

## **Poe, Collins, Conan Doyle : réécritures et avatars de « The Purloined Letter »**

Le genre policier pose les problèmes caractéristiques de toute littérature générique, et notamment le problème, crucial, de sa propre définition. Comme l'a bien montré Tzvetan Todorov<sup>30</sup>, toute définition statique d'un genre se heurte au fait que les œuvres originales qui font évoluer le genre doivent pour cela s'en détacher dans une certaine mesure. Il n'existe donc pas de vérité intangible concernant un ensemble de textes appartenant au même genre, et les multiples violations des règles que les auteurs eux-mêmes ont parfois tenté de s'imposer sont là pour en témoigner<sup>31</sup>. Cependant, l'approche « générique » de certains textes peut s'avérer plus fructueuse si, au lieu de s'attacher à ramener les œuvres à des normes d'écriture, le critique tente au contraire de déceler chez eux la marque d'une évolution du genre, et d'une prise de distance envers les auteurs canoniques. Il serait alors possible de dessiner la carte du genre, d'une certaine manière « en négatif », par le biais d'une étude des écarts, de la distance prise par rapport aux modèles génériques antérieurs, ce qui laisserait aussi apparaître les liens ontologiques qui unissent ces textes. Où la différence se ramène toujours à un rappel de l'origine du genre.

C'est bien ce point de vue, que l'on peut qualifier de structuraliste, qui va guider notre étude de trois textes liés non seulement au niveau générique, mais aussi sur le plan de l'intertextualité, à savoir « The Purloined Letter » d'Edgar Allan Poe (1845), « A Stolen Letter » de Wilkie Collins (1854) et « A

---

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil/Points, 1971, 55-65.

<sup>31</sup> Voir notamment les règles de Van Dine, énoncées en 1928 dans un article de *L'American Magazine*, et reproduites (partiellement) dans Boileau et Narcejac, *Le Roman policier*, Paris : P.U.F., 1975, 4ème édition 1992, 51-55.

Scandal in Bohemia » de Sir Arthur Conan Doyle (1891)<sup>32</sup>. Il semble clair que ces trois textes se situent dans un rapport de palimptextualité, c'est-à-dire que Collins et Conan Doyle se sont inspirés de la nouvelle de Poe au point d'en proposer une réécriture dans leurs œuvres respectives. Cela n'exclut pas, bien sûr, que Conan Doyle, en 1891, ait également pu être influencé dans sa relecture de la nouvelle de Poe, par la réécriture que Collins en fit en 1854. Ces trois textes vont donc nous servir à étudier l'évolution du genre policier sur presque un demi-siècle, et le rapport palimptextuel qu'ils entretiennent jouera le rôle d'une loupe, d'un miroir grossissant qui nous permettra de voir de plus près le chemin parcouru, dans ces années-là, qui furent celles de la naissance du roman policier. Sur un fond commun, donc – celui (de la réécriture) du texte de Poe –, les points de rupture (ou d'accord) apparaîtront de façon plus marquée que dans une étude générique classique, qui se résume malheureusement souvent à l'énoncé des poncifs sur le genre et ses prétendues normes d'écriture immuables.

### Variations hypertextuelles

S'il n'est nul besoin de rappeler la trame du texte de Poe, où le détective Dupin découvre une lettre dérobée à la reine, et restée introuvable, précisément parce qu'elle se trouvait bien en évidence sur le manteau de la cheminée du voleur, le ministre D–, il faut sans doute évoquer brièvement le contenu des textes de Collins et Conan Doyle. Chez Collins, d'abord, un narrateur anonyme vient en aide à un certain Frank Gatliffe, qui doit se marier mais dont la fiancée, Miss Smith – les noms sont bien sûr imaginaires, nous précise le narrateur – fait l'objet d'un chantage exercé par Mr Davager, ex-employé de feu le père de Miss Smith. Ce dernier s'était rendu coupable d'un faux en écriture, et Davager menace de communiquer une lettre révélant cet épisode au père de Frank Gatliffe, ce qui empêcherait le mariage entre les deux jeunes gens qui, apparemment, ont besoin de l'accord de Mr Gatliffe père. Au terme de quelques péripéties, et après avoir fait suivre Mr Davager par un enfant, Tom (précurseur des « Baker Street Irregulars » chez Conan Doyle), le narrateur découvre la lettre

