

Le transfert dans la dramatisation d'un conte policier : de *The Purloined Letter* de Poe aux *Pattes de mouche* de Sardou

Ignacio RAMOS GAY (Associate Professor, Universidad de Castilla-La Mancha)

En 1864, dans la revue *Le musée des familles*, Jules Verne publie « Edgar Poe et ses œuvres », un article en quatre chapitres dans lequel le romancier décrit l'emprise qu'exerce l'écrivain nord-américain sur les milieux littéraires français. À travers ces pages, Verne dévoile tout un réseau de pistes intertextuelles qui montrent à quel point Edgar Allan Poe est source d'inspiration de ses propres romans, et de ceux d'une pléiade de romanciers français de la seconde moitié du dix-neuvième siècle : de Villiers de l'Isle-Adam, Jean Richepin, Maupassant, Marcel Schwob, Régnier, Huysmans¹. Outre toutes ces interconnexions textuelles entre Poe et le décadentisme français qui sont minutieusement décelées par la critique académique², l'originalité de l'argumentation de Jules Verne réside dans sa volonté d'attirer l'attention sur l'influence exercée par Poe sur le théâtre populaire français du Second Empire, et en particulier sur quelques sous-genres dramatiques tels que le vaudeville. À l'évidence, le passage de l'œuvre de Poe à la scène française ne peut se réaliser que par la création de Victorien Sardou, le dramaturge le plus prolifique, avec Eugène Scribe, de la scène européenne du dix-neuvième siècle. Ceci explique la légèreté de la remarque de Jules Verne concernant les parallélismes structurels entre un des premiers contes de Poe, *The Purloined Letter* (1844), et le premier grand succès de Sardou sur la scène parisienne, *Les Pattes de mouche* (1860). Jules Verne souligne l'évidence du rapport entre les deux textes :

Cette nouvelle [*The Purloined Letter*] est charmante et pleine d'intérêt. M. Victorien Sardou en a tiré une pièce délicieuse, *Les Pattes de mouche*, dont vous avez certainement entendu parler, et qui a été l'un des plus grands succès du Gymnase.³

En effet, même si la critique contemporaine ignore l'influence des œuvres d'Allan Poe sur la scène étrangère à la faveur du caractère essentiellement littéraire inhérent à d'autres genres comme la poésie, le conte fantastique ou le roman, cette affirmation de Jules Verne ne fait que témoigner de la logique des mécanismes de réappropriation transgénérique d'un texte littéraire à succès. Car, si les traces de l'art de Poe sont décelables dans les œuvres lyriques de Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire ou Verlaine, aussi bien que dans les contes et romans des auteurs cités plus haut, il est tout aussi logique d'imaginer qu'une telle influence soit également visible dans les créations des dramaturges français de l'époque : ils ont eux aussi été copiés, plagiés, imités et adaptés constamment sur les scènes des capitales européennes⁴. Par conséquent, du point de vue historiographique, le théâtre ne peut être qu'un autre récepteur et transformateur des nouvelles de Poe, d'autant plus qu'il s'agit du genre le plus populaire en France⁵. De ce fait, le théâtre est l'art privilégié des auteurs et adaptateurs pour transférer et réécrire pour la scène d'autres textes qui ont rencontré l'approbation du public, quel que soit leur genre originel : poèmes, contes, ou romans.

Théâtralité des textes de Poe et popularité

Cependant, tout en indiquant les rapports intersémiotiques entre le conte et le théâtre, Jules Verne n'en dévoile pas moins un des aspects qui ont favorisé l'adaptation des nouvelles de Poe pour la scène : leur théâtralité intrinsèque. C'est-à-dire que, en établissant une relation de subordination de composition entre la nouvelle de Poe et la pièce de Sardou, et sans nier que le public parisien a une bonne connaissance du conteur nord-américain, Verne met en valeur le caractère pionnier des contes d'Edgar Allan Poe dans sa fonction de catalyseur d'une certaine forme dramatique qui fonde l'intrigue sur la quête d'un objet perdu et participe d'une structure comparable à celle du roman policier⁶.

Par ailleurs, Jules Verne explique la renommée de l'auteur nord-américain en France par le fait qu'il va de soi que le conte de Poe est un hypotexte de la pièce de Sardou. Bien avant la popularité acquise par le biais des traductions menées à bien par Baudelaire,

une bonne partie de la critique⁷ soutient que les contes de Poe, et tout particulièrement *The Murders in the Rue Morgue*, traduit en français sous le titre *L'Orang-Outang*, sont connus en France grâce aux traductions anonymes parues dès 1841 dans les journaux tels que *La Quotidienne*, *Le Commerce* ou *Le Charivari*. De même, c'est Isabelle de Meunier que la critique désigne comme la première adaptatrice des contes en français, dont la publication *Des Contes d'Edgar Poe*, date de 1846⁸. Or, c'est par les traductions de Baudelaire, d'abord pour des hebdomadaires et d'autres feuilletons, et par la suite rassemblées en trois volumes publiés entre 1856 et 1864 que Poe est définitivement reconnu en France comme un auteur majeur. Comme l'affirme Retinger, au début du XX^e siècle, « les merveilleuses traductions de Baudelaire ont fait des œuvres de l'auteur américain un livre pour ainsi dire classique en France ». (Retinger 128-129) Plus tard, Raymond Foye renforce cette opinion en soutenant que Poe s'est établi parmi bien d'écrivains français en tant que projection personnelle d'eux-mêmes :

France's greatest poetic geniuses took Poe seriously, while he was generally misunderstood and derided in literary America. To French poets, Poe was more than just a model; he was a mirror from afar in which they saw themselves. For Baudelaire, Poe wandered lifelong drunken and deranged throughout a vast prison that was the United States, while Mallarmé thought of Poe as living a quiet life, like himself, 'an existence simple and monotonous'. (Foye 77)

