à un narrateur intradiégétique

Entre la première et la deuxième moitié du Livre de Daniel, il existe, en effet, des différences significatives qui affectent très visiblement l'ampleur et la nature des textes qui le commentent. À partir du septième chapitre, la voix narrative passe, nous l'avons bien vu, de la troisième personne du singulier à la première personne et laisse transparaître une image plus nuancée et faillible de Daniel, comme le précise Aaron B. Hebbard : « Alors que dans la première partie du livre, Daniel est un interprète presque parfait ; dans la seconde partie de la narration, nous découvrons une autre facette du personnage dont la compréhension devient incomplète ».⁵⁹¹ À travers le « je », Daniel exprime, rappelons-le, des incertitudes, voire des doutes sur la foi. Dans le septième chapitre, il a des visions qui le plongent dans la confusion : « Moi, Daniel, mon esprit en fut écrasé et les visions de ma tête me troublèrent » (Dn VII, 15). Dans le huitième chapitre, il se lamente « je fus saisi de terreur et tombai face contre terre » (Dn VIII, 17) ; au cours du neuvième chapitre il confesse ses péchés et ses iniquités ; dans le dixième, il éprouve une angoisse profonde et cesse de manger des nourritures désirables telles que la viande et le vin (Dn X, 3).

Entre la première moitié du livre et la deuxième, il y a également un changement important, rappelons-le, dans la thématique abordée. Après un chapitre introductif, les cinq épisodes suivants sont de nature historique, faisant le bilan de la vie de Daniel et ses amis sous trois règnes étrangers : ch. 2 à 6- Nabuchodonosor, ch.5 – Balthazar et ch.6 –

⁵⁹¹ Ma traduction de l'original : « While in the first half of the book, Daniel is nearly flawless as an interpreter ; in the second half of the narrative we see quite another side of him, as he is subject to incomplete understanding » (*Reading Daniel as a Text in Theological Hermeneutics*, p.26.).

Darius des « Mèdes ». Les chapitres 7-12, quant à eux, ont une saveur beaucoup plus abstraite puisque Daniel y a une série de visions, riches en images et en symboles. Comme nous l'avons déjà noté, Daniel a pris sa forme finale vers 165 ans av- J.C au moment où l'empire Séleucide dominait la région. Cette menace importante à la survie du peuple juif a mené à la genèse des récits axés sur la fin des temps, le jugement dernier et une bataille céleste annonçant l'ère chrétienne et où les enjeux principaux ne se déroulent plus dans le monde terrestre, mais dans l'au-delà. L'objectif principal du livre est devenu, comme l'indique J.J Collins, de « persuader ses lecteurs de la réalité d'une dimension supranaturelle ».⁵⁹²

Pour la plupart, les références à Daniel dans le Zohar et d'autres textes herméneutiques portent ainsi sur cette dimension apocalyptique qui surgit au cours des chapitres sept à douze. À l'époque gaonique (v. VII^e – XI^e siècles) en particulier, on retrouve, comme le souligne Scholem, un véritable essor d'écrits apocalyptiques et juifs et une mystique de l'angélologie, voire même de la démonologie.⁵⁹³ Plus la place accordée à Dieu et au surnaturel s'avère grande, plus Daniel se trouve impuissant face à la grandeur de l'Univers. Le jeu intellectuel, présent dans les premiers chapitres lorsque Daniel déchiffre l'inscription sur le mur ou encore lorsqu'il interprète les rêves de Nabuchodonosor, cède place à une quête existentielle et spirituelle qui compose le socle de la kabbale juive sur Daniel.

⁵⁹² L'original: « The first objective of the book is to persuade its readers of the reality of this supernatural dimension » (*Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, p. 61).

⁵⁹³ *La Kabbale*, p. 82-83.

Ce rapport inversé qui voit l'herméneutique croître en proportion des échecs du personnage, s'étend également aux récits talmudiques et midrashiques. Dans la préface de l'ouvrage phare de Hersch Goldwurm, *Daniel : A New Translation with a Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources*, ce dernier explique son choix de se concentrer sur le Livre de Daniel à la lumière des thèmes en teneur supranaturel qui se trouvent dans la deuxième moitié du livre :

Le Livre de Daniel bénéficie d'un statut particulier parmi les livres de la Bible. Nulle part ailleurs la promesse de la rédemption, la Fin et la résurrection des morts ne sont aussi clairement mentionnées. Ceci fait tout le mystère du Livre de Daniel. [...] Le problème de la Fin devait être étudié avec la pleine conscience qu'il devait rester complexe et inaccessible. Il devait être un Livre à la fois ouvert et clos. L'Ange conclut ainsi (12,4) : « Laissons les multitudes songer et les savoirs se multiplier ».⁵⁹⁴

Dans sa préface à sa traduction de Daniel, André Chouraqui l'exprime ainsi :

Dans la première comme dans la deuxième partie, sous des images et des symboles souvent énigmatiques, mais de plus en plus transparents à mesure que s'éloigne le temps de Nabuchodonosor, l'auteur vise à proposer une théologie de l'histoire. [...] Pour la première fois, la résurrection des morts est annoncée ouvertement: Des multitudes d'endormis dans la poussière de la glèbe se réveilleront, les uns pour recevoir la sanction de leur justice, la vie en pérennité, les autres celle de leurs crimes, l'opprobre en pérennité (12,2). La vision, pour fantastique qu'elle soit, se situe dans la logique la plus profonde du message biblique.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Ma traduction de l'original : « The Book of Daniel enjoys a special distinction among the Books of the Bible. Nowhere else are the promised redemption, the קץ , End, and the resurrection of the dead, so explicitly spelled out. But this is part of the mystery of the Book of Daniel. [...] The matter of the End, was meant to be studied with full realization that it remains complex and inaccessible. It was meant to be an 'open', sealed Book. As the angel concluded (12 :4) 'Let the multitudes muse and the knowledge multiply' » (*Daniel : A New Translation with a Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources*, deuxième édition, Brooklyn, Mesorah Publications, 1993, p.xiii).

⁵⁹⁵ André Chouraqui, *La Bible d'Alexandrie : Danyél, Ezra, Nehèmyah*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, pas de pagination.

À la différence des énigmes comme celle de l'inscription cryptique dans la première moitié du livre, celle de la fin des jours n'est jamais pleinement dévoilée. Le mystère demeure pour le lecteur qui s'émerveille devant des prophéties de résurrection, de jugement final et de rédemption.

Ceci ne signifie pas, bien entendu, qu'il n'existe pas de commentaires sur les chapitres 1 à 6 du Livre de Daniel. Le statut de la Bible comme texte sacré fait que chaque récit peut en fin de compte susciter une deuxième, troisième, ou énième lecture.⁵⁹⁶ L'arc historique qui relie les personnages bibliques à un plan divin – cette « Promesse », telle que la nomme Auerbach – laisse toujours la place à un deuxième sens caché, une autre interprétation, une réflexion théologique composant le socle d'une tradition proprement herméneutique.

Un des passages talmudiques les plus longs sur Daniel est, en fait, celui que nous avons déjà signalé sur « Le Festin de Balthazar » (Seder Neziken) dont s'est inspiré Rembrandt pour sa représentation de l'épisode biblique. Comment alors expliquer ce long passage sur l'épisode du « Festin de Balthazar » alors que la plus grande part des textes et des commentaires herméneutiques est axée plutôt sur la deuxième moitié du Livre de Daniel, où la dimension théologique est plus saillante et où Daniel est moins parfait, pour ainsi dire, en tant qu'herméneute ? Il s'agit, en fait, d'une exception importante qui repose principalement sur la façon dont l'énigme initiale dans « Le Festin de Balthazar » est présentée. L'herméneutique s'épanouit, nous le savons bien, dans les

⁵⁹⁶ Parmi les nombreuses questions herméneutiques, celle liée aux interdictions alimentaires évoquées dans le premier chapitre de Daniel est particulièrement saillante. Cf. p. 141 et 142 dans *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel* de J.J. Collins ainsi que les pages 67 à 71 dans la traduction de Goldwurm.

« blancs » qui surviennent lors de la lecture, des passages qui ne se comprennent pas facilement, qui mènent à l'hésitation, au doute, à la confusion, voire au débat. L'absence de détails concernant l'inscription sur le mur babylonien dans le Livre de Daniel déclenche et alimente la discussion dans le Talmud. Elle soulève, en outre, une importante distinction entre les textes bibliques et antiques, tels que l'épisode du « Festin de Balthazar » et les romans policiers modernes dont les éléments de l'intrigue sont censés être explicites.

En 1928, l'écrivain de romans policier, S.S Van Dine, a proposé ses fameuses vingt règles du roman policier, dont la toute première est que « le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème. Tous les indices doivent être pleinement énoncés et décrits en détail ».⁵⁹⁷ Une année plus tard, Ronald Knox avait proposé son décalogue du roman policier, une liste de dix règles qui s'ouvre sur un préambule semblable à celui de Van Dine : « Une histoire de détective est [...] un mystère dont les éléments sont clairement présentés au lecteur dès les premières étapes de l'enquête ».⁵⁹⁸ Dans le roman policier moderne, le plus souvent, le code ou le cryptogramme apparaissent alors explicitement dans le récit. Dans les « Hommes dansants » de Conan Doyle, par exemple, le code revient de nombreuses fois au cours de la nouvelle ; dans « Le scarabée d'or »⁵⁹⁹ (1843) de Poe, des tableaux pour illustrer le

⁵⁹⁷ En accès libre. Cf. le site web :

http://www.medialandes.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=894:les-20-regles-du-roman-policier-de-s-s-van-dine&catid=17:polar&Itemid=15

⁵⁹⁸ Ma traduction de l'original : « a detective story is [...] a mystery whose elements are clearly presented to the reader at an early stage in the proceedings » (« Detective Stories », *Literary Distractions*, Londres, New York, Sheed and Ward, 1958, p. 181.)

⁵⁹⁹ « The Gold-bug »

rapport entre les chiffres, les symboles et les lettres sont reproduits directement dans le récit.

Il existe, en revanche, un nombre important de romans qui résistent aux critères de « *fair-play* » de Van Dine. Dans *Une étude en rouge*, par exemple, le lecteur se retrouve lui aussi exclu d'un certain nombre d'indices clés. Il a, certes, accès à l'inscription sur le mur, mais n'a pas suffisamment d'informations pour pouvoir repérer le meurtrier avant que Sherlock Holmes ne le lui dévoile. Dans *Le Nom de la rose*, il n'y a qu'une partie de l'inscription qui apparaît dans le récit (p. 177). Le lecteur a donc accès au code, mais ne peut pas le résoudre dans sa totalité.⁶⁰⁰ Si la première règle de Van Dine nécessite ainsi sans doute d'être nuancée, il nous semble que l'épisode du « Festin de Balthazar » s'avère néanmoins plus minimaliste dans son exposition du cryptogramme que la grande majorité des romans policiers modernes. Rare sont les romans d'énigmes où le lecteur ne finit pas par savoir si une inscription était codée ou non, si le message était en formule de trois ou de quatre, et ainsi de suite. Il existe ainsi des blancs dans le récit biblique qui alimentent la longue et riche discussion talmudique sur le cryptogramme, beaucoup plus importante que ce que nous trouvons d'habitude dans la critique sur les romans policiers.

Or, si le récit biblique, en vertu de son histoire et de sa genèse, présente des difficultés de langue et de narration absentes du roman policier moderne, « Le Festin de Balthazar » partage néanmoins avec lui un schéma herméneutique très semblable. « Le

⁶⁰⁰ C'est la raison pour laquelle les vingt règles de Van Dine ont été sévèrement critiquées dans les années suivant leur parution dans *American Magazine*.

Festin de Balthazar » commence par une question qui finit par être résolue dans le dénouement du récit après une série de retardements. Daniel à l'instar des détectives modernes, joue un rôle essentiel, voire cathartique dans le récit : c'est lui qui analyse les indices, lui qui finit par résoudre l'énigme, lui seul qui porte le récit. Il assume dans ce sens une fonction précise comme les détectives modernes qui, l'indique Holquist, cessent d'être des personnages à part entière pour devenir de véritables outils narratifs: « Prenez Sherlock Holmes, par exemple. Il n'existe pas vraiment lorsqu'il ne mène pas d'enquêtes. Le violon, les drogues, le tiennent à peine dans un état de léthargie jusqu'à l'inévitable moment où l'on frappe à sa porte, pour lui présenter une nouvelle énigme. [...] Holmes est moins un détective qu'un mathématicien ; il est sa fonction ».⁶⁰¹

Cette attention portée vers un seul individu qui agit en tant qu'herméneute est plus qu'un aspect courant du roman policier, c'est ce qui distingue le roman policier des genres qui le précèdent:

Le coup de génie de Poe, qui fonde le genre, est d'avoir pressenti que le raisonnement en tant que tel, c'est à dire la succession des déductions et inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui seul l'essentiel de l'histoire .⁶⁰²

Entre le roman policier et les précurseurs immédiats du roman policier tels que le roman gothique et le roman feuilleton populaire dans lesquels le mystère occupe également une

⁶⁰¹ Ma traduction de l'original : Take Sherlock Holmes, for example. He does not really *exist* when he is not on a case. The violin, the drugs, merely keep him in a state of suspended animation until the inevitable knock on the door comes, announcing a new problem. [...] Holmes is less a detective than a mathematician; he *is* his function (« Whodunit and Other Questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », p. 142-43).

⁶⁰² Jean Claude Vareille, *L'Homme masqué : Le justicier et le détective*, p. 52.

place significative, se dresse alors cette distinction majeure : seul le roman policier fait de l'énigme sa raison d'être.

