



Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit policier

Camille Fort

► To cite this version:

Camille Fort. Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit policier. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, Trace humain, 9, pp.193-203. <hal-01117993>

HAL Id: hal-01117993

<http://hal.univ-brest.fr/hal-01117993>

Submitted on 20 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Camille FORT

Suivre l'autre à la trace Éthique de l'indice dans le récit d'énigme

« De la trace au tracé » : cette formule lapidaire, que j'emprunte à la critique Annie Combes, retrace elle-même, toute en esquisse, la démarche que se donne le récit d'énigme classique.

Au commencement était la trace, véridique ou mensongère, fortuite ou délibérée, laissée par l'Autre du crime – victime, suspect ou coupable. On connaît ses déclinaisons, classiques au point qu'elles ont été largement pastichées : l'incontournable empreinte de pas, la cendre de cigarettes, la bribe de papier où se laisse lire un message incomplet... Parfois, pourtant, elles se font plus subtiles, telle la trace *in absentia*, dont la disparition constitue en soi un fléchage : c'est le célèbre dialogue entre Sherlock Holmes et Watson sur le chien de garde qui n'a *pas* aboyé pendant la nuit du crime et dont le silence titille l'oreille de Holmes¹. La trace serait donc ce « petit rien », ce déchet du geste criminel, éraflant à peine l'ordre des choses sur la scène du crime, mais que le grand détective est capable de ressaisir et de porter à la dignité du signe. Ce faisant, comme l'a démontré Carlo Ginzburg dans son essai séminal, « Signes, traces, pistes »², il confère à l'insignifiant une portée intellectuelle, heuristique ; penser la trace doit permettre d'énoncer en dernier lieu une vérité sur le réel qu'elle a aidé à reconstituer. Dans cette visée herméneutique, la trace, comme le fragment romantique, fait signe vers une totalité absente, mais qu'il est possible de refaire surgir du néant.

Pour autant, une certaine tension demeure entre la trace et le tracé, la manifestation première concrète et son devenir-indice dans la lecture à laquelle procède le détective. Sans l'intervention de ce dernier, qui la

Camille Fort

déchiffre, la rapporte à une cause et l'inscrit rétrospectivement dans un réseau de signes – le silence du chien n'est pas une simple absence de bruit, mais l'envers d'un protocole établi, où le chien devrait aboyer pour produire un signal, avertir de la présence d'un intrus – la trace resterait en deçà du sens. Elle ne relèverait que de l'écart accidentel. Comme l'a souligné Ginzburg et d'autres après lui, le détective est ici un double du médecin, puis du psychanalyste, lorsqu'ils se confrontent au symptôme qui laisse une trace absurde à même le corps du patient et qu'ils le décryptent pour aboutir à un discours sensé, le diagnostic établissant une cause. De même, la narration policière tendrait à exorciser ce que la trace conserve *a priori* d'insensé et, dès lors, de troublant, en la présentant toujours déjà comme un indice en puissance. Le lecteur qui découvre la scène du crime en même temps que le détective s'efforce lui aussi d'anticiper l'empreinte dans la trace, et le signe dans l'empreinte. Il faudra attendre les récits policiers postmodernes pour que la trace fasse retraite dans le non-sens, comme dans *Night Train* (1997) de Martin Amis où la détective Mike Hoolihan, devant le suicide inexplicable d'une jeune femme, interprète à tort la présence de *trois* balles dans le crâne de la jeune femme comme l'indice évident d'un meurtre avant de s'entendre dire qu'elles peuvent être dues à une pure réaction nerveuse, un spasme corporel de la victime alors qu'elle pressait la gâchette. Le discours herméneutique tourne court devant la bifurcation ; l'indice re-déchoit en trace, obscure et ambivalente ; ce qu'il désigne n'est plus l'amorce d'une vérité, mais une manifestation du réel au sens où l'entendait Lacan (« l'impossible, c'est le réel » – ce qui échappe à tous nos efforts pour le cerner au moyen du sens, des réseaux symboliques).

