

En poursuivant votre navigation sur ce site, vous acceptez l'utilisation de cookies à des fins de mesure d'audience (statistiques anonymes).

[Accepter](#) [Refuser](#)

# Dix autres petits nègres : exploration des méthodes de la critique policière, de la lecture factiste à la littérature quantique

[Retour au sommaire de l'enquête \(http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone.html\)](http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone.html)

*Nota : C'est à vous de faire défiler le diaporama, qui, pour des raisons techniques, n'a pu être enregistré au moment de la communication.*

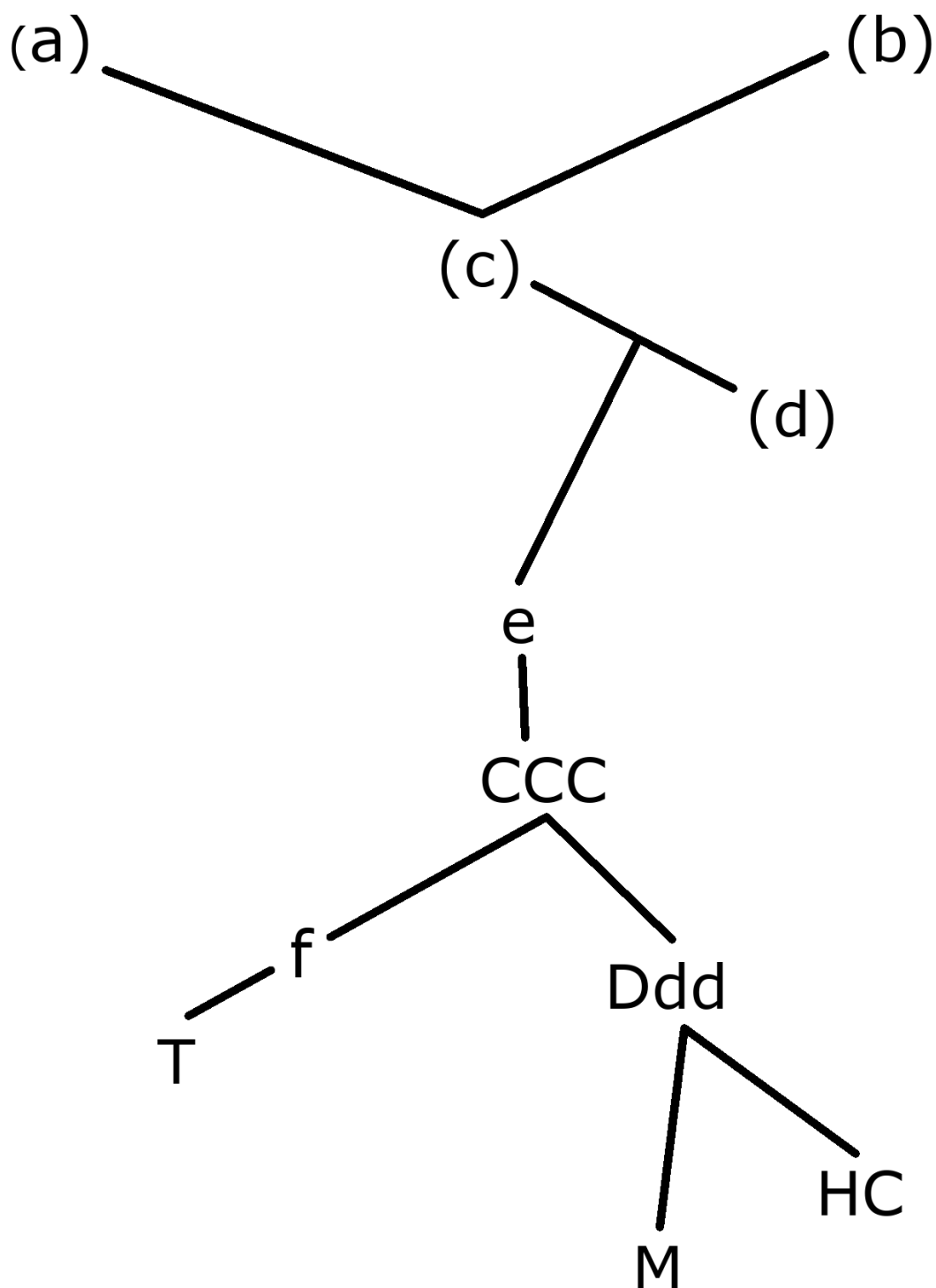
Nombreuses sont les références à la petite note claironnante d'Agatha Christie qui figure en tête des éditions anglaises des *Dix petits nègres* :

**I wrote the book after a tremendous amount of planning, and I was pleased with what I had made of it. [...] It was well received and reviewed, but the person who was really pleased with it was myself, for I knew better than any critic how difficult it had been**[1].

Médiéviste de profession et vingtiémiste seulement de naissance, je voudrais commencer par témoigner d'un sentiment personnel à l'égard des *Dix petits nègres*. Leur lecture m'a fait l'effet d'un bon roman de points-relais : elle révélait des disparités stylistiques, des rythmes narratifs divergents, une caractérisation aléatoire des personnages entre le stéréotype absolu et une certaine épaisseur romanesque, et un mélange de genres parfois contradictoires. Mais quand je me suis attelée à « faire mieux » qu'Agatha Christie, mon mépris s'est amenuisé à mesure que ma frustration grandissait, au point d'en avoir des migraines insupportables. Ce qu'il faut rendre aux *Dix petits nègres*, c'est que dans l'épreuve de leurs possibles narratifs, la fermeture herméneutique magistrale du texte devient une torture pour le lecteur modificateur. Le « tremendous amount of planning » d'Agatha Christie est en fait la capacité à bloquer d'un détail anodin tout l'échafaudage d'une théorie alternative[2] : les *Dix petits nègres* ont été construits comme un labyrinthe. Pourtant, cette excuse pragmatique du verrouillage des interprétations n'épuise pas l'effet de patchwork créé par le texte. C'est autour de cette hétérogénéité que je voudrais proposer une suite d'hypothèses criminelles, explorant du même coup diverses méthodes applicables à la critique policière.

## **I. Urnègres : philologie policière**

Quand on est médiéviste et qu'on est habitué à lire toute une bibliographie philologique avant de concevoir une interprétation sur les sources premières, certaines questions reviennent toujours. La plus courante est de se demander comment les philologues des années 1880-1920 auraient réagi face au texte, et dans notre cas face à son hétérogénéité. La réponse est qu'ils auraient très certainement produit un *stemma codicum*.



Nombreuses sont les œuvres médiévales qui font allusion à des sources antérieures, la plupart du temps perdues, dont l'influence est structurelle mais

diffuse. Au prologue de son premier roman conservé, *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes précise par exemple qu'il « trait [d']un conte d'aventure / Une mout bele conjuncture[3] ». Après le premier quart du roman et à la fin de la première péripétie majeure, le texte indique brutalement : « Ci fine li premerains vers[4] ». Assez naturellement, les critiques ont identifié le *conte d'aventure* à une source perdue, la *mout bele conjuncture* au travail formel et esthétique de Chrétien de Troyes, et *li premerains vers* à la fin de la source utilisée, envisagée comme plus courte et moins élaborée, plus proche des modèles de narration orale[5].

Imaginons un instant que nous sommes des philologues à la mode 1900 qui, vers 2650, commentent les *Dix petits nègres* avec les mêmes moyens documentaires que les philologues de 1900 étudiaient Chrétien de Troyes, c'est-à-dire pratiquement rien. De la sorte, on pourra aborder le problème de l'hétérogénéité du roman à l'envers, non pas en le décrivant, mais en le justifiant grâce à un *stemma* historique factice. Le texte d'Agatha Christie nous ferait certainement produire le *stemma* qui suit. Chaque version textuelle y apparaît en minuscule, les versions non attestées sont mises entre parenthèses. Les premiers témoins publiés de chaque version ont au moins leur initiale en majuscule. Pour ne pas compliquer l'investigation et comme cette question n'intéresse pas directement mon propos, j'écarte de ce *stemma* les versions *g* et *h* ainsi que leurs témoins, qui remplacent *Nigger Island* respectivement par *Indian Island* et *Soldier Island*.