---

<sup>32</sup> Les éditions utilisées sont les suivantes : *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth : Penguin, 1982 ; Wilkie Collins, *Mad Monkton and Other Stories*, Oxford : Oxford World's Classics, 1998 ; Sir Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Harmondsworth : Penguin, 1981.

en question cachée dans la trame d'un tapis de la chambre d'hôtel de Davager et, comme Dupin, laisse au voleur un mot pour signifier sa victoire, ici : « Change for a five hundred pound note » (37), allusion à la somme d'argent que Davager réclamait pour restituer la lettre, et qui devra être donnée par Frank Gatliffe au narrateur et non au voleur.

La nouvelle de Doyle s'écarte plus de l'hypotexte poésque, apparemment, dans la mesure où il s'agit d'une menace incarnée non par un homme mais par une femme, Irene Adler, à l'encontre du roi de Bohême, dont Irene Adler détient certaines lettres et surtout une photographie qui prouve qu'ils furent intimes par le passé, ce qui risquerait fort de compromettre le mariage que le roi de Bohême envisage prochainement avec une princesse scandinave, si cette photographie venait à parvenir à cette dernière. Irene Adler menace de communiquer ce document à la princesse mais ne réclame pas d'argent pour prix de son silence, ce qui constitue déjà un écart par rapport au texte de Collins (et de Poe) : elle désire simplement se venger des mauvais traitements qu'elle estime avoir subis de la part du roi. Sherlock Holmes, chargé par le roi de récupérer la photographie, parvient, sous un déguisement, à s'introduire chez Irene Adler, et à localiser la cachette où se trouve le cliché compromettant. Mais – autre écart par rapport aux textes de Poe et de Collins – Holmes ne récupère finalement pas la photographie, car Irene Adler a deviné ses intentions et s'est enfuie avec son mari sur le Continent, tout en promettant cependant de ne pas rendre public ce document et de le conserver seulement à titre de protection contre toute tentative de lui nuire de la part du roi. Elle laisse néanmoins dans la cachette un portrait photographique d'elle-même, que Holmes réclame au roi de Bohême pour tout salaire.

A l'issue de ce bref résumé, il apparaît clairement que les textes de Collins et Conan Doyle sont bâtis comme des réécritures de « The Purloined Letter », malgré les dissemblances, tout aussi évidentes, qu'ils affichent avec ce texte. La trame de départ est simple : elle consiste à relater la récupération, par un détective ou assimilé (voir Collins, dont le narrateur est avocat), d'un document compromettant détenu par un tiers, homme ou femme, qui met ainsi le mandataire (celui qui engage l'investigateur) dans une situation embarrassante. Ce qui fait l'unité de ces trois textes, c'est leur thématique d'ensemble, qui ressortit toujours à la maîtrise d'une situation où l'on ne peut être, apparemment, que

dominant ou dominé, eu égard à la possession d'un objet, on le verra, éminemment significatif. Une première manière d'aborder ces trois textes consiste à les considérer dans leurs rapports hypo- et hyper-textuels, et à affiner leur définition dans ces catégories. Gérard Genette, dans *Palimpsestes*<sup>33</sup>, distingue plusieurs types de réécriture, selon une première distinction entre la transformation et l'imitation. Pour simplifier, la transformation consiste à reproduire le contenu d'un hypotexte, tandis que l'imitation repose sur une copie (plus ou moins fidèle) du style d'un auteur antérieur. Gérard Genette note très justement (p 43-44) que ces deux « régimes » de l'hypertextualité ne recouvrent pas obligatoirement des réécritures ludiques, ironiques ou humoristiques des hypotextes, mais qu'il existe aussi des transformations sérieuses (ou « transpositions ») ainsi que des imitations sérieuses (désignées sous le nom de « forgeries »). « A Stolen Letter » et « A Scandal in Bohemia » constituent donc à n'en pas douter des transpositions du conte de Poe, dont ils reprennent l'intrigue générale. Mais il s'agit également d'autre chose, car si Conan Doyle, par exemple, transpose l'histoire de « The Purloined Letter » dans l'univers de Holmes et Watson, il effectue aussi une transposition diégétique<sup>34</sup> lorsqu'il place dans le rôle du détenteur de l'objet compromettant une détentrice, précisément Irene Adler. Est-ce la raison de l'échec final de Holmes à récupérer la photographie ? Et Collins, quant à lui, ne reste pas toujours du côté de la transformation en régime sérieux, mais glisse souvent vers le régime humoristique, voire satirique, si l'on compare les propos de son narrateur aux démonstrations précises, froides et abstraites que nous servait Dupin, le personnage de Poe :