Le récit policier traditionnel semblait pourtant récuser cette option en neutralisant ce que la trace pourrait avoir d'étrangeté inquiétante. Comme l'ont rappelé Annie Combes ou Jean-Claude Vareille³, la trace physique y est souvent présentée à travers l'analogie de l'écriture. Un détective fait halte devant un champ ou une route enneigés, et son regard perçant aborde les empreintes noires qui s'y détachent comme une typographie en attente de lecteur :

Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page vierge 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.⁴

When I got into the stable lane, a very long and complex story was written in the snow in front of me.⁵

La neige, cher Adso, est un admirable parchemin sur lequel le corps des hommes laisse des écritures fort lisibles.⁶

Lecteurs et critiques n'ont pas remis en cause ce parallèle entre le piétinement du criminel et la naissance d'un texte. Le talent du détective, consistant à relier les traces afin d'accéder au tracé – dessin, schéma, figure –, va de soi au point qu'on peut lire l'analogie à rebours, comme le fait Annie Combes⁷, et suggérer que le roman policier, en échelonnant les mots sur une page, génère à son tour un tracé, une piste textuelle livrée à l'enquête du lecteur. Faut-il, pour autant, acquiescer docilement à cette superposition du tracé et du lisible ? La question se pose. Car le tracé criminel met en jeu d'autres paradigmes qu'un régime de signes, à commencer par la violence dont il ressort. Avant de « dire » une cause, l'empreinte fait voir une rupture, une souillure introduite dans la pure continuité du phénomène naturel, le champ de neige. La littérature anglaise n'a du reste pas attendu le récit policier pour convoquer l'image forte d'un tracé illicite sur tapis de neige, et elle l'a portée vers d'autres corollaires que la textualité. Dans le magnifique poème de John Donne, *Sappho à Philenis*, la trace fait ainsi apparaître une violence primitive qui ne se laisse pas rapporter à un sens caché. Si le congrès entre femmes laisse les corps intacts, dit Sappho à sa compagne, l'homme, lui, marque le corps vierge de sa brutalité.

« Men leave behind them that which their sin shows, / And are as thieves traced, which rob when it snows »⁸. La trace est ici une infraction qui se laisse constater plutôt qu'interpréter ; elle est sans pourquoi, comme la violence qui la produit et que Sappho ne cherche pas à expliciter au-delà d'un simple constat : les mâles sont des barbares. Dans les

Camille Fort

toutes premières enquêtes de la littérature occidentale, le tracé corporel ne se prête pas non plus à une lecture élaborée. Les espions du roi Marc retracent le parcours de Tristan jusqu'au lit d'Ysolde en suivant les gouttes de sang laissées par l'amant blessé, mais l'auteur anonyme du *Tristan* invite moins ses lecteur à déchiffrer le texte de l'adultère qu'il ne met en scène un symptôme, le pâtir de l'amant saisi par une impulsion destructrice qui échappe à son contrôle. Les chevilles percées d'Œdipe, cette trace dont il est porteur depuis sa naissance, lorsque ses parents l'ont pendu par les pieds au-dessus d'un précipice, n'étaient pas davantage promues à la dignité d'indice : dans *Œdipe-Roi*, nul, pas même Jocaste qui les a causées et dont on peut penser qu'elles les a décelées depuis sur la personne de son époux, ne s'arrête à les considérer comme un signe identitaire. Dans le Livre de Daniel enfin, la fine pellicule de cendres répandu par le prophète-détective devant les offrandes, où adhèrent les pas des prêtres de Baal piégés dans leur gloutonnerie clandestine, ne se prête pas à une « lecture » quelconque : sitôt observé, le tracé précipite la mort des profanateurs (Daniel, 14, 1-22).

