

F. C. Bachellerie

Vaincre l'auteur Les Assassins de l'île du Nègre

« Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. »

Umberto Eco, *Lector in Fabula*, 1979.¹

Plaisir de magicien.

C'est alors qu'elle est une écrivaine au succès incontesté qu'Agatha Christie publie en 1940 un roman policier ludique et inédit qui mystifia même ses lecteurs les plus imaginatifs. Soixante-dix ans plus tard, les *Dix petits nègres* d'Agatha Christie² reste un exemple inégalé de l'ingéniosité par laquelle le romancier peut produire sur son lecteur un plaisir de magicien, et ce livre-énigme est incessamment lu et relu par de nouvelles générations.

De fait, c'est une gageure digne des littératures sous contraintes les plus drastiques que réalisa Agatha Christie en son temps : dix personnages isolés dans une île inaccessible sont retrouvés morts sans qu'aucun assassin n'ait pu ni accéder ni s'échapper des lieux du crime. Gageure supplémentaire, les dix personnages sont tous morts d'une manière qui rappelle les événements d'une célèbre comptine : « Dix petits nègres ».

Deux pages avant la fin du livre, le lecteur reste aussi hébété que le superintendant Sir Thomas Legge et l'inspecteur Maine, les deux policiers de Scotland Yard chargés d'élucider l'affaire. Heureusement pour eux (et pour nous autres lecteurs) un document manuscrit retrouvé dans une bouteille à la mer par le patron d'un chalutier finit par expliquer toute l'affaire, et la réalité du monde retrouve son sens. C'est le juge Wargrave, l'une des dix victimes retrouvées mortes sur l'île, qui a fait le coup, son scénario diabolique s'étant conclu par un suicide au pistolet.

Après 180 pages sombres et perturbantes où l'action nous est décrite comme un cauchemar par un narrateur dont le point de vue omniscient explore jusqu'aux pensées intimes des protagonistes, le lecteur accueille le point de vue subjectif des dernières pages comme un doux retour à la réalité. Aussi a-t-on tôt fait de confondre le témoignage signé du juge Wargrave avec la réalité objective des événements de l'île du Nègre.

Le « deus ex machina » de l'improbable bouteille retrouvée en mer aurait dû sonner l'alarme de notre crédulité mais nos sens sont restés inertes, comme paralysés par le soulagement d'avoir reçu une explication apparemment logique et plausible à un problème diaboliquement impossible.

Pourtant, le persistant enquêteur littéraire, détaché de toute considération morale ou métaphysique, se doit de corriger les apparences trompeuses. Le juge Wargrave

n'est pas l'assassin de l'île du Nègre et sa lettre est un faux.

Le juge Wargrave.

Le nombre des invraisemblances liées aux soi-disant aveux du juge Wargrave dépassent de loin les limites que le lecteur peut accorder à son auteur, fût-elle Agatha Christie.

Ce qui choque en premier lieu, c'est l'incompréhensible mode opératoire choisi par Wargrave pour faire passer son suicide pour un meurtre. Le succès de toute l'entreprise de Wargrave aurait dépendu de ce que le noeud fait au pistolet par un élastique se défasse proprement lorsque Wargrave lâche son arme. Tant d'années d'efforts, tant de passion dédiées à un acte de justice ultime auraient été simplement réduites en poussière si le noeud ne s'était pas défait ou si la main du mort s'était, dans un réflexe musculaire, crispée sur l'arme. Legge et Maine auraient alors retrouvées sur l'île neuf personnes assassinées et leur meurtrier suicidé avec l'arme à la main ou pendue à son lorgnon.

Pourquoi Wargrave aurait-il pris un tel risque après avoir tant fait pour la perfection de son acte ? Après tout, il lui aurait suffi de se suicider par pendaison comme Vera Claythorne ou par poison comme Marston pour assurer que le mystère reste entier après sa mort.

Même s'il avait choisi de mourir avec une balle dans la tête dans un souci de mise en scène, comme peut sembler l'indiquer le choix de revêtir le rideau de bain rouge et coiffer une perruque, cette idée reste elle-aussi profondément aléatoire. En effet, si Wargrave avait pu connaître l'existence d'un rideau de bain rouge dans l'île, comment aurait-il pu pour autant anticiper qu'Emily Brent viendrait dans l'île avec les pelotes de laine grise indispensables à son déguisement ?

Il y a des concours de circonstances qui semblent encore plus incroyables que dix morts sans assassin !...

J'ai du mal aussi à croire que Blore, Lombard et Vera aient pu avoir été trompés par Armstrong et Wargrave lors de la mise en scène de la présumée fausse mort de Wargrave. En particulier, Blore et Lombard, de par leurs antécédents (Blore est un ancien policier et Lombard a bourlingué), avaient dû déjà avoir vu l'impact que des balles ont sur un corps. Comment auraient-ils pu ne pas remarquer que l'arrière de la tête de Wargrave n'avait pas explosé et qu'à la place d'éclaboussures de sang, le mur derrière sa tête était resté propre ?

Mais la preuve irréfutable que Wargrave n'est pas l'assassin de l'île du Nègre, c'est l'inspecteur Maine qui la fournit dans l'épilogue du livre. En réponse à la question de son patron sur de possibles empreintes sur le revolver, Maine répond qu'on a retrouvé les empreintes de Vera Claythorne. Cette information est irréfutable, car elle nous est fournie par l'un des très rares sujets objectifs du roman. Or cette information contredit complètement le témoignage produit par le manuscrit signé de Wargrave. Celui-ci, en effet, nous affirme avoir été le dernier à utiliser l'arme. Il précise – pour justifier l'absence de ses empreintes – qu'il a utilisé un mouchoir pour tenir le revolver. Une telle manoeuvre aurait eu certes l'effet de masquer les empreintes digitales du juge, mais elle aurait aussi eu comme effet certain de rendre les empreintes de Vera Claythorne inutilisables par la police ! C'est donc

bien Vera et non Wargrave qui a utilisé l'arme en dernier. Le témoignage du document de la bouteille est donc faux.

Si les aveux de Wargrave sont des faux, alors que s'est-il réellement passé dans l'île et qui est l'assassin ?

Emily Brent.

J'ai d'abord soupçonné Emily Brent. En dehors du juge Wargrave, c'est la seule à posséder un mobile apparent : sa foi absolue a pu l'entraîner aux extrémités de vouloir se faire l'objet de la justice divine. D'autre part, elle n'a aucun alibi pour les quatre premiers meurtres :

- Lorsque Mrs Rogers tomba dans les pommes à la suite de l'audition du disque accusateur, seuls Miss Brent et le juge Wargrave n'ont montré aucun signe de panique. Un tel sang-froid était nécessaire à quiconque profita de la confusion pour verser le poison dans le verre de Marston.

- Par la suite, Miss Brent resta seule dans le salon avec Mrs Rogers. Elle fut vue penchée sur cette dernière. Faisait-elle preuve de compassion, comme elle l'affirma ? Compassion pour une domestique ? Et une meurtrière présumée ? Cela ne semble pas du genre de la vieille fille.

- Pendant le troisième meurtre – le coup à la tête du général Macarthur – Emily Brent était seule, cachée dans un angle de la maison, pour, dit-elle, prendre le soleil. Encore une fois, on imagine mal notre vieille fille acariâtre et tricotant se soucier de son teint.

- Enfin, elle était de sortie le matin où Rogers s'est fait taillé le crâne et elle aurait eu tout le loisir et l'opportunité de faire le coup.

Pour expliquer la mort d'Emily Brent – intervenue au moment parfait où tout le monde était convaincu de sa culpabilité - on peut tout aussi bien faire l'hypothèse que c'est elle – et non Wargrave - qui a eu l'idée de proposer à Armstrong de s'allier pour déjouer les plans de l'assassin. Pour ma part, je pense que cela ne lui aurait pas été utile. De toutes les morts, celle d'Emily Brent a été celle qui était la plus facile à falsifier et de loin. Un peu de maquillage sur le visage, un parfum de poison sur les lèvres, une piqûre inoffensive dans le cou et il ne lui restait plus qu'à retenir sa respiration suffisamment longtemps pour que la suggestion collective fasse le reste et que les survivants voient ce qu'ils avaient été conditionnés de voir. Le fait est que personne n'eut même l'idée de lui prendre le pouls, pas même le docteur Armstrong.