La première représentation *Des Pattes de mouche* a lieu au Gymnase Dramatique de Paris, en 1860, et le succès élève l'auteur à la catégorie de maître du théâtre, selon Eugène Scribe. Dans ce sens, en remémorant les scènes théâtrales du dix-neuvième siècle, le critique Georges Cain affirme en 1906 que « *Les Pattes de mouche* de Victorien Sardou amusent tout Paris » (Cain 206). La pièce connut le succès à Londres, où la pièce est plusieurs fois traduite et adaptée : la version de J. Palgrave Simpson, *A Scrap of Paper or the Adventures of a Love Letter* (1889) est choisie pour publication. À Londres, pendant la période victorienne, *A Scrap of Paper* est jouée pour la première fois en 1861 au St. James Theatre⁹ puis reprise successivement en 1876 et en 1897 au Court Theatre¹⁰. Par la suite, la pièce est représentée aux États-Unis sous divers titres : *The Scrap of Paper* ou

Mary, Mary Quite Contrary. Cependant, ce n'est pas l'objet de cette étude de déterminer dans quelle mesure Sardou doit le succès des *Pattes de mouches* à des transferts de *The Purloined Letter* de Poe.

L'objet du transfert

Sardou transfère en texte dramatique la quête sempiternelle d'une lettre d'amour adressée à Prosper et rédigée plusieurs années auparavant par Clarisse alors qu'elle doit contracter un mariage de raison : elle lui avoue ses sentiments passionnés et sa volonté de fuir avec lui. La lettre se perd mais réapparaît deux ans plus tard, après que Clarisse a épousé Vanhove, pour dévoiler son inconstance de jadis et menacer sa stabilité sentimentale. Tous les personnages de la pièce se lancent dans la quête de la lettre dans le but de l'utiliser pour servir leurs intérêts personnels divergents.

Un résumé succinct de la pièce¹¹ ne permet que de noter les étapes de l'argument, mais ne rend en aucun cas justice au rythme frénétique des rebondissements de la trame, ni à la gestuelle des personnages, antécédents du fébrile vaudeville « à la Feydeau ». Après être tombée entre les mains de Prosper, la lettre sert à obliger Clarisse à accepter le mariage entre ce dernier et sa sœur, Marthe. Plus tard, la lettre est cachée dans le bureau de Vanhove, puis découverte par Suzanne, amie de Clarisse, qui n'est pas capable de la garder longtemps puisqu'elle s'envole par la fenêtre. Ensuite, l'entomologiste Thirion la retrouve par terre ; il l'utilise pour envelopper un spécimen de scarabée exotique aux amples résonances narratives des contes de Poe. Enfin, Paul l'offre à sa chère Colombe par inadvertance, préservant ainsi l'honneur de Clarisse.

À partir de cette synthèse, de nombreux parallélismes surgissent reliant la pièce au conte de Poe. En premier lieu, dans les deux textes, une lettre compromettant la réputation d'un des protagonistes est volée par un individu qui veut en faire usage de manière à faire chanter un autre personnage. Suivant les analogies entre les deux textes, ladite lettre est cachée dans un endroit secret du bureau, ce qui implique une exploration minutieuse de celui-ci, activant le dynamisme scénique de la part de plusieurs personnages

en quête d'une lettre qui se dérobe à leur vue et semble être douée de vie propre. De surcroît, à part les similitudes de la trame, plusieurs effets nourrissent les correspondances entre le texte de Sardou et la pièce de Poe et mettent en évidence la théâtralité originale du conte. De même que dans la nouvelle de Poe, pendant que Suzanne s'emploie à la lecture de la lettre mystérieuse, Prosper fait irruption subitement dans le bureau obligeant la dame à la cacher à l'instant, ce qui permet à Sardou de créer une atmosphère de tension imprégnant le dialogue qui s'ensuit entre les deux personnages. De la même manière, la ruse pratiquée par Suzanne afin de faire croire à Prosper qu'elle possède encore la lettre, quand en réalité elle l'a aussi égarée, constitue un hommage à Poe aussi bien qu'une réécriture des procédés théâtraux les plus aptes à construire une trame parsemée de péripéties et de détours. Finalement, le rétablissement de l'honneur du personnage victime, une fois que la lettre est retrouvée et retournée à son auteur, démontre que les clés structurelles de la pièce suivent l'architecture interne du conte.

Sardou, en utilisant le fil conducteur primitif, tente d'exploiter au maximum le canevas proposé par Poe de manière à réélaborer l'imbroglia de la trame – analogue aux difficultés que rencontrent les personnages pour retrouver la lettre – et à le transposer sur scène. Et si le dramaturge sélectionne les éléments de théâtralité inhérents à la nouvelle de Poe pour en tirer un profit dramatique, ceci est fructueux pour une pièce qui se veut un vaudeville, genre qui rejette le psychologisme et se construit sur une intrigue alambiquée nourrie de rebondissements verbaux et gestuels. Et c'est ce en quoi résulte la nouvelle d'Edgar Allan Poe, vaudevillesque dans quelques passages. La description du vol de la lettre, entrecoupée d'actions pressées et de la hâte qui caractérise le genre, ainsi que les déboires des chercheurs sous-tendent les mouvements fébriles des personnages de Sardou :

The document in question – a letter, to be frank – had been received by the personage robbed while alone in the royal boudoir. During its perusal she was suddenly interrupted by the entrance of the other exalted personage from whom especially it was her wish

to conceal it. After a hurried and vain endeavor to thrust it in a drawer, she was forced to place it, open it was, upon a table. The address, however, was uppermost, and, the contents thus unexposed, the letter escaped notice. At this juncture enters the Minister D—. His lynx eye immediately perceives the paper, recognizes the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret. After some business transactions, hurried through in his ordinary manner, he produces a letter somewhat similar to the one in question, opens it, pretends to read it, and then places it in close juxtaposition to the other. Again he converses, for some fifteen minutes, upon the public affairs. At length, in taking leave, he takes also from the table the letter to which he had no claim. Its rightful owner saw, but, of course, dared not call attention to the act, in the presence of the third personage who stood at her elbow. The minister decamped; leaving his own letter – one of no importance – upon the table. (*CTP*, 210)¹²