Il faut attendre une tradition occidentale plus tardive, celle de la *serendipity*, pour que le tracé suscite la métaphore des mots-sur-parchemin, qui permet au récit de laisser plus à distance l'impact sensible de la trace en portant à l'honneur le paradigme textuel. Comme l'a démontré Ginzburg⁹, c'est alors que la trace matérielle, convoquée par le chasseur ou le devin qui l'interprète dans une démarche expérimentale de savoir, se prête à l'abstraction : elle reçoit de nouveaux noms, rattachés à l'écriture, comme le « caractère » ou « l'indice ». Persiste pourtant, même à l'ère des Lumières, l'idée que la trace, en amont de son devenir-indice, introduit le trouble et la rupture dans l'ordre familial. Michel de Certeau consacre ainsi de belles pages à la terreur qui saisit Robinson Crusoë lorsqu'il aperçoit l'empreinte de celui qu'il ne peut encore identifier ni nommer, le futur Vendredi. Devant cette absence-présence de l'étranger, qui bouleverse les repères méthodiquement établis, Robinson est pris de « pensées folles » (*fluttering thoughts*), de « bizarreries » (*whimsies*) et de cauchemars. L'image employée par De Certeau détourne l'analogie textuelle vers le non-sens : « sur la page écrite apparaît une tache ».

Il faut que Robinson voie et définisse Vendredi pour que l'empreinte, le « marquage silencieux » (De Certeau), se laisse réinterpréter comme un signe, celui d'une identité à la fois différente et semblable – le bon sauvage – et réarticuler au discours.

En recourant à l'image du palimpseste, détectives et critiques se réclament de cette démarche qui scelle le destin intellectuel du tracé, soit le passage du donné sensible au fait culturel. Ce faisant, ils reconduisent sur le plan profane une tradition occidentale remontant à Saint Augustin, celle qui voit dans le monde le « Livre de Dieu » où rien n'est laissé au hasard, où toute manifestation naturelle se laisse interpréter comme signe d'une écriture divine, dont l'homme s'efforce de déchiffrer les indices même s'il ne peut toujours les interpréter à bon escient. L'enjeu éthique du genre policier apparaît dans l'histoire de la trace, dont le faire-violence originel n'est évoqué que pour être atténué, dans cette lecture curieuse, distanciée et cathartique à laquelle se livre le détective. Lecture qui humanise cette violence en postulant pour la trace un agent vivant et pensant, mais qui, dans le même temps, subordonne le corps humain et ses initiatives à un système de pensée dont on peut se demander, justement, s'il ne limite pas la part de l'éthique dans l'enquête. La pensée du détective, celle qui fait fond de la trace, procède en effet par catégorisation : elle voit dans la trace un fragment qui désigne un tout, et qui invite dès lors à un discours totalisateur. L'enjeu du récit classique est d'aboutir à un portrait fini, et de la victime, dont le détective fouille le passé et la personnalité, et du meurtrier, dont il met à nu les motivations profondes dans son récit d'explication.

Or, c'est supposer que l'individu est totalisable, qu'on peut le récapituler en une somme de traits ontologiques, physiques, mentaux, socioculturels. C'est ce qu'affirme notamment Sherlock Holmes pour qui la personne humaine se laisse toujours cerner dans les traces qu'elle laisse sur son environnement, à commencer par ses vêtements : une dame se lira dans le pli de ses manches, un gentleman dans ses bas de pantalon et ses chaussures. Ce postulat totalisant est remis en cause dans les fictions policières contemporaines : non seulement leurs variantes

Camille Fort

postmodernes comme *Night Train*, où la jeune suicidée, coupable et victime tout ensemble, ne se laisse en fin de compte enfermer dans aucune catégorie, mais aussi celles qui revisitent les classiques avec ironie. Je trouve particulièrement intéressante à cet égard la série *Sherlock* conçue par Stephen Moffat et Mark Gatiss, et diffusée depuis 2010 par la BBC, qui propose une adaptation contemporaine des récits d'Arthur Conan Doyle.