Par la suite, comme son corps a été laissé dans la salle à manger qui possédait deux portes, il lui était tout à fait aisé d'aller et venir dans la maison sans se faire voir, puisqu'en accord avec le récit des événements, personne ne s'est plus rendu dans la salle à manger et, après la mort d'Emily Brent, tous les repas ont tous été pris dans la cuisine. Personne n'a pu donc confirmer que Miss Brent ou son cadavre sont bien restés dans la pièce lors des meurtres suivants. Si sa mort n'a pas été réelle, alors elle a eu toute l'opportunité de subtiliser le revolver de Lombard, assassiner Wargrave et provoquer la mort d'Armstrong et Blore.

Une fois que tout le monde est mort et qu'elle reste seule sur l'île, il lui suffit d'envoyer les fausses confessions de Wargrave puis de s'installer dans son siège et de prendre une pilule de cyanure fatale.

Mobile, opportunité, absence d'alibi, les circonstances sont accablantes pour Miss Brent et elles seraient certainement suffisantes pour qu'un jury prononce sa culpabilité. Pourtant cette solution ne répond toujours pas à tous les mystères de l'affaire de l'île du Nègre.

Assassin sans moyens.

Nous savons que l'assassin est la même personne que celle qui possède l'île du Nègre. Cette île est décrite comme ayant appartenu à un milliardaire et ayant été convoitée par une star hollywoodienne et la famille royale d'Angleterre – rien que cela ! Je ne connais pas le salaire des juges britanniques, mais nous savons que Miss Brent voyageait en troisième classe, avaient des revenus qui diminuaient et des dividendes impayés. Bref, qu'elle n'avait certainement pas les moyens financiers nécessaires ni pour acheter l'île du Nègre, ni pour payer les frais et les services d'Isaac Morris.

D'autre part, je ne suis pas satisfait par l'idée que les habitants de Sticklehaven aient été gardés à l'écart de l'île sous prétexte qu'il allait y avoir une *'expérience d'île déserte'* et qu'il ne faudrait pas répondre aux appels venant de l'île. Nous savons que le propriétaire précédent était connu des autochtones pour ses fêtes extravagantes. Sur une telle population, la venue d'une troupe faisant une expérience d'île déserte n'aurait eu qu'un seul effet : provoquer leur curiosité et attirer les plus téméraires à s'approcher pour en savoir plus. Si cette justification ne tient pas, alors comment expliquer que personne ne se soit approché de l'île pendant les quatre jours où le massacre a eu lieu ? En particulier, avant que le temps ne vire à l'orage, pourquoi Fred Narracott n'est-il pas revenu sur l'île comme il en avait l'habitude ?

Une bien curieuse absence.

Avant de révéler plus sur notre enquête, il est le devoir de tout bon analyste littéraire de faire accoucher du texte les mobiles cachés de l'auteur.

Je tiens pour cela à attirer l'attention sur une curieuse absence.

Contrairement à d'autres de ses collègues, Agatha Christie n'a jamais cru utile de produire une quelconque liste des règles d'or du roman policier. De fait, elle n'a jamais craint de surprendre ses lecteurs en bravant les règles implicites les plus élémentaires du genre. Avant d'écrire *Dix petits nègres*, la romancière avait déjà renversé les convenances du genre en faisant du narrateur le criminel (*Le Meurtre de Roger Ackroyd*, 1926) et en rendant tous les suspects coupables du *Crime de l'Orient Express* (1934). Plus tard, dans sa célèbre pièce à succès *la Souricière* (1952), elle fera du détective lui-même le criminel. Pour autant, ce qui surprend au-delà de toute innovation tolérable dans *Dix petits nègres*, c'est qu'il s'agit d'un roman policier ... sans policier. Un 'detective novel' ... sans détective !

Il y a bien le personnage de Blore, ancien policier devenu détective privé, mais

celui-ci ne fait pas plus avancer l'enquête que les autres protagonistes et, par ses capacités, il ressemble plus à un Hastings qu'à Hercule Poirot.

Lombard offre, lui, le charme du voyou détective amateur, mais Agatha Christie le fait mourir dans le roman avant qu'il n'ait eu l'opportunité de formuler la moindre explication. Pourtant, dans la pièce homonyme et dans l'adaptation cinématographique qu'il en sera fait quelques années plus tard (1945), Vera Claythorne et Lombard formeront un couple héros-héroïne en total accord avec le genre mais qui, semble-t-il, sert uniquement à offrir au public un happy-ending aux antipodes du roman.

Ce revirement trahit certainement le fait qu'Agatha ait pu avoir quelques remords d'avoir pris la liberté de retirer la pièce maîtresse à l'échiquier du genre qui l'avait rendue riche et célèbre.

L'absence de détective dans le roman n'est pas sans effet sur le lecteur.

Il est reconnu que le plaisir de la lecture d'un roman policier vient en particulier du jeu qui se joue entre d'une part le lecteur prévenu et attentif et d'autre part l'auteur manipulateur.

« L'écriture est un jeu qui se joue à deux » affirma Georges Perec.

On peut ajouter que c'est indéniablement le cas dans le genre policier. Dans les règles implicites du genre, l'auteur aspire à un Lecteur Modèle perspicace et capable de résoudre l'énigme. Le Lecteur Modèle espère être dépassé et émerveillé par l'ingéniosité de l'auteur. Chacun espère trouver en l'autre un être supérieur qu'il reconnaîtra comme un autre soi-même et qui sera capable de rendre le jeu encore plus intéressant.

C'est dans ce but que l'auteur forme un autre duo en forme de projection : le duo détective – criminel. Dans l'exposition du jeu de ces derniers (l'enquête), le lecteur va pouvoir embrasser le projet ludique de l'auteur (le roman).

Si l'on retire le personnage (masque) du détective au jeu, que se passe-t-il dans le jeu ? La domination de l'auteur se concrétise dans celle du criminel et le lecteur devient impuissant car incapable d'agir sur l'enquête à travers son avatar. Nous autres lecteurs perdons notre pouvoir d'actualisation du texte et nous assistons au règne absolu et totalitaire de l'auteur. Mais cette impuissance produit notre plaisir, car nous voilà en présence d'un être au pouvoir absolu, un pouvoir propre à fasciner autant que le soleil fascina Icare. Le pouvoir sur le monde ne réside plus que dans les mains d'une seule personne (l'auteur) et nie au groupe (les lecteurs) le droit à l'interprétation. Le roman sans détective d'Agatha Christie peut se relire alors comme projection d'un drame qui se déroule devant les yeux de l'écrivaine et de ses contemporains de l'autre côté de la Manche en cette année 1939 : le pouvoir absolu offert à un seul (le dictateur) par un groupe fasciné (le peuple).

Une espèce déjà éteinte.

Si on lit *Dix petits nègres* comme un récit motivé par la domination du fascisme en Europe et la dénonciation de l'apathie des masses face à leurs leaders totalitaires, alors on peut plus aisément entendre soixante-dix années plus tard la voix d'Agatha

Christie supplier ses lecteurs de ne pas succomber à la même ferveur hypnotique.

Puisque l'anglaise a retiré du jeu le détective c'est qu'elle a eu le projet d'inciter le lecteur – miroir du détective en dehors du livre – à jouer un rôle nouveau.

Elle rejoint en cela les projets d'un autre auteur anglais qui, s'il n'était pas uniquement issu de l'imagination de Jorge Luis Borges, aurait été son contemporain : Herbert Quain.

D'après Borges dans sa nouvelle *Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain* en 1941 :

« Quain avait accoutumé d'argumenter ainsi : les lecteurs étaient une espèce déjà éteinte. Il n'y a pas d'Européen (raisonnait-il) qui ne soit un écrivain en puissance ou en acte. »

En retirant le détective de son roman policier, Agatha Christie affirme qu'elle n'écrit pas pour des Lecteurs Modèles traditionnels mais pour des Lecteurs Modèles qui sont en puissance ou en acte les ré-écrivains et les détectives de son oeuvre.

Pierre Bayard, le premier à l'avoir compris dans le cadre de l'étude d'un autre roman novateur de Dame Christie, *le Meurtre de Roger Ackroyd*, théorise cet avènement du Lecteur Modèle ré-écrivain-détective dans l'exercice de ce qu'il appelle la *critique policière*.