Now, first of all, I should like to know what you mean by a story? You mean what other people do? And pray what is that? You know, but you can't exactly tell. I thought so! In the course of a pretty long legal experience, I have never yet met with a party out of my late profession, who was capable of giving a correct definition of anything. (21)

On voit donc que les distinctions entre modes de relations hypertextuelles sont rarement univoques et que, pour utiles qu'elles soient à la démonstration et à la critique littéraire, elles

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 417.

ne représentent qu'une formalisation de processus plus complexes. Mais elles constituent un point de départ, non un point d'arrivée, et nous permettront d'explorer les rapports palimpsestuels plus avant, sans être pour nous un obstacle, si nous reprenons à notre compte les propos – quelque peu provocateurs – de Gérard Genette concernant sa propre typologie :

Tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer<sup>35</sup>.

### **Le langage et la question du contrôle**

Le problème majeur dont la critique contemporaine débat à propos de « *The Purloined Letter* », et, par ricochet, celui que nous allons tenter de cerner dans les hypertextes de Collins et de Conan Doyle, c'est celui du contrôle, ou de la maîtrise. Remarquons d'emblée que c'est un problème qui s'attache singulièrement au genre policier dans la mesure où celui-ci traite la plupart du temps d'une situation conflictuelle qui voit s'affronter un détective (ou un policier) et un « malfaiteur », chacun tentant de garder l'autre dans l'ignorance, soit des progrès de l'enquête, soit de sa culpabilité, afin de sortir victorieux de cette confrontation. Plus précisément, « *The Purloined Letter* » fut commentée par le plus célèbre de ses critiques, Jacques Lacan, comme un texte dans lequel se lit l'emprise du signifiant sur le sujet, c'est-à-dire sur celui qui (croit qu'il) possède la lettre, alors que la lettre le possède. Ainsi, le psychanalyste voit dans la lettre volée, dont le contenu précis ne nous est jamais révélé, le signe patent de la défaite de celui (c'est-à-dire d'abord le ministre D-, puis le détective Dupin) qui pensait maîtriser le signifiant :

Si ce que Freud a découvert et redécouvert dans un abrupt toujours accru, a un sens, c'est que le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes, dans leur destin, dans leurs refus, dans leurs aveuglements, dans leurs succès et dans leur sort, nonobstant leurs dons innés et leur acquis social, sans égard pour le caractère ou le sexe, et que bon gré mal

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 44.

gré suivra le train du signifiant comme armes et bagages, tout ce qui est du donné psychologique<sup>36</sup>.

Lacan montre également que cette emprise du signifiant sur le sujet se manifeste à travers la réaction de Dupin lorsqu'il récupère la lettre volée, et qu'il laisse au ministre D- une citation de Crébillon en lieu et place du document compromettant. Incapable de sortir d'une position marquée par une volonté d'emprise sur le signifiant, le détective éprouve à ce moment « une rage de nature manifestement féminine »<sup>37</sup>, de même que le ministre D-, lorsqu'il détenait la lettre, se voyait affublé d'une préciosité et d'une nonchalance affectées. C'est ici encore une conséquence de l'emprise du signifiant puisque, selon Lacan : « L'homme assez homme pour braver jusqu'au mépris l'ire redoutée de la femme, subit jusqu'à la métamorphose la malédiction du signe dont il l'a dépossédée »<sup>38</sup>. En somme, se rejoignent ici, ce qui n'est pas pour nous surprendre, la question de la Lettre en tant qu'instance de l'inconscient, et celle de la sexualité, sous son aspect symbolique.