On postulera deux sources distinctes désormais perdues, (*a*) et (*b*), qui ont été fondues ensuite dans une même narration, (*c*). Ces deux sources se distinguent par leur caractérisation, leur style et les ressorts structurels de leur narration.

Dans un premier récit-source, (*a*), les personnages étaient stéréotypiques et représentaient des états de la société : le juge, le militaire, le détective privé, le médecin, l'aventurier sans scrupules, le couple de domestiques, la gouvernante style « maîtresse d'école » (p. 11[6]), la vieille « grenouille de bénitier » (p. 85, dont on insiste sur le caractère stéréotypique p. 188). Il s'agissait probablement d'un récit démonstratif tel qu'on en conserve de nombreux exemples dans les contes ou les premiers recueils de nouvelles. Ce récit aurait pu être d'origine orale, du fait de sa structure énumérative : dans la narration que nous conservons, *e*, de nombreux

chapitres sont toujours structurés par le glissement successif d'un personnage à un autre[7]. Or l'énumération est un système d'écriture typique du conte oral.

Dans cette version (*a*), on peut imaginer soit que les personnages se tuaient entre eux, soit que les personnages étaient tous tués par l'un d'entre eux. La structure du récit aurait pu consister en une scène judiciaire, présidée par le personnage d'un juge – un substrat dont Wargrave serait l'évolution. La métaphore filée du procès (p. 140-141, 155-157, 209), de même que le thème récurrent du Jugement dernier (par exemple p. 23, 200 et p. 45 et 182 *via* les *Psaumes* 9:15-16, 91:5 et 115:12) vont dans ce sens. Le magistrat primitif aurait jugé et tué tour à tour les personnages avant d'être jugé et tué lui-même pour ces meurtres. D'où la sensation de rupture dans la version conservée entre les meurtres précédant et suivant celui de Wargrave. En tant que figure de la loi, le juge est un meurtrier idéal et topique, incarnation du châtement divin sur Terre.

Le second récit-source, (*b*), aurait été génériquement très distinct du premier, plus proche d'un roman d'aventure ou d'une romance à suspense. Des substrats de Lombard et Vera y auraient survécu et entamé une histoire d'amour. En effet tout y présage dans la version conservée, *e* (voir notamment p. 11-12, « Une fille qui n'avait pas froid aux yeux [...] se mesurer avec elle », et p. 157-161, 175 et 236-238), même si cette attente y est assez inexplicablement déçue. (*b*) devait rendre compte d'une lutte des amants contre un personnage s'étant proclamé juge tout-puissant, finalement terrassé par la force combinée des deux amants. Ce lieu commun est tellement évident structurellement qu'il me semble impossible qu'il n'ait pas existé à un stade primitif du récit[8].

Par bien des aspects, ce second récit-source constitue une modernisation du roman gothique. Y figure une héroïne pauvre, confrontée à la mort et habitée par un sombre passé, ainsi qu'un personnage masculin ombrageux, passablement inquiétant, qui verra dans l'héroïne une âme sœur (c'est par exemple la structure narrative de *Jane Eyre*). Sont également topiques du roman gothique la thématique du domestique apeuré, le décor en terre celtique et l'imaginaire apocalyptique chrétien. Mais le motif de la maison terrifiante ne s'incarne plus dans un bâtiment ancien et lugubre : il prend place dans une maison de la plus criante modernité. Le texte insiste souvent sur ce paradoxe (notamment p. 128-129 où « tout était clair et net dans cette maison moderne, dépourvue de cachettes »). La composante

générique du roman gothique introduit une part d'irrationnel dans le récit puisqu'elle mêle forces telluriques et destin particulier. Ainsi du *topos* d'ouverture de la prophétie qui subsiste dans e, lorsqu'un vieux marin annonce l'imminence d'une tempête et de la mort de Blore (p. 22-23 : « Veillez et priez. Le jour du jugement est proche ») à travers une double allusion au Jugement Dernier et à la passion du Christ (Matthieu 24:42, 25:13 et 26:41, Marc 13:33-37).

Ces deux couches primitives auraient ensuite été réunies dans (c) par un rédacteur plus cynique, qui a gommé la fin heureuse appelée par (b). Cette synthèse peut expliquer la frontière narrative ressentie à la lecture après la mort du juge. Wargrave menait la réflexion métadiscursive sur la diégèse, permettant aux personnages de se comporter comme des récepteurs critiques de leur situation. Sa mort entraîne le glissement générique d'un récit analytique où les personnages sont plutôt passifs (comme dans le polar ou le roman noir) vers une des catégories du roman d'aventure : le récit d'épouvante, où l'action tient une grande place. On passe d'une structure énumérative à meurtrier unique à un récit où les personnages paraissent s'entretuer.

On peut dater de la même époque, ou à peu près, la lettre explicative du juge, (d), qui clôt la version conservée e. Cet *addendum* pourrait correspondre à une glose explicative adjointe sur demande de lecteurs[9]. Il est impossible de savoir si elle est du même auteur que la version synthétique (c) ou d'un autre rédacteur, mais la rupture stylistique et énonciative avec le récit semble suggérer un auteur distinct. En effet la lettre est introduite par un chapeau qui tranche avec l'absence de titres chapitraux dans le récit : « Document manuscrit envoyé à Scotland Yard par le patron du chalutier *L'Emma Jane* » (p. 267). Le statut narratologique de ce chapeau pose problème, à la fois parce que l'intitulé fait allusion à un récit qu'il ne raconte pas (la manière dont s'est produite la découverte de la bouteille) et parce qu'il introduit de ce fait une ellipse temporelle (combien de temps après l'action de l'épilogue ce document a-t-il été envoyé à Scotland Yard ?). Le chapeau rompt donc la cohérence diégétique, dérangeant un vieux reste d'exigence lectorielle en matière d'unité de temps. Il crée aussi un conflit entre les conventions diégétiques du récit fictionnel d'une part, et du rapport documentaire d'autre part. Sommes-nous toujours en train de lire un roman, ou bien consultons-nous un rapport rédigé pour la presse qui nous donne accès à des documents d'archive ? Autant de questions auxquelles la juxtaposition entre récit et lettre ne

répond pas.

Enfin, la rédaction unifiée mentionnant la comptine des dix petits nègres aurait été rédigée à partir de la version (c) et de sa coda explicative (d). C'est la version e que nous conservons, publiée sous deux titres distincts, *Ten Little Niggers* (CCC, en 1939 chez *Collins Crime Club*) et *And then there were none* (Ddd, en 1940 chez Dodd).

La séparation d'une première rédaction synthétique contenant la lettre du juge (c) et (d) d'une version e mentionnant la comptine paraît nécessaire, pour des raisons autant structurelles que stylistiques. La comptine fonctionne comme un leitmotiv thématique[10]. *Via* les figurines de la salle à manger[11], elle indique les points de cadence du récit, organisant la succession des meurtres dans un réseau symbolique[12]. Or certains meurtres ne sont que lointainement liés à la comptine. « Dans le Devon l'un s'installa » ne fonctionne que soit par rappel du passé (Macarthur s'est installé dans le Devon il y a un certain nombre d'année), soit par métaphore. Lombard ne grille guère « jusqu'aux orteils » sous l'effet du soleil ; c'est à la rigueur seulement son cœur qui se trouve « frizzled up », grillé sous l'action de la balle.

De même, la corrélation entre couplets de la comptine et meurtres sur l'île est mise en péril lorsque la lettre du juge nous apprend que Morris est mort le premier. Cette nouvelle entre en contradiction avec la construction symbolique des *Dix petits nègres* : le *modus operandi* ne correspond plus si on place Morris en dernier, ni si on exclut Wargrave de la comptine et qu'on place Morris soit au couplet du juge, soit au dernier couplet. Le livre ne peut en l'état rectifier ni compenser ce manque de congruence narrative : l'imperfection et la contingence s'invitent dans la réalisation concrète (les meurtres) d'un modèle abstrait (la comptine).

Pourquoi la comptine renverrait-elle nécessairement aux meurtres sur l'île ? On peut tout aussi bien rapprocher les quatre petits nègres qui « prenaient un bain de mer, / Poisson d'avril goba l'un, ô ma mère ! » (« Four little nigger boys going out at sea ; / A red herring swallowed one ») du meurtre de Cyril, le neveu d'Hugo, noyé des suites d'un mensonge de Vera. Plutôt qu'un calendrier des meurtres à venir, les couplets pourraient rappeler les meurtres précédents[13].