« Là se situe le postulat majeur de la critique policière : de nombreux meurtres racontés par la littérature n'ont pas été commis par ceux que l'on a accusés. (...) Eprise de justice, la critique policière se donne donc comme projet de rétablir la vérité et, à défaut d'arrêter les coupables, de laver la mémoire des innocents. »

Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, 2008.

Pierre Bayard a déjà appliqué cet exercice avec pertinence sur trois enquêtes criminelles littéraires dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), *Enquête sur Hamlet* (2002) et *L'Affaire du chien des Baskerville* (2008).

Pourtant, procéder à une critique policière sur *Dix petits nègres* met en jeu plus qu'un simple exercice de critique et d'analyse littéraires, du fait exceptionnel de l'absence du détective. Car comme on l'a vu, il en suit que le lecteur est alors involontairement attiré vers la figure du criminel omniscient et accepte volontiers les mensonges du récit si ceux-ci produisent une solution pseudo-rationnelle à ses mystères.

En 1939 – date du récit - Hitler avait hypnotisé des millions d'Européens en leur racontant la *fabula* que les juifs étaient la solution de tous leurs mystères. A l'époque, seuls quelques hommes à l'esprit critique avaient pu décoder dans les messages du Führer une autre *fabula*, mais ils avaient été trop peu nombreux pour éviter ni les crimes de guerre ni les exterminations de masse.

Que tous les lecteurs soient éduqués à devenir des 'critiques policiers', des Lecteurs Modèles ré-écrivains détectives, jusqu'à ce que cela devienne la principale manière de recevoir les textes, et la communauté humaine sera protégée des dérives des rhéteurs. Telle doit être la motivation cachée d'Agatha Christie et le message secret

de son texte, car, pour citer Italo Calvino :

'(...) l'écrivain ne peut pas se proposer pour seul but la satisfaction du lecteur (...) ; il doit présupposer un lecteur qui n'existe pas encore, ou un changement dans le lecteur tel qu'il est aujourd'hui'

Italo Calvino, "Pour qui écrit-on ?" in *la Machine littérature*, 1990.

Afin de satisfaire a ce programme de transformation du lecteur, je n'accepterai donc pas que l'on accuse à tort un innocent des crimes de l'île du Nègre et j'amènerai les vrais coupables au grand jour.

Les vrais coupables.

On a déjà démontré que miss Emily Brent fait un coupable bien plus crédible que le juge Wargrave. On a aussi montré que le comportement de Fred Narracott était plus que suspect, celui-ci n'ayant rendu aucune visite aux résidents de l'île malgré le beau temps des premiers jours.

Je propose de faire de ces deux protagonistes les complices du massacre de l'île. En effet, j'ai acquis la conviction qu'il avait fallu deux protagonistes aux crimes de l'île et cela grâce à deux indices. Premièrement, je suis convaincu qu'il aurait été extrêmement difficile pour une seule personne de réussir à fausser l'écriture et la signature de trois personnes différentes : deux femmes (Constance Culmington, Mrs Alvina Nancy O'Nyme) et un homme (Mr Algernon Norman O'Nyme) sans alerter les soupçons. En effet, il est admis que l'écriture des femmes diffère généralement de celle des hommes en ce que les lettres sont plus arrondies, plus larges et plus liées et c'est de fait très difficile pour un homme de répliquer naturellement ce style. Or, la première chose que les protagonistes ont faite, une fois accusés par leur hôte, ç'a été de comparer leurs lettres. Nul doute que si celles-ci avaient été écrites ou signées de la main de la même personne (homme ou femme), cela aurait été remarqué par l'un des protagonistes. Il est donc plus probable que les lettres supposées des deux femmes aient été rédigées et signées par la main d'une femme et celles de Mr O'Nyme par celle d'un homme.

Deuxièmement, la majeure partie du récit pose le problème du narrateur. En effet, il est clair que l'on a affaire à un narrateur omniscient puisque celui-ci nous donne à entendre jusqu'aux pensées les plus intimes des personnages et nous fait même entrer dans leurs rêves. Pourtant, c'est un narrateur faillible et trompeur. En effet, il n'hésite pas à nous induire en erreur quant à la pseudo-culpabilité du juge Wargrave en parsemant ça et là quelques indices accusateurs. Par exemple, lorsque Blore mentionne la possibilité qu'il y ait des empreintes sur la lettre reçue par Rogers, le narrateur nous signale que 'Wargrave le dévisagea avec une attention subite'. D'autre part, le narrateur parseme de nombreuses allusions à un système de justice qui désigne seul Wargrave comme suspect. On entend ainsi le disque se terminer par ces mots symptomatiques : 'Accusés, avez-vous quelque chose à dire pour votre défense ?'

Le point de vue du récit aurait été exclusivement celui de l'auteur si le narrateur avait été un narrateur omniscient et objectif. Le fait que le narrateur rajoute des allusions au texte objectif suggère que le récit est fait d'un autre point de vue que celui de l'auteur : un point de vue subjectif. Ce récit subjectif, recouvert du voile

objectif de la troisième personne du pluriel, constitue donc un texte écrit par un témoin à l'adresse d'un autre sujet. Ce pourrait être soit le récit d'un observateur anonyme à l'adresse de la presse, soit le contenu d'une lettre reçue par les enquêteurs. Cela signifie donc qu'il y a eu au moins un témoin au massacre de l'île, une onzième personne et c'est par elle que nous sont transmis la plupart du récit.

Pour citer à nouveau Italo Calvino, cette subjectivisation du narrateur est essentielle au texte :

« 'J'écris.' Cette affirmation est la première et la seule donnée réelle sur laquelle un écrivain puisse se fonder. 'En cet instant, je suis en train d'écrire.' Ce qui équivaut à dire : 'Toi qui lis, tu n'es tenu de croire qu'une chose : ce que tu es en train de lire est quelque chose que, dans un temps précédent, quelqu'un a écrit. Il est possible qu'entre l'univers de la parole écrite et d'autres univers de l'expérience, s'établissent des correspondances de divers types et que tu sois appelé à intervenir, à l'aide de ton jugement, sur ces correspondances ; mais, en tout cas, tu te tromperais si, en lisant, tu croyais entrer en rapport direct avec l'expérience d'autres univers qui ne sont pas ceux de la parole écrite. »

Italo Calvino, "Les Niveaux de la réalité en littérature", in *La Machine littérature*, 1990.

Cette subjectivisation du texte narratif est tout aussi important pour Pierre Bayard dans l'exercice de la critique policière :

« Méfiante par nature, la critique policière porte le plus grand intérêt à la manière dont les faits lui sont présentés, n'acceptant sans réserve aucun témoignage et mettant systématiquement en doute tout ce qui lui est rapporté, là où d'autres lecteurs, dont le sens critique est moins développé, sont portés à accepter ce qu'on leur raconte sans se poser de question.

Attentive à l'aspect proprement narratif des affaires qu'elle traite et doutant par principe de tout, elle entreprend de passer au crible chaque témoignage, s'interrogeant sur son auteur, les circonstances dans lesquelles il le formule et les mobiles qui l'ont conduit à s'exprimer. Autre manière de dire qu'elle tire toutes les conséquences du fait que de nombreux éléments qui nous sont présentés dans un texte comme des faits avérés ne sont en réalité, à bien y regarder, que de simples témoignages. »

Calvino résume parfaitement cette réalité de l'origine du texte transmis dans une phrase à la poésie surprenante :

« J'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse dit : j'ai écouté le chant des Sirènes. »

Italo Calvino, *la Machine Littérature*, 1993.

Donc, je répète que si l'on tient compte de ces deux indices - lettres écrites et signées par plus d'une personne et récit principal issu d'un narrateur subjectif – on doit conclure qu'existe, en plus des dix victimes de l'île et d'Isaac Morris retrouvé mort, au moins un autre des protagonistes de l'affaire et que cette personne est le rédacteur-narrateur de la première partie du roman.

Parmi les cahiers d'Agatha Christie récemment publiés en anglais, on retrouve des notes qui soutiennent ma théorie de l'existence d'un témoin silencieux par lequel le récit nous serait raconté. En effet, dans le cahier consacré aux *Dix petits nègres*, l'auteur avait noté, après la mort apparente d'Emily Brent, « un visage la regarde » (supposément par la fenêtre depuis l'extérieur). Il ne peut agir ni du Juge Wargrave, ni d'aucun autre des protagonistes du roman, puisqu'ils sont tous présents dans la maison au moment de l'accident.