Prenons l'épisode initial, où Sherlock (Holmes) rencontre John (Watson) pour la première fois. Comme dans le canon doyenien, le jeune détective commence par impressionner son futur colocataire par une série de déductions identitaires : il décèle chez John un médecin militaire récemment revenu d'Afghanistan, souffrant d'une blessure psychosomatique et doté d'un frère aîné qui a sombré dans l'alcool. Dans le récit originel, *The Sign of Four*, c'est en examinant la montre qui a appartenu à Harry que le détective procède à ses déductions : cet objet, légèrement cabossé, présente des éraflures autour du remontoir, signe que le propriétaire avait la main tremblante. À partir de ces quelques scories, le détective infère sans difficulté le reste de l'histoire :

He was a man of untidy habits – very untidy and careless. He was left with good prospects but he threw away his chances, lived for some time in poverty with occasional short intervals of prosperity, and finally taking to drink, he died. That is all I can gather.¹⁰

Si la dernière phrase laisse entendre qu'il y en aurait davantage à savoir sur le frère, y compris son nom (la montre ne porte que ses initiales, H. W.), la réplique de Watson, « You are absolutely correct in every particular » suggère au contraire qu'a été dit tout qui pouvait être dit sur le défunt, dont on ne reparlera plus de fait. La version de la BBC s'écarte toutefois du canon. L'avatar de la montre à gousset est ici le téléphone portable de John, qui porte, outre les fameuses rayures, l'inscription « From Clara to Harry ». Sherlock s'empresse donc de déduire en outre que Harry a été quitté par sa femme en raison de ses problèmes d'alcool et qu'il n'a pas voulu garder le portable dont elle lui avait naguère fait cadeau. « This is fantastic », commente John,

avant d'ajouter, alors que Sherlock se rengorge fièrement, « Harry... is short for Harriet ». Le frère postulé par Sherlock à la lecture du prénom masculin était donc une sœur lesbienne. Un trait individuel, et non des moindres, a échappé à la lecture du détective : celui-ci conclut avec dépit « There is always something ».

Il y a toujours quelque chose de plus, quelque chose qui excède la lecture totalisante, prise ici en flagrant délit de conformisme. Ni la trace indiciaire – le prénom gravé sur le portable – ni l'individu auquel elle se rapporte ne se sont laissé clôturer dans le discours herméneutique. Le réel s'est joué du détective et de son penchant à aborder l'individu au singulier par le biais de typologies finies (ici, la polarité du masculin/féminin). Ici, la trace fait écho bien davantage à la « trace de l'autre » évoquée par Lévinas dans *Totalité et Infini* (1961) : non pas l'effet d'une cause, comme la fumée est l'effet du feu – « Harry » ne découle pas de ce que Harry est un homme –, mais le signe de l'altérité de l'autre. La trace dit que l'autre se situe toujours en partie au-delà du regard, ici dans un entre-deux identitaire, un brouillage des identités sexuelles.

Si les récits d'énigme célèbrent pour la plupart la soumission de l'indice au détective, qui l'arrime en dernier lieu à son discours de vérité, ils n'en attestent pas moins le rapport difficile et instable qui lie le sujet à la trace. Celle-ci apparaît bien souvent comme ce qui se joue du sujet qui croyait la maîtriser, la créer ou l'effacer, l'attacher à lui ou se scinder d'elle. Chez Agatha Christie, par exemple, les criminels se caractérisent par l'illusion qu'ils cultivent de manipuler la trace à leur profit. Dans *A Murder Is Announced*, publié en 1950, l'intrigue tourne autour de deux jumelles, les demoiselles Blacklock, dont l'une a usurpé l'identité de sa sœur morte afin de toucher un héritage en son nom. Le récit commence donc par nous présenter Laetitia Blacklock, femme dynamique et indépendante, que ses amis surnomment Letty, et dont on apprend à un moment donné qu'elle a eu une sœur, Charlotte, décédée il y a plusieurs années. Charlotte, timide et effacée, a longtemps vécu en recluse parce qu'elle était affligé d'un goitre disgracieux. Or, au cours du récit, le lecteur pourra – ou non – remarquer la présence d'une coquille apparente dans le texte : à plusieurs reprises, l'amie de

Camille Fort

jeunesse de Letty appelle celle-ci « Lotty » au cours de leurs conversations. Ce « o » incongru finit par faire trace dans les mémoires, celle notamment de Miss Marple, la détective du récit, qui finit par diagnostiquer un acte manqué : l'amie fidèle, qui est au courant de la substitution, ne pouvait s'empêcher d'appeler la fausse Letty de son vrai nom, le diminutif de Charlotte... et elle a payé de sa vie ce lapsus dangereux. La fusion gémellaire appelée par Letty n'a donc pu se produire, faute d'une lettre, petit accroc qui persiste et signe dans le prénom, retenant l'attention du lecteur¹¹.