Toutes ces approximations font donc supposer une inclusion plus tardive de la

comptine, dont les occurrences n'épuisent pas les potentialités narratives.

La version *CCC* aurait ensuite donné lieu à une version théâtrale *f* conservée dans *T*[14], qui contient une fin alternative. La version *Ddd* a connu la plus grande prospérité : j'y rattache mes éditions de travail, en anglais chez HarperCollins (*HO*) et en traduction française aux éditions du Masque (*M*).

## 2. *And Then There Were None* : lecture factiste

Ce petit excursus de philologie fictive nous montre à quel point l'assassin des *Dix petits nègres* est arbitraire. Le défi face au roman est donc de redonner cohérence à la matière, de motiver les ruptures, de résoudre plus harmonieusement un scénario qu'Agatha Christie voulait « clear, straightforward, baffling, and yet [with] a perfectly reasonable explanation » et où « ten people had to die without it becoming ridiculous or the murderer being obvious[15] ». Pierre Bayard (après Cédric Bachelier[16]) considère que la meilleure façon de procéder est de relire le texte dans le prisme générique du meurtre en chambre close[17]. Le « *topic*[18] » adopté n'est pas de savoir si certains personnages vont survivre, mais de découvrir qui est coupable, et comment. Les *Dix petits nègres* rejoignent donc le genre du roman policier où la tension du récit relève davantage de la surprise que du suspense[19]. Le titre américain, *And Then There Were None*, va dans ce sens en suggérant d'emblée l'absence de survivants, de même que la quatrième de couverture des Éditions du Masque indique qu'« À l'arrivée, [...] un par un, tous connaîtront le même sort ».

Pour résoudre les meurtres en chambre close, dit Pierre Bayard, il est un critère essentiel : celui de l'élégance[20], qui relèverait à la fois de l'économie narrative[21] et de l'esthétique. Or selon Poincaré, l'élégance pourrait être en fait un outil de sélection parmi les productions créatives de l'esprit, parce que le cerveau assimilerait l'harmonie esthétique d'une solution à son efficience[22]. Cherchons donc quelle mécanique économique pourrait résoudre le crime des *Dix petits nègres* dans ses possibles textuels[23] : ellipses, implicites explicitables ou autres propriétés « narcotisées[24] ». En recourant activement à la méthode des textes possibles, on devient donc un lecteur « factiste » ou interventionniste, qui ne

retouche pas la surface textuelle existante mais qui en remplit créativement les interstices.

Face au meurtre en chambre close de l'Île du Nègre, les solutions sont peu nombreuses. Soit l'on considère que l'un des onze personnages tués est le meurtrier. À partir de la mort de Blore, la seule option est alors de faire ressusciter un des morts précédents (c'est la solution adoptée par Agatha Christie). Soit l'on considère qu'un tiers est coupable et qu'il existe un douzième nègre, le « petit nègre bidon » (p. 143), « une autre sorte de nègre », un « mouton noir » (p. 114). Cette option est envisageable en réouvrant la chambre close, en changeant l'identité d'un personnage, ou en dédoublant un personnage présent sur l'île. C'est cette dernière solution que j'ai choisie.

## **a. Rogers et Sregor**

Dans la lignée du roman gothique et suivant le vieux motif du domestique meurtrier, Rogers semble s'imposer pour un dédoublement. Le texte le suggère directement au chapitre 8 : fouillant les étages de la maison, Armstrong, Blore et Lombard aperçoivent, « par la fenêtre du palier, Rogers qui apport[e] un plateau de cocktails sur la terrasse ». « Étonnant, le domestique exemplaire », commente Philip Lombard. « Il continue son service comme si de rien n'était » (p. 129). Entendant cinq minutes plus tard des pas feutrés au deuxième étage, les trois hommes surprennent Rogers dans sa chambre, déménageant ses affaires (p. 130). Blore précise : « Ce gars-là est sacrément discret [...]. Il y a deux minutes, nous l'avons vu sur la terrasse. Et personne ne l'a entendu monter » (p. 131).

Redoubler le personnage donne à la fin d'un sous-chapitre une certaine ironie narrative :

***Car nous sommes pris au piège.... J'en mettrais ma main au feu ! La mort de Mme Rogers... celle de Tony Marston... les petits nègres qui disparaissent de la table de la salle à manger ! Oh oui, la main de M. O'Nyme est bien visible... mais où diable se cache-t-il, lui ?***

**En bas, un coup de gong solennel annonça le déjeuner.**

(Chapitre 9, section 1, p. 136)

Pour clarifier la terminologie, j'appellerai désormais RogersRogers le doublet jumeau, et Sregor le double diabolique de Mr Rogers. Ce dédoublement explique la dichotomie comportementale du domestique, parfois très calme et parfois ravagé de tics (voir p. 70, 102, 115, 139, 140, 161). L'opposition est particulièrement thématisée p. 102 :

**Armstrong se retourna.**

**Ce qu'il vit lui donna un haut le corps.**

**Le visage de Rogers tressaillait. Son teint plombé tirait sur le verdâtre. Ses mains tremblaient.**

**Cela formait un tel contraste avec son attitude réservée de tout à l'heure que le Dr Armstrong en fut stupéfait.**

## **b. Les expériences de l'Amirauté**

Mais quel est le mobile de RogersRogers ? Et qui voudrait isoler sur une île dix responsables de « meurtres sans auteurs » (p. 111) ? Quand on superpose *île* et *expérience de torture*, on pense tout de suite à l'armée et aux services secrets. Or pages 8 et 17, le journal *Jonas* puis Macarthur évoquent la possibilité que l'Amirauté ou le ministère de la Guerre ait acheté l'île.

Mais alors pourquoi les services secrets, dans l'épilogue, n'ont-ils pas été mis au courant en interne ? Probablement parce que l'affaire avait dégénéré, et que l'Armée avait décidé de garder secrète cette « bourde » insulaire. Le confinement avait sans doute vocation à pousser les meurtriers à l'aveu ou à étudier quels mécanismes psychologiques font apparaître du remords. L'armée aurait ainsi pu chercher à combler les failles de la justice, en étudiant la culpabilité et le regret des assassins non condamnables[25].

Toute expérience isolée suppose des observateurs. Le couple Rogers aurait été

choisi parce que Mr Rogers avait un frère jumeau : coupables de non-assistance à personne en danger, les Rogers auraient été faciles à faire chanter pour intégrer l'expérience. Forcés de cacher qu'ils étaient trois et non deux, les Rogers permettaient ainsi la présence d'un infiltré. D'où la peur viscérale de Mrs Rogers, fortement thématifiée par le texte (p. 36, 42, 53, 91-92, 96, 147). Les invités effleureront cette hypothèse sans envisager la double identité de Mr Rogers, Wargrave déclarant : « La terreur de Mme Rogers, hier soir, tenait peut-être au fait qu'elle avait compris que son mari était mentalement dérangé » (p. 147).

Quel était au départ le rôle de Sregor ? Probablement d'observer, d'écouter les conversations, de brouiller les esprits et de décourager les projets pouvant écourter le séjour. Par exemple c'est Mr Rogers qui indique que le bateau de Narracott est le seul moyen de communication avec la côte : cette information dissuade les invités de tenter de quitter l'île le premier soir (p. 73). Trois autres personnages pourraient avoir été engagés pour le bon déroulement de l'expérience. Morris a dû agir comme prête-nom du ministère, afin de maintenir l'anonymat aux yeux du gouvernement lui-même. L'amour de Morris pour l'argent ne garantissant pas de son silence, il aura été éliminé à la veille de l'expérience.