Plus loin, au dénouement du drame, alors que Vera Claythorne s'approche du noeud coulant, la romancière note dans ses carnets « un homme sort de l'ombre ». Aucune de ces allusions ne sera finalement conservée dans la version finale du roman, mais celles-ci prouvent malgré tout que les intentions de Dame Christie ont caché dans le texte un onzième protagoniste, un mystérieux témoin anonyme.

Ainsi, tout porte à croire que si on retrouve cette personne, le ou les véritables coupables du massacre de l'île du Nègre ne seront pas loin.

Coup de théâtre.

D'autre part, de nombreux indices conduisent à souligner que le criminel ait été issu des métiers du spectacle.

En effet, ce qui marque au premier abord dans toute l'affaire, c'est le grand sens de la mise en scène avec lequel le criminel a choisi d'organiser ses crimes : mises en scène au moment des différents meurtres, puis mise en scène à l'attention des enquêteurs (chaise alignée contre le mur, bouteille à la mer).

De plus, pour faire graver le disque accusateur, le ou les protagonistes ont dû faire appel à une société spécialisée dans les effets sonores pour le cinéma et le théâtre, sous le prétexte de faire jouer une pièce inédite par une troupe d'amateurs.

Autre indice : si l'on suppose qu'Emily Brent a joué sa mort et s'est maquillée le visage pour donner l'illusion de l'empoisonnement, alors il est plausible d'imaginer qu'elle ait utilisé des produits conçus pour le théâtre ou le cinéma, plutôt que des produits courants.

Enfin, qui pouvait connaître et obtenir la confiance d'Isaac Morris ? Avec les antécédents criminels du juif, certainement pas un juge. Par contre, Isaac Morris ayant été impliqué dans des trafics de drogue, il aurait pu très facilement entrer en contact avec des gens ayant des activités liées aux métiers du spectacle : acteurs, metteurs en scène ou auteurs dramatiques, métiers où la consommation de stupéfiants était déjà fréquente à l'époque.

Si miss Emily Brent ne peut être O'Nyme du fait qu'elle n'ait jamais eu les moyens d'acquérir un bien tel que l'île du Nègre, une actrice célèbre aurait pu, elle, tout aussi bien endosser la peau du personnage d'Emily Brent que de se porter acquéreuse de l'île. C'est en particulier plausible si cette actrice est une star d'Hollywood ... une star telle que miss Gabrielle Turl par exemple.

Le fait est qu'à deux reprises, le narrateur suggère que l'île a été vendue en réalité

à miss Gabrielle Turl, la première reprise dès la première page du livre, comme une mise en garde préalable du narrateur envers son destinataire. Comme si Fred Narracott envoyait ce message à sa complice : 'ton nom restera à jamais associé à cette affaire'.

Gabrielle Turl.

Si l'on fait l'hypothèse que miss Gabrielle Turl est la propriétaire de l'île du Nègre – et donc la véritable identité d'O'Nyme – alors on aboutit à un scénario bien plus crédible que s'il s'agit du juge Wargrave.

Miss Turl, de par sa profession et à cause de sa possible consommation de stupéfiants, a pu entrer facilement en relation avec Isaac Morris et obtenir sa confiance.

Elle a su facilement se procurer le disque sans créer de soupçons auprès de la société d'effets sonores.

Malgré la différence d'âge, elle a pu se glisser dans la personnalité de miss Brent sans attirer l'attention des autres protagonistes.

Avec du maquillage professionnel savamment appliqué sur son visage, elle a pu feindre d'avoir été empoisonnée et jouer la morte avec talent.

Si Scotland Yard n'a pas fait état du fait que le corps d'Emily Brent était celui de la star d'Hollywood, c'est que Gabrielle Turl a réussi à quitter l'île après qu'elle et son ou ses complices ont déposé le cadavre de la véritable miss Brent à sa place.

Oui mais, direz-vous : comment cela aurait-il pu être possible étant donnée que personne n'a pu arriver ni partir de l'île avant l'arrivée des sauveteurs le 12 Août ?

Et bien, tout simplement parce que, contrairement à ce que veut nous faire croire le narrateur, il était tout à fait aisé d'aller et venir de l'île entre le 8 Août, date d'arrivée des dix victimes, et le 12 Août, date de découverte des corps par Fred Narracott et les sauveteurs, et ce malgré la tempête.

Mode opératoire.

Tout d'abord, le temps permet la navigation jusqu'au 9 Août au soir. La cascade d'évènements n'ayant commencé que le 8 après le dîner, Fred Narracott aurait pu retourner sur l'île déposer le cadavre de la vraie Emily Brent peu de temps avant. Comme personne ne soupçonnait aucun des convives avant la mort de Macarthur, il était aisé aux complices de cacher la dépouille dans la chambre de la soi-disant Emily Brent pendant la nuit du 8.

Le 9, après les deux morts suspectes de Marston et Mrs Rogers, Lombard, Blore et Armstrong opèrent une fouille complète de l'île à la recherche des O'Nyme. Ils ne trouvent rien puisque la dépouille se cache alors dans la chambre d'Emily Brent. Vient ensuite la tempête qui rend la navigation impossible. Ce n'est pas un problème, puisque le corps de miss Brent est déjà dans l'île. Miss Turl sait que l'île a été fouillée pendant la journée et se doute qu'elle ne sera pas refouillée de si tôt. Il est donc plus prudent pour elle de déplacer le corps hors de sa chambre et de le

cache ailleurs dans l'île. Elle a dû le faire tôt le matin du 10, avant d'aller fendre le crâne de Rogers et de rentrer tout tranquillement pour le petit déjeuner.

Au déjeuner, Gabrielle Turl joue la morte sous les traits de la vieille fille Brent. Plus tard, pendant que les survivants prennent leur dîner dans la cuisine, miss Turl quitte la salle à manger, va placer des algues dans la chambre de Vera Claythorne et vole le revolver de Lombard. Dans la confusion créée par les cris de Vera, miss Turl tue Wargrave. Pendant que tout le monde se retire dans sa chambre, elle sort dans l'île chercher le corps de la vraie miss Brent et elle le dépose à sa place dans la salle à manger. Puis elle drogue et enlève Armstrong pendant la nuit, et le jette à la mer.

Le lendemain, le 11, il reste à miss Turl à attendre le moment opportun pour écraser Blore avec la pendule, avant d'assister à l'élimination sans effort des deux derniers protagonistes. L'actrice va alors replacer la chaise utilisée par Vera contre le mur et placer le revolver derrière la porte du juge Wargrave.

Malgré les signaux envoyés par les survivants dans la matinée du 11, miss Turl et son complice savent que personne à Sticklehaven ne portera secours aux habitants de l'île à cause de la mer houleuse. Fred Narracott revient donc dans la nuit chercher sa complice, dès que les vagues redeviennent un peu calmes et tous deux quittent les lieux de leurs terribles crimes.

L'imperméabilité des lieux du crime n'a jamais été en fait qu'une illusion créée par l'auteur et le narrateur, puisque la 'chambre close' de l'île n'est restée réellement scellée qu'entre le soir du 9 Août et la nuit du 11 Août. D'autre part, il est douteux que tous les recoins de l'île aient pu être fouillés de manière parfaite par quelques personnes. Au final, les crimes n'eurent lieu ni dans une chambre ni dans un lieu clos, il est donc erroné d'appliquer aux mystères de l'île du Nègre les restrictions du meurtre en chambre close. Seul un narrateur complice a pu nous faire croire le contraire.

Une solution élégante.

Même si le mode opératoire décrit plus haut est plausible et argumenté, c'est une solution qui n'est guère élégante, car elle implique de la part de miss Turl une coordination et une force hors du commun si elle a opéré seule sur l'île.

La solution serait beaucoup élégante et sans faille si elle avait eu un complice sur l'île entre l'après-midi du 10 et la nuit du 11. Mais cela semble impossible, car si Fred Narracott est nécessairement son complice (il est le seul capable d'assurer qu'aucun curieux ne s'inquiète de ce qui se passe sur l'île), alors son canot aurait dû être découvert par les résidents lors de la fouille de l'île le 9.