S'il s'agit à présent de juger le palimpseste écrit par Collins à l'aune de cet hypotexte tel qu'il vient d'être présenté, une remarque s'impose, qui nous est dictée par le régime satirique – ou pour le moins humoristique ou ludique – de cette réécriture. Alors que le détective et le voleur, chez Poe, s'accordent à chercher « sérieusement » le contrôle de la lettre, le narrateur collinsien prend infiniment plus de distance envers l'objet de sa quête, et tout d'abord avec le langage :

Now, I absolutely decline to tell you a story. But though I won't tell a story, I am ready to make a statement. A statement is a matter of fact; therefore the exact opposite of a story, which is a matter of fiction. What I am now going to tell you really happened to me (21).

Ne faudrait-il pas chercher l'origine de cette attitude dans la réaction du narrateur devant l'angoisse du futur époux Frank Gatliffe ? « [F]eel as certain as you please that all the letters in the world can't stop your being married on Wednesday » (29). Il est clair que ce narrateur représente l'antithèse d'un Dupin qui

---

<sup>36</sup> Jacques Lacan, « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », in *Écrits I*, Paris : Seuil/Points, 1970, 40.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 42.

lui, au contraire, prend son rôle face au signifiant très au sérieux, et ne se laisserait pas distraire, comme notre narrateur, par les spectateurs de sa narration :

Stop a bit! You man in the corner there; you needn't perk up and look knowing. You won't trace any particulars by the name of Gatliffe. I'm not bound to commit myself or anybody else by mentioning names. I have given you the first name that came into my head (22).

Les diverses précautions oratoires que prend le narrateur – précautions d'ailleurs quelque peu contradictoires puisqu'il prétend dire la vérité mais refuse de mentionner les vrais noms des protagonistes – aboutissent à remettre en cause la validité de son propre discours, ce qui représente un écart significatif avec la figure d'un Dupin désireux d'accéder à la vérité par la raison et le langage. En d'autres termes, l'emprise du signifiant sur le sujet s'avère d'autant moins forte que le sujet, ici le narrateur, renonce à exercer lui-même le contrôle sur le système signifiant et ne lui accorde par ailleurs qu'une puissance limitée : une simple lettre ne saurait empêcher un mariage. La leçon du palimpseste serait donc que, pour obtenir le pouvoir sur le signifiant, il faut renoncer à ce pouvoir, ce qui passe peut-être par un autre échange symbolique que celui de la lettre pour la lettre que laisse Dupin au Ministre après avoir récupéré la missive dérobée – en effet, le narrateur de Collins se contente de remplacer le document récupéré par une note moqueuse qui, contrairement à la citation laissée par Dupin, ne laisse guère de place à l'interprétation et à la prolifération du sens : « Change for a five hundred pound note » (37)<sup>39</sup>.

Si la réécriture collinsienne est satirique, ce n'est pas le cas du texte de Conan Doyle, qui, à travers la figure de Sherlock Holmes, nous présente un investigateur peu porté à l'ironie sur ses propres capacités déductives. Cependant, la situation est encore ici bien différente, voire inverse de celle du texte poesque, car c'est un homme, le roi de Bohême, qui est accusé d'infidélité par une femme, alors que chez Poe c'est la reine qui jouait ce rôle. Du reste, cette situation va également produire un résultat inverse de celui qui clôt « The Purloined Letter » : la femme triomphe et conserve l'objet compromettant. Est-elle pour autant, comme Dupin, victime du signifiant, et entre-t-elle