À la lecture de cet extrait, il est possible de constater que ce conte possède une nature vaudevillesque : à savoir, la précipitation de l'action, la célérité des différentes entrées et sorties des personnages, les mouvements frénétiques indiqués dans la description, l'accumulation d'événements dans une durée restreinte, l'objet qui disparaît pour réapparaître et désarçonner les personnages, la connaissance anagnoristique d'un secret dans la ligne du mélodrame et du vaudeville d'intrigue, voire l'espace clos du bureau typique de la comédie bourgeoise. Tous les éléments qui composent le canevas de l'action chez Poe, et qui se concentrent dans un seul paragraphe, sont dramatisés par Sardou. On pourrait même affirmer que le paragraphe originel synthétise l'action des trois premiers actes. Poe produit une nouvelle à forte théâtralité que Sardou matérialise en transférant les données initiales sur divers personnages, dialogues et scènes, qui déploient les potentialités visuelles inhérentes au texte et qui exposent la rapidité de la trame et des actants (Pavis 4) devenus des pantins au service du dramaturge.

Sardou a su optimiser la structuration rythmique (Pavis 309) inhérente au vaudeville qui reste d'actualité sur la scène parisienne au vingt-et-unième siècle, et la tension dramatique caractéristique

des pièces policières, qui sont deux raisons fondamentales à la pérennité de, par exemple, *La souris* d'Agatha Christie.

Spectacularité et recyclage

Or, loin d'une simple transposition transtextuelle du conte au théâtre, qui transformerait *Les Pattes de mouche* en une adaptation de la nouvelle de Poe, Sardou s'approprie à la fois les éléments spectaculaires du récit à l'avantage du spectateur (Pavis 337) et le mystère qui crée la tension de l'intrigue. C'est ainsi que la pièce rejoint le texte originel sans qu'elle n'en devienne pour autant un dérivé de substitution. Le flair dramatique de Sardou lui permet d'élargir les séquences davantage théâtrales au profit du dynamisme de la mise en scène. Par exemple, la méthode de recherche de la lettre volée menée à terme par les personnages reproduit au détail près la méthode utilisée par les chercheurs de Poe aussi bien que leur minutie et leur agitation. Chez Poe, les détectives engagés pour découvrir la cachette de la lettre n'agissent pas en détruisant le mobilier du bureau, mais en tentant de déchiffrer les indices présents dans les objets afin de dévoiler des changements dans leur nature prouvant que celle-ci a été altérée afin de servir de refuge à la missive. C'est pour cela que, après la fouille, les meubles sont intacts, les détectives s'étant contentés de vérifier si les arêtes des pièces composant les meubles avaient été déboîtées :

[...] You did not take to pieces all the chairs?

Certainly not; but we did better – we examined the rungs of every chair in the hotel, and, indeed, the jointings of every description of furniture, by the aid of a most powerful microscope. Had there been any traces of recent disturbance we should not have failed to detect it instantly. A single grain of gimlet-dust, for example, would have been as obvious as an apple. Any disorder in the glueing – any unusual gaping in the joints – would have sufficed to insure detection. (*CTP*, 212)

Étant donné l'originalité d'une telle technique et les possibilités théâtrales de la scène, Sardou transpose l'ingéniosité de la démarche de Poe en juxtaposant la spontanéité de la recherche désordonnée incarnée par Clarisse, à la méthode scientifique personnifiée par Suzanne. En effet, celle-ci applique les mêmes raisonnements

observés chez Poe, en tentant de trouver des marques faisant preuve d'une modification récente dans les objets qui composent la scène:

CLARISSE. S'il l'avait cachée dans la bibliothèque !

SUZANNE. Trois cents volumes à visiter ? Trop long ! regardez le bord des tablettes.

CLARISSE. Pourquoi ?

SUZANNE. Sont-elles poudreuses ?

CLARISSE. (montant sur une chaise et regardant) Oui

SUZANNE. Partout ?

CLARISSE. Partout.

SUZANNE. Alors, ce n'est pas là !... En tirant un livre, il eût essuyé la poussière.

CLARISSE. (*fermant*) C'est vrai !

SUZANNE: Regardez donc là, ce petit papier plié en quatre, qui sert à caler le pied de la table ?

CLARISSE. Cela ?

SUZANNE. (*se levant*) Oui... Non! Ce n'est pas la peine!

CLARISSE. Pourquoi ?

SUZANNE. Parce que la tranche du papier est usée et noire !

(*P M*, 53)¹³

Sardou, en dramaturge habitué à la réutilisation et à la réécriture de trames d'autres auteurs (ce qui en maintes occasions lui valut l'accusation de plagiaire, alors qu'il n'était que recycleur) met en scène plusieurs situations qui deviennent des clins d'œil intertextuels au romancier nord-américain. Au-delà du dialogue transnational et diachronique avec l'auteur qui lui sert d'inspiration, ce recyclage est aussi un jeu tacite pour le spectateur désireux de remonter aux sources originelles. Les pistes qu'il fournit à son public sont insérées dans les dialogues des personnages, qui reproduisent systématiquement les raisonnements du fameux détective de Poe, Dupin, quant à la difficulté paradoxale de s'apercevoir de ce qui saute aux yeux :

But this is a point, it appears, somewhat above or beneath the understanding of the Prefect. He never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it. (*C T P*, 219)

Les déductions de Dupin sur la difficulté qu'il y a de repérer ce qui est manifeste sont calquées par le jeu des deux personnages féminins de la pièce, qui ne sont capables de détecter la cachette de la lettre que lorsqu'elles appliquent la méthode logique mise en pratique par les détectives du conte :

CLARISSE. En tous cas, ce ne serait pas habile !... En vue de tout le monde !... (*elle continue à fouiller partout*).