Le même constat est vrai pour le Livre de Daniel. Dans « Le Festin de Balthazar » – comme d'ailleurs dans les épisodes deutérocanoniques de « Susanne » et de « Bel » – l'énigme est le moteur du récit. Par ses détours et ses ruses, ce sont des récits qui deviennent, comme le roman policier moderne, de « véritable[s] leçon[s] de lecture ».⁶⁰³ Le lecteur suit le raisonnement du prophète, cherche à comprendre le puzzle, rate des indices pour ensuite y retourner une fois l'énigme déchiffrée. Dans ce processus se manifeste donc l'essentiel de l'activité l'herméneutique. Il s'agit cependant d'une entreprise intellectuelle à courte durée, une entreprise profondément addictive par sa nature itérative et l'accès voyeuriste du détective. Le paradoxe herméneutique réside là. Lorsque le cryptogramme est résolu, le mystère disparaît, les questions cessent. La parole de Daniel, comme la parole des détectives modernes, fige le sens du texte. Elle bloque la polysémie et la polyphonie du récit, stoppe le potentiel herméneutique du récit et pousse le lecteur à trouver un autre puzzle à dévorer et un autre détective à admirer.

⁶⁰³ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, p. 135.

CONCLUSION

Daniel, est-il donc un détective avant la lettre? Et l'épisode du « Festin de Balthazar » un ancêtre du roman policier ? Le sujet, loin d'être simple, se déploie, nous l'avons bien vu, dans de multiples directions.

Le roman policier – ainsi que nous le disent les experts – est un genre littéraire moderne naissant au XIX^e siècle avec la révolution industrielle, d'importants progrès scientifiques et des changements dans la structure des sociétés européennes et nord-américaines. La population des métropoles, en effet, grandit. Paris devient cette grande « capitale du XIX^e siècle », à laquelle se réfère Benjamin et de ses profondeurs jaillissent les interminables grondements des bas-fonds. Prostituées, vices, misère, alcool... tout contribue à rendre les allées, les bouges et les coins ombragés les lieux d'une bourdonnante activité marginale. La préfecture de police – symboliquement créée par le décret napoléonien du 17 février 1800 – se retrouve impliquée dans des enquêtes toujours plus nombreuses. Le XIX^e siècle, comme l'indique bien Dominique Kalifa, « fut obsédé par la question du crime. L'observer, le punir, le résorber, constituèrent des préoccupations majeures, que justifiait aux yeux des contemporains le sentiment d'une criminalité chaque jour plus envahissante ».⁶⁰⁴ Tout ceci est exact, tout comme il est

⁶⁰⁴ *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 9.

juste de souligner l'importance de la presse au XIX^e siècle et la création d'un véritable commerce littéraire et journalistique du crime.

En 1836, Lacenaire, poète éloquent et meurtrier, nommé « le monstre de la bourgeoisie » devient un phénomène de presse lorsque son visage angélique et ses vers sentimentaux écrits pendant son incarcération deviennent difficilement conciliables avec l'image d'un criminel sans cœur. En 1869, l'affaire Troppmann captive l'attention de la population en raison, au contraire, de son extrême brutalité. Jeune alsacien, il assassine les Kinks, père et fils aîné, afin de récupérer l'argent de la famille. Incapable d'accéder aux biens convoités, il finit par étrangler et poignarder les six autres membres de la famille au cours d'une nuit sanglante, connue sous le nom du massacre de Pantin. Du côté de la Grande Bretagne, les crimes se multiplient également et atteignent un statut mythique dans le fameux quartier White Chapel où Jack l'éventreur tue et mutilé des prostituées durant une période de plusieurs années.

Il faut aussi ne pas négliger la dynamique qui s'impose entre criminel et enquêteur. La personnalité des criminels fait peur et leurs actes exigent des réponses. Vidocq, ce petit escroc duquel s'inspirent maintes figures littéraires devient informateur et finit par être le chef de la Sûreté Nationale. En 1828, il publiera ses mémoires à l'aide de deux polygraphes et rendra dès lors publiques les pratiques policières. Dans les années qui suivent, d'autres hommes prendront la tête de cette organisation anti-crime et, comme leur prédécesseur, ils prendront également la plume : Philippe Auguste Cattelain, Antoine Claude, Gustave Macé, Marie-François Goron, Louis Canler... Leurs mémoires et récits contribueront à mettre en lumière une culture où l'espionnage, les opérations clandestines, les informateurs et les contre-interrogatoires règnent. Il ne s'agit pas, en

effet, uniquement de crimes sensationnels, mais d'une criminalité qui devient sophistiquée, qui se cache plus facilement et qui exige plus de finesse de la part de la préfecture.

C'est un genre littéraire qui est donc fortement enraciné dans un temps et lieu précis et qui ne peut, selon Messac, avoir trouvé

la complexité et la variété qui lui sont nécessaires que dans une société moderne, où la population étant concentrée dans des espaces relativement restreints, chacun s'observe chaque jour de plus près, où le poursuivi met chaque jour plus d'ingéniosité à se cacher, et le poursuivant plus de subtilité à découvrir les cachettes, où les ruses perfectionnées des voleurs provoquent le perfectionnement croissant des méthodes policières.⁶⁰⁵

Et pourtant, pour autant que le roman policier fleurit au XIX^e siècle et reflète une réalité bien moderne certainement nourrie, voire peut-être déclenchée par le progrès scientifique du siècle – ce qui expliquerait sa domination aux États-Unis, en Angleterre et en France, où ces réalités étaient les plus visibles – il existe bien un exemple lointain et biblique de détective avant la lettre.

Daniel, ce sage de la Bible qui démêle des mystères, des puzzles et des casse-têtes, exemplifie les qualités les plus caractéristiques du détective. Il recourt à la raison, utilise des situations difficiles à son avantage, lit les personnes au-delà leurs apparences et se fie à l'évidence afin de déterminer leur innocence ou culpabilité. Plusieurs épisodes de ce livre biblique contiennent, en effet, des scènes ou éléments archétypaux du roman

⁶⁰⁵ *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, p. 104.

policier moderne – le mystère de la chambre close, l’inscription cryptique ou codée, les tactiques de contre-interrogatoire.

En ce qui concerne « Le Festin de Balthazar », ces lieux communs ne sont pas d’ordre purement intellectuels. De nombreux auteurs de romans policiers s’y réfèrent explicitement dans leur texte. Conan Doyle, rappelons-le, introduit son célèbre personnage de Sherlock Holmes dans un mystère qui traite d’une inscription laissée sur un mur et dans lequel se déploie un vocabulaire emprunté à la traduction du « Festin de Balthazar » de la Bible King James. Une anecdote de sa vie nous montre, en outre, que cet épisode biblique était au premier plan de ses pensées. Lors d’une soirée bien documentée en 1922 à New York, Houdini avait cherché à écrire un message caché, avec des balles en liège remplies d’encre sur une ardoise suspendue par des fils. Sur le bout de papier, Conan Doyle avait proposé les mots « mene, mene, thecel, upharsin ». Maurice Leblanc, quant à lui, joue caricaturalement sur les éléments et les thèmes du « Festin de Balthazar » dans son pastiche romanesque, *La Vie extravagante de Balthazar*. Il ne s’agit pas d’une seule et unique reprise, mais d’un spectre qui traverse les *Aventures extraordinaires d’Arsène Lupin*. En effet, les inscriptions en formule de trois se multiplient et seront presque toujours liées à une histoire de vol. Celles-ci annonceront, comme dans le texte biblique, un destin fatidique. Pour Auguste Groner, connue à l’époque comme une version féminine et autrichienne de Conan Doyle, « mané, thécel, pharès » devient le point de départ d’une histoire de fraude et d’écriture secrète.

Pour ces écrivains de la Belle Époque, « Le Festin de Balthazar » n’est pas un épisode biblique comme les autres. Suite au succès remarquable de la trilogie babylonienne de John Martin en 1822, l’épisode biblique s’insinue dans les œuvres

d'écrivains tels que Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balzac, Edward Fitzgerald et devient, dans les décennies suivantes, comme l'avait indiqué Marie-France David-de Palacio, un véritable « *leitmotiv* fin-de-siècle », ⁶⁰⁶ les mots « mané, thécel, pharès » pénètrent la langue courante et ont une signifiante bien réelle pour les lecteurs de l'époque, évoquant à leur simple mention la notion d'un destin fatidique. Les thèmes, en effet, du destin, de la revanche, de la justice et du châtement au cœur de cet épisode biblique font nettement écho aux idéaux et aux goûts du moment et jettent les bases de leurs reprises dans le roman policier. Entre les romans populaires du début du XIX^e siècle axés de plus en plus sur le crime et le roman policier, il n'y a pas, nous l'avons bien vu, « rupture, mais glissement et métamorphose ». ⁶⁰⁷ D'un récit avec énigmes on passe au roman à énigme ; d'une intrigue dont certaines ramifications peuvent laisser le lecteur perplexe, on passe à une intrigue où cette perplexité est prise en charge par un personnage du récit : le détective entre en scène pour démêler et résoudre le mystère.

Si le XIX^e siècle voit donc un véritable essor des romans, poèmes, pièces de théâtre et œuvres d'art consacrés à cet épisode biblique et que les occurrences du « Festin de Balthazar » dans le roman policier tiennent au moins en partie à cette histoire littéraire et culturelle, sa présence dans le roman policier ne peut se limiter à sa popularité à l'époque. Bien après que l'épisode a vécu son âge d'or, cet épisode biblique a continué à apparaître dans un nombre significatif de romans policiers phares, d'écrivains aussi canoniques qu'Agatha Christie, Ellery Queen et Umberto Eco. « Le Festin de

⁶⁰⁶ Entrée : « La Bible dans la littérature française (1850-1918) » dans *Le Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, pagination à être attribuée.

⁶⁰⁷ Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », p. 23.

Balthazar », pour le dire simplement, devient un archétype d'une sous-catégorie de mystère où le détective se métamorphose en cryptologue et où les signes et les traces ne sont pas simplement matériels, mais linguistiques.

Pourquoi cette histoire souterraine du roman policier moderne est-elle donc restée largement inexplorée jusqu'à date ? Comment se fait-il que cet épisode biblique qui pourrait être considéré à maints égards comme un ancêtre de l'énigme du code mystérieux ou de l'inscription cryptique – reconnu au moins comme tel par de nombreux écrivains de ce genre littéraire – n'a-t-il pas eu d'écho dans les études sur le roman policier ? C'est sur cette préoccupation majeure que repose cette étude à laquelle nous pouvons désormais apporter quelques conclusions.

En retraçant les origines de la critique sur le roman policier, une image de l'histoire du roman policier et de l'oubli du « Festin de Balthazar » dans cette histoire se précise. En 1926, dans son ouvrage *Crime and Detection*, Edward Wrong avait entrepris, rappelons-le, une analyse de ce qui aurait été à l'époque un nouveau type de littérature – le roman policier – où il consacre quelques paragraphes à l'étude des épisodes deutérocanoniques du Livre de Daniel de « Susanne et les vieillards » et de « Bel et le serpent » qu'il voit comme des précurseurs du genre. Suite à cette analyse, de nombreux autres chercheurs de cette première vague de critiques (Dorothy Sayers, Peter Haworth, Régis Messac) se sont également penchés sur ces épisodes deutérocanoniques. Pourquoi cet intérêt particulier pour les chapitres de « Susanne » et de « Bel » ? S'agissait-il simplement d'une approximation répétée et reproduite d'un ouvrage à un autre, d'un historique à un autre ?

Selon toute probabilité, il existe, comme dans tous domaines scientifiques, un effet de redondance. Mais il y a une autre raison comme l'explique Messac dans sa thèse. Influencé par Wrong, qui a également intégré le conte du « Trésor de Rhampsinitus » d'Herodote à sa préhistoire du roman policier, Messac avance l'hypothèse selon laquelle seuls les Grecs avec leur penchant pour la démocratie, la science et la raison pouvaient être en mesure de produire des récits d'énigmes avant l'heure. Dans cette logique, il distingue de manière radicale les épisodes canoniques du Livre de Daniel – dont « Le Festin de Balthazar » fait, bien sûr, partie – des épisodes deutérocanoniques, selon une délimitation culturelle et religieuse entre Hébreux et Grecs. Aujourd'hui nous savons que cette opposition est en partie artificielle, car les épisodes de « Susanne » et de « Bel », dits grecs, étaient des traductions de textes sémitiques, écrits originellement en araméen ou en hébreu, sans pour autant parler du fait qu'ils s'inscrivent dans la filiation d'une tradition judéo-chrétienne. Des récits comme « Le Festin de Balthazar » se nourrissent, en effet, tout autant des conditions socio-historiques contemporaines que d'éléments déjà présents dans la pensée juive. C'est la raison pour laquelle il existe autant de parallèles entre l'histoire de Joseph et celle de Daniel, autant d'exemples de personnages sages et astucieux dans la Bible hébraïque. Mais le précédent a été établi: épisodes canoniques tels que « Le Festin de Balthazar », d'un côté ; épisodes deutérocanoniques tels que « Susanne » et « Bel », de l'autre.