Ensuite, Blore connaît le nom des invités dès le train et il se montre directif avec Narracott p. 30. Son flux de conscience est celui qui témoigne le plus de duplicité ; il raisonne pour lui-même d'une manière très ambiguë à deux reprises[26]. Si Blore prétend avoir été engagé pour protéger des bijoux (p. 62 : « Il me donnait le nom de chacun d'entre vous. J'étais chargé de vous surveiller »), rien ne l'assure dans ses pensées. Comme Lombard, il pourrait avoir été engagé par Morris pour effectuer un travail sur l'île. On remarquera que Lombard s'attache particulièrement à découvrir si les invités sont vraiment coupables : il arrache les aveux de Blore (p. 178-179) et ceux de Vera :

– **Ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi vous l'avez fait. Ça me dépasse. Il devait y avoir un homme dans l'histoire. Exact ? [...]**

– **Oui... il y avait un homme...**

– **Merci, dit Lombard avec douceur. C'est tout ce que je voulais savoir...**  
(p. 238)

Collecter les aveux des accusés pourrait être la mission de Lombard, seul invité à reconnaître d'emblée son propre crime.

Si Blore et Lombard travaillent au service de l'armée, il peut leur avoir été demandé de ne pas rejoindre le rivage à la nage. Vera, en traversant à leur place, aurait apporté un élément à charge dans son futur procès concernant les ressources physiques dont elle disposait pour sauver Cyril.

### **c. Cygne en série**

Le 9 août, la tempête isole Sregor de ses supérieurs. À ce point du récit, deux des dix invités sont déjà morts empoisonnés, l'une aux somnifères et l'autre au cyanure. Or il est peu crédible que l'armée ait décidé d'exécuter d'emblée deux simples citoyens pour les besoins de l'expérience. Il faut donc plutôt postuler une folie criminelle du jumeau Sregor, qui aurait commencé à châtier les coupables du gramophone avant même que ces derniers soient isolés par la tempête.

Durant la première soirée, le 8 août, Sregor a pu empoisonner le verre offert à Mrs Rogers dans l'office avant que Mr Rogers ne rejoigne le salon, ou, se faisant passer pour Mr Rogers auprès de Mrs Rogers, il a pu lui faire boire le somnifère lorsqu'elle était seule dans sa chambre. Il a pu empoisonner le verre de Marston à travers la fenêtre du salon, selon le *modus operandi* décrit par Lombard (p. 117, révoqué p. 148), ou bien il s'est substitué à Rogers dans la pièce au cours de la soirée. Comme on voit, ce ne sont pas les solutions qui manquent. L'ubiquité de Rogers dans la matinée du 9 août aurait parfaitement laissé le temps à Sregor d'aller assassiner Macarthur.

À partir de la matinée du 9 août, Rogers montre de réels signes de panique. À propos de la disparition des figurines, il déclare à Armstrong : « Il se passe des choses que je ne comprends pas » (p. 102). Ce transfert obsessionnel des meurtres sur les statuettes pousse Rogers à fermer à clé les portes de la salle à manger le soir suivant et, revenu dans sa chambre, le domestique parle tout seul : « Pas d'escamotage de petits nègres cette nuit, dit-il tout haut. J'ai veillé au grain... » (p. 169). C'est sans doute ces tentatives d'obstruction qui poussent Sregor à choisir

Rogers comme victime suivante. L'élimination était simple pendant que Rogers débitait du bois, bien avant le réveil des invités.

À partir de ce point, Sregor est contraint d'agir en tapinois, son *alter ego* étant déclaré mort. Passé par la plage se procurer une algue, il profite de la découverte du corps de Rogers pour suspendre l'algue dans la chambre de Vera. Portant encore sur lui une odeur d'iode, « un remugle d'humidité glacée » (p. 187), Sregor administre le cyanure à une Emily Brent déjà paralysée par un premier poison.

Comment Sregor est-il parvenu à glisser un paralysant dans le verre de Brent, qui a pris son thé en présence des autres personnages ? Les tasses du petit-déjeuner étaient déjà préparées quand les invités sont descendus, alignées sur la desserte (p. 172). Il est possible d'imaginer que le paralysant s'y trouvait déjà et que la victime suivante ait été choisie au hasard de la répartition des tasses.

Pour assassiner Wargrave, il suffisait de tirer un coup de feu dans la confusion générale, de monter se cacher dans la chambre de Rogers, puis de déposer le pistolet dans la chambre de Lombard alors que les quatre derniers survivants découvraient le cadavre du juge.

Sregor aurait ensuite attiré Armstrong hors de sa chambre, par exemple à l'aide d'une lettre lui donnant rendez-vous à la falaise. Armstrong est assommé par Sregor qui lui prend la clé de sa chambre et le précipite à l'eau. Faisant le tour pour éviter Blore et Lombard, Sregor casse la fenêtre de la salle à manger, brise une figurine et remonte se cacher dans la chambre d'Armstrong, un frou-frou à son passage parvenant à l'oreille de Vera (p. 225). Enfermé dans une chambre dont la clé semble avoir disparu avec Armstrong, Sregor reste à l'abri de la deuxième fouille de la maison par Blore et Lombard (p. 226).

Blore, Lombard et Vera ayant quitté la maison le lendemain matin, Sregor attend le retour de l'un d'entre eux pour précipiter le bloc de marbre, puis observe la découverte du corps d'Armstrong par Vera et Lombard et la confrontation menant à la mort de Lombard. Ayant installé le dispositif du suicide, Sregor assiste à la pendaison de Vera.

Reste à comprendre comment Sregor est arrivé sur l'île et comment il en est reparti. Pour l'aller, soit l'armée a pu déposer Sregor sur l'île à l'aide d'un bateau militaire, soit Sregor a été dissimulé parmi les bagages des Rogers, dans une malle

de voyage par exemple.

Quant au retour, l'armée a nécessairement mis Narracott au parfum avant de l'autoriser à retourner sur l'île, l'après-midi du 11 août. Le texte est imprécis concernant le nombre de personnes ayant fait la route avec Narracott[27]. Les compagnons de ce dernier devaient être des membres de l'armée. Découvrant une hécatombe sur l'île et Sregor soit vivant, soit mort, ils ont ramené le meurtrier le jour même, déguisé ou dissimulé, dans un bateau où l'on pouvait aisément cacher un cadavre (comme le remarque Caroline Julliot[28]).

Quant à la lettre du juge, on peut y voir un faux de l'inspecteur Maine, poussé par ses supérieurs à produire des résultats et pressé par le désir d'un avancement. L'inspecteur avait nécessairement accès aux documents personnels de Wargrave ; il lui était donc facile d'imiter l'écriture du juge.

Voilà une solution à peu près économique : mais plus cette solution s'efforce d'être simple, plus elle met en scène dix pantins, victimes passives d'un assassin hyperactif. En ce sens, elle ne tient pas compte de l'économie générale du roman, qui n'est qu'un immense bazar. L'élégance ne résout que la surface de la réalité : elle est une sorte d'explication « behaviouriste » de ce qui s'est passé sur l'Île du Nègre. Or les courants profonds de la réalité sont toujours *much more messy*.

### **3. *Ten Little Niggers. A Thriller* : littérature impliquée**

En guise d'alternative je voudrais donc proposer les grandes lignes d'une seconde solution, bordélique à l'image de la vie. Jusqu'à présent, j'ai essayé de remplir les ellipses du texte – ces trous qui, dans le gruyère du récit, permettaient d'introduire de nouvelles actions. Mais peut-être vaudrait-il mieux diagnostiquer ces ellipses telles quelles sans les remplir, pour expliquer quels symptômes le récit met en scène.

Deux ellipses passionnantes entourent la mort de Macarthur et de Mr Rogers.

**Le général Macarthur se remit à contempler la mer. Il semblait avoir oublié la présence de Vera, derrière lui.**

**D'une voix très douce, il murmura :**

**– Leslie... ? (p. 125)**

**Philip Lombard se réveillait toujours à l'aube. [...] [L]a pluie avait cessé...**

**À 8 heures, le vent redoubla mais Lombard ne l'entendit pas. Il s'était rendormi.**

**À 9 heures et demie, assis au bord de son lit, il regarda sa montre. [...] « Je crois que le moment est venu de faire quelque chose », murmura-t-il. (p. 169-170)**

L'ellipse nous pousse à établir un lien de cause à effet entre la présence ou l'éveil d'un personnage et le meurtre qui a lieu dans la même tranche horaire. C'est Vera qui crie « Mort ! » la première lorsqu'Armstrong vient annoncer la mort de Macarthur (p. 139). Quant à Lombard, il se déclare prêt à croire n'importe quelle théorie quand tous découvrent le cadavre de Rogers (p. 171). Or au meurtre suivant, celui d'Emily Brent, il fait quasiment une crise d'hystérie (p. 190) : « Pour la première fois, il parlait d'une voix tremblante, presque stridente. Comme si ses nerfs, pourtant aguerris par une longue carrière de périls et d'aventures dangereuses, avaient fini par lâcher », ou comme s'il était persuadé que l'assassin avait été éliminé mais qu'il découvrirait qu'il courait toujours.