SUZANNE. C'est précisément pour cela que ce serait très fin... [...] Vous confondez les cachettes des niais avec celles des gens d'esprit ! Le niais fait son trou dans le mur et l'on y va tout droit ! L'homme d'esprit cache si peu l'objet que vous ne vous avisez jamais d'aller le chercher là où il est !... Et je parierais bien que si nous ne trouvons pas cette malheureuse lettre, c'est qu'elle nous crève les yeux !... (*P M*, 51)

Les deux lettres sont retrouvées sur l'écrivoire d'un bureau ordinaire, parmi d'autres papiers et documents. En réécrivant cet épisode, le dramaturge transpose l'originalité des hypothèses logico-déductives de l'original, en adaptant pour la scène une intrigue qui harmonise les préceptes du vaudeville : Labiche affirme que la pièce doit retenir l'attention du public à chaque instant (« une pièce est une bête à mille pattes qui doit être toujours en route. Si elle ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle »)¹⁴. Tout en rendant hommage à la littérature de détection inaugurée par Poe, Sardou recycle la démarche de la construction d'un mystère assez solide pour qu'il articule sa pièce en plusieurs actes susceptibles de capter l'intérêt du spectateur. Ce n'est pas le Poe ingénieur du récit fantastique que Sardou révère, mais le Poe constructeur d'artifices dramatiques que Sardou tente de reproduire sur la scène, avec son habileté propre de dramaturge.

Le jeu des références à Poe : une mise en abîme

Le dramaturge ne cherche à aucun moment à camoufler ses sources d'inspiration et prolonge son divertissement ludique pour le spectateur en parsemant la pièce de références à Edgar Allan Poe : elles résonnent clairement aux oreilles des spectateurs avertis. C'est ainsi que Sardou décide d'inclure une scène où la lettre en question, après s'être envolée par la fenêtre, est ramassée par un

entomologiste, Thirion, qui s'en sert pour envelopper un insolite scarabée très rare. La scène, qui n'a d'autre intérêt pour la trame que celui de faire rebondir l'interminable chasse permet à Sardou de mettre en abîme cette autre nouvelles de Poe, *The Gold-Bug* :

SUZANNE. et BUSONIER. (*exaspérés, accentuant chaque syllabe*)
Qu'est-ce... que...vous en a...vez...fait?...

THIRION. Eh bien, j'en ai fait un petit cornet !

SUZANNE. Un cornet ?

THIRION. Oui, pour enfermer mon coléoptère, qui me chatouillait abominablement le creux de la main.

[...]

THIRION. Oh ! Le scélérat de carabel... Voyez-vous cela! Il sera tant démené qu'il aura roulé à terre avec son sac.

SUZANNE. Alors ! Il ne peut être loin !... Cherchons ! (*ils se penchent tous et regardent à terre*).

THIRION. (*cherchant au milieu des plantes*) Ah ! C'est inouï !... Est-ce intelligent ces animaux ! Quel joli mémoire à faire sur celui-là, pour la société d'entomologie de Chinon ! (*poussant un cri*) Ah ! (*Suzanne et Busonier se rapprochent vivement, croyant qu'il a trouvé le cornet*) J'intitulerai ça : *Une évasion...* (*ils se détournent avec dépit*) ou *Un coléoptère à la Bastille...* ou *Le Latude des scarabées...*, oui, *Le Latude...* (P M, 83-84)

La preuve que les jeux intertextuels de Sardou ne passent pas inaperçus aux oreilles de ses contemporains réside dans les nombreuses réponses de la part de la critique aux clins d'œil lancés par l'auteur. A l'instar de Jules Verne, l'influence de Poe sur Sardou est constatée par le critique George Davis Morris, dans son ouvrage sur l'influence du romancier sur les écrivains français du dix-neuvième siècle, parmi lesquels il cite « Dumas père, Sardou, Jules Verne, Jean Richepin, Villiers de l'Isle-Adam et même Maupassant ». (Morris 76) De surcroît, plus la critique s'approche de la date de la représentation de la pièce, plus les appréciations contrastives entre les deux œuvres sont détaillées, ce qui illustre l'empreinte du conte dans l'imaginaire français contemporain. Ainsi, face au caractère vague et généralisateur de la citation antérieure, l'écrivain et journaliste français Arthur Arnould constate dans un article publié dans la *Revue Moderne* en 1865 (72), que la nouvelle de Poe est à la base de la pièce de Sardou, en affirmant « nous laisserons de côté *La*

Lettre volée, dont tout le monde connaît le sujet depuis que M. Victorien Sardou en a fait une pièce représentée au théâtre du Gymnase, sous le titre de *Pattes de Mouche*». On doit attendre quelques décennies pour que le professeur et critique littéraire nord-américain Brander Matthews nuance le parallèle entre les deux pièces évoqué par Arnould en soulignant le motif de la lettre en tant qu'entité dramatique potentielle, par laquelle il considère que *Les Pattes de mouche* sont la comédie la plus fine que Sardou ait écrite. (Matthews 188) En reprenant la thèse de Matthews, Fansworth ajoute : « Sardou was quick to see the dramatic possibilities in the concealment of a letter in a spot so open to the searcher that he would naturally disregard it; it is this suggestion that Sardou found in Poe » (Fansworth III).