Si l'on peut facilement retracer et reconstituer le parcours critique qui a donc mené à omettre « Le Festin de Balthazar » comme préhistoire du roman policier, la question plus profonde de la marginalité des études consacrées aux ancêtres du genre demeure. Les considérations sur Daniel ne dépassent, en effet, rarement quelques

phrases, comme si toute exploration plus poussée concernant les ancêtres du roman policier constituait un terrain dangereux, compliqué, voire tabou. Cette réticence fut palpable dès le plus jeune âge de la critique. Dans son chapitre consacré aux épisodes deutérocanoniques du Livre de Daniel, Messac s'avance ainsi prudemment, comme s'il s'aventurait sur un terrain miné. Dans une étude limpide et logique, surgissent des euphémismes et des précautions de langage. À la page 58, le chercheur commence par appeler les épisodes de « Bel » et de « Susanne » des « histoires de détectives ». ⁶⁰⁸ Une page plus loin, il revient sur ses pas : « Ses aventures appartiennent plutôt à la catégorie des *mystery stories* qu'à celle des *detective stories*. ». ⁶⁰⁹ Il explique alors que ces textes ne peuvent être vus comme de vraies « detective stories » puisqu'ils ne se rattachent pas directement « aux traités physiognomoniques » ⁶¹⁰ de la Firásah – concept qui repose, rappelons-le, sur la capacité du personnage détective à déduire une vérité à partir d'un détail, telle la qualité d'un cheval à partir de sa chair. Or, il nous semble que cette distinction relève davantage de l'ordre de la rhétorique qu'autre chose. Il est, en effet, difficile de savoir ce qui distingue précisément « un *mystery story* » d'un « *detective story* », comme de voir en quoi Daniel ne fait pas preuve, au moins en partie, d'une logique typique de l'enquête policière lorsqu'il déduit uniquement à partir des empreintes le mystère de la chambre close dans l'épisode de « Bel ».

Pour d'autres chercheurs, la réticence, voire la gêne, dépassera la simple prudence. Dans son ouvrage *Detective Fiction, Popular Theology, and Society*, Robert S.

⁶⁰⁸ Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique, p. 58.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹⁰ *Ibid.*

Paul étudie les aspects théologiques du roman policier, mais s'arrête de manière brutale à l'idée d'ancêtres antiques ou bibliques. Afin de montrer à quel point le roman policier est un phénomène littéraire sans précédent, il cite – chose étonnante – Edward Wrong, mais en détournant ses mots :

As E.M Wrong observed, detection could not flourish before the Enlightenment, and « a faulty law of evidence was to blame, for detectives cannot flourish until the public has an idea of what constitutes proof, and while a common criminal procedure is arrest, torture, confession, and death. »⁶¹¹

Dans son contexte, la citation de Wrong envisage les choses bien différemment :

Here [in the story of Herodotus] are the twin themes of detection and crime sketched in their essentials. Why was there no flowering under the Roman Empire, when an urban population sought amusement in the butchery of the circus, and might have been more cheaply appeased by stories of law-breaking and discovery? Perhaps a faulty law of evidence was to blame, for detectives cannot flourish until the public has an idea of what constitutes proof, and while a common criminal procedure is arrest, torture, confession, and death.⁶¹²

⁶¹¹ Nous avons choisi de citer directement en anglais afin de préserver au plus les différences entre les deux versions. *Detective Fiction, Popular Theology, and Society*, p. 10. Ma traduction de l'original : « Comme E. M Wrong observe, il ne pouvait se développer des enquêtes avant le Siècle des lumières car 'une perception erronée de ce qu'était une preuve est-elle à blâmer, et les détectives ne pouvaient pas se multiplier avant que le public n'est idée de ce qui constitue une preuve et tant que la procédure criminelle moyenne est l'arrestation, la torture, la confession et la mort' ».

⁶¹² *Crime and Detection*, p. x. Ma traduction de l'original. « Ici [dans l'histoire d'Hérodote] se trouvent les deux thèmes de la détection et du crime réduits à l'essentiel. Pourquoi le genre ne fleurit-il pas sous l'Empire Romain, quand la population urbaine cherchait son plaisir dans la boucherie des Jeux du Cirque et aurait pu être divertie à moindre frais par des histoires de criminels et d'enquête ? Peut-être une perception erronée de ce qu'était une preuve est-elle à blâmer, car les détectives ne pouvaient pas se multiplier avant que le public n'eût idée de ce qui constitue une preuve et tant que la procédure criminelle moyenne est l'arrestation, la torture, la confession et la mort ».

Qu'est-ce qui pourrait expliquer cette absence de rigueur scientifique ? Pourquoi détourner les mots d'un collègue jusqu'à effacer, par volonté ou par lapsus, une préhistoire du roman policier ?

La réponse réside certainement dans cette association puissante entre le roman policier et la modernité, ainsi que l'explique Julian Symons :

Les historiens se divisent entre ceux qui soutiennent qu'il n'y a pu y avoir de romans policiers avant qu'existent des forces de police et de recherche organisées, et ceux qui découvrent des exemples de déduction rationnelle aussi bien dans la Bible que chez Voltaire. Pour le premier groupe, le roman policier commence avec Edgar Allan Poe, pour le second, il a ses racines dans les débuts mêmes de l'histoire connue.⁶¹³

Le paragraphe résume bien le débat, mais pose les enjeux de manière conflictuelle, comme si toute recherche concernant une préhistoire du roman policier négligeait implicitement la spécificité des romans policiers modernes, comme s'il était impossible de reconnaître à la fois la modernité du genre, son explosion à la fin du XIX^e siècle et les aspects du genre comme l'enquête, le mystère, les énigmes et les puzzles qui apparaissent dans des récits qui précèdent sa naissance.⁶¹⁴

⁶¹³ Ma traduction de l'original : « Historians of the detective story are divided between those who say that there could be no detective stories until organized police and detective forces existed, and those who find examples of rational deduction in sources as various as the Bible and Voltaire, and suggest that these were early puzzles in detection. For the first group the detective story begins with Edgar Allan Poe, for the second its roots are in the beginnings of recorded history. » (*Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel : A History*, New York, Penguin, 1974. p. 23.)

⁶¹⁴ Le roman policier s'épanouit, en effet, à un moment historique précis où la police devient de plus en plus sophistiquée, où les prisons se multiplient et les débats sur le modèle pénitentiaire fleurissent et où le crime et le récit sur le crime atteignent des proportions phénoménales. Personne, nous semble-t-il, ne cherche à occulter ce fait. Il est difficile, par exemple, de ne pas voir les études des scènes du crime, l'invention du polygraphe, les tactiques d'interrogatoires, l'analyse des empreintes et du sang, ou encore l'invention de l'anthropométrie par Bertillon à la fin du siècle comme étant liés étroitement à ce genre littéraire. Les écrivains de romans policiers intègrent, en fait, à la fois les progrès et les failles des procédures policières dans leur monde fictionnel. Peut-être plus que tout autre particulier, ces auteurs se spécialisent dans le crime suivant de près les faits divers, jusqu'à intervenir, dans le cas de Conan Doyle,

Ce paragraphe de Symons perpétue également des approximations au niveau de la langue, car malgré la terminologie française, les romans policiers classiques reposent non pas sur la figure d'un héros policier, mais sur celle d'un détective. La distinction nous paraît essentielle, car si les détectives modernes – les Sherlock Holmes, les Miss Marple, les Poirot, les Rouletabille et autre – se servent souvent des tactiques de la police, ces derniers sont loin d'être contraints à ses procédures.⁶¹⁵ Le roman policier joue, en fait, sur l'opposition entre police et détective ; entre l'institution incompétente et impuissante d'une part, et l'individu exceptionnel, excentrique, quasi-divin, de l'autre. Comment donc expliquer la réticence à attribuer l'étiquette de détective ou à la limite de proto-détective à un personnage antique qui déchiffre des énigmes? S'agit-il simplement d'une question sémantique – à savoir, un argument basé dans une logique de puriste selon laquelle des éléments du roman policier ne peuvent exister avant que le genre ne soit défini?

Pour autant que cet argument soit circulaire, c'est bien celui-ci qu'on rencontre le plus souvent. Dans son étude « Murder for Pleasure », Howard Haycraft l'exprime ainsi:

Les paroles les plus définitives et les plus autorisés sur ce sujet ont été prononcées par le bibliophile Georges Bates : « La raison du silence de Chaucer à propos des avions était qu'il n'en avait jamais vu aucun.

dans des enquêtes en cours. Si les actualités de la police contribuent à la richesse et à la popularité des romans policiers de l'époque, il nous semble, cependant, que rien n'empêche qu'un récit antique puisse partager de nombreux traits avec ceux-ci.

⁶¹⁵ C'est la raison pour laquelle on retrouve autant de romans policiers historiques qui ont pour cadres des lieux qui prédatent la création de la police telle l'Égypte ancienne, ou encore, comme dans le cas du *Nom de la rose*, le Moyen Âge tardif.

Vous ne pouvez pas écrire sur des policiers avant que la police
n'existe ».⁶¹⁶

De nouveau le choix de langue est significatif, car comme Symons qui a employé le mot « police » plutôt que « détective » afin d'ancrer le genre littéraire du roman policier fermement dans une réalité moderne, Haycraft adopte lui-aussi cette même terminologie.⁶¹⁷ Dans une étude qui recourt presque exclusivement au mot « détective » privilégié par la critique anglophone, il passe abruptement au mot « police ».

À cette tendance dans les études sur le roman policier à éviter des sujets qui pourraient éloigner d'une discussion sur la modernité du genre, s'ajoute, nous semble-t-il, une raison plus profonde pour l'absence d'étude sur Daniel. Celle-ci porte sur le statut historique du roman policier comme genre inférieur. Le roman policier, nous le savons bien, n'a jamais eu bonne presse et a été longtemps accusé d'être une sous-littérature, un passe-temps frivole, une entreprise, en somme, anecdotique. Dans ses articles polémiques parus dans le *New Yorker* d'octobre 1944 et de juillet 1945, « Pourquoi les gens lisent-ils des romans policiers? » et « Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd »⁶¹⁸, Edmund Wilson a soutenu que depuis la fin du XIX^e siècle, le roman policier n'a « fait

⁶¹⁶ Ma traduction de l'original : « The best and final word on the matter has been said by the English bibliophile George Bates: 'The cause of Chaucer's silence on the subject of airplanes was because he had never seen one. You cannot write about policemen before policemen exist to be written of.' » (« Murder for pleasure », *The Art of the Mystery Story*, (éd.) Haycraft, New York, Carroll & Graf Publishers, Inc., 1983, p. 162).

⁶¹⁷ Si le mot « détective » n'a pas existé avant le XIX^e siècle et qu'à son origine il était bien associé à une branche de Scotland Yard et donc à la police dans la littérature, ce personnage se définit simplement par sa capacité exceptionnelle à résoudre des énigmes ; le mot a une connotation bien plus intemporelle que celui de police. Sur l'origine du mot « détective », cf. p. 9 de l'ouvrage *Autopsies du roman policier* d'Uri Eisenzweig.

⁶¹⁸ Ces articles ayant les titres originels suivants : « Why do People Read Detective Stories ? » et « Who Cares Who Killed Roger Ackroyd » ont été traduits par Claude Gilbert et se trouvent dans l'ouvrage *Autopsies du roman policier* d'Uri Eisenzweig.

que décliner »⁶¹⁹ et que cette littérature n'est pas faite pour être lue, mais plutôt pour être parcourue « à toute vitesse pour voir comment se résout le problème ».⁶²⁰ On ne peut, continue-t-il « s'intéresser aux personnages parce qu'ils n'ont jamais d'existence propre, même à plat, en deux dimensions ... ». ⁶²¹ Raymond Chandler, champion et écrivain dans le courant du *Hard boiled*, va encore plus loin en critiquant toute la littérature concernée principalement avec des indices, y compris celle de Conan Doyle, la blâmant pour ses intrigues clichées, peu crédibles et ne plaisant qu'aux goûts des masses.⁶²²

En ce qui concerne une préhistoire du roman policier, cette infériorité supposée ou ressentie ne cesse d'entrer en ligne de compte et s'insinue dans le débat, comme le laisse entendre Leroy Lad Panek: « Chercher une lignée remontant à Moïse illustre aussi l'infériorité ressentie consciemment par les écrivains de romans policiers concernant leur travail », ⁶²³ ou encore comme l'exprime Yves Reuter : « il semble [...] que la recherche de sources tiennent plus à une volonté de valoriser le genre par de 'grands' ancêtres qu'à une quelconque réalité. ». ⁶²⁴ Nous voici ainsi au cœur du problème : une distinction reposant sur une question de statut, comme si toute recherche sur les ancêtres du roman

⁶¹⁹ Voir également des phrases telles que: « Ce que j'y ai trouvé m'a plutôt étonné et a découragé ma curiosité. La vieille formule de Sherlock Holmes y était reproduite avec une fidélité encore plus totale que par Jacques Futrelle, presque quarante ans plus tôt » (*Autopsies du roman policier*, p. 83), ou encore « Ce n'était qu'en allant relire Sherlock Holmes que je me suis rendu compte combien Nero Wolfe était la copie, lointaine et floue, d'un original » (*Ibid.*, p. 84).

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Voir « The Simple Art of Murder ». La traduction française de cet article « L'Art simple d'assassiner » se trouve également dans l'ouvrage *Autopsies du roman policier* d'Uri Eisenzweig.

⁶²³ Ma traduction de l'original : « Looking for a lineage stretching back to Moses also illustrates the conscious inferiority felt by detective writers about their work » (*An Introduction to the Detective Story*, Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1987, p. 7).

⁶²⁴ *Le Roman policier*, p. 11.

policier entendait implicitement une transgression de la frontière entre écrivains artistes et écrivains tâcherons de la littérature de masse, comme si le vitriol porté contre les études du roman policier avait mené paradoxalement à une forme de revendication de son statut comme para-littérature, et une vigilance parmi ses chercheurs contre ceux qui pourraient mettre cette marginalité en danger.

Bien que cette position soit compréhensible, une telle assertion crée des distinctions artificielles entre types de littérature et chercheurs. Certes, à la différence des études sur le roman policier, les études bibliques ont bien réussi à s'établir dans les halls des universités. Peu de professeurs en religion doutent de l'importance de leur domaine de recherche. Mais la portée des textes bibliques dépasse largement le cadre de la recherche universitaire. D'une génération à une autre, d'un siècle à un autre, ces textes composant le socle de la tradition judéo-chrétienne ont été lus, répandus, traduits, reproduits. La Bible, nous le savons bien, est le premier livre à être imprimé et diffusé en grande circulation, le premier à dépasser les milliards de ventes, suivi, d'ailleurs – et cela n'est sans doute pas anodin – par l'œuvre d'Agatha Christie.⁶²⁵ Au-delà de la pratique religieuse, les textes bibliques, comme les romans policiers modernes, ont largement infusé la culture de masse.