Là encore, j'affirme que nous avons été trompés par l'auteur et le narrateur.

En effet, Agatha Christie et son narrateur inconnu ont porté beaucoup d'attention à nous faire croire que seul un bateau pouvait atteindre l'île et comme aucun bateau n'a été vu, de nous attirer vers la conclusion que personne n'avait pu atteindre l'île. Or, il est certain que le bateau n'est pas le seul moyen d'atteindre l'île.

Nous sommes en 1939. La guerre avec l'Allemagne sera déclarée le 1er Septembre,

soit deux semaines après les faits présumés de *Dix petits nègres*. Hitler sait déjà que pour gagner la guerre il lui faudra mettre à genou la Grande-Bretagne et donc envahir l'île. Pour cela, il a orienté son armement vers le développement non seulement de sa marine mais aussi de son aviation, car la bataille d'Angleterre se fera sur mer et dans les airs.

En juin 1940, Winston Churchill résume bien cette situation dans un de ses célèbres discours :

« (...) Nous devons nous battre en mers et sur les océans, nous devons nous battre avec une confiance accrue et une force accrue dans les airs, nous devons défendre notre Ile, quelqu'en soit le prix (...) »

Winston Churchill, Juin 1940.

Parmi l'arsenal de guerre d'Hitler, la Grande-Bretagne peut s'inquiéter, en effet, de voir face à elle non seulement les avions de chasse Messerschmitt, les bombardiers torpilleurs, les bombardiers en piqué et les planeurs de l'Aviation Nazi engagés dans la Bataille d'Angleterre, mais aussi la Kriegsmarine de la Bataille de l'Atlantique et ses innombrables porte-avions, cuirassés, croiseurs et ... sous-marins, les fameux U-Boots qui avaient déjà montré leur efficacité lors de la Première Guerre Mondiale.

Une telle technologie disponible pour la conquête d'une île-nation ne laisse pas de doute quant à l'impossible isolement de l'île du Nègre en 1939.

Agatha Christie qui a modelé son île fictive sur le modèle réel de l'île de Burgh le savait bien, puisque dès le début des années 1930 un tracteur de traversée (et non un canot) permettait de garder l'île connectée au reste du monde malgré les grandes marées et les vagues. Dans le monde du roman, les rumeurs propagées par la presse ne s'y sont d'ailleurs pas trompées. *Jonas* n'a-t-il pas révélé que l'Amirauté procédait à des expériences secrétissimes sur l'île du Nègre ?

Le général Macarthur, qui a certainement conservé des attaches dans l'armée, pense quant à lui qu'il est plausible que l'île appartienne à l'Amirauté, au War Office ou à l'Air Force.

Si un engin tel qu'un sous-marin de poche a été vu à proximité de l'île par les autochtones, cela expliquerait que la rumeur se soit propagée que l'île ait quelque chose à faire avec l'Amirauté ou la guerre. Il n'est pas nécessaire pour autant que le sous-marin ait été un sous-marin militaire. En effet, on sait que suite au Traité de Versailles, l'Allemagne avait l'interdiction de construire ses propres sous-marins et qu'elle contourna le traité en contractant avec des chantiers navals en Finlande et en Hollande sous couvert de recherches expérimentales. La construction de sous-marins à titre privé et expérimental était donc une industrie établie en Europe dans les années trente. Une riche star hollywoodienne aurait donc pu se faire construire son propre sous-marin privé et se le faire livrer sur la côte du Devon. D'autre part, la plupart des sous-marins militaires de la Première Guerre Mondiale avaient été démilitarisés et il aurait été aussi possible à miss Turl d'acquérir l'une de ces pièces et de la remettre en état de fonctionnement.

En conclusion, si Fred Narracott, le complice de Gabrielle Turl, a eu un sous-marin à sa disposition, alors il lui était tout particulièrement aisé d'aller et venir sur l'île tout en cachant son engin loin de la vue des résidents, là où aucune fouille ne

saurait le trouver : sous l'eau.

La matinée du 9, Emily Brent (en fait Gabrielle Turl) invite Vera Claythorne à se poster sur le promontoire afin de guetter le retour du canot de Narracott ou de toute autre embarcation. Elle s'attache à faire en sorte que l'attention de Vera soit focalisée vers le Nord, là où se trouve la côte et Sticklehaven. Comme elle sait que la maison fait face au Sud, et donc face à la mer, et que c'est là qu'abordent normalement les embarcations, elle veut s'assurer que personne ne pense à guetter en direction de là où va émerger le sous-marin de Narracott. Or le nord-ouest de l'île est décrit comme fait de falaises s'enfonçant à pic dans la mer. C'est donc du côté de la côte est de l'île que Narracott va cacher son sous-marin. De fait, c'est là qu'Emily Brent décide de se passer l'après-midi du 9 à tricoter seule, après s'être rendue tellement désagréable à Vera Claythorne qu'elle est certaine que cette dernière fera tout pour l'éviter. Elle est donc libre de signaler à son complice que la voie est libre.

L'usage principal du sous-marin aura bien entendu été de transporter le corps sans vie de la vraie Emily Brent et de permettre aux complices de s'échapper de l'île sans être vus. Pourtant je pense qu'il a aussi été essentiel à deux autres missions importantes.

Premièrement, je pense que le sous-marin a joué le rôle du 'Poisson rouge' de la comptine qui 'goba' Armstrong. Pendant la nuit du 10, Narracott et miss Turl ont drogué et enlevé le docteur puis ils l'ont emmené à bord du sous-marin. Une fois en mer, il ont jeté son corps à l'eau, à un endroit déterminé afin d'assurer que les courants le rejettent bien sur la plage. Deuxièmement, je pense que le sous-marin était un outil indispensable pour finaliser le plan diabolique des assassins. Pour que leur plan réussisse, il était en effet essentiel que la bouteille contenant les faux aveux de Wargrave soit retrouvée. Il aurait été bien trop aléatoire de jeter au hasard la bouteille à la mer. Au contraire, grâce à leur sous-marin, les deux complices ont pu s'approcher sans bruit du chalutier et déposer presque dans ses filets la bouteille si précieuse.

Mobiles ?

Fred Narracott et Gabrielle Turl sont certainement les criminels les plus remarquables de l'histoire de la littérature policière. Ils ont en effet réussi à cacher leur culpabilité pendant plus de soixante-dix ans, et même leur créateur - Agatha Christie – semble avoir été trompée par les fausses confessions du juge Wargrave.

Pour paraphraser Poirot, je me permets de dire que, puisque la solution proposée dans cet article est bien plus crédible et plus élégante que celle communément retenue, il est indéniable que les deux personnages sont coupables.

Pourtant je reste un peu perplexe quant à leur mobile et je manque d'arguments décisifs. Au départ, tout semble indiquer que la cible principale de leur crime est le juge Wargrave, car non seulement sa mort est violente et excessivement mise en scène, mais il finit aussi accusé du crime de tous les autres personnages, ce qui pour un juge est un grave déshonneur posthume. Il se peut donc que Gabrielle Turl et Fred Narracott aient conçu leurs crimes comme une vengeance envers une décision inique du juge Wargrave. Peut-être étaient-ils des familiers d'Edward

Seton ? Peut-être étaient-ils proches d'une autre personne injustement condamnée à la pendaison par ce juge à la réputation de 'pourvoyeur de potence' ?

Nous pouvons faire des conjectures, mais nous ne connaissons la vérité que si nous réussissons à retrouver et à faire parler Narracott et Turl.

Héros de guerre.

J'ai retrouvé Fred Narracott.

Fred George Narracott, né en Mars 1901 dans le Devon, plus précisément à Totnes, à une demi-heure de l'île du Nègre, pardon je veux dire de l'île de Burgh.

Hélas, Fred Narracott ne peut plus parler, il est bien entendu décédé. En fait, il est mort bien avant les événements de l'île du Nègre. Il aurait eu 38 ans au moment où son homonyme embarquait les 8 passagers dans son canot. Mais hélas il n'a pas vécu assez pour fêter ses 38 ans. Fred Narracott est en réalité mort le 3 décembre 1917, au combat, en Autriche, à l'âge plus que prématuré de 16 ans. Il faisait partie du 16ème bataillon du régiment du Devonshire. C'est un héros de guerre et à titre posthume il a reçu la Victory Medal. (source : <http://www.ancestry.com>)

Lorsque j'ai découvert cette synchronicité dans le monde réel, j'ai eu honte un peu de mes soupçons.