Comme l'affirme Matthews dans sa préface à l'édition de la pièce de 1911, la subtile clairvoyance de Sardou réside dans sa compréhension du simple motif de la lettre volée comme un objet dépassant l'ornement creux d'une scène, pour devenir un catalyseur de l'action dramatique susceptible d'évoluer en un personnage de plein droit. En effet, maintes critiques dénoncent ce procédé de composition qui articule la trame autour d'une simple quête perpétuelle sur scène et privilégie les mouvements des personnages au détriment de leur profondeur psychologique. En ce sens, le critique littéraire du *Temps*, Francisque Sarcey, condamne les excès du vaudeville de Sardou en raison de son extrême simplicité narrative, en faisant omission des difficultés scéniques intrinsèques à l'arrangement de l'engrenage théâtral, et en affirmant que, dans *Les Pattes de mouche*,

[ce] ne sont pas les hommes mais les événements qui ont le principal rôle et conduisent la pièce. Le jeu des passions et des caractères est pour fort peu de chose ou même n'est pour rien du tout dans la marche de l'action; ce sont les faits qui vont en quelque sorte, poussés par l'auteur, se heurter les uns contre les autres, et c'est de leur rencontre imprévue que naissent les situations et que jaillit l'éclat de rire. (Sarcey 11)

Plus tard, Sarcey s'attaque à la vacuité psychologique et à la superficialité thématique de la trame, tout en reconnaissant sa capacité à délasser l'auditoire :

La pièce de M. Sardou ne repose sur rien. Une femme a écrit et signé un billet qui peut compromettre gravement sa réputation; elle fait tout au monde pour le ravoir; mais le malheureux papier court de main en main, de hasard en hasard, soulevant partout, sur son chemin, les incidents et les quiproquos, jusqu'à ce qu'il soit enfin brûlé de la main même du mari, qui ne l'a pas lu. D'idée philosophique ou morale, il n'y en a pas ombre. Comment, quand et par qui sera-t-il détruit, l'auteur ne se propose pas de nous dire autre chose, et nous ne lui demandons rien de plus; pourvu qu'il nous amuse, nous le tenons quitte du reste. (Sarcey 12)

En effet, Sarcey n'a pas tort lorsqu'il définit l'accessoire théâtral comme moteur dramatique de la pièce, bien que cette stratégie de composition ne constitue pas une nouveauté en soi au dix-neuvième siècle¹⁵. La sagacité de Sardou consiste à transférer, par le biais de la lettre volée, l'essence purement textuelle et intellectuelle du conte de Poe à la mécanique du vaudeville, sans pour cela renoncer au caractère mystérieux de la nouvelle, et à transplanter et à accommoder l'allure du conte au rythme de la syntaxe théâtrale moyennant un simple objet. Si l'objet animé se définit sur scène, au détriment du simple accessoire, par son dynamisme et ses répercussions sur le reste des personnages, Sardou entrevoit les virtualités dramatiques de la lettre et ses rapports avec la moralité des individus, et construit une pièce comique autour d'une quête futile se clôturant sur une situation banale, mais qui captive l'attention du public du début à la fin.

En ce sens, l'architecture du genre du vaudeville « à la Sardou » s'adapte parfaitement à la structure logico-déductive de la nouvelle policière de Poe. L'enchaînement mathématique des présupposés hypothético-déductifs de la recherche menée à terme par le personnage de Poe se conforme aux rouages du vaudeville. L'imbroglio de l'investigation inspire non seulement la trame de Sardou mais aussi la composition de sa pièce, structurée sur les entrées et sorties successives des personnages dont les intérêts

entrent en conflit les uns avec les autres, de la même façon que les hypothèses de recherche se heurtent les unes aux autres. Ainsi l'entrecroisement des personnages et les motivations antagonistes qui animent leur chorégraphie sur scène matérialiseraient-elles les mouvements de la pensée du chercheur de Poe, combattant la réalité déroutante muni de sa logique. C'est par là que l'on peut affirmer que les mouvements de la pensée rendus explicites dans le conte, conjointement avec le dynamisme scénique des personnages, bâtissent un édifice systémique articulé semblable à un mécanisme.

Ainsi, de même que l'intellectualisme de Dupin, le vaudeville, défini par Jules Lemaître dans ses *Impressions de théâtre* en faisant référence à la technique de Feydeau, comme à une « machine d'horlogerie dramatique »¹⁶, se construit autour de divers dispositifs incarnés par les actions physiques et verbales des personnages, s'activant et se neutralisant d'une manière réciproque, de sorte à contribuer à la progression scénique. Dans *The Purloined Letter*, la connexion des différentes étapes narratives est axée sur le développement des hypothèses du détective, tandis que dans la pièce de Sardou, les raisonnements sont remplacés par des épisodes dramatiques liés les uns aux autres. C'est ainsi que se déchaîne une série d'engrenages théâtraux logiques permettant d'assembler les différentes composantes en un système cohérent et solidaire. Le résultat est une pièce dont l'enchaînement logique des actes constitue l'expression dramatique du raisonnement mathématique même, aussi bien dans sa structure interne que dans sa thématique, puisque les deux œuvres appliquent la rigueur de la logique pour essayer de résoudre une situation initiale chaotique et confuse.

L'engagement coopératif du lecteur / spectateur est vecteur de transfert

Poe, comme Sardou, encourage l'identification du lecteur-spectateur au personnage du détective en stimulant son engagement dans le processus de résolution du mystère. L'architecture du conte et de la pièce stimule la participation du récepteur, qu'il soit le public du théâtre ou le lecteur du conte : il doit renoncer à toute passivité

pour endosser un rôle actif dans la résolution du mystère. Edward H. Davidson l'affirme à propos du conte de Poe :

It is an exercise in ratiocination not only for the clever detective, C. Auguste Dupin, but for the reader as well. In fact, the tale becomes a method, almost a philosophy, whereby the reader is himself forced at every turn to apply his own powers to the solution of the question in human logic [...] The reader and Dupin must somehow put themselves into intellectual parallelism with Minister D—, foil him by penetrating the logic of his mind, and get back the stolen letter. (Davidson XVIII-XIX)