Dans le cas tout particulier de Daniel, il s'agit, en fait, d'un personnage biblique qui a connu une grande popularité dès son origine. La découverte des douze chapitres canoniques du Livre de Daniel parmi les manuscrits de la Mer Morte nous montre que le

⁶²⁵ Cf. la présentation de l'exposition sur Agatha Christie à Montréal du 8 décembre au 17 avril 2016: <http://www.pacmusee.qc.ca/en/exhibitions/agatha-christie-and-archaeology>

livre faisait partie du canon hébreu environ quarante ans après sa compilation et que Daniel en tant que personnage littéraire était donc lu, étudié et admiré peu de temps après sa rédaction.⁶²⁶ Il est possible, de fait, de déduire que si ce personnage qui enquête sur des mystères n'avait pas suscité de l'intérêt, « Susanne » et « Bel » n'auraient sans doute jamais été rédigés, car ces épisodes deutérocanoniques constituent selon toute vraisemblance des prolongations ou suites à des chapitres où Daniel est décrit comme étant malin. Ils jouent sur des descriptions dans les chapitres canoniques du livre comme celle dans le premier chapitre où on apprend que Daniel et ses compagnons sont « instruits en toute sagesse, savants en science et subtils en savoir » (Dn I, 4), ou encore comme celle dans le cinquième chapitre où l'on découvre qu'il se trouve en Daniel « un esprit extraordinaire, connaissance, intelligence, art d'interpréter les songes, de résoudre les énigmes et de défaire les nœuds » (Dn V, 12). Tous les marqueurs historiques et archéologiques indiquent ainsi que Daniel, ce déchiffreur d'énigmes, était un héros populaire dans la conscience juive.

L'étude des précurseurs du roman policier semble donc mettre un certain nombre de présupposés liés à ce genre littéraire en danger. En effet, pour autant que ces récits bibliques ne prennent pas l'ampleur des romans policiers modernes, pour autant qu'ils soient bien des textes *précurseurs* du roman policier et non des récits policiers en soi, ils ouvrent le champ et nous poussent à considérer le roman policier sous un autre jour. Dans ce sens, il ne suffit pas simplement de remarquer l'absence de l'épisode du « Festin

⁶²⁶ En dépit du fait que les récits qui lui sont consacrés font maintenant parmi des Kétuvim (Écritures) et non des Névîim (Prophètes) dans la Bible Hébraïque, à l'époque de sa rédaction Daniel était considéré, rappelons-le, comme un prophète. Cf. chapitre 4, sous section 4.1 de cette étude.

de Balthazar » de l'espace critique, mais de voir ce que cette préhistoire jusqu'ici négligée nous apprend sur le roman policier, sur son fonctionnement, ses débuts, sa genèse.

Analyser le texte biblique, dans le contexte de l'histoire littéraire, présente, bien entendu, d'innombrables difficultés critiques – des problèmes d'historicité, de paternité, de sources, de langue et d'interprétation. Ceci est particulièrement vrai du Livre de Daniel pour lequel il existe, nous l'avons bien vu, des traductions divergentes ainsi que deux versions grecques, dont l'une s'écarte si radicalement du texte massorétique que pour certains chapitres on pourrait croire qu'il s'agit de deux héros différents. Comme texte sacré, le Livre de Daniel contient, de surcroît, une dimension évidemment plus religieuse que le roman policier moderne. Si les circonstances entourant la rédaction et la réception du Livre de Daniel témoignent d'une complexité particulière propre au texte biblique, il existe toutefois un certain nombre d'éléments qui permettent d'avancer des hypothèses sur le Livre de Daniel, nous apportant un éclairage sur le roman policier.

En effet, pour des chercheurs comme Wrong ou Messac, l'arrivée à l'époque hellénistique d'un personnage comme Daniel qui déchiffre des énigmes doit se comprendre dans le cadre d'une théorie du roman policier consistant à relier le genre moderne à un tournant scientifique:

La présence de la culture scientifique dans une civilisation, dès qu'elle atteint un certain degré, provoque certaines modifications dans la littérature. On voit, entre autres choses, apparaître certains types de récits, on pourrait presque dire certains genres littéraires, qui correspondent à des habitudes d'esprit développées par la pratique des sciences. Parmi ces genres [...]

ceux qu'on appelle aujourd'hui *detective story* et, d'une manière plus générale, *mystery story*, sont peut-être les plus facilement reconnaissables.⁶²⁷

Nombreux sont les chercheurs à envisager le roman policier comme la représentation d'« un état de la société » où, comme l'avait indiqué Kraucauer, « l'intellect sans attaches a conquis sa victoire finale »,⁶²⁸ une littérature qui reflète la froide réalité de l'industrialisation et de la modernisation, une invention littéraire progressiste et en corrélation directe avec la science. Pour que cette théorie fonctionne, les récits « détectives » dans le Livre de Daniel devraient se séparer clairement du texte biblique, ce qui, comme nous l'avons vu, n'est pas le cas. Transformer Daniel en « un Grec égaré parmi les Hébreux » est un artifice opportun, et la séparation entre canonique et deutérocanonique un argument bien commode. Mais, aussi scientifique soit-il, Daniel est avant tout un personnage biblique et de surcroît pas moins qu'un prophète, un personnage dont les liens avec les forces surnaturelles, divines, sont inhérentes.

Dans tous les récits du Livre de Daniel où Daniel résout une énigme, on retrouve, de fait, une pensée religieuse qui cohabite avec une pensée rationnelle. Dans « Le Festin de Balthazar », Daniel se réfère de nombreuses fois à son Dieu, il accepte sans l'interroger l'arrivée d'une main autonome et effectue un rapport entre le vol des vases et la mort du roi Balthazar qui est la manifestation, nous l'avons bien vu, d'une forme de pensée que Northrop Frye appelle « métaphorique ». Cependant, le héros hébreu écarte des explications surnaturelles, utilise sa raison pour déchiffrer le cryptogramme et mène une enquête sur les rois babyloniens. Dans l'épisode de « Susanne », Dieu révèle à

⁶²⁷ *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, p. 68.

⁶²⁸ *Le Roman policier*, p. 31.

Daniel l'innocence de la jeune femme (Dn XIII, 45-47)⁶²⁹ et pourtant, il mène néanmoins le contre-interrogatoire qui prouve la culpabilité des vieillards. De même, dans « Bel », il croit fermement en son Dieu « vivant qui a fait le ciel et la terre et qui a puissance sur toute chair » (Dn XIV, 4) en même temps qu'il se moque ouvertement des croyances idolâtres des Babyloniens. L'apparition de récits axés sur des puzzles et des énigmes dans le texte biblique semble donc tenir plus d'une co-existence entre le naturel et le surnaturel que d'un rejet total de ce dernier.

Ces éléments qui nous offrent un aperçu sur la genèse des récits bibliques où Daniel agit en tant que proto-détective ne sont pas sans lien avec le roman policier moderne. Les tous premiers écrivains de roman policier comme Poe ou Hoffman étaient d'abord, rappelons-le, des écrivains connus pour leurs affinités avec le fantastique. Jean-Claude Vareille avait déjà relevé ces convergences entre le roman gothique, le roman populaire et le roman policier naissant:

le roman gothique anglais, dès la fin du XVIII^e siècle, et le roman feuilleton ou populaire, présente déjà un caractère essentiel au roman policier [...]. Dans le roman noir ou le roman populaire le mystère est partout.⁶³⁰

Une analyse détaillée du roman policier montre, en fait, que non seulement la transition entre naturel et surnaturel est beaucoup plus fluide que les théories traditionnelles la présentent, mais aussi que le roman policier comporte des aspects profondément théologiques. Rappelons que nombre de détectives modernes comme

⁶²⁹ [...] Dieu éveilla l'esprit saint d'un jeune enfant nommé Daniel. Il cria à haute voix: « Pour moi, je suis pur du sang de cette femme! »

⁶³⁰ *L'Homme masqué : Le justicier et le détective*, p. 42.

Guillaume de Baskerville, Father Brown, Rabbi Small, sont des membres du clergé. Loin d'être des curiosités, ces personnages révèlent un aspect inhérent à cette littérature : le détective, comme le prophète, est capable de voir ce que personne d'autre n'est capable de voir et d'aller au-delà les apparences. Ces êtres quasi-divins qui partent à la rencontre de chaque nouveau mystère, les yeux brillants, presque plongés dans un état de transe finissent par miraculeusement délivrer les lecteurs de leurs incertitudes, subjugués par le pouvoir de ces modernes prophètes de dire la vérité.

Le moment ultime où le détective perce le code, défait le nœud, résoud l'énigme reprend ainsi le même processus que celui au cœur de la révélation. Énigme après énigme, le lecteur suivant à la trace le détective se retrouve lui-même – au moins en partie – dans cette position d'herméneute. Le contraire serait à la fois impensable – quel lecteur du roman policier se désintéresse-t-il de la résolution de l'énigme ? – et insupportable, comme l'indique Chestov :

Nous vivons entourés d'une multitude infinie de mystères. Mais, si énigmatiques que soient les mystères qui entourent l'être, ce qu'il y a de plus énigmatique et de plus inquiétant, c'est que le mystère existe en général, c'est que nous soyons en quelque sorte définitivement et pour toujours retranchés des sources et des commencements de la vie.⁶³¹

Addictif et itératif, le roman policier remplit ainsi cette fonction essentielle qui est aussi celle des religions, de répondre au mystère, de dissiper les inquiétudes et de révéler une vérité cachée.

⁶³¹ *Athènes et Jérusalem*, p. 73.

Pourquoi étudier alors ce court récit biblique où Daniel déchiffre une inscription cryptique aussi minutieusement ? Pourquoi passer autant de temps à analyser les rouages de ce récit antique ? Certes, les écrivains classiques du roman policier comme Conan Doyle, Maurice Leblanc, Ellery Queen et Agatha Christie s'y réfèrent dans leurs œuvres, de même que des écrivains contemporains, comme Umberto Eco et Michel Butor. Ce faisant, ces derniers nous invitent à considérer « Le Festin de Balthazar » parmi d'autres textes précurseurs du roman policier. Mais cette intertextualité devrait nous mener plus loin que le simple ajout du « Festin de Balthazar » parmi les ancêtres bibliques du roman policier, parfois cités dans les premières phrases des ouvrages critiques.

« Le Festin de Balthazar » nous oblige, en effet, à considérer le roman policier sous un autre éclairage, à dépasser les étiquettes habituelles de « moderne » ou « scientifique ». Ces récits détectives, tout comme les récits théologiques, mettent en leur cœur des mystères et des questions, les prennent en charge pour le lecteur, les font disparaître pour finalement laisser place à une épiphanie. Il ne s'agit pas que de fascination pour la science, il ne s'agit pas uniquement de la justice, il s'agit surtout de se rassurer et de fournir une réponse: qui croire, qui vénérer, qui écouter et à qui se fier.

Ouvrages cités

Textes, traductions et commentaires bibliques

Douay Rheim's Bible, Saint Benedict Press and Tan Books, 2009.

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 2007.

The King James Bible, Peabody, Massachusetts, Hendrickson Publisher, 2006.

La Bible King James, trad. Nadine Stratford, 2007, en ligne :
[<http://www.kingjamesfrancaise.net/index.html?v=kjftext/GEN.html>]

La Bible de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

La Bible, traduit par Pirot et Clamer, Chicago, La presse catholique, 1956.

La Bible en français courant, Paris, Société biblique française, 2010.

La Sainte Bible selon la Vulgate, Avrille, DFT éditions, 2002.

La Bible d'Alexandrie LXX, Paris, éditions du Cerf, 1986-2014.

Abegg, Martin Jr., Peter Flint et Eugene Ulrich, (trad et commenté), *Dead Sea Scrolls Bible*, New York, Harper Collins, 1999.

Charles, R.H. (éd), *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Oxford, Clarindon Press, 1913.

Chouraqui, André, *La Bible d'Alexandrie : Danyél, Ezra, Nehèmyah*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

Collins, J. John, *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press, 1993.

Dorival, Gilles, Marguerite Harl et Olivier Munnich, *La Bible grecque des Septantes. Du judaïsme hellénistique au christianisme ancien*, Paris, Cerf, 1988.

Goldwurm, Hersh, *Daniel : A New Translation with a Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources*, deuxième édition, Brooklyn, Mesorah Publications, 1993.

St. Jérôme, *Hieronymus: Commentariorum in Danielelem*, éd. F. Glorie, Turnhout Brepols, 1964.

Échantillon

Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1995. [1956]

Christie, Agatha, *La Plume empoisonnée*, trad. Michel Le Houbie, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1967. (*The Moving Finger*, New York, N.Y., HarperCollins; Berkley Books, 1984.) [1942]

Conan Doyle, Sir Arthur, « Une étude en rouge », *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Pierre Baillargeon, Michel Landa, Bernard Tourville, Robert Latour, Paris, Robert Laffont, 1999. (*A Study in Scarlet, The Complete Long Stories*, First edition, London, John Murray, 1929.) [1887]

Duras, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952.

Eco, Umberto, *Le Nom de la rose*, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982. (*Il nome della rosa*, Milan, Tascabili Bompiani, 1984) [1980]

Findley, Timothy, *Le Grand Elysium Hotel*, trad. Bernard Génies, Paris, Éditions Robert Laffont, 1986. (*Famous Last Words*, London, Penguin, 1982.) [1981]

Groner, Auguste, *Mene tekel ... : Eine seltsame Geschichte*, Wien u. Leipzig, Verlag von Edmund Schmid, 1910.