La cinquième colonne.

Dans le *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, la nouvelle de J. L. Borges datée de 1941, l'espion allemand Yu Tsun envoie à son 'Chef' le nom secret de la ville à bomber en s'assurant que ce nom 'Albert' fasse la une des journaux anglais. Il utilise un média de masse – la presse – pour faire passer à son commandement un message que lui seul sera à même de décoder. Pour s'assurer la participation involontaire de la presse anglaise, il commet un crime inexplicable, sans mobile, et abat un dénommé Albert.

À la veille de la Seconde Guerre Mondiale, le succès instantané et presque violent des *Dix petits nègres* assura que le monde entier fut mis au courant des événements fictifs de l'île du Nègre. Parmi la foule internationale des lecteurs, s'est-il trouvé un 'Chef' secret qui y a décodé un message important ? Le narrateur secret et manipulateur qui se cachait derrière le visage inoffensif de l'auteur à succès a-t-il voulu adresser un message destiné aux seuls initiés ? Quel message peut-on retirer du récit des *Dix petits nègres* si on le lit à partir d'un pays étranger ennemi à la veille d'une Guerre Mondiale ?

De ce roman, on peut retenir que nous sommes présentés à dix personnages très différents les uns des autres et qui ne sont liés les uns aux autres d'aucune manière apparente. Ces dix personnes se rendent volontairement dans un piège, duquel aucun ne sortira vivant. Les vrais coupables de ces meurtres en série ne seront jamais retrouvés et la complète unanimité du public sera trompée par les incroyables aveux posthumes d'un faux coupable.

Si j'étais le chef des services secrets allemands en charge de la cinquième colonne en Angleterre, je pense que le message serait clair :

Nous, le peuple anglais, avons l'imagination, les moyens et le pouvoir de faire disparaître sans scandale les ennemis de l'intérieur, quelques soient les franges de la population parmi lesquelles ils se cachent : jeunesse insouciante, domesticité, personnes âgées, représentants de l'armée, la médecine, la justice, l'éducation, la police ou la petite délinquance ... personne ne peut échapper à notre justice aveugle.

Quand ce message semble être donné par un narrateur derrière lequel se cache l'homonyme d'un héros de la Première Guerre Mondiale, mort au combat en Autriche, alors on peut imaginer une nouvelle lecture, celle qui a dû être faite dans le camp ennemi.

On comprend aussi mieux certaines décisions de l'auteur.

Swettenham.

Le nom initialement choisi par Agatha Christie pour son personnage central du juge dans *Dix petits nègres* était Swettenham. Elle (ou le narrateur ?) a choisi finalement de le remplacer par Wargrave, ce qui, en Anglais, signifie tout simplement 'Cimetière militaire' (!) Cimetière militaire d'où Fred Narracott semble être revenu, mais aussi cimetière militaire qui attend ceux qui se feront les ennemis de l'Angleterre.

Après sa première rencontre avec le général Macarthur, Lombard se fait la réflexion suivante :

« Et maintenant, il va me demander si j'étais en âge de faire la guerre. Avec ces anciens combattants, ça ne rate jamais. »

Le texte poursuit de manière inquiétante :

« Mais le général Macarthur ne parla pas de la guerre. »

Dans le *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de J. L. Borges, Stephen Albert demande :

« Dans une devinette dont le thème est le jeu d'échecs, quel est le seul mot interdit ? »

Yu Tsun, l'espion allemand répond :

« Le mot *échecs* ».

Le thème de la guerre et de ses conséquences (le cimetière) brille dans *Dix petits nègres* par son absence et, qui plus est, il s'illumine dans l'indice laissé par le jeu de mot du nom donné au protagoniste principal.

Autre correspondance révélatrice : Narracott est aussi le nom qu'Agatha Christie avait choisi de donner à l'inspecteur de son roman *Cinq heures vingt-cinq* daté de 1931.

Il est donc possible que la romancière ait connu ce Fred Narracott mort à la guerre

en 1917, car ils étaient certes de la même génération et de la même région. En 1931, elle aura peut-être voulu lui rendre un premier hommage dans son roman en lui donnant le bon rôle (même si ce n'est pas l'inspecteur qui résout l'affaire). Puis en 1939, elle aura aimé le fait que ce nom de famille puisse aussi évoquer le mot-clef de 'Narrateur' et elle aura choisi d'associer un rôle a priori subalterne (mais au final capital) au Fred Narracott de son enfance dont le destin avait été si symbolique de son époque.

Pour finir, si le Narracott de *Cinq heures vingt-cinq* n'a guère été efficace dans la résolution de l'énigme, il a eu le mérite d'anticiper les principes de toute bonne critique policière, dans un discours précurseur :

« Dans les romans, dit-il, on raconte souvent que la police cherche avant tout à tenir une victime, coupable ou non, pourvu que les charges soient suffisantes pour la condamner. Mais ce n'est pas vrai, miss Trefusis. Nous voulons le véritable coupable. »

Aussi, en ce qui concerne cet essai, j'espère ne m'être pas trompé et avoir découvert les véritables coupables des crimes de l'île du Nègre.

Quelqu'en soit la réception faite par de possibles lecteurs, je sais que s'est produit en moi la transformation nécessaire pour devenir ce Lecteur Modèle de roman policier que Borges appelait de ses vœux dans *l'Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain*, et qu'il décrivait ainsi :

« Le lecteur inquiet, revoit les chapitres pertinents et découvre une autre solution, la véritable.

Le lecteur de ce livre singulier est plus perspicace que le détective. »

Si dans le cadre de l'analyse critique de *Dix petits Nègres*, je me suis montré à mon tour plus perspicace que le détective, j'espère que cela n'a pas été uniquement dû au fait que, dans ce roman singulier aux plaisirs innombrables, le détective brille par son absence.

Bibliographie :

- * Agatha Christie, *Dix petits Nègres*, le Livre de poche, 1993.
 - * Agatha Christie, *Cinq heures vingt-cinq*, le Masque, 1991.
 - * Pierre Bayard, *l'Affaire du chien des Baskerville*, les Editions de Minuit, 2008
 - * Jorge Luis Borges, *Fictions*, Folio, 1983
 - * Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985
 - * Italo Calvino, *la Machine littérature*, Seuil, 1993
 - * Laura Thompson, *Agatha Christie an English mystery*, Headline, 2007
-

Bibliographie Critique

1. Critiques policières

Genre littéraire en émergence qui a été créé et théorisé par Pierre Bayard, la critique policière applique les techniques analytiques des romans policiers aux crimes de fictions apparemment fermées. Le critique-enquêteur découvre de nouveaux coupables et produit de nouvelles lectures potentielles.

BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Les Editions de Minuit, 1998.

Critique policière fondatrice du genre. Pierre Bayard découvre dans cet essai-enquête que – malgré les intentions sensationnelles de son auteur Agatha Christie – le meurtrier de Roger Ackroyd n'est pas le narrateur.

BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet ou le dialogue de sourds*, Les Editions de Minuit, 2002.

Depuis la création d'Hamlet, ses nombreuses interprétations semblent former des mondes possibles parallèles inaccessibles les uns aux autres, comme si les lecteurs-interprètes parlaient tous d'un texte différent. Pierre Bayard ajoute sa voix à ce dialogue de sourds et défend une interprétation psychanalytique du texte où Hamlet est le véritable meurtrier de son père.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Les Editions de Minuit, 2008.

Quelle est la valeur de l'auteur si son héros envahit le réel, mène sa propre vie et devient humain jusqu'à se tromper ? En relisant *le Chien des Baskerville* de Conan Doyle, Pierre Bayard surpasse Sherlock Holmes et découvre l'assassin véritable.

GOODHART, Sandor, "Oedipus and Laius' many murders", in *Diacritics* Vol. 8 – 1, Johns Hopkins University Press, 1978.

Précurseur de Bayard, Sandor Goodhart déconstruit le texte de Sophocle et démontre la possibilité qu'Œdipe ne soit pas l'assassin de son père.