Les deux formes étudiées utilisent le subterfuge du mystère dans la trame et la figure du détective de manière à engager le lecteur dans un schéma narratif fondé sur la progression et l'enchaînement d'hypothèses. Face à d'autres formules littéraires exigeant une participation mineure du récepteur, aussi bien le conte que le théâtre de mystère imposent, grâce à la brièveté de l'un et au caractère immédiat de l'autre, une collaboration, voire une complicité totale, avec le personnage du détective, moins dans la résolution du mystère que dans l'accompagnement tacite, consentant et volontaire du détective, tout au long des différentes étapes menant à la conclusion finale. La fusion du lecteur et du personnage se fonde, par conséquent, non pas dans la figure du détective, mais dans l'harmonie complémentaire du cortège suivant le fil du cheminement mathématique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la thèse de Davidson lorsqu'il défend : « a detective tale is not a way of duping or shocking the reader but a means of setting up a logical condition and then following that premise to its results ». (Davidson XIX) Les structures de la détection, comme l'affirme le critique, ne se fondent pas nécessairement sur certaines coordonnées déterminant la nature des personnages, mais sur l'exigence d'une coopération absolue entre le personnage et le récepteur pendant un cheminement qui dévoile les liens logiques tissés entre les différentes parties de la trame, ceux-ci étant invisibles au premier abord. Cette coopération c'est la logique qui la suscite, moins en tant que science illuminant le mystère de la trame que procédé créatif utilisé par l'auteur afin d'articuler les différentes parties du texte.

Le substrat de logique mathématique des contes de Poe a été plusieurs fois signalé par la critique contemporaine. En France, les frères Goncourt sont les premiers à remarquer la profonde nature logique de sa création artistique, au cœur de laquelle la formulation scientifique l'emporte sur l'obscur inspiration romantique :

Après avoir lu Poe. Quelque chose que la critique n'a pas vu, un monde littéraire nouveau, les signes de la littérature du XX^e siècle. Le miraculeux scientifique, la fable par A + B [...] Plus de poésie, de l'imagination à coups d'analyse [...] Quelque chose de monomaniaque. Les choses ayant plus de rôle que les hommes ; l'amour cédant la place aux déductions et à d'autres sources d'idées, de phrases, de récit d'intérêt ; la base du roman déplacée et transportée du cœur à la tête et de la passion à l'idée, du drame à la solution du problème. (Goncourt 108)

Ainsi qu'Edgar Poe l'a noté dans sa *Philosophy of Composition*, les torrents de l'intuition, la spontanéité et l'imagination, propagés par le débit romantique, doivent céder la place à la préparation minutieuse de l'œuvre d'art : « proceed[ing] step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem »¹⁷. Cette conception du processus d'inventivité implique que l'œuvre d'art soit conçue comme un ensemble formé de différentes parties articulées selon la logique et la causalité, « its peculiar logic » (Elam 88). Curieusement, Victorien Sardou s'avère être un disciple des axiomes de Poe lorsqu'il décrit sa méthode d'écriture théâtrale en s'éloignant de l'anarchie de l'imagination romantique au profit de la pondération de l'esprit rationnel :

J'ignore comment l'idée dramatique se révèle à l'esprit de mes confrères. Pour moi, le procédé est invariable. Elle ne m'apparaît jamais que sous la forme d'une équation philosophique, dont il s'agit de dégager l'inconnue. Dès qu'il s'est posé, ce problème s'impose, m'obsède, et ne me laisse plus de repos que je n'aie trouvé la formule (Préface de *Théâtre Complet*, III, 9).

Le raisonnement mathématique a une importance capitale dans l'esthétique de Poe et de Sardou, et les deux auteurs s'entendent pour en identifier l'activité créatrice à la résolution d'une

équation. Plus tard, Georges Feydeau, le vaudevilliste disciple de Sardou qui fait évoluer le genre vers les sommets de la perfection technique, décrit la philosophie de sa composition dans les mêmes termes, en soutenant qu'il possède sa pièce comme un joueur d'échecs son damier : « j'ai présentes à l'esprit les positions que les pions (ce sont mes personnages) y ont occupées. En d'autres termes, je me rends compte de leurs évolutions simultanées et successives ». (Comédie-Française 71) Il semble bien qu'il soit question d'une sorte d'ingénierie théâtrale qui anime le genre, tel que les critiques l'ont remarqué au sujet de Feydeau¹⁸, dont les lettres jouent un rôle parallèle à celui entrevu dans la pièce de Sardou.

En effet, la tâche de l'auteur de vaudeville est analogue à celle du détective de Poe dans la mesure où, aussi bien en tant que thème que méthode de composition, les structures logiques dominent les deux textes, et qu'ainsi elles contribuent à restaurer l'unité première. Ainsi, les personnages mis en scène se débattant contre l'évanescence de l'évidence visuelle, la fonction du vaudevilliste réside à définir la façon d'éclaircir le chaos par les mécanismes scéniques qui visent au rétablissement du *statu quo* initial. Le dramaturge, comme le romancier, n'a pour but que de restituer les rapports logiques entre les personnages eux-mêmes et entre les personnages et les objets qui les assujettissent. Tout comme dans les contes de Poe, plus le nombre d'obstacles est élevé, plus le nombre d'opérations intellectuelles augmente, dont la translation théâtrale métaphorique est la succession d'entrecroisements des personnages, les péripéties, les quiproquos, les imbroglios, les méprises, les revers de fortune – c'est-à-dire, l'ample batterie de rouages dramatiques contribuant à la complexité chorégraphique et architectonique de la pièce et de l'énigme du conte. Plus l'imbrication de l'énigme et de la pièce est forte, plus le spectateur/lecteur jouit du plaisir de sa résolution. La perspicacité de Sardou réside dans sa capacité à percevoir les potentialités dramatiques du conte de Poe et à transposer sa structure aux paramètres formels de la *pièce bien faite* par le biais de la concaténation stricte des actions.