---

<sup>39</sup> Dès lors, le narrateur n'explorera pas les mystères du signifiant, comme par exemple cette troublante identité entre le nom du mandataire du détective et celui de l'hôtel où réside Davager : « the Gatliffe Arms » (28).

dans cette « politique de l'autruche » qui, pour Lacan<sup>40</sup>, conduit Dupin à l'échec au moment où il croit triompher en sa possession de la lettre, alors que, de la lettre, nous pouvons dire que Dupin est véritablement « en sa possession » ? Tout d'abord, il convient de remarquer que Irene Adler bat Holmes sur le plan de la maîtrise du signifiant, puisque, si Holmes la trompe sous le déguisement d'un ecclésiastique afin de l'amener à révéler où se trouve la photographie, Irene Adler le dupe plus gravement, peu après, en se déguisant elle-même pour le suivre jusqu'à Baker Street et s'assurer que c'est bien Sherlock Holmes qui est sur sa piste. Mais ceci ne resterait qu'une compétition dans la duplicité, assez proche de celle qui oppose Dupin et le ministre D— lorsque, chez ce dernier, Dupin se plaint d'une mauvaise vue qui l'oblige à porter des lunettes vertes opaques alors que son hôte affiche une lassitude toute simulée. Non, là où Irene Adler triomphe véritablement, c'est lorsqu'elle renonce à faire usage de la photographie en sa possession, montrant qu'elle a compris la leçon que le narrateur du texte poésique délivrait en vain à son ami Dupin, en présence du Préfet de Police G—, venu leur exposer l'affaire :

“It is clear,” said I, “as you observe, that the letter is still in the possession of the minister; since it is this possession, and not any employment of the letter, which bestows the power. With the employment the power departs.” (210)

Renonçant à l'usage de la lettre, Irene Adler en acquiert la protection, ce qui nous ramène, par un autre biais, à la vision du langage que nous donnait, sur un mode satirique, le narrateur collinsien. Pour conserver le phallus, faudrait-il l'abandonner ? C'est ce que suggère le texte de Conan Doyle, en particulier si l'on considère le document qu'Irene Adler laisse à la place de la photographie compromettante : il s'agit d'une autre photographie, un portrait d'elle-même, que Holmes demande au roi de Bohême en guise de salaire. Un signifiant pour un autre signifiant, certes, mais cette fois un signifiant « neutre », sans autre signifié possible – ou, ce qui revient au même, recouvrant une infinité de signifiés, à travers la multitude de sens attachée à un être humain – que la personne représentée : manière de reconnaître au signifiant un mystère insondable, et ultime protection que dresse cette femme devant

---

<sup>40</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, 24.

les menées du roi de Bohême qui, lui, voudrait s'assurer le contrôle. Ou, pour reprendre les propos de Holmes quelques pages auparavant : « Women are naturally secretive, and they like to do their own secreting » (171).

### **Le travail sur la lettre : récréation et récréation**

On l'a vu, les palimpsestes proposés par Collins et par Conan Doyle diffèrent sensiblement de leur modèle poésque, tout en l'évoquant assez clairement pour pouvoir le qualifier d'hypotexte. Mais que nous disent ces réécritures, à un niveau plus général, de la structure générique du texte policier ? Faut-il chercher là une signification supplémentaire à cette intertextualité, ou n'avons-nous affaire qu'à des « cas littéraires » isolés, où la re-création, avec toute la dialectique de distance et de proximité qu'elle suppose, ne serait le fait, simplement, que de la volonté des auteurs ? En d'autres termes, quel est le rôle de l'intertextualité, telle que nous venons de l'étudier, dans le genre ?

Il est clair que le genre policier favorise l'hypertextualité, comme de nombreux critiques l'ont remarqué. C'est un état de fait qui s'expliquerait, selon Uri Eisenzweig, par la logique de compétition qui préside à l'écriture « policière » dans son aspect intertextuel : en effet, chaque détective devant s'avérer être « le meilleur », il tente souvent de se montrer supérieur à ses prédécesseurs, ce qui explique par exemple les nombreuses allusions que Sherlock Holmes fait à Dupin, dans le but de dénigrer le détective créé par Poe, ceci afin de mieux affirmer la supériorité entière de l'investigateur de Baker Street<sup>41</sup>.