HOFF, François, "Le Chien des Baskerville : une erreur judiciaire ?", in le "Carnet d'Ecrou". Revue d'études holmesiennes et autres. Section strasbourgeoise des *Evadés de Dartmoor*, numéro 5, 2006.

Avant *L'Affaire du chien des Baskerville*, il existait des lecteurs pour contester l'enquête d'Holmes et proposer des solutions alternatives.

MELLIER, Denis, "Le Miroir policier ou la question de la relecture dans le *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie", in *Les Cahiers de Paralittératures* n° 6, Editions du CEFAL, 1994.

2. Enquêtes critiques sur Agatha Christie et le genre policier.

BORGES, Jorge Luis, *Le Roman policier*, in *Conférences*, Gallimard, 1985.

Plus qu'un genre, le roman policier a créé le lecteur de romans policiers. Ce lecteur est gage d'ordre dans le chaos de la littérature mondiale.

CHESTERTON, Gilbert K., "How to write a detective story (1925)", *G. K.'s Weekly*, 1925.

Le roman policier est juste un jeu, et dans ce jeu le lecteur ne lutte pas avec le criminel mais avec l'auteur.

COMBES, Annie, *Agatha Christie : l'écriture du crime*, Impressions Nouvelles, 1989. Annie Combes enquête sur les effets d'illusion chez Agatha Christie et les classe en trois catégories : l'assassin est caché derrière l'assassin (trop d'indices de la culpabilité de l'assassin détournent l'attention des enquêteurs vers un assassin moins évident) ; l'assassin est fait passer pour l'enquêteur ; et l'assassin est présenté comme victime.

DOVE, George, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green University Popular Press, 1997.

Un compte rendu détaillé du genre policier du point de vue de la théorie du lecteur.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992. En particulier le chapitre VI - "Le Jeu avec le code".

Jacques Dubois propose une classification des romans policiers transgressifs proche de celle qu'Annie Combes fait de l'oeuvre d'Agatha Christie : le coupable est le destinataire (la victime) – le crime s'avère être un suicide ; le coupable est l'enquêteur ; le coupable est le narrateur.

ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, LGF Livre de Poche, 1987.

Une autoréflexion herméneutique du roman policier postmoderne qui utilise comme cas d'étude le propre roman à succès de l'auteur.

EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, 1986.

Le roman policier est un récit impossible car il est fondé sur un paradoxe : le mystère doit dans tous les cas être finalement élucidé, ce qui revient à nier l'existence préalable de ce mystère. Pour survivre, le genre appelle donc fondamentalement à sa transgression.

GIBELLI, Dario, "Le Paradoxe du narrateur dans *Roger Ackroyd*", in *Poétique* 92, Seuil, 1992.

HERNANDEZ MARTIN, Jorge, *Readers and labyrinths: detective fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*, Garland, 1995.

Une étude des essais et nouvelles policières de Borges qui analyse les créateurs du genre et leurs oeuvres en rapport avec les théories du lecteur.

HOLQUIST, Michael, "Whodunit and other questions : Metaphysical detective stories in post-war fiction", in *New Literary History* 3, 1971.

Un compte-rendu précoce et pénétrant du genre policier au sein de la littérature postmoderne.

HUHN, Peter, "The Detective as reader : narrativity and reading concepts in detective fiction", in *Modern Fiction Studies* 33, 1987.

Explore les voies par lesquelles le genre policier théorise l'herméneutique.

LAHOUGUE, Jean, "Ecrire à partir d'Agatha Christie" in *Texte en main* 6, 1986.

Analyse par l'auteur de *Comptine des Heights* des contraintes imposées à son texte par l'oeuvre d'Agatha Christie.

LE LIONNAIS, François, "Les Structures du roman policier : qui est le coupable ?", in *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1988.

L'auteur, mathématicien et fondateur de l'Ouvroir de Littérature Policière Potentielle (OULIPOPO), énumère toutes les solutions possibles d'un roman policier.

LITS, Marc, *Pour lire le roman policier*, De Boeck-Duculot, 1989.

Cet ouvrage propose, après un bref historique du genre policier, une centaine d'exercices centrés sur des textes qui sont des modèles de lecture et d'écriture des récits.

MERIVALE, Patricia ET SWEENEY, Susan Elizabeth, *Detecting texts, the metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, University of Pennsylvania Press, 1999. Collection d'essais établissant le genre du roman policier métaphysique, genre qui transgresse les règles du roman policier classique en les plaçant au centre des interrogations postmodernes.

PEETERS, Benoît, "Tombeau d'Agatha Christie" in *La Bibliothèque de Villers*, Labor Littérature, 2004.

Texte hommage à la littérature d'Agatha Christie par l'auteur de la *Bibliothèque de Villers*.

TANI, Stefano, *The Doomed detective : the contribution of the detective novel to postmodern Italian and American fiction*, Southern Illinois University Press, 1984.

Longue étude qui utilise de nombreux romans policiers italiens et américains pour structurer le genre policier postmoderne autour de trois catégories : innovante (innovant), deconstructive (déconstruisant), et metafictional (métafictionnel).

TODOROV, Tzvetan, "Typologie du roman policier", in *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, 1980.

Synthèse profonde et influente sur la forme narrative du genre policier.

3. Etudes littéraires fondatrices de la théorie du lecteur

BARTH, John, "The Literature of exhaustion (1967)" in *The Friday book*, G. P. Putnam's Sons, 1984.

Essai qui explore les conséquences pour la littérature des idées évoquées par Jorge Luis Borges dans ses contes et essais, et en particulier par Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*. Barth théorise, en particulier, que les futurs efforts de la littérature devraient se porter dorénavant sur l'exploration des possibilités offertes par les oeuvres déjà écrites, plutôt que sur l'écriture de nouvelles oeuvres.

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications* 8, 1966.

Dans cet essai, Barthes scinde les rôles de l'auteur et du narrateur et appelle à étudier plus ouvertement le rôle du lecteur dans le récit.

BARTHES, Roland, "La Mort de l'auteur (1968)" in le *Bruissement de la langue, Essais Critiques 4*, Editions du Seuil (Paris), 1984.

Essai fondateur qui proclame la nécessité pour la littérature de remplacer la figure dominante de l'auteur par le lecteur. "Nous savons que pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur."

BRUNER, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University

Press, 1986.

Étudie les raisons scientifiques qui font de l'homme un animal qui se raconte des histoires.

CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, Seuil, 1994.

Parmi les vingt-sept essais de ce livre, nous devons en retenir quatre qui sont un précieux témoignage et forment une profonde réflexion sur une approche contemporaine de la littérature : Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire ; Pour qui écrit-on ? L'étagère hypothétique ; les Niveaux de la réalité en littérature ; le Roman comme spectacle.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset et Fasquelle, 1985.

Eco utilise les théories des mondes possibles pour créer le concept de Lecteur Modèle et détaille le rôle central que celui-ci joue dans la création du récit (fabula).

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset et Fasquelle, 1992

Eco revient sur les thèses de *Lector in fabula* et précise les cadres aux seins desquels le Lecteur Modèle doit appliquer sa lecture du texte afin d'éviter le délire d'interprétation.

DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica, fiction and possible worlds (parallax: re-visions of culture and society)*, The Johns Hopkins University Press, 2000.

Essai qui crée une théorie de la fiction littéraire basée sur le concept des mondes possibles.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, Prairies ordinaires, 2007.

La théorie radicale de Stanley Fish est qu'il n'est pas nécessaire au lecteur d'attendre de l'auteur une quelconque clé d'interprétation du texte. Face au texte, chaque lecteur a une totale liberté d'interprétation.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969)" in *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t. I.

Ce texte étudie la complexité de la fonction d'auteur. En particulier, il souligne le rôle de l'auteur comme fondateur de discursivité, et il appelle à une analyse historique des discours. Foucault espère des textes futurs libérés de l'auteur qui sauraient être appréciés directement par le lecteur sans avoir à y interpréter les intentions de l'auteur.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1995.

Œuvre qui enquête sur l'acte de lecture d'un texte et sa relation avec son contexte.

LEWIS, C.S., *An Experiment with criticism*, Cambridge University Press, 1961.

Long essai par l'auteur de littérature populaire anglais des *Chroniques de Narnia*, qui soutient que l'oeuvre existe pour le plaisir du lecteur et qui définit la qualité d'un livre par sa capacité à être re-lu avec un intérêt renouvelé.