Leblanc, Maurice, *L'Île aux trente cercueils*, Paris, Livre de poche, 1990. [1919]

---, *La Vie extravagante de Balthazar*, Paris, Livre de Poche, 1976. [1925]

Queen, Ellery, *Le Mystère du théâtre romain*, trad. J Mactar, Paris, Éditions J'ai Lu, 1986. (*The Roman Hat Mystery*, New York, The Mysterious Press, 1979) [1929]

---, *Lettres sans réponse*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1998. (*The Scarlet Letters*, New York, Pocket Books, 1953) [1953]

SOURCES PRIMAIRES

Liste d'ouvrages cités

Apollinaire, Guillaume, *La Fin de Babylone*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1922. [1914]

Aubigné, Agrippa, *Discours par stances avec l'esprit du feu Roi Henri Quatrième, Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.

- , *Les Tragiques*, édition établie par J.-R. Fanlo, Paris, Champion, vol. I-II, 1995. [1616]
- Balzac, Honoré de, *Splendeur et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, 1973. [1838-1847]
- , *Une ténébreuse affaire*, édition de René Guise, Paris, Gallimard, 1973.
- Banffy, Miklos, *Vos jours sont comptés*, trad. par Jean Luc Moreau, Paris, Phébus, 2002. [1934]
- , *Que le vent vous emporte*, trad. par Jean Luc Moreau, Paris, Phébus, 2006. [1937]
- , *Vous étiez trop léger*, trad. par Jean Luc Moreau, Paris, Phébus, 2010. [1940]
- Beckett, Samuel, *Endgame : A Play in one Act* suivi par *Act Without Words*, New York, Grove Press, 1958.
- Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurle-vent*, trad. par Frédéric Delebecque, Memphis, Books LLC Classics Series, 2011. (*Wuthering Heights*, troisième édition, New York, W.W. Norton & Company, 1990) [1846]
- Byron, Lord, « La vision de Balthazar », *Œuvres de Lord Byron*, trad. de M. Amédée Pichot, deuxième tome, Paris, Furne, 1830. (« Vision of Belshazzar », *Hebrew Melodies of Lord Byron*, Charleston, Biblio Bazaar, 2009, p. 30) [1815]
- , « Ode à Napoléon », *Œuvres de Lord Byron*.
- Caldéron de la Barca, Pedro. *Le Festin de Balthazar, Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, tome.2, trad. Pierre Alzieu, Émile Arnaud, Louis Barbe, Jean Bourg, Jean Canavaggio, Claude Chauchadis, Lucien Dupuis, Pierre Geneste, Bernard Gille, André Labertit, Henri Larose, Robert Marrast, Guy Mercadier, André Nougé, Jean-Pierre Ressay, Marie-France Schmidt, Jean Testas et Marc Vitse, Paris, Gallimard, 1998. [*La Cena del rey Baltasar*, 1632]
- Cawein, Madison, « Mene, mene, tekél, upharsin », *War Poems 1898*, San Francisco, Murdock Press, 1898, p. 28-30.
- Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, deuxième édition, ed. Robert Boenig et André Taylor, Toronto, Broadview Editions, 2012. (*Les Contes de Canterbury*, trad. André Crépin, Paris, Gallimard, 2000) [v. le 14^{ème} siècle]
- Cheever, John, « Mene, Mene », *Le ver dans la pomme*, trad. Dominique Mainard, Paris, Gallimard, 2008. [« Mene, Mene, Tekel, Upharsin », 1963]
- Christie, Agatha, *Cinq heures vingt cinq*, trad. Louis Postif, Paris, Livre de Poche. [1931]

- Cleyre, Voltairine de, « En lettres rouges », trad. inconnu, sur le site : <http://www.non-fides.fr/?En-lettres-rouges>, 2011. [« Written in Red », 1911]
- Conan Doyle, Sir Arthur, *Letters to the Press*, ed. John M. Gibson et Richard L. Green, Iowa City, University of Iowa Press, 1986.
- , *The Hound of the Baskervilles*, Oxford, Oxford University Press, 1993. (*Le Chien des baskervilles*, Dans le domaine public : <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/12583/le-chien-des-baskerville#pff0>)
- « The Speckled Band », *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford, Oxford University Press, 1993. (« Aventure de la bande mouchetée », *Les Aventures de Sherlock Holmes*. Dans le domaine public : <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/11468/les-aventures-de-sherlock-holmes>)
- *The Sign of Four, Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Pierre Baillargeon, Michel Landa, Bernard Tourville, Robert Latour, Paris, Robert Laffont, 1999
- « The Adventure of the Dancing Men », *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford, Oxford University Press, 1993. (« Les hommes dansants », *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Pierre Baillargeon, Michel Landa, Bernard Tourville, Robert Latour, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Dickinson, Emily, « Balthazar avait une lettre », *Poésies complètes*, trad. Françoise Delphy, Paris, Flammarion, 2009. [« Belshazzar had a letter », 1889]
- Doctorow, E.L., *Le Livre de Daniel*, Paris, Laffont, 1980. [*The Book of Daniel*, 1971]
- Doyle, Arthur Conan, *Le Chien des Baskerville*, trad. A. de Jassard, Québec, La Bibliothèque électronique de Québec, vol. 594, 2001. [*The Hound of the Baskervilles*, 1902]
- , *The Adventures of the Dancing Men, and other Sherlock Holmes Stories*, New York, Dover Thrift Additions, 1997 (« Les hommes dansants », *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Pierre Baillargeon, Michel Landa, Bernard Tourville, Robert Latour, Paris, Robert Laffont, 1999). [1903]
- Du Bartas, Guillaume de Salluste, *La Sepmaine*, éd. Michel Braspart, Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1947.
- Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, 1981. [1844]
- , *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.
- , *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, Paris, Mille et une nuits, 2015. [date originelle inconnue].
- Duras, Marguerite, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

- , Entretien avec P.Hahn, « Les hommes de 1963 ne son pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n. 198, 1963.
- Eco, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, trad. Myrem Bouzacher, Paris, Grasset, 1985. [1983]
- Fitzsimmons, Cortland, *The Moving Finger*, New York, Resurrected Press, 2015. [1937]
- Fondane, Benjamin, *Le Festin de Balthazar. Autosacramental*, Saint-Nazare, Arcane 17, 1985. [inédit]
- , « Monologue de Balthazar », *Poèmes d'Autrefois*, trad. par Odile Serre, Paris, Le temps qu'il fait, 2010. [*Monologul lui Baltazar*, 1920]
- Frost, Robert, « The Bearer of Evil Tidings », inédit en français, *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*, New York, The Library of America, 1995, p. 286 [1936]
- Gaboriau, Emile, *Monsieur Lecoq*, Paris, Liana Levi, 1992.
- Giraudoux, Jean, *Siegfried et le Limousin*, Paris, Grasset, 1989. [1922]
- Gower, John, *La Confessio Amantis, Œuvres complètes (français ancien-anglais moyen-latin)*, Éd. G. C. Macaulay, Grosse pointe, Scholarly press, 1968.
- Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, New York, Barnes and Noble, 2003. [1850]
- Heine, Heinrich, « Balthazar », *Le Livre des chants*, trad. Nicole Taubès, Paris, Cerf, 1999. [1827]
- Hervey, James, *Meditations and Contemplations*, Edinburgh, W. Darling, Advocates Close, 1786 [1746].
- , « Méditations », *Les Nuits d'Young suivies des tombeaux et des méditations d'Hervey*, trad. Pierre Letourneur, nouvelle édition, tome II, Paris, Étienne Ledoux, 1827, p. 237-369.
- Hughes, T.S, « Belshazzar's Feast », *Belshazzar's Feast : A Seatonian Prize Poem, with notes relative to the history of the Babylonian and Assyrian Empires*, Londres, British Library, Historical Print Editions, 2011.
- Hugo, Victor, « Le Feu du ciel », *Les orientales suivi par Les feuilles d'automne*, Paris, Le Livre de Poche, 2000. [1829]
- , *Hernani*, Paris, Livre de poche, 1987. [1830]
- , *Notre-Dame de Paris, Œuvres complètes*, t.1 (Roman I), Paris, Laffont, 1985. [1831]
- « Noces et festins », *Les chants du crépuscule*, Paris, Gallimard, 2002. [1832]

- , « L'Expiation », *Les Châtiments*, livre V (sect. vii), London, Athlone Press, 1975, p. 171. [1853]
- , *William Shakespeare, Œuvres complètes*, Critique, Paris, Laffont, 1985. [1864]
- , « Après seize ans », poème XLI, *Les Années funestes*, La librairie Ollendorf, 1941. [1867]
- , *L'Homme qui rit, Œuvres complètes*, t. III (Roman III), Paris, Laffont, 1985. [1869]
- Iskander, Fazil, « Le festin de Balthazar », *Sandro de Tcheguem*, trad. Monique Sodzian, Paris, Le drappier, 1987. [1983]
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, New York, Penguin Books, 1992. [1939] (*Veillée Pinouilles*, trad. Hervé Michel, 2008, édition en ligne : <https://sites.google.com/site/finicoincequique/home>.)
- Keats, John, « Fragment of the Castle Builder »,
- Khayyam, Omar, *Les quatrains de Khèyem*, trad. J.B. Nicolas, Paris, Imprimerie impériale, 1867. [v. 1048-1131]
- , *Roubáyát of Omar Khayyam*, trad. Edward Fitzgerald, éd. Christopher Decker, Virginia, The University Press of Virginia.
- , *Les quatrains ou Robaïyat*, nouvelle version établie et présentée par Jean Rullier, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000.
- , *Les Robaïyat*, trad. James Henry Hollard depuis la version anglaise d'Edward Fitzgerald, London, Rivingtons, 1912 (*Rubaiyat of Omar Khayyam*, trad. Edward Fitzgerald, Oxford, Oxford University Press, 2009).
- Leblanc, Maurice, *L'Aiguille creuse*, dans (éd. établie par Francis Lacassin) *Arsène Lupin*, t.1, Paris, Robert Laffont, 1986 [1909].
- *813, Arsène Lupin*, t.2, Paris, Robert Laffont, 1986 [1910].
- *Le Triangle d'or*, t.2, Paris, Robert Laffont, 1986 [1919].
- *Les Dents du tigre*, t. 3, Paris, Robert Laffont, 1986 [1920].
- *Dorothée danseuse de corde*, t.4, Paris, Robert Laffont, 1986 [1923].
- *Les Huit coups de l'horloge*, t.2, Paris, Robert Laffont, 1986 [1923].

--- *La Comtesse de Cagliostro*, t.1, Paris, Robert Laffont, 1986 [1924].

Loti, Pierre, *Aziyadé*, Paris, H.Cyral, 1931. [1879]

Mann, Klaus, *Le Tournant. Histoire d'une vie*, trad. N. Roche, Solin 1984. [*Der Wendepunkt*, 1942].

Maupassant, Guy de, « Le Horla », *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa éditions, 2013.

---, « La Main d'échorché », *Œuvres complètes*.

Melville, Herman, *Moby Dick*, *Œuvres III*, trad. Philippe Jaworski et Pierre Leyris, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006. (*Moby Dick : Or the whale*, Illinois, Northwestern University Press, 1988) [1851].

Moreto, Agustín, *La Cena del rey Baltasar*, Nabu Press, Charleston, SC, 2012 [date originelle inconnue]

Nabokov, Vladimir, *Le Don*, trad. Raymond Girard, Paris, Gallimard, 1967 [*Dar*, 1938]

---, *The Gift*, trad. Michael Scammell en collaboration avec Vladimir Nabokov (1963), New York, Vintage International, 1991.

---, *Roi, Reine, Valet*, trad. George Magnane, Paris, Gallimard, 1968 [*Korol, Dama, Valet*, 1928]

Nerval, Gérard de, « épigraphe », « Le Christ aux Oliviers », *Œuvres complètes*, ed. Jean Guillaume et Charles Pichois, vol. 3, Paris, Gallimard, 1989, p. 439.

---, « La Main enchantée », *Aurélia, La Main enchantée, Sylvie*, Paris, A. Vial, 1975.

Nescio, « Mene Tekel », *Le pique-assiette et autres récits*, trad. Danielle Losman, Paris, Gallimard, 2005, p. 151-167. [*Mene Tekel*, 1946]

Nodier, Charles, « Une heure ou la vision », *Œuvres de Charles Nodier*, Bruxelles, C.J. de Mat, 1832. [1806]

Ortiz de Gondra, Borja, *Mane, Thecel, Phares*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.

« Pearl poet », auteur anonyme, *Cleanness, The Poems of the Pearl Manuscript*, trad. et éd. Kevin Gustafson, Peterborough, Ont., Broadview Press, 2010.

Poe, Edgar Allan, « The Murders in the Rue Morgue », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 1975. (« Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, Paris, Calman Lévy, 1885).

- , « The Mystery of Marie Rôget », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 1975. (*Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, Paris, Calman Lévy, 1885).
- Pound, Ezra, *Hugh Selwynn Mauberley*, *Œuvres complètes*, trad. Michèle Pinson, Paris, Gallimard, 1985. [1920]
- Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, dans *A la recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.
- Rizal, José, *El Filibusterismo*, Espagne, Nabu Press, 2010 [1891]
- Rothschild, James de (éd), *Le Mistère du Vieil Testament*, vol. 5, Paris, Firman Didot, 1878-1891.
- Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963. [1910]
- , *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963. [1932]
- , *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963. [1935]
- Sachs, Nelly, « Daniel », *Éxode et métamorphose*, trad. Mireille Gansel, Paris, Verdier, 1999 [*Flucht und Verwandlung*, 1959].
- , « Daniel, Daniel », *Éclipse d'étoile*, trad. Mireille Gansel, Paris, Verdier, 1999 [*Sternverdunkelung*, 1949].
- Schwob, Marcel, « La Main de gloire », *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, 2004.
- Shakespeare, William, *Marchand de Venise*, trad. Jean Gillibert, Paris, Aubier Montaigne, 1980. [*The Merchant of Venice*, 1596-1598]
- Simon, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
- Stevenson, Robert Louis, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde*, trad. Charles Ballarin, Paris, Folio Classiques, 2005. (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, London, Collectors Library, 2004) [1886]
- Swift, Jonathan, « The run upon the bankers », *Jonathan Swift : The Selected Poems*, London, Trafalgar Square, 1992. [1720]
- Tennyson, Alfred Lord, « Palace of Art », inédit en français, *The Major Works*, London, Oxford University Press, 2009, p. 35. [1832, réécrit 1842]
- Verlaine, Paul, « Nocturne parisien », *Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard, 2010.
- Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante*, trad. Dominique Corticchiato, Paris, José Corti, 1975. [*The Castle of Otranto*, 1764].