Ce « sémantisme par coalescence » des ellipses va de pair avec une sorte de névrose herméneutique qui sévit chez les invités de l'île, névrose à tendance sacrificielle : l'esprit humain a tendance à vouloir tout sacrifier, jusqu'à lui-même, pour reconnaître dans sa vie une structure narrative, et vivre selon cette structure. Le champ sémantique de l'interprétation, de la croyance et du doute parcourt tout le roman. Les personnages font à peu près toutes les théories envisageables sur le meurtrier à un niveau quasi-métadiscursif ; ils évoquent souvent aussi leur grande

inventivité ou leur manque d'imagination respectifs (par exemple p. 163, 180, 203 et 220). Une des théories lancées par Blore est particulièrement intéressante : elle envisage les meurtres comme un suicide collectif relayé :

Voilà comment je vois les faits. Hier soir, après le coup du gramophone, ce jeunot de Marston panique et s'empoisonne. Rogers, *lui*, panique aussi et zigouille sa femme ! Tout ça conformément au plan de A.N. O'N. (p. 116)

On peut se demander si les meurtres sur l'île ne sont pas la conséquence d'une idolâtrie des apocalypses. Les dix figurines du salon et la comptine dans les chambres pourraient être de simples décorations : ce sont les personnages qui décident de relier la comptine aux premiers morts, par corrélation avec le message du gramophone. Avant même le premier mort, les invités imaginent être la cible d'un assassin[29]. Peut-être sont-ils influencés par le nom du disque, « *Le Chant du Cygne* » (p. 55), qui entretient la thématique d'une issue funeste lancée par le marin prophète (p. 23) et les lectures bibliques de Brent (p. 45, Psaume 9:15-16). C'est comme si la certitude d'un danger de mort condamnait les personnages à l'assassinat.

Je propose donc cette hypothèse de travail : Marston, en jeune partisan du futurisme, se suicide dans un toast porté au crime, et Mrs Rogers succombe, peut-être par accident, sous le coup de somnifères qu'elle a pu prendre seule. Macarthur y voit un signe qu'il faut en finir, renonçant à la vie : en prophétisant leur mort à Vera (p. 123-125), il pousse cette dernière à le tuer. Lombard, contacté par Sregor ou soupçonnant Rogers, l'élimine. À partir de là, la tâche de l'assassin est aisée : chaque personnage, comme Macarthur, n'a plus qu'à intégrer l'idée qu'il doit mourir pour devenir une victime disponible.

Les derniers personnages à mourir sont d'ailleurs ceux qui tiennent le plus à la vie. Lorsque Macarthur prédit à Vera : « Vous serez heureuse, vous aussi, lorsque viendra la fin », Vera réplique : « Je ne vois pas ce que vous voulez dire ! » (p. 125). Pourtant, lorsqu'elle reste seule survivante, c'est le sentiment d'être « délicieusement heureuse, délicieusement sereine », d'éprouver une « paix bienheureuse » (p. 247) qui la ramène ensommeillée à la chambre où, plutôt que de

s'étendre, elle se pend. Sregor aurait même pu être influencé par les premières morts plutôt que de les avoir initiées.

Le *topic* de lecture est ici très différent : « vont-ils résister à la folie et survivre ? ». C'est à ce *topic* que répond la fin totalement nihiliste des *Dix petits nègres*. Le *topic* d'enquête, « qui les a tués ? », est relégué en épilogue : le roman est décrit dans le titre de sa première édition comme « Ten Little Niggers. A thriller », et non comme un roman d'investigation.

Le profit de cette interprétation, c'est qu'elle rend compte de tous les détails du roman, et notamment de tout un réseau symbolique lié à la nourriture. Une référence et sa répétition parcourt le livre sans apparente utilité dans l'économie narrative : c'est la réduction progressive de la qualité et de la quantité des repas. Le dîner grandiose du premier soir laisse la place à des collations plus modestes dans la salle à manger, après la mort de Mrs Rogers. Mr Rogers assassiné, un petit déjeuner réduit est préparé par les femmes et pris encore dans la salle à manger (p. 180-184). Ensuite, les repas se font à la cuisine :

**Ils avaient dûment pris leur déjeuner à l'heure habituelle, mais sans aucune cérémonie. Ils s'étaient installés tous les cinq dans la cuisine. [...] Ils avaient ouvert une boîte de langue en gelée et deux boîtes de fruits au sirop. Ils avaient mangé debout autour de la table de la cuisine. (p. 199)**

**Une fois encore, ils se rendirent à la cuisine. Une fois encore, ils ouvrirent une boîte de langue en gelée. Ils mangèrent sans y penser, presque sans savourer.**

**– C'est la dernière fois que je mange de la langue, décréta Vera. (p. 210-211)**

Pourquoi des personnages déjà promis à l'assassinat se torturent-ils à manger jusqu'au dégoût des conserves de langue en gelée ? Une méthode concurrente à celle de la lecture factiste policière peut y répondre. Appelons-la la littérature impliquée[30]. Elle consiste à lire le déroulé du texte comme une représentation du monde psychique divergente de la psychologie. En effet les quelques allusions à la

psychologie et à la psychanalyse (p. 181, 268, 280) ne donnent pas leur sens aux réseaux symboliques du texte.

Qu'est-ce que les *Dix petits nègres* nous apprennent sur le fonctionnement psychique de l'être humain ? Au moins deux choses capitales qui profitent à la littérature impliquée lorsqu'elles échappent au critère d'élégance[31].

La première peut être appelée la *théorie du gruyère noir* : elle concerne le traitement des ellipses et du flux de conscience des personnages. De la même manière que le lecteur passe sans contrôle d'une psyché à une autre, les personnages sont perméables aux théories et aux angoisses des uns et des autres, ils sont même habités par les morts qu'ils ont assassinés et qui sont très présents sur l'île. Le *gruyère noir* renvoie au fait que l'impossibilité d'atteindre la pensée des autres dans son entièreté a un impact direct sur la capacité d'existence. Ce principe revient sur l'idée cartésienne de l'indépendance du *moi*, selon laquelle une identité correspond à un corps. Si tous les personnages sont responsables en relais de la mort des autres, alors ils se tuent eux-mêmes en tuant les autres.

L'autre idée capitale, c'est une *théorie du double assèchement*, qu'on pourrait aussi appeler *tin of tongue syndrome* (« syndrome des conserves de langue »). Si la psyché se laisse envahir par la subjectivité des autres, rien n'indique qu'elle ne fonctionne pas non plus en interaction avec le monde extérieur. La détérioration progressive des repas, du dîner grandiose aux conserves mangées debout dans la cuisine, jusqu'à la faim qui ramène Vera dans la maison après la mort de Lombard (p. 247), mais aussi la tempête et la prophétie du marin : tout pousse à considérer l'univers gothique des *Dix petits nègres* comme une agression du monde extérieur qui appauvrit progressivement les ressources d'âmes meurtrières. Cet univers met en scène des menteurs qui mangent de la langue coupée jusqu'à mourir de dégoût. Ce scénario dépasse la simple métaphore : il décrit la manière dont le comportement aérodynamique du corps dans le monde se détériore peu à peu, alors que la culpabilité s'épaissit en réseau avec celle des autres personnages. Selon un processus de double assèchement dont nous faisons régulièrement l'expérience dans la vie, plus la psyché s'effondre, plus le monde

alentour s'effondre.