L'analyse comparée de *The Purloined Letter* et des *Pattes de mouche* montre le jeu de transfert de l'art de Poe sur la dramaturgie de Sardou¹⁹ : la connaissance du dramaturge français des contes du maître américain et sa volonté d'établir une série de pistes intertextuelles dévoilant ses dettes envers lui dans le but de rentabiliser la renommée de ce dernier en France et de populariser pour la scène les thèmes et les structures formelles qui lui valent son succès de romancier. À une époque dominée par la piraterie théâtrale, par les plagiats et le pillage compulsif de textes entre les dramaturges anglais, français et nord-américains, bref par une réévaluation de la notion d'originalité grâce aux tentatives rythmées d'établir une loi de droits d'auteur transnationale et supra-étatique, la réécriture du texte de Poe pour la scène cherche à exploiter son succès en France tout en élargissant les limites de la scène en l'adaptant aux contours de la nouvelle. Toujours est-il qu'il faudrait préciser que la pièce de Sardou est loin d'être une simple adaptation formelle du conte, puisqu'elle n'en est qu'une pièce inspirée de celui-ci. L'intrigue de Sardou se construit autour du mystère inventé par Poe et des techniques imaginées pour sa résolution, mais les personnages et les situations sont bien différents par rapport au conte original. Sardou adapte Poe, certes, mais en transposant la méthode de la détection à la scène des intrigues amoureuses, et en transcendant le cadre du comique pour atteindre les rapports entre les individus et évoquer ainsi leur vulnérabilité.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

PIÈCES ET TEXTES PRIMAIRES

POE, Edgar. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres, Penguin, 1982.

SARDOU, Victorien. *Les pattes de mouche*. Paris, Calmann-Lévy, 1884.

—. *Théâtre Complet*. 15 volumes, Paris, Albin Michel, 1936.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ACHARD, Marcel. *Rions avec eux*. Paris, Fayard, 1957.

- ALEXANDER, Jean. *Affidavit of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*. New York, Kennikat Press, 1971.
- ARNOULD, Arthur. « E. Poe, l'artiste et l'œuvre ». *Revue Moderne* 33 (1865) : 65-83.
- CAIN, Georges. *Anciens théâtres de Paris – Le boulevard du temple. Les théâtres du Boulevard*. Paris, Le Charpentier, 1906.
- CAMBIAIRE, Célestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, G. E. Stechert, 1927.
- CARLSON, Eric W. *Critical Essays on Edgar Allan Poe*. New York, Prentice Hall, 1987.
- COMÉDIE-FRANÇAISE. *Feydeau, comédies en un acte – Comédie Française* 139 (mai-juin 1985) : 139-140.
- DAVIDSON, Edgard H. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Boston, The Riverside Press, 1956.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Methuen, 2001.
- FARNSWORTH, W. O. (dir.). *Les Pattes de mouche*. New York, Boston, Chicago, Heath & Co Publishers, 1911.
- FOYE, Raymond (dir.). *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe with Appreciations by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*. San Francisco, City Lights, 1980.
- GIDEL, Henri. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris, Klincksieck, 1979.
- GONCOURT, Edmond & Jules. *Journal*. Tome I, Paris, Flammarion, 1935.
- HAMMOND, J. R. *An Edgar Allan Poe Companion*. Londres et Basingstoke, Macmillan, 1981.
- HAYES, Kevin J. (dir.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 2002.
- HAYMANN, E. *Eugène Labiche et l'esprit du Second Empire*. Paris, Orban, 1988.
- KENNEDY, J. Gerald. *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York, Oxford University Press, 2001.
- LEMAÎTRE, Jules. *Impressions de théâtre*. 1888.
http://www.archive.org/stream/impressionsdeth06lema/impressiondeth06lema_djvu.txt , visité le 20 juillet 2013.

- MATTHEWS, Brander. *French Dramatists of the Nineteenth Century*. Londres, Remington & Co, 1882.
- MORRIS, G. D. *Cooper et Poe d'après la critique française du dix-neuvième siècle*. Paris, Émile Larose, 1912.
- MULLIN, Donald de. *Victorian Plays – A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*. New York, Londres, Greenwood, 1987.
- NICOLL, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900*. 5 volumes, Cambridge University Press, 1959.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
- QUINN, Patrick F. *Poe and France: The Last Twenty Years*. Baltimore, Enoch Pratt Free Library, 1970.
- RAMOS GAY, Ignacio. *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y subversión del teatro de boulevard francés en Gran Bretaña (1880-1895)*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2004.
- RETINGER, Joseph Hieronim. *Le Conte fantastique dans le romantisme français*. Paris, Corti, 1919.
- RHODES, S. A. « The influence of Poe on Baudelaire ». *The Romanic Review* 18-4 (1927) : 329-333.
- SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. 8 volumes, Paris, Bibliothèque des annales, 1900.
- SOFER, Andrew. *The Stage Life of Props*. University of Michigan Press, 2003.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris, PUF, 1984.
- VERNE, Jules. *Edgar Poe et ses œuvres*. 1864.
<http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/>, visité le 20 juillet 2013.
- WEARING, J. P. & CONOLLY, Leonard W. *English Drama and the Theatre 1800-1900 – A Guide to Information and Sources*. Detroit, Gale Research Company, 1978.
- YON, Jean-Claude. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*. Paris, Nizet, 2000.

1 Il est évident que *Le Sphinx des glaces* (1897) est une suite de *The Adventures of Arthur Gordon Pym* (1838), de la même façon que *Three Sundays in a Week* (1841) pourrait avoir engendré *Le Tour du monde en 80 jours* (1873), ou que les cryptogrammes qui jalonnent le *Voyage au centre de la terre* (1864), *La Jangada*

(1881) et *Les Enfants du capitaine Grant* (1867) rappellent ceux de *The Gold-Bug* (1843).

2 À propos de l'influence de Poe sur les romanciers et poètes français, cf. S. A. Rhodes, « The influence of Poe on Baudelaire » ; J. Alexander, *Affidavit of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924* ; P. F. Quinn, *Poe and France: The Last Twenty Years*. Au sujet des impressions et des réactions des auteurs français à l'égard de son œuvre, cf. Raymond Foye (éd.), *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe with Appreciations by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*.

3 Les citations du texte de Verne ont été tirées du document électronique suivant: <http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/>

4 À propos des adaptations et des versions des pièces françaises sur la scène victorienne, cf. Ramos Gay (2004).