Warszawski, Oser, « A kontrakt » dans Y.Spero et al., *Yisker-bukh : Tsum ondenk fun fertsn umgekumene parizer yidishe shrayber*, Paris, Afsnay/Union des Juifs pour la Résistance et l'Entr'aide, 1946, p. 101-105.

Young, Edward, *Night thoughts*, Troy, New York, Parker and Bliss, 1812. [1742]

---, *Les Nuits d'Young suivies des tombeaux et des méditations d'Hervey*, trad. Pierre Letourneur, nouvelle édition, tome II, Paris, Étienne Ledoux, 1827.

SOURCES SECONDAIRES

Liste d'ouvrages cités

Aarne, A. et S.Thompson, *The Types of the Folktale*, Folklore Fellows Communications 184, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1964.

Albertz, Rainer, « The Social Setting of the Aramaic and Hebrew Book of Daniel », *The Book of Daniel : Composition and Reception*, vol. 1, Leiden, Brill, 2001, p. 171-204.

Alewyn, Richard, « The Origin of the Detective Novel », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 62-78.

Alexander, Christine, « 'The Burning Clime' : Charlotte Brontë and John Martin », *Nineteenth-Century Literature*, vol.50, n.3, Dec 1995, p. 285-321.

Alexander, Mirjam, Jasper Hillegars et Edward Van Voolen, *The « Jewish » Rembrandt : The myth unravelled*, Uitgeverij, Pays bas, Wanders BV, 2008.

Alexander, Philip S., « Enoch and the Beginnings of Jewish Interest in Natural Science », *The Wisdom Texts from Qumran and the Development of Sapiential Thought*, Leuven, Peeters, p. 223-243.

Alpers, Svetlana, « Looking at words : The Representation of Texts in Dutch Art », *The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Alter, Robert, *Canon and Creativity : Modern writing and the authority of scripture*, New Haven et London, Yale University Press, 2000.

---, *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books Inc., 1981.

--- et Frank Kermode, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

- Arambasin, Nella, « Entre université et roman policier », *Littérature contemporaine et Histoires de l'art*, Droz, Genève, 2007.
- Auboin, Michel et.al, *Histoire et dictionnaire de la policie du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Bouquins, 2005.
- Auden, W.H., « Le presbytère coupable », trad. Claude Gilbert, *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986 [1948], p. 113-132.
- Auerbach, Erich, *Mimesis : La Représentation de la réalité dans la culture occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris Gallimard, 1968. [1946]
- , *Figura*, trad. Marc André Bernier, Paris Belin, 1933. [1938]
- Augustin, saint d'Hippone, *Du libre arbitre, Œuvres de Saint Augustin*, 2^{ième} édition, revue augmentée, trad. F.J. Thonnard, vol. 6, « Dialogues philosophiques », livre 3, ch. 4, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1952.
- , *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Société d'édition "Les Belles lettres," 1961.
- Auster, Paul, *Cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1987.
- Avrane, Patrick, *Sherlock Holmes & Cie. Détectives de l'inconscient*, Paris, Campagne Premier, 2010.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 [1920-1974].
- Ball, C.J., « The Additions to Daniel II : The History of Susanna », *Holy Bible : Apocrypha*, ed. Henry Wace, London, John Murray, 1888.
- Balston, Thomas, *John Martin 1789-1854 : His Life and Works*, London, Gerald Duckworth & Co, 1947.
- Bar Ilan, Meir, « The Hand of God : A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism », *Rashi 1040-1990 Hommage à Ephraïm E. Urbach*, ed. Gabrielle Sed Rajna, 1993, p. 321-325.
- Barthes, Roland, « Digressions », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Barucco, Pierre, « De l'absence de la structure à la structure absente ou du Nom de la rose à l'aleph », *Revue des études italiennes*, t. XXXIX, n. 1-4, janv-déc, 1993.
- Bayard, Pierre, *L'Affaire des chiens de Baskervilles*, Paris, Minuit, 2008.

- Ben-Dov, Jonathan et Seth Sanders (éds), *Ancient Jewish Sciences and the History of Knowledge in Second Temple Literature*, New York, New York University Press and Institute for the Study of the Ancient World, 2014.
- Ben-Dov, « Ideals of Science : The Infrastructure of Scientific Activity in Apocalyptic Literature and in the Yahad », *Ancient Jewish Sciences and the History of Knowledge in Second Temple Literature*.
- Bercegol, Fabienne et Béatrice Laville, « Introduction », *Formes bibliques du roman au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 7-14.
- Bernal, Olga, *Alain Robbe-grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
- Blake, Nicholas, « The Detective Story, Why? », *The Art of the Mystery Story : A Collection of Critical Essays*, New York, Carroll & Graf Publishers, p. 398-405.
- Blot-Labarrère, Christiane, « Dieu, un 'mot' chez Marguerite Duras? », *Duras, Dieu et l'écrit*, Paris, éditions du Rocher, 1998, p. 177-199.
- Boespflug, François, *Dieu et ses images : Une histoire de l'éternel dans l'art*, Paris, Bayard Jeunesse, 2011.
- Borges, Jorge Luis, « La Préface », *L'Invention de Morel*, Adolpho Bioy Cesares,
- Bokdam, Sylvain, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêves et songes poétiques à la Renaissance en France*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Bordillon, Henri, « Arsène Lupin, Balthazar et Dorothée », *Europe*, n. 604, 1976, p. 78-84.
- Bottéro, Jean, *Naissance de Dieu : La Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 2002.
- Boucheron, Patrick, *Conjurer la peur Sienne, 1338 : Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.
- Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Édition de Fallois, 1996.
- Bourget, Jean Loup, *Hollywood : un rêve européen*, Paris, Arman Collin, 2006.
- Boyarín, Daniel, *Intertextuality and the Reading of Midrash*, Indiana, Indiana University Press, 1994.
- Breen, Jon. L and Martin H (éds). Greenberg, *Synod of Sleuths : Essays on Judeo-Christian Detective Fiction*, Metuchen, N.J. et Londres, The Scarecrow Press, 1990.
- Brochet-Martiel, Bernadette, « Le latin comme langue du savoir et exercice d'interprétation dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco », *La réception du latin*

- du XIXe siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 281-297.
- Brunel, Pierre, *Butor, L'emploi du temps : Le texte et le labyrinthe*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., collection « écritures », 1992.
- Bryant, David, « Maupassant and the Writing Hand », *Maupassant conteur et romancier*, éd. Christopher Lloyd et Robert Lethbridge, Durham, UK, University of Durham Press, 1994, p. 85-95.
- Bunker, Gary, L., « The 'Campaign Dial' : A Premier Lincoln Campaign Paper, 1864 », *Journal of the Abraham Lincoln Association*, vol. 25, n.1, hiver 2004, p. 38-75.
- Burns, Sarah, *Painting the Dark Side : Art and the Gothic Imagination in Nineteenth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Butor, Michel, *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur Samson et Dalila*, Paris, Abstème et Bobance, 2005.
- , « Travailler avec les peintres », *Arts et littérature*, Québec, Université de Laval, 1987.
- , *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1980.
- Butterworth, Adeline, *William Blake, mystic : a study, together with Young's Night thoughts: nights 1 & 2 with illustrations by William Blake and frontispiece Death's door, from Blair's 'The Grave'*, Liverpool, Liverpool Booksellers, 1911.
- Cadin, Anne, *Le moment américain du roman français (1945-1950)*, le texte intégral de cette thèse n'est pas accessible en ligne. Il est disponible au sein de la bibliothèque de l'établissement de soutenance.
- Caillois, Roger, *Le Roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941.
- Calvo, Maria Montoro et Rocco Capozzi (éd.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Édition de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Capodecie, Luisa, « Salomé dansant devant Balthazar : Rembrandt entre Mirbeau et Huysmans », *Présence de Joris-Karl Huysmans*, (actes coll. Paris, Fondation Singer-Polignac, 23 oct. 1998), A. Guyaux dir., *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 4-29.
- Caragounis, C.C., « Greek Culture and Jewish Piety: The Clash and the Fourth Beast of Daniel 7 », *ETL* vol. 65, 1989, p. 280-308.

- , « History and Super-History: Daniel and the Four Empires », *The Book of Daniel in Light of New Findings*, Leuven, Leuven University Press, 1993, p. 387-398.
- Castellion, Sébastien, *Dialogorum sacrorum ad linguam simul et mores puerorum formandos libri quatuor*, Köln, J. Aquensis, 1551.
- Céard, Jean et J.C. Margolin, *Rébus à la Renaissance. Des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- , *La nature et les prodiges : l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1977.
- Ceton, Jean Pierre, *La fiction d'Émmedé*, Monaco, Édition du Rocher, 1997.
- Chandler, Raymond, « L'Art simple d'assassiner », trad. Claude Gilbert, *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983 [1950], p. 75-81.
- Charles, R.H., *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Daniel*, Oxford, Clarendon Press, 1929.
- (éd.), *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Berkeley, Apocryphal Press, 2004.
- Charney, Hanna, « Pourquoi le 'Nouveau Roman Policier'? », *The French Review*, vol. 46, n. 1, octobre 1972, p. 17-23.
- Chateaubriand, François-René, *Le Génie du christianisme*, t.1 et t.2, *Œuvres complètes*, Bruxelles, P.J De Mat, 1827.
- Chauvin, Danièle, « William Blake : Le Verbe et l'Image : une révélation continue », *Arts et littérature*, Aix-en-Provence, 1988, p. 131-150.
- , *Œuvres de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble, Ellug, 1992.
- , « Hypertextualité et mythocritique », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005.
- , « Bible et mythocritique », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005.
- Chevandier, Christian, *Policiers dans la ville. Une histoire des gardiens de la paix*, Paris, Folio, 2012.
- Chestov, Léon, *Athènes et Jérusalem*, Paris, Le Bruit du temps, 2011.

- Clanton, Dan, W., *The Good, The Bold and The Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*, New York, T&T Clark, 2006.
- Clermont-Ganneau, C.S, « Mané, Thécél, Phares et le festin de Balthazar », *Journal asiatique*, vo. 8, série 8, (1886), p. 36-67.
- Cohen, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Champion, 1926.
- Cohen, Simona, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Amsterdam, Brill, 2008.
- Colardeau, Charles Pierre, « Avertissement », *Seconde nuit*, tome II, trad. Colardeau, Paris, Cazin, 1798.
- Collins, J. John, *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press, 1993.
- *Seers, Sybils and Sages in Hellenistic-Roman Judaism*, Leiden, Brill, 1997.
- , « Current Issues in the study of Daniel », *The Book of Daniel : Composition and Reception*, vol. 1, éd. J.J Collins et Peter Flint, Leiden, Brill, 2002, p. 1-16.
- Cook, Michael, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery*, Palgrave Macmillan, 2011.
- Courtray, Régis, *Prophète des temps derniers. Jérôme commente Daniel*, Paris, Beauchesne, 2009.
- Daniel, Robert, « Poe's detective God », *Twentieth Century Interpretation of Poe's Tales : A Collection of Critical Essays*, ed. William Howarth, New Jersey, Prentice-Hall, 1971, p. 103-110 [Publié originellement dans le journal *Furioso* en 1951]
- David-de Palacio, Marie-France, « La Bible dans la littérature française (1850-1918) », entrée du *Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale*
- De Angelis, Alessandro, « Un'etimologia di Boccaccio e il toponimo Faro "Stretto di Messina" », *Cultura Neolatina*, n. 3-4, 2011, p. 313-331.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, deuxième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Derouard, Jacques, *Le Dictionnaire Arsène Lupin*, Paris, Encre, 2002.
- Descaves, Pierre, « Le roman français et la technique américaine », *Le Revue du Caire*, vol. 16, n. 179, 1954.

- DeTernant, Andrew, « Edgar Allan Poe and Alexandre Dumas », *Notes & Queries*, n.162, décembre 1929
- DiLella, Alexander, A., « The Textual History of Septuagint-Daniel and Theodotion-Daniel », *The Book of Daniel : Composition and Reception*, vol. 2, Leiden, Brill, 2001, p. 586-p.607.
- Dillon, John M., *Salt and Olives: Morality and Custom in Ancient Greece*, Edinburgh University Press, 2004.
- DiTommaso, Lorenzo, *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Leiden, Brill, 2005.
- Dodds, E.R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1951.
- , *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Dominguez Matito, Francisco et Juan Antonio Martínez Berbel (éds), *La Biblia en el teatro español*, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Dorival, Gilles, Marguerite Harl et Olivier Munnich, *La Bible grecque des Septantes : Du judaïsme hellénistique au christianisme ancien*, Paris, Cerf, 1988.
- Dove, George N., *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green, Bowling Green State University Press, 1996.
- Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Echols, Robert, « Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto », *Artibus et Historiae*, vol. 16, n. 31, 1995, p. 69-110.
- Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
- , *De superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.
- Eisinger, Erica. M., « Detective Story Aspects of the *Nouveau Roman* », *Armchair Detective : A Quarterly Journal Devoted to the Appreciation of Mystery, Detective and Suspense fiction*, vol. 12, 1979, p. 362-365.
- Eisenzweig, Uri (éd.), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'éditions, 1983.
- Eoyang, Eugene Chen, *'Borrowed Plumage': Polemical Essays on Translation*, Amsterdam et New York, Rudopi, 2003.