D'une subtilité extrême, le *tin of tongue syndrome* fonctionne non par dégénérescence simple, mais par vagues. Les moments d'amélioration peuvent être les plus meurtriers. La mort de Vera survient quand la tempête est calmée et que les chances théoriques de survie sont les plus fortes. Cette dégénérescence par vagues se retrouve dans un dernier réseau symbolique du texte, celui de l'animalité[32]. La première section du chapitre 13 décrit les invités réunis au salon : « Et voilà que, soudain, ils ressemblaient moins à des êtres humains. Ils régressaient au rang de bête ». Chaque personnage est associé à un animal sur le qui-vive. Vera s'écrit le lendemain : « Mais vous ne comprenez toujours pas ? [...] *Le zoo, c'est nous...* Hier soir, nous n'avions pratiquement plus rien d'humain » (p. 232). Comme les aléas de la météo, l'animalisation va et vient. Pourtant, elle constitue une pente irrésistible ; la détérioration irrémédiable des repas en est le symptôme. Les apparentes améliorations du monde extérieur, météorologiques, zoologiques, ne sont que le stade ultérieur d'un étouffement dans l'univers du récit. À leur aboutissement le meurtre s'accomplit de lui-même, dans le renoncement d'une victime qui s'exécute.

## Conclusion : vers une littérature quantique ?

Je ne me fais aucune illusion sur les hypothèses proposées ici. Quelle que soit la distinction qu'émette Umberto Eco entre interprétation et utilisation d'un texte[33], ces hypothèses ne sont guère que des utilisations pratiques à l'usage des lecteurs embarqués dans la vie – comme d'ailleurs la bouteille jetée à la mer par Agatha Christie en épilogue. Elles souffrent toutes en effet d'un biais méthodologique, d'un héritage positiviste fondé sur des connaissances scientifiques obsolètes. Ce biais applique à l'interprétation et à la lecture « factiste » des textes les principes de la physique classique, de longtemps dépassés par ceux de la physique quantique.

Depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, il est devenu clair que les corpuscules infimes qui échappent à la gravitation se comportent hors de leur observation non comme des particules localisées à un point fixe de l'espace, mais des ondes occupant un champ de probabilité. C'est-à-dire que dans ce champ, qu'elles constituent, elles

ont une *chance* d'être observées, parce qu'elles l'occupent à la fois entièrement et de façon indéterminée. L'expérience a montré qu'une particule quantique qui traverse un mur possédant deux interstices emprunte non pas un des deux interstices, mais les deux interstices à la fois. C'est en observant la particule que l'observateur fixe sa position et la position de l'ensemble des particules qui lui sont liées. L'observation restreint la position d'une onde à un seul point particulier, à l'exclusion du reste du champ qu'elle occupait potentiellement : on appelle ce phénomène la réduction du paquet d'ondes. Le point de localisation d'une particule est donc la matérialisation contrainte d'une onde, sous l'influence d'une observation qui en marque et en modifie l'histoire ultérieure[34].

Rien n'indique que les possibles narratifs, ou même les œuvres linguistiques de l'esprit, se comportent comme des objets massifs et non comme des objets quantiques[35]. En effet l'esprit et le fil textuel subissent-ils les effets de la gravitation ?

Ce fil textuel des *Dix petits nègres*, l'*idée* du crime, pourrait être une onde dont la réalisation se génère hors du temps et de l'espace, dans un champ de probabilité (ce que John Truby appelle « l'arène de l'histoire[36] », l'univers du récit). Quand nous lisons ce texte, nous matérialisons son onde criminelle dans une certaine disposition, à la fois spatiale et temporelle. Les meurtres, plutôt que d'être envisagées paradigmatiquement comme des architectures ou des rhizomes, s'enchaînent et se déterminent les uns les autres dans l'ordre temporel. Mais pourquoi nous fier à cet ordre ? Pourquoi considérer nécessairement que le texte *assure* que les meurtres ont lieu dans cet ordre, dans l'espace et le temps de la physique classique ?

On pourrait tout aussi bien attribuer d'autres logiques au fil textuel : un personnage peut avoir été présent à plusieurs endroits en même temps, plusieurs crimes avoir été commis à différents endroits de l'île en même temps jusqu'à leur observation. Un personnage aurait pu, dans cette logique, commettre les meurtres dans un autre ordre. Ou plusieurs personnages auraient pu commettre des meurtres depuis le « futur » narratif[37] : par exemple, Vera aurait pu assassiner MacArthur, mais seulement après avoir tué Lombard. Ce qui expliquerait la capacité de la jeune femme à commettre un meurtre immotivé de sang-froid, si celui-ci survient après un meurtre en légitime défense.

Et ces théories doivent nécessairement cohabiter toutes à la fois, sans aucune exclusion. En somme, l'onde du crime circule sur l'île et s'arrête sur celui dont on veut observer la mort.

Cette ultime hypothèse atteint la logique narrative autant que les principes de la physique quantique sont difficiles à appréhender pour nous encore aujourd'hui. Cependant elle nous rappelle que les êtres de fiction se distinguent des êtres réels par leur immatérialité, et donc leur capacité à échapper aux lois physiques des objets massifs. L'avantage de la physique quantique, c'est qu'elle remet en cause le système conceptuel qu'Aristote avait imposé sur le réel, et qui fonde autant sa *Physique* et sa *Métaphysique* que sa *Poétique*. Ce système oppose le néant (ce qui n'est pas), l'être en acte (ce qui est) et l'être en puissance (ce qui n'est pas non-existant mais qui n'est pas encore existant). Selon lui, toute littérature a vocation à produire des œuvres achevées, c'est-à-dire uniquement de la narration en acte. Or l'être en acte, même polysémique, est une possibilité exclusive des autres. Aucun récit ne peut être à la fois lui-même et son contraire. Dès qu'on lit sa lettre d'aveu, le juge Wargrave ne peut être à la fois coupable et innocent.

Pourtant, la physique quantique nous dit l'inverse. Elle nous apprend que l'être en puissance, la particule qui existe hors de l'observation comme simple champ de possible, est une des modalités de l'être en acte.

C'est peut-être ce sentiment dont rendent compte les *Dix petits nègres*, quand on traverse le récit sans d'abord chercher à identifier un coupable mais en espérant d'abord que certains personnages échappent à l'onde de la mort. Cédric Bachellerie présente le livre comme un roman policier sans enquêteur[38]. Puisque les lecteurs ont continué à lire ce roman si longtemps malgré sa solution abracadabrante et ses multiples incohérences, je me demande si notre but premier doit vraiment être d'y chercher *un* coupable, et si cette tragédie n'est pas un texte d'Agatha Christie sans roman policier : l'histoire d'une psyché collective qui se détériore jusqu'à la mort.

Car cette histoire ne *parle* pas simplement de la culpabilité. Elle *matérialise* la culpabilité collective comme une onde de meurtre, qui décime les personnages à partir de l'antécédent d'autres crimes. C'est du moins ce qui affleure à la lecture, le texte répétant que la présence d'un meurtrier, puis d'un seul meurtrier, est improbable. La théorie du suicide collectif relayé est peu crédible sur le plan de la

logique classique, peu élégante en ses points d'achoppement. Elle envisage pourtant les meurtres non comme des particules organisées spatialement autour d'une source, mais comme une onde de culpabilité et de mortalité potentielles.

En sorte que même au sein de la lecture factiste et des méthodes d'investigation d'Intercripol, il semble exister deux domaines. Celui de la lecture factiste *réceptive*, qui a pour but de produire des interprétations déterminées par les lois de la physique classique, et qui assimile les entités narratives à des objets macrophysiques, les personnages aux êtres humains réels. Celui de la lecture factiste *créative*, qui veut rendre compte du texte en tant qu'onde de probabilité. L'onde de meurtre, dans les *Dix petits nègres*, n'a pas réellement besoin de meurtrier pour être au centre d'un monde et d'un discours (du moins jusqu'à la rationalisation de Scotland Yard et de l'auteur dans les deux épilogues), pas plus que cette onde n'a besoin d'une source ou d'une destination pour se définir. Soit le texte est étudié pour être replacé dans une interprétation locale, soit il existe hors de conscience réflexive, comme onde de probabilité en acte.

S'il nous faut des coupables, nous devons toujours penser à les juger devant deux cours, celle de la littérature classique et celle de la littérature quantique. Seule cette prudence nous tiendra éloigné(e)s des conséquences dévastatrices qu'ont toutes les scissions méthodologiques au sein des grandes institutions.

Sarah Delale

(Deuxième workshop de critique policière, 27 Novembre 2018)

### Pour citer cet article :

Sarah Delale, "Dix autres petits nègres : exploration des méthodes de la critique policière, de la lecture factiste à la littérature quantique", *Intercripol - Revue de critique policière*, "Grands dossiers : réouverture de l'affaire des *Dix Petits nègres*", N°001, Décembre 2019. URL : [intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone/xiii-a-la-douzaine-dix-autres-petits-negres.html](http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone/xiii-a-la-douzaine-dix-autres-petits-negres.html). Consulté le 22 Mars 2020.