Inscrivant la différence au sein du même, cette trace fait du reste écho à une autre marque, physique celle-ci : la cicatrice laissée sur Charlotte par l'ablation de ce goitre disgracieux, qu'elle avait fini par faire retirer en Suisse, après la mort de Laetitia. C'est alors que Charlotte avait décidé de devenir sa sœur et d'adopter son prénom, ou plutôt son diminutif, Letty, en lieu et place du sien, Lotty. Une lecture lacanienne suggérerait que loin de changer l'histoire, elle la répète sur un plan symbolique, en substituant à la lettre « o », dont la forme reflète le nodule du goitre, un « e » reproduisant l'incision chirurgicale gravée à même son corps. Ce faisant, Charlotte entre dans un contrat paradoxal avec la trace : pour effacer son ancienne identité, pour mener à bien la fusion entre le même et l'autre, il lui faut incorporer à son nom le signe figurant cela qu'elle voulait cacher, sa cicatrice. Inversement, pour dissimuler sur son cou la trace de l'opération, la fausse Letty s'oblige à porter un collier de grosses perles rondes et blanches qui attirent dès leur première rencontre l'attention de l'inspecteur, soudain captivé par ces « white shining globules » dont il ne peut détacher son regard. Le « globe étincelant » a pris sur le cou de la coupable la place du nodule goitreux, tel un ultime retour du refoulé, ce « o » fatal qui signait la différence entre Lotty et Letty.

Ce que consacre en somme le récit, c'est l'emprise de la trace sur le sujet qui croyait pouvoir la maîtriser. Le sujet qui, à l'ère de la modernité, se réinvente en manipulant les codes est en fin de compte ramenée par la trace au passé tout puissant, à une histoire qui l'a marquée contre son gré et dont elle a voulu en vain s'émanciper. La trace consacre

l'irréductible altérité de l'individu, même si Christie limite cette altérité à des paramètres qui ont été depuis remis en cause : l'anatomie, la différence sexuelle (Christie est fasciné par le travestissement, mais ses travestis sont toujours démasqués en dernier lieu) et le nom (elle est non moins fascinée par les pseudonymes, anagrammes et autres détournements onomastiques, mais ses personnages recouvrent toujours leur nom « officiel » à la fin du récit).

Est-ce à dire que, dans le roman policier classique, la trace finit toujours par se soumettre au sens, qu'elle est toujours purgée de son inquiétante étrangeté ? Non, à vrai dire, et c'est en partie ce qui fait la force littéraire du genre. Soit un dernier exemple, emprunté encore une fois à Conan Doyle : « *The Adventure of the Blanched Soldier* », publiée en 1926 mais située au début du siècle, soit l'un des derniers exploits de Sherlock Holmes. Il s'agit d'une enquête classique qui consiste à exorciser, un peu comme avec l'empreinte de Vendredi, une trace spectrale. Un vaillant soldat de l'armée coloniale anglaise, revenu de la seconde guerre des Boers où il a combattu en Afrique du sud avec son meilleur ami, Godfrey Emsworth, cherche en vain à reprendre contact avec ce dernier. Comme il le conte à Holmes, il s'est rendu dans la propriété familiale des Emsworth où il a d'abord appris que Godfrey est absent, ce dont il doute, puis qu'il pourrait bien être mort, ou que s'il ne l'est pas, il eût mieux valu qu'il le soit (cet indice cryptique est fourni par le majordome, qui refuse d'en dire plus). Peu après, Dodds entrevoit le visage de son ami, d'une pâleur mortelle, pressé contre la vitre de sa fenêtre. Son enquête tourne court, et il revient à Holmes de la compléter en se faisant une fois de plus l'herméneute du symptôme décrit – la blancheur malade du visage – comme le signe d'une pathologie. La pathologie se laisse à son tour cerner en un mot, qu'il met par écrit et qu'il transmet tel un Sésame : « *leprosy* ». La lèpre, contractée par Godfrey pour avoir dormi à son insu dans une léproserie, mais sous une forme qui s'avère, heureusement, bénigne et curable.