- Erdman, David, Grant, John. E, Rose, Edward. J, Tolley, Michael. J, eds., *William Blake's Designs for Edward Young's Night Thoughts*, deux volumes, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Ernst, Bernard M.L. et Hereward Carrington, *Houdini and Conan Doyle : The Story of a Strange Friendship*, New York, Benjamin Blom, Inc., 1972.
- Essick, Robert, La Belle, Jenijoy, eds., *Night Thoughts or, The Complaint and The Consolation Illustrated by William Blake*, New York, Dover Publications, 1975.
- Évrard, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- Faris, Wendy, B., « Butor and Barth in the Labyrinth », *The French-American Review*, n. 3, 1979, p. 23-39.
- Febvre, Lucien, *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1944.
- Ferrer, Véronique et Anne Montero (éds), *Les paraphrases bibliques au XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, 2006.
- Fiorina, Jocelyn, « Avant-propos », *L'Assassinat de la rue Saint-Roch*, Paris, Mille et une nuits, 2015
- Fisch, Menachem, *Rational Rabbis: Science and Talmudic Culture*, Bloomington, Indiana, UP, 1997.
- Fondanèche, Daniel, *Le Roman policier*, Paris, Ellipses, 2000.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976.
- Fox, Harry, « Comme si avec un doigt : l'histoire textuelle d'une expression employée afin d'éviter l'anthropomorphisme », *Tarbiz*, vol. 49, 1980, p. 278-291. [Hebrew].
- François, Marion, « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Écrivains, écritures, Literary studies – Varia, mis en ligne le 02 mars 2015, URL : <http://lisa.revues.org/7175> ; DOI : 10.4000/lisa.7175.
- Friedman, William, F., « Edgar Allen Poe, Cryptographer », *On Poe : The Best of American Literature* (éds) Louis J. Budd et Edwin H. Cady, Durham, Duke University Press, 1993, p. 40-54.
- Frigerio, Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.
- Frye, Northrop, *Le grand code. La Bible et la littérature*, tr. Catherine Chalier, Paris, Seuil, 1984.

- et Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Gandillac, Maurice de, « Rôle et valeur des images dans la Bible hébraïque », *La Bible, images, mythes et traditions*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 161-173.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gilbert, Françoise, « Función dramática y representatción del sueño en dos autos de Calderón *La Cena del rey Balthasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662) », *CRITICÓN*, n. 86, 2002, p. 159-196.
- Ginzburg, Carlo, « Traces : la racine du paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, Traces : Morphologie et histoire*, Paris, Verdier Poche, 2010.
- Glinoe, Anthony et Vincent Laisney, *L'Âge des cenacles*, Paris, Fayard, 2013.
- Godfrey, Sima, « Lending a Hand : Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic », *Romanic Review*, vol. 78, n. 1, janvier 1987, p. 74-83.
- Goodrich, Joseph (éd), *Blood Relations : The Selected letters of Ellery Queen 1947-1950*, New York, Perfect Crime Books, 2012.
- Gramsci, Antonio, *Cahiers de prison, 14-18*, trad. Bouillot et Granel, Paris, Gallimard, 1990.
- Grant, John, « A Re-View of Some Problems in Understanding Blake's *Night Thoughts* », *Blake: An Illustrated Quarterly*, n. 18, vol. 3, hiver 1984-1985, p. 155-181.
- Greenman, David et Robert C.S. Adey (éds.), *Death Locked In : An Anthology of Locked Room Stories*, New York, International Polygonics, 1987.
- Grelot, Pierre, « Le chapitre V de Daniel dans la Septante », *Semitica*, n. 24, 1974, p. 45-66.
- , « La Septante de Daniel IV et son substrat sémitique », *La Revue biblique*, n. 81, 1974, p. 5-23.
- , « Daniel VI dans la Septante », *Selon les septantes*, G. Dorival et O. Munnich (éds), Paris, Cerfs, 1995, p. 103-118.
- Gruber, Mireille Calle, *La ville dans l'Emploi du temps* de Michel Butor, Paris, Nizet, 1995.
- Gruesser, John Cullen (éd.), *A Century of Detection : Twenty Great Mystery Stories 1841-1940*, North Carolina, McFarland and Company, 2010.
- Guglielmi, Nilda, *El Eco de la rosa y Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1988.

- Guibal, François « Babel, malédiction ou bénédiction ? », *Études*, janvier 2007, p. 51-61.
- Guillerm, Jean-Pierre, « Sept trompette ou dix petits nègres, l'Apocalypse dans *Le nom de la rose* d'Umberto Eco », *Le Nom de la rose : du livre qui tue au livre qui brûle*, André Peyronie (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Gustafson, Kevin, « Introduction », *Cleanness*, Peterborough, Ont., Broadview Press, 2010.
- Guttman, J, « The Dura Europas Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art », *Artibus et Historiae*, 1988, p. 25-29.
- Haft, Adele J., « Maps, Mazes and Monsters : The Iconography of the Library in Umberto Eco's *The Name of the Rose* », *Studies in Iconography*, n. 14, Arizona State University, 1995, p. 9-50.
- Hall, Trevor H., *Sherlock Holmes and his Creator*, New York, St. Martins Pr, 1983.
- Hanania, Cécile., « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écriture à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », *Les lectures de Marguerite Duras*, eds. Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 25-34.
- Harter, Deborah, *Bodies in Peices : Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Hasker, William, *God, Time, and Knowledge*, Ithaca et Londres, Cornelle University Press, 1989.
- Haussher, Reiner, « Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandt's Belsazarbild », *Oud Holland*, vol. 78, 1963, p.142-149.
- Haworth, Peter, *Classic Crimes in History and Fiction*, New York, D. Appleton and Company, 1927.
- Haycraft, Howard, « Murder for pleasure », *The Art of the Mystery Story*, éd. Haycraft, New York, Carroll & Graf Publishers, Inc., 1983, p.158-177.
- Hebbard, Aaron B., *Reading Daniel as a Text in Theological Hermeneutics*, Eugene, Pickwick, 2009.
- Hillen, Sabine Madeleine, « La main coupée ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob », *Revue Romane*, vol. 29, 1994.
- Hilton, Michael, « Babel Reversed – Daniel Chapter 5 », *Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 66, 1995, p. 99-112.

- Hiner, Susan, « Hand Writing : Dismembering and Re-Membering in Nodier, Nerval and Maupassant », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 30, n. 3 et 4, été 2002, p. 301-315.
- Hoch, Edward (éd.), *All But Impossible : An Anthology of Locked Room and Impossible Stories*, Ticknor and Fields, 1981.
- Holquist, Michael, « Whodunit and Other Questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol.3, n.1, Modernism and Postmodernism : Inquiries, Reflections, and Speculations, août 1971, p. 135-156.
- Homer, W. Michael, « Sir Arthur Conan Doyle and New Religious Movements », *Syzygy : Journal of Alternative Religion and Culture*, vol.1, n.3, été 1992, p. 199-225.
- Hopkins, Clark, *The Discovery of Dura-Europos*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- Hoveyda, Fereydoun, *L'Histoire du roman policier*, préface dialoguée de Jean Louis Bory et Cecile St. Laurent, Paris, Les éditions du Pavillon, 1965.
- Howitt, J.B, « Michel Butor and Manchester », *Nottingham French Studies*, n. 12, 1973, p. 74-85.
- Hussherr, Cécile, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, 2005.
- Huxley, Thomas, « On the Method of Zadig : Retrospective Prophecy as a Function of Science » dans *Science and Culture*, Londres, 1881, p. 128-148.
- Janowski, B et B. Ego (éds), *Weltbild, biblische Weltbild und seine altorientalischen Kontexte*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.
- Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante*, Paris, Minuit, 1964.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, paris, Gallimard, 1996.
- Jeansonne, Sharon Pace, *The Old Greek Translation of Daniel 7-12*, CBQMS 19, Washington, Catholic Biblical Association, 1988.
- Jongeneel, Else, « Un meurtrier en cause – la fonction du vitrail de Caïn dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor », *Neophilologus*, n.3, 1980, p. 358-373.
- Junod, Samuel, *Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète*, Paris, Droz, 2008.
- Kalifa, Dominique, « Guerre, feuilleton, presse 1913-1920 », *14-18 Aujourd'hui, Today, Heute*, n° 2, 1998, p. 128-141.
- , *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005.

- , « Enquête et culture de l'enquête au XIXe siècle », *Romantisme*, n. 149 « L'enquête », 2010, p. 3-23.
- Kay, David M., « Susanna », *Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, ed. R.H. Charles, vol.1, Oxford, Clarendon, 1913, p. 638-51.
- Kermode, Frank, « Novel and Narrative », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 175-196.
- Kierkegaard, Soren, *Crainte et tremblement*, Paris, Rivages Poche, 2000. [1843]
- Knox, Ronald, « Detective Stories », *Literary Distractions*, Londres, New York, Sheed and Ward, 1958.
- Kratz, Reinhard G., « The Visions of Daniel », *The Book of Daniel : Composition and Reception*, vol. 1, Leiden, Brill, 2001, p. 91-113.
- Kuntzman, Raymond (dir.), *Études sur le judaïsme hellénistique*, Congrès de Strasbourg, 1983.
- Lahoughe, Jean, *Comptine des Heights*, Paris, Gallimard, 1980.
- Labre, Chantal, « Festin », *Dictionnaire biblique, culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lachs, S.T., « A Note on the Original Language of Suzanna », *Jewish Quarterly Review*, vol. 69, 1978-79, p. 52-54.
- Lacourbe, Roland et.al, *1001 chambres closes*, Paris, Semper, 2014.
- Lacocque, André, *Le Livre de Daniel*, Paris, Neuchatel, 1976.
- , *Daniel et son temps*, Paris, Labor et Fides, 1983.
- Laforest-Piarotas, Mireille, « Le colt ou le goupillon. Religieux-détectives dans le roman policier français et anglo-saxon », *Le populaire à l'ombre des clochers*, études réunies Antoine Court et présentées par Pierre Charreton, Université Saint-Étienne, 1997, p. 107-129.
- Lange, Justus, Sebastian Dohe et Anne Harmssen, *Mene, Mene, Tekel : Das Gastmahl des Belsazar in der niederländischen Kunst*, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, 2014.
- Langermann, Tzvi, « On the Beginnings of Hebrew Scientific Literature and on Studying History through 'maqbilot' (parallels) », *Aleph*, vol. 2, p. 169-189.

- Lasine, Stuart, « Salomon, Daniel, and the Detective Story : The Social Functions of a Literary Genre », *Hebrew Annual Review*, n. 11, 1987, p. 247-266.
- Léonard-Roques, Véronique, *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Paris, éditions du Rocher, 2007.
- , « Convocation du mythe de Caïn dans Abel Sanchez (Miguel de Unamuno) et *L'Emploi du temps* (Michel Butor) », *Écritures hétérogènes*, n. 3, 1999, p. 11-26.
- Leone, Massimo, « God's Grafitti : On the Social Aesthetics of Divine Writing », *Aesthetics*, vol. 23, n.1, juin 2013, p. 110-134.
- Levinas, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, J.Vrin, 1982.
- Lits, Marc, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989.
- Lowry, Malcolm, *Choix de lettres*, trad. Suzanne Kim, Paris, Éditions Denoël, 1968.
- Lubac, Henri, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Première Partie, t. I et II, coll. Théologie 41, Paris, Aubier, 1959.
- Macpherson, H.D., « Poe and Dumas Again », *Saturday Review of Literature*, le 22 février 1920.
- Manolescu-Oancea, Monica « Tours de Babel et lettres de feu: motifs bibliques dans le Berlin de Vladimir Nabokov », *Anglophonia/Caliban* (« *The Art of the City* ») vol. 25, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 2009, p. 191-202.
- Mantondon, Alain, *Mythes de la décadence*, Paris, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- Masson, Jean-Yves et Sylvie Parizet, « Présentation », *Les Écrivains face à la Bible : Herméneutique et création*, Paris, Cerf, 2011.
- Mattieu-Castellani, Gisèle, « L'inscription sur un mur : *MANE, THEKEL, PHARES...* », *Rivista di letteratura moderne e comparata*, vol. 57, 2004, p. 407-434.
- Mayer, Désirée, « Dire, redire ou contredire : Éclats du corpus sacré dans la littérature hébraïque moderne », *La Bible en littérature*, Actes de colloque international à Metz, sous la dir. de Paul Marie Beaude, Paris, Cerf, Metz, 1997, p.139-158.
- McHenry, Deni McIntosh, « Rembrandt's *Faust in his Study* Reconsidered : A Record of Jewish Patronage and Mysticism in Mid-Seventeenth Century Amsterdam », *Yale University Art Gallery Bulletin*, printemps 1989, p. 9-19.
- McLay, Timothy, « The Old Greek Translation of Daniel IV-VI », *Vetus Testamentum*, vol. 55, Fasc. 3, 2005, p. 304-323.
- , *The OG and Th Versions of Daniel*, SBLSCS 43, Atlanta, Scholar's Press, 1966.