## Notes :

[1] Agatha Christie, *And Then There Were None*, London, HarperCollins Publishers Ltd, 2015 [1939], « Author's Note » (« J'ai écrit ce livre après un énorme travail de planification, et j'étais contente du résultat auquel j'étais parvenue. [...] Le livre fut bien reçu et bénéficia de bonnes critiques, mais la personne réellement satisfaite par lui, c'était moi-même, car je savais mieux que tous les critiques à quel point ce travail avait été compliqué », nous traduisons).

[2] Par exemple, pourquoi faut-il que le docteur Armstrong arrive sur l'île par un deuxième voyage, seul avec Narracott sur le bateau ? Ce détail permet de prévenir une possible culpabilité d'Armstrong, les pensées du docteur apparaissant en décalage avec tout projet de meurtre et mentionnant son ignorance quant à la situation sur l'île. Mais le détail empêche aussi de supposer que Fred Narracott soit resté sur l'île lors du premier aller en se dissimulant dans une faille inconnue de la falaise.

[3] *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 20, v. 13-14 (*Les Romans de Chrétien de Troyes. I. Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952, p. 1, v. 13-14 : « et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure »).

[4] *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, p. 158, v. 1840 (éd. Marion Roques, p. 55, v. 1796 : « ici fenist li premiers vers »)

[5] En voici un exemple pris dans le cadre, pédagogique à l'extrême, de l'agrégation : Danièle James-Raoul, dans *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*, Neuilly, Atlande, 2009, p. 94, parle de « deux volets [...] qui sont qualitativement parfaitement justifiés au plan du contenu (rencontre amoureuse des deux héros, puis péripéties de leur vie commune) et, peut-être aussi, au plan des sources, parce que Chrétien de Troyes aurait exploité dans la première partie de son roman un lai ou un conte particulier. C'est ce qui explique que le mariage des deux héros, motif qui inaugure ou clôt en général une histoire, loin d'initier ou d'achever celle d'Erec et Enide se trouve comme déportée en son cœur. Là est l'originalité de la conjointure... ».

[6] Toutes les références de pages après des citations du texte en français sont à l'édition suivante : Agatha Christie, *Dix petits nègres*, trad. Gérard de Chergé, Paris,

Éditions du Masque, 2013 [Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1940].

[7] C'est le cas au chapitre 1, à la fin du chapitre 2, à la fin du chapitre 5 et tout au début du chapitre 6, au début du chapitre 14, mais aussi au début du chapitre 10 où les personnages vont deux par deux, sauf Emily Brent. Le procédé s'accélère lorsque de courtes pensées anonymes se succèdent dans les chapitres 11 p. 183-184 et 13 p. 199-201. On remarquera qu'une édition primitive de la version *e* s'est faite sous forme de publication feuilleton, laquelle ne contenait pas de séparation en chapitre. On avait alors un récit alternant les moments de réunion des personnages et les sections énumérant les pensées de chacun : une respiration en deux temps, entre expérience commune et particulière du crime.

[8] Je remercie Laëtitia Tabard et Caroline Julliot d'avoir attiré mon attention sur la version théâtrale *f* des *Dix petits nègres* conservée dans *T*, où apparaît précisément cette variante narrative. On gagera que soit *T* atteste d'une version *f* interpolée utilisant deux sources distinctes, *e* et une autre version aujourd'hui perdue, soit il réalise simplement les attentes génériques suscitées par la version *e*.

[9] Voir par exemple le cas de la conclusion anonyme du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, conservée dans quelques manuscrits de l'œuvre, antérieure à la continuation du texte par Jean de Meun. On a bien là un cas d'adjonction textuelle appelée par une pression lectorielle face à l'inachèvement narratif apparent (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de poche, 1992).

[10] La comptine est évoquée p. 38-39 par Vera, 43-44 par Blore, 56 et 88 par Vera, 114 par Lombard et Armstrong, 143 par Wargrave, 174-175 et 189 par Vera, 209 par Lombard, 231-232, 239 et 248-250 par Vera ; puis dans la lettre du juge p. 270 et 277-278.

[11] Ces figurines sont évoquées p. 46, 80, 103, 114, 116, 118, 136, 140, 156, 168-169, 172, 227 et 248-250.

[12] Voir la manière dont John Truby différencie la construction thématique de l'intrigue du réseau des symboles, chacun ayant des fonctions différentes dans la réception de l'œuvre. John Truby, *L'Anatomie du scénario. Comment devenir un scénariste hors pair*, nouvelle édition revue et augmentée, trad. Muriel Levet, Neuilly, Michel Lafon, 2016 (*The Anatomy of Story*, London, Faber and Faber, 2007).

« Le thème n'est pas le sujet de l'histoire. Le thème, c'est le point de vue de l'auteur sur la façon dont il convient d'agir dans la vie. C'est votre vision morale. Dès que vous présentez un personnage usant de moyens pour parvenir à une fin, vous présentez un problème moral explorant la question de l'action juste et défendez une position morale sur ce que vous considérez comme la meilleure façon de mener sa vie. Votre vision morale est totalement originale, et partager ce point de vue avec un public est l'un des buts principaux de toute narration » (p. 167-168).

« Tout comme la matière est de l'énergie hautement concentrée, un symbole est une haute concentration de sens. C'est d'ailleurs le condensateur-extenseur le plus précis de toutes les techniques narratives. Le guide d'utilisation est simple : *référence* et *répétition*. [...] Un symbole crée une résonance, comme des ondes à la surface d'un étang, à chaque fois qu'il apparaît. Quand vous répétez le symbole, les ondes s'étendent et se répercutent dans l'esprit de votre public, et ce, bien souvent, sans qu'il en ait pleinement conscience. [...] Il faut toujours créer un *réseau* de symboles au sein duquel chaque symbole contribue à définir les autres » (*L'Anatomie du scénario, op. cit.*, p. 301-302).

[13] Même si la parenté reste là aussi imparfaite, on peut établir des corrélations : entre le premier couplet et la noyade de Beatrice Taylor, le 2<sup>e</sup> et la mort de Mrs Brady, le 3<sup>e</sup> et le déménagement de Macarthur après la mort de sa femme, le 4<sup>e</sup> et, éventuellement, l'opération ratée d'Armstrong, le 5<sup>e</sup> et la piqûre des seringues administrant les drogues que revendait Morris, la 7<sup>e</sup> et la noyade de Cyril, ainsi que la 10<sup>e</sup> et la pendaison de Seton.

[14] On peut aujourd'hui la lire dans Agatha Christie, *The Mousetrap and other plays*, Londres, HarperCollins, 1993.

[15] Agatha Christie, *And Then There Were None*, éd. cit., « Author's Note » (un scénario « clair, direct, époustouflant, et possédant pourtant une explication parfaitement raisonnable » où « dix personnes devaient mourir sans que cela devienne ridicule ou que le meurtrier soit trop flagrant », nous traduisons).

[16] Cédric Bachellerie, « Vaincre l'auteur. Les Assassins de l'île du Nègre », *Belphégor*, vol. 110, n° 2.

[17] Pierre Bayard, « Vers la solution des *Dix petits nègres* », communication au workshop - Sommet annuel InterCriPol (Internationale de la critique

policière/International Criminal Criticism Police organization), 29 mai 2018 : <https://umotion.univ-lemans.fr/lettres-et-langues/critique-policiere/video/3418-vers-la-solution-de-dix-petits-negres> (<https://umotion.univ-lemans.fr/lettres-et-langues/critique-policiere/video/3418-vers-la-solution-de-dix-petits-negres>).

[18] Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « *biblioessais* », 1985, p. 110-116 : « *le topic est un phénomène pragmatique [...], une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de question ("Mais de quoi diable parle-t-on ?") qui se traduit par la proposition d'un titre provisoire ("On est probablement en train de parler de telle chose"). [...] C'est à partir du topic que le lecteur décide de privilégier ou de narcotiser les propriétés sémantiques des lexèmes en jeu, établissant ainsi un niveau de cohérence interprétative dite isotopie* » (p. 116).