La logique du contrat de lecture policier veut que l'on ait le sentiment à la fois de l'existence (réelle ou possible) d'une série textuelle du même type que le texte qu'on est en train de consommer et du fait que cette série est *dépassée* par lui.

---

<sup>41</sup> Voir notamment *A Study in Scarlet*, 24 : « Sherlock Holmes rose and lit his pipe. "No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin," he observed. "Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friend's thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine." »

Dans l'univers romanesque policier, la parodie n'est finalement qu'une forme indirecte de la référence intertextuelle négative : c'est le texte qui génère le modèle, pour mieux s'en distinguer<sup>42</sup>.

Mais cette compétition, si elle explique partiellement la tendance du genre à l'hypertextualité, n'en épuise pas la signification.

En effet, cette hypertextualité centrale du genre suppose également que les œuvres accentuent d'emblée leur fictionalité, puisque (presque) chaque texte se compare, non à la réalité, mais à d'autres textes. C'est une caractéristique toujours frappante de l'hypertextualité policière, et de nombreux exemples en témoignent. Aussi le Paris décrit par Dupin dans « The Murders in the Rue Morgue » est-il largement fictif – Poe invente le nom des rues auxquelles il fait référence. De même, les textes de Conan Doyle abondent de références à des enquêtes prétendument réalisées par Holmes mais dont Watson ne propose nulle narration : ainsi, dans « A Scandal in Bohemia », de cette étrange mention de « the Darlington substitution scandal » (173). Bruno Monfort, dans son article « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire” – Série et discontinuité »<sup>43</sup>, a étudié les répercussions sur la notion de série de ce procédé, que l'on peut éventuellement rapprocher de ce que Gérard Genette appelle les « pseudo-résumés » chez Jorge Luis Borges<sup>44</sup>, et qui consiste à gloser sur des ouvrages littéraires fictifs. S'il n'y a pas glose chez Conan Doyle<sup>45</sup>, il y a bien néanmoins, comme chez Borges, introduction et utilisation de références à des textes littéraires fictifs, si (contrairement à certains érudits holmesiens) l'on veut bien considérer ainsi la prose du docteur Watson.

Qu'elle soit le fruit de la compétition intertextuelle ou de certains procédés employés par chaque auteur individuellement, l'hypertextualité a pour conséquence de mettre en avant la fictionalité des textes et de les présenter, en quelque sorte, comme des « paratextes » eux-mêmes, condamnés à n'offrir qu'une création déterminée par ses

---

<sup>42</sup> Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris : Christian Bourgois, 1986, 171 & 174.

<sup>43</sup> *Poétique*, numéro 1, 1995, 45-67.

<sup>44</sup> Voir *Palimpsestes*, chapitre LII, 359.

<sup>45</sup> Les passionnés de « holmesologie » se sont chargés sur ce point de remédier à cette situation et ont tenté de retracer les divers événements non relatés de ces aventures hypothétiques. Voir notamment Jack Tracy, *The Encyclopedia Sherlockiana*, New York : Doubleday, 1977.

antécédents<sup>46</sup>. C'est ici que notre rapport au texte, en tant que lecteur, peut être modifié par cette structure générique du roman policier, car dès lors le signifiant n'apparaît plus comme devant rendre compte d'une quelconque adéquation au réel représenté (ce n'est, nous le savons, jamais le cas) ; au contraire une dimension ludique, générant le plaisir du texte, peut naître de ce vertige textuel qui fait tourner le langage sur sa propre origine. En d'autres termes, nous ne sommes plus dans la tromperie mais dans le jeu, car le genre nous invite à considérer le langage en tant que tel et non comme un médium, définition par excellence de la « fonction poétique » selon Roman Jakobson<sup>47</sup>. Ainsi s'expliqueraient les diverses attitudes que nous avons notées, dans les textes de Poe, Collins et Conan Doyle : il s'agit en fait de la même démarche qui vise à rendre palpable le langage et à permettre avec lui des jeux qui, comme dans le domaine de la poésie, rendent au sujet (une partie de) sa liberté par le biais d'un désengagement de la question du contrôle. Cette stratégie peut bien évidemment être mise en œuvre de façon différente par d'autres textes, dans d'autres genres, mais la spécificité du genre policier par rapport à l'hypertextualité, telle que nous l'avons analysée, rend cette stratégie d'autant plus aisée dans les textes que nous venons d'étudier.