- Meis, Miller, « An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa », *The Art Bulletin*, vol. 47, n.1, 1965, p. 21-34.
- Mellier, Denis et Gilles Ménégaldo, « Introduction », *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, Licorne, 2004, p. 1-6.
- Messac, Régis, *Le « Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, édition revue et annotée par Jean-Luc Buard, Hélène Chantemerle, Antoine Lonnet et Olivier Messac, Paris, Encrage, 2011. [1929]
- Meyer-Bolzinger, Dominique, *La Méthode de Sherlock Holmes : de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012.
- Mikalson, Jon D., *Greek Popular Religion in Greek Philosophy*, Oxford University Press, 2010.
- Millet, Olivier, *Hieroglyphe et allégorie dans la première moitié du XVI^e siècle. De la reconfiguration humaniste de l'allégorisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Montandon, Alain, *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2001.
- Moore, Carey. A., *Daniel, Esther and Jeremiah, The Additions : A New Translation With Introduction and Commentary by Carey A. Moore*, Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1984.
- Moore, Sean D, *Swift, the Book, and the Irish Financial Revolution: Satire and Sovereignty in Colonial Ireland*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.
- Muraishi, Asako, « La Bible parodiée dans *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras », *Cahiers d'études françaises Université Keio – Japon*, vol. 13, 2008, p. 48-63.
- Nadler, Steven, *Rembrandt's Jews*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Nakam, Géralde, « Du Bartas-Béçalel ou : deux sources pour Du Bartas », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n. 39, 1994. p. 7-19.
- Narcejac, Thomas, *Une Machine à lire*, Paris, Gallimard, 1970.
- Niditch, Susan et Robert Doran, « The Success Story of the Wise Courtier : A Formal Approach », *JBL*, vol. 96, n.2, 1977, p. 179-193.
- Olivier-Martin, Yves, « Origines secrètes du roman policier français », *Europe*, 1976, p. 144-149.

- Ollive, Thomas Mabbott, « Duas and Poe », *Times Literary Supplement*, le 2 janvier 1930.
- Oppenheim, Adolf, Leo, *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, Piscataway, Gorgias Press, 2008.
- Orel, Harold, « Sherlock Holmes and His Creator : A Case of Mistaken Identity », *Colby Quarterly*, vol. 31, n. 3, septembre 1995, p. 169-178.
- Palacio, Marie-France David-de, « La Bible dans la littérature française (1850-1918) », *Le Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale*, Paris, Cerf, à paraître.
- Panek, Leroy Lad, *An Introduction to the Detective Story*, Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Parizet, Sylvie, *Babel : ordre ou chaos? Nouveaux enjeux du mythe dans la Modernité littéraire*, Grenoble, Ellug, 2011.
- , « Esther : figure biblique, figure mythique? », *Figures Mythiques : Fabrique et Métamorphoses*, Aubière, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 191-208.
- (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009
- Parker, Deborah, « The Literature of Appropriation : Eco's Use of Borges in *Il Nome della rosa* », *The Modern Language Review*, v. 35, 1990, p. 842-849.
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.
- Patterson, Janet, « Le Vitrail de Caïn : l'Engendrement textuel dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor », *Romantic Review*, vol. 70, p. 375-383.
- Paul, Robert.S. *Whatever Happened to Sherlock Holmes? Detective Fiction, Popular Theology, and Society*, Southern Illinois University Press, 1991.
- Porter, Dennis, « Backward Constructuion and the Art of Suspense », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 327-339.
- Rad, Gerhard von, *La Genèse*, trad. Étienne de Peyer, Genève, Labor et Fides, 1968 [1949]
- Raymond, François, « Arsène Lupin et le démon de la répétition », *Europe*, n. 604, 1979, p. 42-50.

- Reed, Annette Yoshiko, « Was there Science in Ancient Judaism? Historical and Cross-cultural Reflections on 'Religion' and 'Science' », *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, vol. 36, p. 461-495.
- Reuter, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Ricoeur, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- Riffaterre, Michel, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue esthétique*, n. 1, vol. 2, 1979, p. 128-150.
- , *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- , « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, v. 215, 1980, p. 4-18.
- Roberts, W., « A Dumas Manuscript. Did Edgar Allan Poe Visit Paris? *Times Literary Supplement*, 1929.
- Rowley, H.H., *The Relevance of Apocalyptic: A Study of Jewish and Christian Apocalypses from Daniel to the Revelation*, Cambridge, Lutterworth Press, 1963.
- Rosenheim, Shawn, « The King of "Secret Readers" : Edgar Poe, Cryptographie and the Origin of Detective Fiction », *ELH*, vol. 56, n. 2, été 1989, p. 375-400.
- Sabar, Shalom, « Between Calvinists and Jews : Hebrew script in Rembrandt's Art », *Beyond the Yellow Badge : Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, ed., Mitchell B. Merback, Amsterdam, Brill, 2007.
- Sangsue, Daniel, « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant », *Maupassant Miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 177-187.
- Sayers, Dorothy, *The Omnibus of Crime*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Schaffner, Alain, « Qui a tué la petite madeleine ? À la recherche du temps perdu et le roman policier », *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, Licorne, 2004, p.17-33.
- Scholem, Gershom, *La Kabbale : une introduction, origines, thèmes et biographies*, Paris, Cerf, 1998.
- Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, vol. 55, 1984, p. 112-126.
- Seznac, Jean. *John Martin en France*, London, Faber and Faber, 1964.

- Sheppard, Michael, *Sherlock Holmes et le cas du Docteur Freud*, Paris, Flammarion, 1987. [Trad. de *Sherlock Holmes and the Case of Doctor Freud*, London, Tavistock Publications, 1985.]
- Silverman, Kenneth, *Edgar A. Poe : Mournful and Never-ending Remembrance*, New York, Harper, 1991.
- Simon, Claude, « Le Poisson Cathédrale », *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.
- Smajic, Srdan, *Ghost Seers, Detectives, and Spiritualists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Smalley, Beryl, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Southbend, IN, University of Notre Dame Press, 1989.
- Souiller, Didier, *La littérature baroque en europe*, Paris, PUF, 1988.
- Spencer, William David, *Mysterium and Mystery : The Clerical Crime Novel*, Southern Illinois University Press, 1989.
- Stewart, Victoria, « Spiritualism, Detective Fiction, and the Aftermath of War », *Clues, A Journal of Detection*, vol 27, n.2, 2009, p. 75-84.
- Stowe, William, « From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. 366-383.
- Strauss, Léo, « Progrès ou retour? », *La Renaissance du rationalisme politique classique*, trad. Guglielmina, Paris, Gallimard, 1997.
- Symons, Julian, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel : A History*, New York, Penguin, 1974.
- Taillade, Nicole Roger, « L'œuvre littéraire et le labyrinthe (*Le Château* de F. Kafka, *L'Aleph* de J.L. Borges, *L'Emploi du temps* de M. Butor), *Littératures*, n. 31, 1994.
- Taniguchi, Isamu, « Penintenziagite – un espressione babelica nel *Nome della Rosa* », *Hyogen Kenkyn*, n. 45, 1987, p. 33-42.
- Tanner, J.Paul, « The Literary structure of the Book of Daniel », *Bibliotheca Sacra*, vol. 160, 2003, p. 269-282.
- Tannert, Mary, W. et Henry Kratz (éds. et trads.), *Early German and Austrian Detective Fiction. An Anthology*, Jefferson North Carolina and London, Macfarland and Company, 1999.

- Thomas, R. Ronald, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, London, Cambridge University Press, 1999.
- Thompson, Christopher W, « *Le Feu du ciel* de Victor Hugo et John Martin », *Gazette des Beaux-Arts*, Avril 1965, T, LXV, p. 247-256
- , *Victor Hugo and the Graphic Arts (1820-1833)*, Paris, Droz, 1970.
- Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55-65.
- Torrell, Jean-Pierre, *Recherches sur la théorie de la prophétie au Moyen Âge XIIIe-XIVe siècles*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1992.
- Vareille, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n.53, 1986, p. 23-36.
- , *L'Homme masqué : Le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
- , « Modernité et tradition », *Europe*, n° 604, 1979, p. 50-55.
- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essais sur l'imagination*, Paris, Seuil, 1983.
- Vircondelet, Alain, « Introduction », *Duras, Dieu et l'écrit*.
- Vray, Jean Bernard, « La Bible revue et détournée par Michel Tournier », *La Bible en Littérature*, dir. Pierre-Marie Beaude, Paris, Cerf, 1997, p. 211-224.
- Wanegfallen-Cani, Isabelle, « L'histoire a-t-elle un sens ? *Any Old Iron* d'Anthony Burgess : l'épée d'Arthur et le festin de Balthazar », *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009.
- Watson, Nicholas, « Censorship and Cultural Change in Late-Medieval England : Vernacular Theology, the Oxford Translation Debate, and Arundel's Constitutions of 1409 », *Speculum*, vol. 70, 1995, p. 822-64.
- Weber, A.S. (ed), *19th Century Science. An Anthology*, Toronto, Broadview Press, 2000.
- Wénin, André, *Joseph ou l'invention de la fraternité : Lecture narrative et anthropologique de Genèse 37-50*, Paris, Lessius, 2005.
- West, Richard, Samuel, *Satire on Stone: The Political Cartoons of Joseph Keppler*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.
- Will, Édouard et Claude Orrieux, *Ioudaïsmos-Hellénismos : essais sur le judaïsme judéen à l'époque hellénistique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1986.

- Wilson, Adrian et Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Wilson, Edmund, « Pourquoi les gens lisent-ils les romans policiers? », trad. Claude Gilbert, *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983 [1944], p. 82-89.
- , « Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd », *Autopsies du roman policier*, 1983 [1945], p. 90-112.
- Wölflin, H., *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, tr. Claire et Marcel Raymond, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Editeur, 1992. [1916].
- Wolinsky, J., « Trinité (Une théologie historique) », *Dictionnaire critique de la théologie*, dir. Jean Yves Lacoste, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 1164-1172.
- Wolters, Al, « Untying the King's Knots : Physiology and Wordplay in *Daniel 5* », *Journal of Biblical Literature*, vol 110, 1991, p. 91-97.
- , « Metrological PRS –Terms from Ebla to Mishna », *Eblaitica : Essays on the Ebla Archives and Eblaite Language*, ed. Cyrus H. Gordon et Gary A. Rendsburg, New York, Eisenbrauns, 2002, p. 223-242.
- Wright, Cuthbert, « The Feast of Belshazzar », *The New England Quarterly*, vol. 10, n. 4, décembre 1937, p. 620-634.
- Wrong, Edward, « Introduction », *Crime and Detection*, London, Oxford University Press, 1926.
- Yang, A., « Psychoanalysis and detective fiction: a tale of Freud and criminal storytelling », août vol. 53, n. 4, p. 596-604, 2010.
- Zell, Michael, *Reframing Rembrandt : Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Curriculum Vitae

Name:	Rebecca Josephy
Post-secondary Education and Degrees:	<p>Queen's University Kingston, Ontario, Canada 2005 B.A.</p> <p>Queen's University Kingston, Ontario, Canada 2008 M.A.</p> <p>Western University London, Ontario, Canada 2016 Ph.D.</p>
Honours and Awards:	<p>Social Science and Humanities Research Council (SSHRC) Doctoral Fellowship, \$80,000. 2009-2013</p> <p>Award for Best Conference Paper (jeune chercheur) L'Association des Professeur.e.s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) 2009, 2013, and 2016</p> <p>Placed on Teaching Honour Roll List Western University 2010</p> <p>Social Science and Humanities Research Council (SSHRC) Masters Fellowship, \$17,500 2006</p> <p>Province of Ontario Graduate Scholarship (OGS) \$15,000 (turned down, funding limit reached) 2006</p>
Related Work Experience	<p>Course Instructor Western University 2009-2014</p> <p>Course Instructor and Workshop Author The University of Toronto 2009-2014</p>

Course Instructor
Queen's University
2005-2008

Selection of Publications:

Josephy, Rebecca, "Le detective biblique: Daniel et le débat sur une préhistoire du roman policier", *Voix plurielles*, vol. 13, n.2, forthcoming.

Josephy, Rebecca, "Mene, Mene, Thecel, Upharsin: texte, image et rébus chez Rembrandt et Butor", *Bible et intermédialité. La lettre et les images*, Paris, Classiques Garnier, forthcoming.

Josephy, Rebecca, "Une énigme en rouge: origines bibliques et cachées de *L'Île aux trente cercueils* de Maurice Leblanc", *Le sang et la mort dans la littérature française*, @analyses, forthcoming.

Josephy, Rebecca, "Qu'y a-t-il dans un nom? (Une étude du *Camion* de Marguerite Duras)", *Les mots en force dans le discours. Le pouvoir des mots et la peur qu'ils suscitent. Mots en force*, tome.2, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2014, p. 247-262.

Co-author (with Fabrice Szabo), "L'avant-propos" of the volume: "L'exemple et le contre-exemple en littérature et en linguistique", *La Revue Frontenac*, n.22, p. 5-7.

Josephy, Rebecca, "Une traversée en théorie intertextuelle : La 'seconde main' dans 'Les doigts extravagants' d'Andrée Maillet", @analyses, [Online], Issue: Comment écrire après...?, v. 6, n.3, p. 167-191. URL:
<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/649>

Josephy, Rebecca, "Mains (in)visibles: intertextualité, intratextualité et autoréflexivité dans 'les doigts extravagants' d'Andrée Maillet", *Voix plurielles*, v. 7, n. 1, 2010, p. 52-78.

Josephy, Rebecca, "L'enfant et le 'moi' dans *Métaphysique des tubes* : Au-delà des paradoxes ?", *Revue Frontenac*, n. 20, 2008, p. 29-41.

Josephy, Rebecca, Book review of Léon Chestov's *Athènes et Jérusalem*, *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n. 11, October 2012. [Online]
http://www.lebruitdutemps.fr/_livres/Athenes%20et%20Jerusalem/revuedeepresse.htm

Josephy, Rebecca, Book review of Antonia Birnbaum's *Bonheur Justice*, *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n.9, October 2010.