Tout est dit, me direz-vous ? Je n'en suis pas si sûre, car il me semble que le titre de la nouvelle, ce « *blanched soldier* », continue de résonner dans l'imaginaire du lecteur même après qu'il a été motivé par le récit

Camille Fort

et élucidé par l'explication. Au-delà d'un effet – la pâleur – qu'on peut rapporter à une cause – la maladie, le signifiant « blanché » produit un effet d'entêtante étrangeté. Qu'est-ce donc qu'un soldat blanchi ? Un soldat au teint livide ? Un soldat absous (c'est l'autre sens de « blanch » en anglais) de l'invasion coloniale ? Ou un soldat à qui l'on a imposé la blancheur comme une marque identitaire qui s'avère destructrice ? Un soldat passé au blanc, dépossédé de son individualité –, car c'est la disparition programmée de Godfrey Emsworth par sa famille que met en scène la nouvelle ? L'indice linguistique se laisse ici réinterpréter à plusieurs reprises : de nos jours, un lecteur post-colonialiste serait tenté d'y entendre un effet textuel profondément ironique, œuvrant à l'encontre de l'impérialisme flagrant qui marquait les premiers récits, *The Sign of Four* en particulier.

Le signe se fait écran autant qu'indice, laissant subsister l'équivoque ; mais c'est l'équivoque qui donne à la nouvelle sa force rhétorique, et parce qu'il remet en cause une norme (la blancheur comme signe culturel et idéologique valorisé), et parce qu'il déporte la langue vers l'indétermination. Quand l'énigmatique persiste à faire trace dans la langue, même l'énigme résolue, le récit policier peut prétendre à la force littéraire.

Camille Fort
Université de Picardie-Jules Verne

Bibliographie

- AMIS Martin, *Night Train*, Londres, Jonathan Cape, 1990.
CHRISTIE Agatha, *A Murder Is Announced*, 1950, Londres, Collins, The Centenary Editions, 1990.
COMBES Annie, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, les Impressions nouvelles, 1989.
CONAN DOYLE Arthur, *The Complete Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Secker & Warburg, 1981.

- DONNE John, *The Complete English Poems*, Londres, Penguin, 1971.
- ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982 [1980]
- GABORIAU Émile, *Monsieur Lecoq. L'enquête*, Paris, Garnier, coll. « Classiques populaires », 1978 [1869].
- GATISS Mark, et Steven MOFFAT, *Sherlock*, Hartswood Films, BBC DVD 3223, 2010.
- GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986, 139-180.
- VAREILLE Jean-Claude, « Émile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Editions du Céfal, 1994.

notes

- ¹ Arthur Conan Doyle, « Silver Blaze » [1892], in *The Complete Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Secker & Warburg, 1981.
- ² Carlo Ginzburg, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989.
- ³ Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989 ; Jean-Claude Vareille, « Emile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Editions du Céfal, 1994.
- ⁴ Emile Gaboriau, *Monsieur Lecoq. L'enquête*, Paris, Garnier, coll. « Classiques populaires », 1978 [1869], 11. Pour une discussion plus étendue de cette métaphore largement débattue par les critiques du genre, on consultera Jean-Claude Vareille, *op. cit.*
- ⁵ Arthur Conan Doyle, « The Adventure of the Beryl Coronet » [1890], in *op. cit.*
- ⁶ Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982 [1980].
- ⁷ Annie Combes, *op. cit.*
- ⁸ John Donne, « Sappho to Philenis », in *The Complete English Poems*, Londres, Penguin, 1971, 128.
- ⁹ Carlo Ginzburg, *op. cit.*
- ¹⁰ Arthur Conan Doyle, « The Sign of Four », in *op. cit.*, 92.
- ¹¹ Du lecteur anglais, cela étant, car dans la première traduction de 1965 publiée aux éditions du Masque, la traductrice a pris l'initiative étrange de « lisser » la trace en restituant systématiquement « Letty » dans le texte.