PAVEL, Thomas, *L'Univers de la fiction*, Seuil, Poétique, 1988.

Essai qui guide le lecteur dans les mondes possibles de la fiction.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, 1986.

Traité qui distingue trois instances dans le lecteur : le liseur, ancré dans la réalité ; le lu, la part inconsciente du lecteur ; et le lectant, sa part critique distanciée.

TODOROV, Tzvetan, "Les Catégories du récit littéraire" in *Communications* 8, 1966. Todorov ambitionne de développer les études littéraires en une science de la littérature en déconstruisant les Liaisons dangereuses et en offrant une liste exhaustive des virtualités du discours littéraire. Cela l'amène à insister sur la figure essentielle et dominante du narrateur et sa relation avec le lecteur.

TODOROV, Tzvetan, "Fictions et vérités" in *L'Homme* 111-112, 1989.

En confrontant deux documents – *la Description de l'île de Formosa en Asie* par G. Psalmanazar (1709) et les lettres d'Amerigo Vespucci (1503 – 1507) – Todorov explore la relation ambiguë entre la vérité objective et le récit fait par l'auteur, et incite le lecteur à appliquer une lecture critique à tout texte afin d'y décoder les mensonges et fabulations que l'auteur lui a destinés.

ZLOTCHÉW, Clark M., "The Collaboration of the reader in Borges and Robbe-Grillet", *Michigan Academician* 14, 1981.

Essai de littérature comparée qui identifie qu'une même participation du lecteur unit les techniques narratives de Borges et de Robbe-Grillet.

4. Les Insoumis

Fictions littéraires qui transgressent les lois du genre policier pour explorer les relations entre l'auteur, le lecteur et le narrateur.

AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise : Cité de verre – Revenants – La Chambre dérobée*, Actes Sud, 2002.

Le héros est un détective qui enquête, mais sur qui ? Pourquoi ?

BORGES, Jorge Luis, "L'Approche d'Almotasim", in *Fictions*, Gallimard Folio, 1974

Le héros – ancien criminel - part à la recherche d'un homme à la pureté idéale qu'il croit avoir vu dans le reflet d'autres hommes.

BORGES, Jorge Luis, "Pierre Ménard auteur du *Quichotte*", in *Fictions*, Gallimard Folio, 1974

On peut lire un texte d'une manière totalement novatrice si l'on s'imagine qu'il a été écrit par un autre que son auteur. BORGES, Jorge Luis, "Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain", in *Fictions*, Gallimard Folio, 1974.

On trouve dans l'oeuvre fictive de cet écrivain inventé par Borges, un roman policier qui présage les critiques policières de Pierre Bayard. Dans *The god of the labyrinth*, le lecteur est un enquêteur plus perspicace que le détective et la véritable solution n'est découverte qu'à la relecture du roman.

BORGES, Jorge Luis, "La Mort et la boussole", in *Fictions*, Gallimard Folio, 1974.

Le détective, victime d'un délire d'interprétation des indices, se jette dans un piège tendu par l'assassin. BORGES, Jorge Luis, "Le Jardin aux sentiers qui bifurquent", in *Fictions*, Gallimard Folio, 1974.

Pour satisfaire son mobile secret, un homme se résigne à tuer un inconnu qui sut pourtant devenir son ami.

BORGES, Jorge Luis, "Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe", in *L'Aléph*, L'Imaginaire Gallimard, 1967.

En inversant les rôles victime-assassin, l'enquêteur sait expliquer le mystère des trois morts du labyrinthe.

BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, Les Editions de Minuit, 1994.

Le narrateur est-il l'assassin ?

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Points Roman, 1981

Livre dont tu es le héros.

CARR, John Dickson, *Trois cercueils se refermeront (1935)*, Editions du Masque, 2002.

Au chapitre 17, le détective Gideon Fell entame une leçon surréaliste sur les meurtres en chambre close en rappelant à ses auditeurs qu'ils ne sont, après tout, que des personnages de roman et qu'il est inutile d'essayer de convaincre les lecteurs du contraire.

CHESTERTON, Gilbert K., "Les Aventures formidables du Major Brown (1903)", in *Le Club des métiers bizarres*, Gallimard, 2003.

Aucun mystère n'est inexplicable lorsqu'on a affaire à l'Agence de l'Aventure et de l'Inattendu. Sans aucun doute, l'argument surprenant de cette nouvelle de Chesterton inspira à J. L. Borges *Thème du traître et du héros* (1944).

CHRISTIE, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd (1926)*, LGF, 1971.

Le narrateur est l'assassin.

CHRISTIE, Agatha, *Le Noël d'Hercule Poirot (1938)*, LGF, 1971.

Le policier est l'assassin.

CHRISTIE, Agatha, *Hercule Poirot quitte la scène (1975)*,

Avant de lui faire quitter définitivement la scène, Agatha Christie guide son célèbre détective vers la transgression suprême ...

ECO, Umberto, *Le Nom de la rose*, LGF Livre de poche, 2002.

Précurseur médiéval de l'archétype du détective, Guillaume de Baskerville échoue à résoudre l'énigme du livre qui tue.

ECO, Umberto, *Le Pendule de Foucault*, LGF Livre de poche, 1992.

Victime d'un délire d'interprétation, le héros se retrouve la victime d'une conspiration qu'il a lui-même involontairement créée.

FFORDE, Jasper, *L'Affaire Jane Eyre*, 10x18, 2005.

Premier tome d'une série de fictions spéculatives où le détective peut voyager dans le monde des livres.

JAMES, Henry, *L'Image dans le tapis*, Editions du Rocher, 2009.

L'enquêteur-narrateur, écrivain et critique littéraire, est à la recherche d'un secret qui se cacherait au sein de l'oeuvre de son auteur préféré.

JAPRISOT, Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Gallimard Folio Policier 1999.

Qui est l'héroïne amnésique ? Victime, complice ou criminelle ?

LAHOUGUE, Jean, *Comptine des Heights*, Gallimard Nrf, 1980.

Ré-écriture postmoderne de *Dix petits Nègres* d'Agatha Christie.

LAHOUGUE, Jean, *La Doublure de Magritte*, Impressions nouvelles, 2001.
Ré-écriture postmoderne de la *Première enquête de Maigret* de Georges Simenon.

MODIANO, Patrick, *La Rue des boutiques obscures*, Gallimard Folio, 1982.
Le détective amnésique est le sujet de l'enquête.

PEETERS, Benoît, *La Bibliothèque de Villers*, Editions Labor, 2004.
Le narrateur enquête sur un criminel en série qui ne se révélera au lecteur qu'à la re-lecture.

PEREC, Georges, *La Disparition*, L'Imaginaire Gallimard, 1989.
La lettre 'e' a disparu et c'est le sujet même de cette enquête-lipogramme.

PEREC, Georges, « *53 jours* », Gallimard Folio, 1994
Récit inachevé construit en poupée russe où les narrateurs successifs deviennent personnages de romans à la recherche d'un héros disparu.

REOUVEN, René, "Le Détective volé", in *Histoires secrètes de Sherlock Holmes*, Gallimard Folio Policier, 2010.
Sherlock Holmes et Dr Watson traversent les frontières du temps et de la réalité pour enquêter sur les mystères du créateur du genre policier – Edgar Poe.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Editions de Minuit, 1953.
Le détective devient le criminel du propre crime sur lequel il enquêtait.

SOMOZA, José Carlos, *La Caverne des idées*, Actes Sud, 2002.
Précurseur antique d'*Hercule Poirot*, le détective émerge du texte original grec et s'adresse directement au narrateur-traducteur.

WHEATLEY, Dennis, *Meurtre à Miami*, Ramsay, 1982.
Le lecteur est le narrateur de ce livre, construit comme un dossier de police.

ZANGWILL, Israël, "Le Mystère de Big Bow (1892)", in *Mystères à huis clos*, Omnibus, 2007.
Dans ce tout premier roman policier subversif, un inexplicable meurtre en chambre close y est élucidé par le détective Godman. L'assassin, c'était lui.

Notes

¹  Umberto Eco, *Lector in fabula*, Figures Grasset, 1979 (p 64)

²  Agatha Christie, *Dix petits Nègres*, Le Livre de Poche Librairie des Champs-Élysées, 1993