Il s'agit donc bien ici d'un jeu entre le lecteur et le texte, où, à travers les différents avatars que subit l'hypotexte, nous sommes invités à aborder l'hypertexte comme à la fois une re-création et une récréation, et où le travail sur le langage vise à faire apparaître sa matérialité. La matérialité de la lettre, tel est bien également le thème de ces trois textes : à travers les différentes relations de substitution qu'elle permet, voire qu'elle favorise. Ainsi, non seulement une lettre (ou une photographie) se substitue à une autre, mais les mots sont traités comme des entités sécables, recomposables à loisir. Les différents sens de la lettre D chez Poe le montrent bien : lorsque Dupin tente de contrecarrer les desseins (« designs ») du ministre, il veut également se débarrasser de son signe (« D– sign ») : ainsi de la qualification par Dupin de la méthode employée par D– pour

---

<sup>46</sup> Cette idée se trouve d'ailleurs au fondement de la théorie du récit impossible selon Uri Eisenzweig : « Car si aucun texte ne peut éviter la contrainte paratextuelle, ce qui singularise le roman à énigme, c'est de n'exister, en tant que tel, *que* dans le discours social qui l'entoure. » (*op. cit.*, 9).

<sup>47</sup> Roman Jakobson, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, New York, 1960.

modifier l'aspect extérieur de la lettre et tromper son adversaire :

[It was] so suggestive of a design to delude the beholder into an idea of the worthlessness of the document (221).

De même, chez Collins, le peu de cas que le narrateur fait des propos de Frank Gatliffe, propos qu'il écoute à coups de coupe-papier sur son bureau<sup>48</sup>, témoigne de ce que peut devenir le langage, notamment dans le genre policier, où il est souvent question, comme dans « A Stolen Letter », de lettres à déchiffrer ou de codes à élucider (voir p. 34). Ce type de jeu avec le langage est également le fruit du travail sur la lettre, que permet l'adoption d'une position différente par rapport au système signifiant. Et que dire de cet épisode (163) où Holmes déduit la provenance de la lettre expédiée par le roi de Bohême à partir de l'examen du filigrane que comporte le papier ? Cette indication de la matérialité de la lettre, au sens de « missive », annonce par exemple le « découpage » du signifiant-photographie, sur lequel ne se retrouve plus que le portrait d'Irene Adler, sans le roi. C'est aussi la victoire ultime de cette femme que Holmes reconnaît, peut-être inconsciemment, lorsqu'il suggère que les femmes – et Irene Adler, pour lui, est *la* femme : « To Sherlock Holmes she is always *the* woman », nous dit le texte dès l'*incipit*, page 163 –, à travers leur caractère secret, ont également accès à la « sécrétion », autant dire à la génération, et à la création : « Women are naturally secretive, and they like to do their own secreting » (171). Par ce glissement de l'adjectif au gérondif, le texte nous suggère un accès à la création par une certaine approche du langage, celle d'Irene Adler. Une approche où le lecteur est convié à partager une expérience ludique et récréative du texte : voilà certainement qui aurait plu à Edgar Allan Poe, chantre de l'effet en littérature.

---

<sup>48</sup> « "Now, Mr Frank," said I, "I can't have any sentimentality mixed up with business matters. You please to stop talking, and let me ask questions. Answer me in the fewest words you can use. Nod when nodding will do instead of words." I fixed him with my eyes for about three seconds, as he sat groaning and wriggling in his chair. When I'd done fixing him, I gave another rap with my paper-knife on to the table to startle him up a bit. Then I went on. » (24).