[19] Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

[20] Pierre Bayard, « Vers la solution des *Dix petits nègres* », communication citée.

[21] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.* et Umberto Eco et alii, *Interprétation et surinterprétation*, éd. Stefan Collini, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, en particulier p. 21-80 (*Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992).

[22] *Psychologie de la créativité*, dir. Todd Lubart, Christophe Mouchiroud, Sylvie Tordjman et Franck Zenasni, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2015 [2003], p. 36 : « Une autre capacité considérée comme importante pour la créativité est la capacité à évaluer des idées et choisir celles à poursuivre et celles à écarter. Henri Poincaré, le mathématicien français, en réfléchissant sur sa propre créativité, a affirmé que la capacité de discernement entre plusieurs idées lui semblait la plus importante : selon lui, on utilise inconsciemment pour cette procédure intellectuelle des critères esthétiques comme une sorte de tamis servant à séparer les idées créatives de la masse des possibilités ; seules les idées considérées comme "harmonieuses" recevraient une attention particulière ».

[23] Voir notamment Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, mais aussi Marc Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création », dans *Théorie des textes possibles*, Crin, n° 57, Amsterdam, Rodopi, 2012, et la page du

site Fabula sur les textes possibles : <http://www.fabula.org>

/atelier.php?Textes\_possibles ([http://www.fabula.org/atelier.php?Textes\\_possibles](http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles)).

[24] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 109-110.

[25] Ce qui compte, c'est moins les faits que les affects du déclaré coupable : Wargrave se rappelle précisément « ce qu'il avait éprouvé pendant qu'il siégeait, écoutant, prenant des notes, soupesant les témoignages, répertoriant les moindres indices qui plaident contre l'accusé. / Passionnant, ce procès. [...] Sa bouche prit un pli cruel – prédateur et cruel. [...] Il lui avait bien réglé son compte, à Seton ! ». La partialité du juge durant le procès le rend coupable de la mise à mort de Seton, que ce dernier la mérite ou non. Même si les victimes chez Christie sont souvent des ordures, cela ne diminue pas la gravité de leur assassinat.

[26] P. 43-44 : « À lui de jouer, à présent. / Il n'entendait pas bâcler son travail. / Il jeta un coup d'œil à la comptine encadrée au-dessus de la cheminée. / Chouette idée, d'avoir mis ça là ! [...] “Je n'aurais jamais cru que je viendrais faire ce genre de boulot ici” ». Voir aussi p. 216-219, notamment p. 216-217 : « Malgré sa sagacité, malgré sa circonspection et son astuce, le vieux juge avait subi le même sort que les autres. / Blore ricana avec une sorte de satisfaction sauvage ». Pour faire de Blore le meurtrier, il est nécessaire de supposer un subterfuge complexe : Blore aurait placé un corps semblable au sien, ou se serait étendu grimé, à côté de l'horloge brisée. Dans la panique, Vera et Lombard n'auraient pas perçu la mise en scène. Blore aurait ensuite installé la corde à laquelle se pend Vera, puis serait retourné se suicider en faisant glisser du rebord de la fenêtre un deuxième bloc de pierre, de couleur semblable, à l'aide d'un fil aussi invisible que l'élastique attaché au lorgnon du juge. Cette grosse « ficelle » est d'ailleurs fermement rejetée par Vera et Lombard dans la version théâtrale (Agatha Christie, *The Mousetrap and other plays*, *op. cit.*).

[27] P. 256 : « le fait [...] l'a décidé à enfreindre les consignes de Morris et à se rendre sur l'île quand il a entendu parler des S.O.S. – Quand y sont-ils allés, lui et les autres ? [...] – [...] ils sont tous formels : personne n'aurait pu quitter l'île avant leur arrivée ».

[28] Caroline Julliot, « Épilogue 2 des *Dix petits nègres* : une nouvelle bouteille à la mer... » : <http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone>

/solution-caroline-julliot.html (<http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone/solution-caroline-julliot.html>).

[29] Le juge Wargrave déclare qu'ils ont été invités « par un fou – probablement un dangereux maniaque homicide » (p. 63) avant que le lien ait été établi entre la comptine et les premiers meurtres (p. 88 puis 114). Wargrave fustige la pensée par clichés d'Armstrong (p. 163), mais on peut remarquer qu'il saute lui-même un peu vite à la conclusion.

[30] On ne confondra pas la littérature *impliquée* avec la littérature *appliquée*® dont il a été prouvé qu'elle ne fonctionne pas méthodologiquement, et qui a de plus été mise sous copyright d'utilisation exclusive par un de nos éminents collègues.

[31] Nous laissons de côté les autres, plus modestes, comme par exemple le motif psychique du *claqué des portes* (les personnages tiennent à fermer leur porte en la claquant chaque soir, les meurtres ayant toujours lieu lorsqu'ils ne sont pas confinés dans leur chambre : on a ici un système opposant l'extériorité agressive de la psyché communicative et l'intériorité protectrice de la psyché tournée vers elle-même), la *dualité thé/whisky* qu'on retrouve chaque jour vers cinq heures (qui articule des types et des mouvements de personnalité, Wargrave finissant par boire du thé avec délice), ou encore l'idée du temps et de la mort comme théorie du *gisant prochain* (si l'on en croit le mouvement narratif des morts étendus successivement dans leur chambre, qui aboutit à Vera retournant d'elle-même dans la sienne où elle se pend, on rejoint son *ipséité* lorsque toutes les chambres de la vie sont occupées par des gisants prochains, et qu'on devient soi-même enfin le prochain gisant).

[32] Blore est comparé à un chien aux abois p. 198, à un sanglier p. 216. Brent à une grenouille p. 85, à un monstre p. 109. Vera à un oiseau qui s'est cogné la tête contre une vitre p. 198. Lombard à une panthère et à un fauve ou un félin p. 44 et 246, à un ours p. 140, il découvre ses dents p. 193. L'image du fauve revient p. 198 où le corps de Lombard est décrit comme souple et gracieux. Wargrave est comparé à un crapaud p. 40, à une tortue p. 40, 58 et 197, à un reptile p. 41, 66 et 202, il est prédateur et cruel p. 80. Macarthur « abo[ie] » p. 67. Les pensées des survivants tournent « comme des écureuils en cage » p. 183.

[33] Umberto Eco *et alii*, *Interprétation et surinterprétation*, *op. cit.*

[34] Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod, *Le Cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2007 [1984], p. 46 : « la théorie quantique est capable, grâce à la fonction d'onde, de prévoir à tout instant l'évolution d'un système microphysique, mais [...], à partir du moment où l'on veut vérifier expérimentalement cette évolution, on introduit une perturbation dans le système, qui en modifie l'observation ».

[35] Pour un aperçu général des principes de la physique quantique, on pourra lire le très intéressant ouvrage de vulgarisation de Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod, *Le Cantique des quantiques*, *op. cit.* et sa suite, *Métaphysique quantique. Les nouveaux mystères de l'espace et du temps*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2018.

[36] John Truby, *L'Anatomie du scénario*, *op. cit.*, p. 219 : « L'arène est l'espace élémentaire de tout drame. C'est un endroit unique et unifié, clos d'une certaine manière. Tout ce qui se trouve dans l'arène fait partie de l'histoire. Tout ce qui se trouve à l'extérieur n'en fait pas partie ».

[37] Sur la capacité de certaines particules à remonter le cours du temps, voir Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod, *Le Cantique des quantiques*, *op. cit.*, p. 103-108.

[38] Cédric Bachellerie, « Vaincre l'auteur. Les Assassins de l'île du Nègre », *art. cit.*

Par Sarah Delale

Publié le 22 mars 2020

---

(/\_plugins/web/comments/rss.xml?contentId=defaultWebContent://1a265203-ed95-42de-9ce6-5e7a332d34ac&siteName=matriochca)

Ajouter un commentaire





(<https://www.facebook.com/intercripol/>)



([https://twitter.com/cri\\_pol](https://twitter.com/cri_pol))

**Nous contacter (<mailto:Caroline.Julliot@univ-lemans.fr>)**

Recherches universitaires sur les nouvelles voies de la critique policière



Designed by anne-laure Pharisien. 2018

© Laboratoire 3LAM (<http://3lam.univ-lemans.fr/fr/index.html>)