5 Ajoutons que les lacunes interprétatives concernant l'étude des adaptations des nouvelles de Poe pour la scène française seraient fondées sur les préjugés à l'égard des genres dits « mineurs » – principalement le vaudeville, la farce et le mélodrame – qui ont dominé la critique littéraire pendant un siècle. Sur la réhabilitation du théâtre populaire par la critique contemporaine, cf. Yon (2000), Thomasseau (1984) et Gidel (1979).

6 Au demeurant, on est loin d'affirmer qu'une telle esthétique théâtrale, articulant une trame fondée sur la quête perpétuelle d'un objet perdu, constitue un apport d'Edgar Allan Poe au théâtre. Antérieurement à l'auteur nord-américain, l'accessoire théâtral s'était érigé en tant que catalyseur voire personnage de la trame dans les pièces de Carlo Goldoni en Italie, ou de Scribe et de Labiche en France.

7 Pour une étude des premières traductions de Poe en France, cf. Cambiaire (1927).

8 Néanmoins, l'analyse bibliographique réalisée par Cambiaire (1927) contredit les affirmations des contemporains de Poe, dans la mesure où il soutient l'impossibilité de retrouver de telles traductions, après avoir étudié la totalité des périodiques de l'époque dans lesquelles ses contes avaient été publiés, ce qui amène l'auteur à qualifier de « légende » ces traductions introuvables.

9 Dirigé par John Mitchell depuis 1842, le St James Theatre fut pionnier dans l'importation d'acteurs français en Angleterre (principalement Lemaître, Perlet, Bouffé, Plessy, Déjazet, Rachel, Vestris et Rose Chéri), jusqu'au point où la salle devint une sorte d'ambassade culturelle française à Londres, populairement connue sous le sobriquet de « le Théâtre Français à King Street ». Ce bastion du théâtre français dans la capitale britannique était dirigé par John Mitchell.

10 Aussi, faudrait-il noter une reprise intermédiaire au St. James pendant la saison de 1883. Voir Nicoll (1959), J. P. Wearing & L. W. Conolly (1978) et Mullin (1983) pour une liste complète des acteurs et des rôles des pièces. La pièce fut jouée en Allemagne sous le titre de *Der letzte Brief: Lustspiel in drei Aufzügen*.

11 Il est évident que la trame n'était en aucun cas nouvelle. Dans *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) d'Eugène Labiche, le public parisien avait été témoin des recherches laborieuses menées à bien par quelques personnages afin de trouver un objet irrécupérable. Dans cette pièce, le chapeau d'une femme mariée appartenant à la haute société compromet son honorabilité lorsqu'il est mâché accidentellement par le cheval de Fadinard alors qu'elle se promène dans le bois de Vincennes, en compagnie d'un militaire. Émile Augier suit la mode des objets embarrassants dans sa pièce *Gabrielle* (1849), où une lettre périlleuse compromet la réputation du protagoniste. Comme l'a déjà montré Goldoni avec son éventail dans la pièce éponyme de 1765, la lettre volatilisée permet de mettre en scène toute une série de péripéties affolantes qui désespèrent les personnages, soumis aux caprices volatiles des objets.

12 Les citations ont été extraites de l'édition : *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982. En abrégé : *C T P*.

13 Toutes les citations de la comédie *Les Pattes de mouche* font référence à l'édition publiée à Paris en 1884 par Calmann-Lévy. En abrégé : *P M*.

14 Lettre à A. Dreyfus (100) in Emmanuel Haymann, *Eugène Labiche et l'esprit du Second Empire*, Paris, Orban, 1988.

15 La promotion de l'accessoire de théâtre et sa transformation en personnage incarnant tout un éventail de valeurs sémantiques traverse l'histoire du théâtre moderne. Depuis l'hostie dans le théâtre liturgique du Moyen-Âge, jusqu'aux pistolets du drame réaliste caractéristique des pièces scandinaves, en passant par le mouchoir sanglant de la scène au temps de Shakespeare, les crânes du théâtre jacobin, ou les éventails du néo-classicisme italien et de la restauration anglaise, l'objet théâtral s'est revendiqué comme un personnage sur scène, en donnant lieu à toute une batterie de réflexions d'ordre textuel, sociologique, sémiotique, psychanalytique voire historiographique visant à définir sa nature en tant qu'élément théâtral animé. Aussi bien comme simples animateurs de la trame (*Les Pattes de mouche*), que des incarnations métonymiques de leurs propriétaires (*Il ventaglio*), des objets se révoltant contre les individus (le fauteuil 'extatique' de *La Dame de Chez Maxim*), des métaphores de valeurs symboliques (*Lady Windermere's Fan*), des fétiches et des échos de résonance de pièces antérieures (la couronne du monarque dans *Richard II*), ou des actants dont le but est la défamiliarisation du décor et de la représentation (la pièce de monnaie dans *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*), l'objet délaisse sa

« nature transparente » et s'érige en élément sémantique de premier ordre dans la mise en scène.

16 Cf.

http://www.archive.org/stream/impressionsdeth06lema/impressionsdeth06lema_djvu.txt , visité le 9 mars 2010.

17 L'extrait a été tiré de l'édition électronique de l'ouvrage : <http://www.dailylit.com/books/complete-poetical-works/63> , visité le 3 mars 2010.

18 Marcel Achard affirmait être « pétrifié d'admiration » face au

mathématicien, l'horloger, l'ingénieur, le thaumaturge, le demiurge qui invente, rêve, combine, construit, remonte, fait marcher imperturbablement et impeccablement une machine aussi compliquée aussi miraculeuse, aussi parfaite, sans que s'affole un seule rouage, sans que saute un seul ressort.(Achard 96)

19 Toujours est-il que l'influence de Poe sur la scène française déborde le vaudeville. Dans ce sens, c'est surtout le théâtre de Maeterlinck qui a été maintes fois cité comme récepteur du mystère des contes, aussi bien que le théâtre libre d'André Antoine et le grand-guignol d'Oscar Métenier, comme en témoignent les nombreuses adaptations de ses nouvelles par André de Lorde.